

Zeitschrift: Beiträge zur nordischen Philologie
Herausgeber: Schweizerische Gesellschaft für Skandinavische Studien
Band: 42 (2012)

Artikel: Legitimitätsanspruch und Auktorisierung in den frühen schwedischen Romanen
Autor: Malm, Mats
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-858118>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 04.05.2025

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

Legitimitätsanspruch und Auktorisierung in den frühen schwedischen Romanen

MATS MALM, GÖTEBORG

Wenn man von der *Unfestigkeit* eines Textes spricht, kann man diese natürlich auf mehreren Ebenen verstehen. Gerade das Genre des Romans wird oft als destabilisierender Faktor im Genresystem aufgefasst, hybridartig hervortretend und die frühere Ordnung störend. Die Entwicklung des 'modernen' Romans könnte man als undiszipliniertes Erforschen literarischer Formen und Themen beschreiben. Aber welche Form der *Unfestigkeit* man auch meint, so kann man sicher sein, dass sich die frühen schwedischen Romane zaghaft verhalten.

Die ersten schwedischen Romane wurden in den 1740er Jahren gedruckt, also zeitgleich mit der Blüte des Romangenres in England, Frankreich und Deutschland. Die schwedischen Romane sind sehr traditionsbewusst, aber so bedeutungsvoll die literarische Tradition auch ist, so gibt es doch andere Traditionen, die wichtiger sind. Sie scheinen sich geradezu von den zeitgenössischen Romanen sowie der gesamten ästhetischen Entwicklung des 18. Jahrhunderts zu distanzieren und sind auffallend altmodisch, wenn man sie mit dem übrigen Europa vergleicht, wo man zu dieser Zeit von der Geburt des modernen Romans spricht. Was man hauptsächlich mit dem modernen Roman in Verbindung bringt, ist Realismus, doch Realismus in der engen Bedeutung von Anschaulichkeit und fesselnder Darstellung ist genau das, was dem schwedischen Roman fehlt. Die frühen schwedischen Romane streben vor allem nach Auktorität und Legitimität, und methodisch gehen sie so vor, dass sie ihre Grundfestigkeit zeigen. Sie scheinen ausgeformt, um jegliche *Unfestigkeit* zu verneinen oder sogar zu überwinden. Und genau in dieser Frage zeigt sich, dass Anschaulichkeit und alles, was wir Realismus nennen, sehr heikel, ja sogar suspekt ist. Die ersten schwedischen Romane illustrieren das Problem mit der *Unfestigkeit des Stils*, und dieses Problem betrifft sowohl die 'Modernität' als auch den 'Realismus'.

Das Romangenre wird in sehr hohem Grad mit Unterhaltungslektüre in Verbindung gebracht, aber gleichzeitig war Lesen zur Unterhaltung etwas Verpönte, das gegen den gesellschaftlichen Nutzen schien. Die frühen schwedischen Romane mussten sich also legitimieren, sich selbst Auktorität verschaffen, indem sie zeigten, wie sie der Gesellschaft bessere Bürger schufen. Es entstand also ein Konflikt zwischen Unterhaltungslektüre auf der einen und moralischer Erbauung auf der anderen Seite, und die schwedischen Romane illustrieren sehr deutlich den großen Unterschied zwischen dem, was die Leute lesen wollten und dem, was die Gesellschaft wollte, dass die Leute lesen sollten. Der Konflikt zwischen Unterhaltungslektüre und Moral ist in vielen verschiedenen Zusammenhängen in manchen Ländern aktuell,

aber im schwedischen 18. Jahrhundert wird er auffallend deutlich und erhält bemerkenswerte Konsequenzen.

Zu einem großen Teil geht es um die Frage, welche Normsysteme diejenigen Bücher steuerten, die gedruckt werden durften. Im 17. Jahrhundert gab es nur einige wenige Druckereien in Schweden, die zudem von Staat und Kirche kontrolliert wurden. Im 18. Jahrhundert etablierte sich zahlreiche Druckereien, doch damals hatte man bereits das Zensorenamt eingerichtet. Der *Censor librorum* sollte nicht nur Buchauktionen und den Import von Büchern kontrollieren, damit sich keine schädliche Literatur im Land verbreitete, er sollte auch alles zu Druckende zuerst prüfen und in Ordnung bringen oder verbieten, was nicht passte. Der allgemeine Ausgangspunkt der Zensur in allen Ländern war der Respekt für den Staat, die Religion und die guten Sitten.¹ Und es zeigt sich, dass es nicht nur um inhaltliche Kriterien ging, sondern dass auch die Entwicklung des Stils davon beeinflusst wurde.

Wenn ein Buch seinen Nutzen für die Gesellschaft hervorheben soll, ist es technisch am einfachsten, moralische Helden zu präsentieren und von tugendhaften Ereignissen zu erzählen. Und die frühen schwedischen Romane sind natürlich voller tugendhafter Personen und Ereignisse. Aber das Wichtige ist nicht der Inhalt sondern der Stil. Denn die schwedischen Romane zeichnen sich vor allem dadurch aus, dass der Stil so – ja, schlecht ist. Man beschreibt sie gewöhnlich als unrealistisch, abstrakt, verschwommen, und man pflegt dies damit zu erklären, dass ihre Verfasser schlichtweg kein Talent hatten. Eine andere Erklärung war, dass der Realismus den Schweden nicht lag – hier argumentiert man mit einem romantischen Entwicklungsgedanken, dass die Literatur die Entwicklung der Nationalseele mit Aufstieg, Blüte und eventuellem Fall widerspiegelt.² Plausibler ist es dagegen, den aufkommenden Realismus mit der Etablierung der Mittelschicht in der Gesellschaft zu verknüpfen,³ doch auch das stellt keine umfassende Erklärung dar. Ich glaube, dass die Romane einen Stil entwickeln, der ihren gesellschaftlichen Nutzen hervorhebt und dass dieses Stilideal in bewusstem Gegensatz zum 'realistischen' Ideal steht.

Stil und Auktorität: die nicht-realistische Wahrscheinlichkeit

Die frühen schwedischen Romane werden gewöhnlich als ein trauriges Kapitel der Literaturgeschichte bezeichnet. Das Genre ist definitiv rückständig, wenn man es mit anderen Sprachgebieten vergleicht. Im 17. Jahrhundert blühte in Deutschland, England und Frankreich der Barockroman, aber in Schweden wurde kaum ein Ro-

¹ Siehe Burius, Anders: *Ömhet om friheten. Studier i frihetstidens censurpolitik*. Institutionen för idé- och lärdomshistoria, Uppsala universitet. Skrifter nr 5. Uppsala 1984. U.a. S. 59-63; Vegesack, Thomas von: *Smak för frihet. Opinionsbildningen i Sverige 1755-1830*. Stockholm 1995.

² So z.B. Böök, Fredrik: *Romanens och prosaberättelsens historia i Sverige intill 1809*. Stockholm 1907.

³ Svanberg, Victor: *Medelklassrealism*. Skrifter utgivna av Avdelningen för litteratursociologi vid litteraturvetenskapliga institutionen i Uppsala 14. Uppsala 1980.

man geschrieben und kein einziger gedruckt. Im 18. Jahrhundert entwickelte sich der Roman in Europa stark. Der bürgerliche Roman in England war geprägt von einem Realismus und einer Nähe zur Gesellschaft, was etwas gänzlich Neues darstellte. Samuel Richardsons *Pamela, or Virtue Rewarded* (1742) ist ein Beispiel dafür, Paradebeispiel für einen realistischen Roman des modernen Typs ist sonst wohl Daniel Defoes *Robinson Crusoe* (1719).

In den 1740er Jahren, bedeutend später als *Robinson Crusoe* und gleichzeitig mit *Pamela*, erschien, was als „der erste schwedische Roman“ (die Definition beinhaltet, dass es ein selbständiges Werk ist und keine Übersetzung, sowie dass es tatsächlich gedruckt wurde) bezeichnet wird: *Adalriks och Giöthildas Äfventyr* (Die Abenteuer von Adalrik und Giöthilda) wurde von Jacob Mörk und Anders Törngren geschrieben und 1742-1744 in zwei Teilen herausgegeben. Der Roman ist ca. 900 Seiten lang, ungefähr die Hälfte in modernen Buchseiten. Er spielt in einem altnordischen Milieu und bedient sich damit der Auktorität der nationalistischen Strömungen in Schweden. Besonders im 17. Jahrhundert hatte man das alte Schweden idealisiert und beschrieb es als eine Nation, die von allen denkbaren Tugenden geprägt war: Mut, Kühnheit, Rechtschaffenheit usw., aber viel vom Chauvinismus lebte auch nach der Großmachtszeit weiter. Auf diese Weise kann man *Adalriks och Giöthildas Äfventyr* als eine Fortsetzung der isländischen Sagas und anderen Erzählungen über die einstigen nordischen Helden sehen. Orte und Namen im Roman knüpfen an Schwedens heroische Vergangenheit an, gleichzeitig werden jedoch die Helden im Roman eher als europäische Ritter mit Lanzen und Rüstungen beschrieben. Der Roman beginnt damit, dass der Königssohn Adalrik auf dem Weg zum König Domar in Uppsala ist, um zu lernen wie man ein guter Herrscher wird. Problematisch dabei ist jedoch, dass Adalriks Vater und Domar Erzfeinde sind und Adalrik seine Identität verbergen muss, während er sich bei Domar aufhält. Sein guter Charakter verrät ihn nach kurzer Zeit, und er muss fliehen. Zuvor noch hatte er aber Domars Tochter Giöthilda getroffen und sie hatten sich ineinander verliebt. Die alte Intrige über den Edelmann, der seine rechtmäßige Macht zurückgewinnen muss, wird so verwoben mit der Liebesintrige: Adalriks Weg zum Thron wird ebenso Adalriks Weg zu seiner Geliebten. Die Feindschaft der alten Herrscher soll durch die Vereinigung ihrer Kinder ausgesöhnt werden, wodurch Schweden ein Reich werden kann. Aber zuvor findet sich Raum für eine Reihe von Abenteuern und Schwierigkeiten, die das Paar bestehen muss. Die ganze Geschichte wird ein buntes Gewebe aus Episoden und Motiven, die dem europäischen Ritterroman, der Hirtenidylle, der antiken Literatur, der mittelalterlichen Historienschreibung, isländischen Sagas und anderswo entlehnt sind.

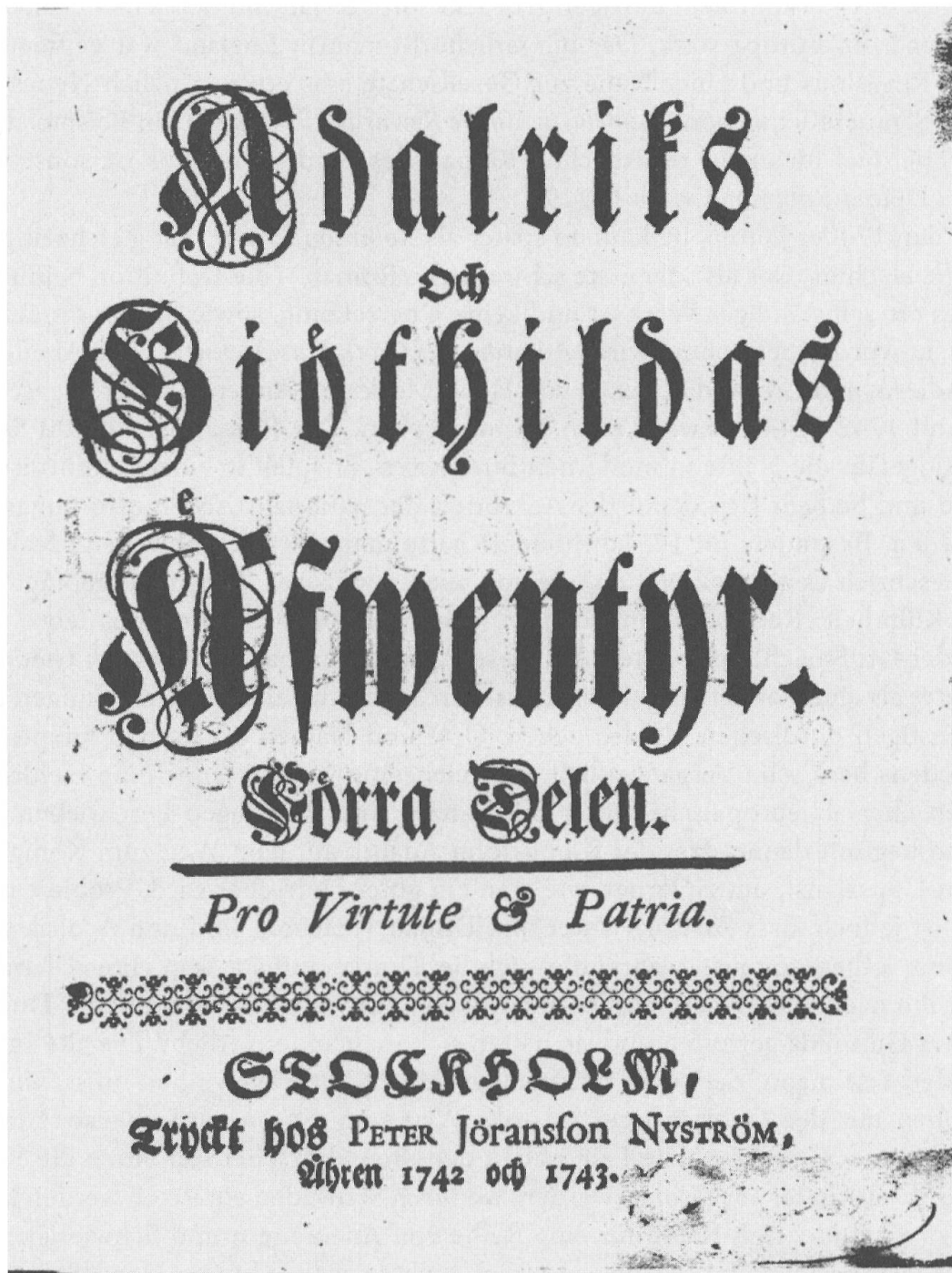


Abb. 1: Titelblatt aus „Adalriks och Giöthildas Äfwentyr“ von Jacob Mörk und Anders Törngren, Erster Teil, Stockholm 1742 und 1743.

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts untersuchte Fredrik Böök die frühen schwedischen Romane in *Romanens och prosaberättelsens historia i Sverige intill 1809*. Bööks Ideal war der psychologische Realismus des 19. Jahrhunderts, und der Moderne Durchbruch hatte gerade den Naturalismus und den sozialen Realismus zum Ideal ausgerufen. Bööks Perspektive kann man als teleologische beschreiben: Er will eine Entwicklung aufzeigen, wie der schwedische Roman der Vollendung entgegenstrebt. Sein Ausgangspunkt ist der Gedanke, dass die Entwicklung des Realismus ein Teil der Entwicklung der Literatur ist, die wiederum eine Äußerung des menschlichen Seelenvermögens und in diesem Fall der Entwicklung der schwedischen Nation ist. Böök vereint in der Diskussion über die frühen schwedischen Romane den romantischen Entwicklungsgedanken mit dem Darwinismus: Im Grunde sucht er nach frühen Spuren des Realismus. Das Resultat ist, dass er mit dem meisten wenig zufrieden ist, und am wenigsten zufrieden ist er wohl mit *Adalriks och Giöthildas Äfventyr* – dort gibt es nämlich nicht viel, was an den modernen Realismus erinnert.

Bööks Grundgedanke ist eigentlich derjenige, der noch immer gilt: je realistischer, desto besser. Nach unserem Ästhetikverständnis ist der Roman wirklich kein Lesegenuss, aber er war erwiesenermaßen lange beliebt. Die Frage ist gilt also den ästhetischen Voraussetzungen. Erforscht man diese, wird klar, dass sie von der Auktorität abhängen. Böök meinte

att 'Adalrik och Giöthilda' i fråga om planläggning, händelseutveckling och mänskoscildring icke står högt. Det godtyckliga, psykologiskt omotiverade spelar en framträdande roll däri, och följdriktighet saknas ofta. En något mognare psykologi möter oss först i enstaka partier af andra delen. [...]

Hvad som ytterligare försvagar och förstör intrycket af 'Adalrik och Giöthilda' är detaljernas brist på verklighetsinnehåll och exakthet. Därigenom mista skildringarna all åskådlighet, all lefvande färg, all förmåga att intressera och rycka med. Ofta förekomma dessutom påtagliga försyndelser mot naturtrohet och rimlighet, som stadfästa den karaktär af överkligt fantasteri, af dimmig och litterär skrifbordsprodukt, som utmärker romanen i sin helhet.⁴

dass *Adalrik och Giöthilda* betreffend Planung, Handlungsverlauf und Menschenschilderung nicht hoch steht. Das Willkürliche, psychologisch Unmotivierte spielt darin eine hervortretende Rolle und Folgerichtigkeit fehlt oft. Auf eine etwas reifere Psychologie trifft man erst in einzelnen Stellen des zweiten Teils. [...]

Was den Eindruck von *Adalrik och Giöthilda* zusätzlich abschwächt und zerstört, ist der Mangel an Wirklichkeitsgehalt und Exaktheit in den Details. Dadurch verlieren die Schilderungen alle Anschaulichkeit, jegliche lebendige Farbe, jegliches Vermögen zu interessieren und zu faszinieren. Oft kommen außerdem deutliche Verstöße gegen Naturtreue und Plausibilität vor, die den Charakter von unwirklicher Phantasterei, von diffusem und literarischem Schreibtischprodukt untermauern, der den Roman in seiner Ganzheit auszeichnet.

⁴ Böök: *Romanens och prosaberättelsens historia*, S. 147-148.

Bööks Kriterien sind inzwischen im Prinzip in ähnlicher Weise historisch wie der Roman selbst, wenn seine Charakteristik des Romans jedoch streng ist, ist sie zu einem gewissen Grad auch repräsentativ für eine moderne Lektüre eines unmodernen Textes – und die moderne Lektüre bevorzugt das Instabile. Der Roman erscheint tatsächlich mangelhaft bezüglich 'Realismus' und Anschaulichkeit – sowohl in der Detailgestaltung wie auch in der Milieuschilderung, den psychologischen Porträts und der Handlungsentwicklung. Aber wenn man den Gedanken der fortschreitenden Entwicklung der Nation, des Romangenres und des 'Realismus' verabschiedet, kann man sich stattdessen fragen, ob die Darstellungsform nicht bewusst gewählt ist. Die Techniken der literarischen Veranschaulichung waren in der Rhetorik längst etabliert, und nicht zuletzt wurde die *Aeneis* während Jahrtausenden als Vorbild für Anschaulichkeit hervorgehoben. Die geringe Anschaulichkeit in *Adalriks och Giöthildas Äfwentyr* ist auch nicht typisch für die Romane des 17. Jahrhunderts. Dazu blitzt es manchmal 'realistisch' auf, was andeutet, dass die Anschaulichkeit der Schilderung einem gewissen System folgt. Die Frage ist also, ob es möglich ist, aus dem damaligen Normsystem heraus die Darstellungsform des Romans zu erklären. Letzten Endes, meine ich, geht es um Auktorität. In Bööks Perspektive verleiht Realismus Auktorität, und die anschauliche und lebendige Darstellung ist in der Tradition eindeutig sehr maßgebend. Trotzdem ist 'Realismus' in diesem schwedischen Roman der Auktorität untergeordnet. Dies wird deutlich, wenn wir ein Beispiel anschauen, das Böök aufnimmt. Es ist eine Passage aus dem ersten Buch, die in gewisser Weise anschaulich ist, aber auf die falsche Art. Adalrik hat vom unglücklichen Schicksal eines Hirtenpaares erfahren: Ihre glückliche Liebe wurde zerstört, als die Frau von einer Schlange gebissen wurde und starb. Der Mann zeigt loyalstes Mitleid. Böök zitiert aus dem ersten Teil des Romans:

En dag war Gudleker allena och ärnade med sin herdastaf sönderslå några maskar, som kröpo fram undan stenen. Men derwid tyckte han sig höra denna röst: Hiertans Gudleker, war intet så grym emot din Allogis, den du tillförene älskat. Deßa maskar äro wäxte ur hennes skiöte. Undra intet. Lyft up stenen, som betäcker hennes kropp. Se och tro dina egna ögon. Han gjorde det och såg huru förgängelsen angripit hans förbleknade Herdinna. Det war af henne intet mera öfrigt än en nakot hufwudskalla och några multnade ben. En näfva mull och ett knippe maskar.⁵

Eines Tages war Gudleker alleine und wollte mit seinem Hirtenstab einige Würmer zerschlagen, die unter dem Stein hervorkrochen. Aber dabei meinte er diese Stimme zu vernehmen: Bester Gudleker, sei nicht so grausam gegenüber deiner Allogis, die du zuvor geliebt hast. Diese Würmer sind aus ihrem Schoß gewachsen. Wundere dich nicht. Hebe den Stein hoch, der ihren Körper bedeckt. Schau und glaube deinen eigenen Augen. Er tat es und sah, wie die Vergänglichkeit seine verblichene Hirtin angegriffen hatte. Es war von ihr nicht mehr übrig als ein nackter Schädel und einige verrottete Knochen. Eine Handvoll Erde und einige Würmer.

⁵ Mörk, Jacob und Anders Törngren: *Adalriks och Giöthildas Äfwentyr*. Stockholm 1742-1744, S. 10-11.

Bööks Kommentar zum Zitat lautet: „Denna osmakliga fantasi utan ringaste verklighetsfärg är på en gång barbarisk och pueril.“⁶ (Diese geschmacklose Phantasie ohne geringste Wirklichkeitsnähe ist gleichzeitig barbarisch und pueril.) Und bestimmt entspricht die Wirklichkeitsfärbung nicht modernen Idealen. Doch die Passage darf nicht als Versuch einer realistischen Darstellung gelesen werden: Ihr Zweck kann eher als das Gegenteil bezeichnet werden. Die Absicht ist es nicht, eine naturgetreue Handlungsabfolge mit Leben und überzeugenden Details hervorzubringen – solche Techniken sind vorgeschrieben und in der Tradition exemplifiziert, aber sie würden dem Ziel dieses Textes entgegenwirken. Denn die Absicht hier muss plausiblerweise sein, die Schilderung an die Emblematisierung zu knüpfen. Das Emblem, mit seiner Blütezeit im 16. und 17. Jahrhundert, besteht in der Regel aus einem Bild und zwei Texten, von denen einer als Motto oder Titel fungiert und der andere eine Art Auslegung des Motivs darstellt, häufig in gereimter Form. Die emblematische Form wird im Roman durch das Schildern einer Szene nachgebildet: der oben zitierte Text. Das Motto ist vom Zusammenhang deutlich gegeben: die Vergänglichkeit im Kontrast zur ewigen keuschen Liebe. Die verwesene Hirtin bildet also das Motiv, und die Auslegung folgt unmittelbar nach dem „Wortbild“. Direkt nach den oben zitierten Zeilen steht nämlich:

Och sjelfwa duken i hwilken han swept hennes kropp, war blefwen så swart som jorden. Såsom wi förskräckas, när wi uti mörckret oroas af underliga och sällsamma syner: Så rördes ock Gudleker, när han såg den förändring, som Allogis undergådt. Han speglade der utgången på de arma dödeligas hela pracht och härlighet.

Und das Tuch, in welches er ihren Körper gewickelt hatte, war so schwarz wie die Erde geworden. So wie wir erschrecken, wenn wir in der Dunkelheit von sonderbaren und seltsamen Bildern beunruhigt werden, so empfand auch Gudleker, als er die Veränderung sah, die Allogis durchgemacht hatte. Er reflektierte da das Ende der ganzen Pracht und Herrlichkeit der armen Sterblichen.

Der erste Satz gehört zum „Bild“, aber darauf folgt eine verallgemeinernde Deutung der Bedingungen des Individuums oder besser der Menschheit. Die Bedingungen der „arma dödeliga“ (armen Sterblichen) sind das Thema des Emblems. Diese emblematische Konstruktion darf eindeutig nicht mit einem Versuch von ‚Realismus‘ verwechselt werden. Die Verfasser haben Konkretisierung und visuelle Deutlichkeit zu schaffen versucht, aber nicht um ein Geschehen hervorzurufen, sondern im Gegenteil um das Geschehen aufzuhalten und bei der Bedeutung dieses Motivs zu verweilen: einer Form von universeller, geistiger Wahrheit. Derart auffällige emblematische Einschläge sind im Roman nicht üblich.⁷ Aber genau diese Technik ist repräsentativ für *Adalriks och Giöthildas Äfwentyr* in seiner Gesamtheit: Eine mehr oder weniger konkrete Szene, alternativ eine Person oder Handlung, erhält zeichentragende Funktion, die von der stilisierenden oder abstrakten Art der Darstellung

⁶ Böök: *Romanens och prosaberättelsens historia*, S. 148.

⁷ In seiner umfassenden Untersuchung von Jacob Mörks Verfasserum nennt Torkel Stålmarch einige solche Stellen. Stålmarch, Jacob: *Jacob Mörk. Studier kring våra äldsta romaner*. Stockholm 1974, S. 79, 85, 144.

unterstrichen wird. Die Darstellung zielt nicht darauf ab, in den konkreten Szenen Nähe oder Einfühlung zu schaffen, hingegen umso mehr darauf, die beabsichtigte Referentialität zu unterstreichen.

Wenn dies der Charakter der äußeren Darstellung ist, so ist die Personengestaltung gleicher Art. Die Personengalerie umfasst auffällig stilisierte Typen,⁸ oder um Böök zu zitieren: „Med en så omogen psykologi är det helt naturligt, att själfva fabeln ofta är alldeles otrolig“⁹ (mit einer so unreifen Psychologie ist es ganz natürlich, dass die Geschichte oft völlig unglaublich wird). Aus ‘realistischer’ Perspektive entwickelt sich der Handlungsverlauf nicht besonders wahrscheinlich. Wahrscheinlich ist es aber gemäß den Prinzipien der Auktoritätsquelle. Die äußere Beschreibung ist zwar oft blass und abstrakt, aber sie ist zu einem solchen Grad naturgetreu, dass sie mit den traditionell stoischen Tugendidealen, kombiniert mit einem platonisierenden Blick auf die Dinge, übereinstimmt und Zeichen für universelle Konstanten ausmacht. Sogar die Charaktere sind naturgetreu *als Typen*: Repräsentanten für universelle Wahrheiten. In dieser Hinsicht ist auch die fiktive Handlung wahrscheinlich – diese ergibt sich natürlich aus diesen universellen Tugendtypen und Wahrheiten. Dieses Prinzip schließt großen Detailreichtum und ‘Realismus’ aus.

Das Verhältnis zu den literarischen Auktoritäten: ‘Realismus’ als Negativtechnik¹⁰

Es scheint also, dass der Mangel an Realismus nicht auf einem Unvermögen beruht, sondern eine bewusste Wahl bzw. Auslassung ist, eine Art Absage. Die Wahl hängt davon ab, welchen Auktoritäten man sich anschließt, und das wiederum ist eine Frage des Genres. Die wichtigsten literarischen Auktoritäten für *Adalriks och Giöthildas Äfventyr* waren die *Aeneis* und zwei Romane aus dem 17. Jahrhundert: *Télémaque*, geschrieben 1699 von François de Salignac de la Mothe-Fénelon und *Argenis*, vom Engländer John Barclay 1621 auf Latein geschrieben. Diese Bücher waren enorm einflussreich: Viele glaubten damals, dass Romane gefährlich und verführerisch waren, aber *Télémaque* und *Argenis* waren Bücher, welche sogar die schärfsten Kritiker schätzen konnten, da sie nützlich und erbaulich waren und den Leser erzogen.¹¹ Die *Aeneis* und *Télémaque* handeln von politischer Erziehung und Reifung – der eine wichtige Teil in der Erzählung von Adalrik – während *Argenis* die wunderbare Liebe zwischen zwei jungen, tugendhaften Menschen beschreibt – der andere Teil von Adalriks Geschichte.

Natürlich muss aber der Stil nicht unschön sein, weil die Handlung moralisch erbaulich ist. Im Gegenteil, es war üblich, dass die Romane moralische Vorbilder prä-

⁸ Vgl. Stålmärck: *Jacob Mörk*, S. 220-230.

⁹ Böök: *Romanens och prosaberättelsens historia*, S. 145.

¹⁰ Im Schwedischen *minusgrepp*, ‚Minusgriff‘. Anm. d. Ü.

¹¹ Siehe z.B. Rydelius, Andreas: *Nödiga Förnufts-Öfningar, at Lära kenna thet sundas vägar Och Thet osundas felsteg*. Andra vplaget, Ökt med Siette Delen, som nu är i ordningen then Femte. Linköping 1737, S. 23.

sentierten. Man nehme John Barclays *Argenis*, der vielleicht einflussreichste Roman von allen. Dieser wurde in viele Sprachen übersetzt, auch ins Schwedische. Dort ist der Stil anschaulich und mitreißend, in jeder Hinsicht ein Lesevergnügen, obwohl das Buch sehr moralisch ist. Der erste schwedische Roman imitiert *Argenis* in sehr hohem Grad, aber trotzdem erscheint der Stil trocken und langweilig. Man kann dies jedoch nicht damit erklären, dass die Verfasser einfach schlecht waren, denn sie waren wie alle mit einer Ausbildung gründlich rhetorisch gedrillt. Und eine der wichtigsten Übungen der Rhetorik ist immer die *evidentia* gewesen, also das anschauliche Darstellen von Sachverhalten, damit diese vor den Augen des Empfängers erscheinen. Dies ist der eigentliche Ausgangspunkt der Rhetorik: Derjenige Advokat, der seine Version des Geschehenen am deutlichsten visualisieren kann, gewinnt den Prozess, derjenige Politiker, der seine Zukunftsvision überzeugend präsentieren kann, gewinnt die Stimmen. Außerdem ist es nur das Romangenre, das in Schweden so hoffnungslos rückständig ist – in anderen Genres halten wir mit den europäischen Autoren ganz gut mit. Das Problem mit den frühen schwedischen Romanen ist nicht, dass sie keinen guten literarischen Stil zustandebringen *konnten*. Das Problem ist vielmehr, dass sie *die Wahl trafen*, keinen anschaulichen und mitreißenden Stil zu verwenden.

Nicht alle, aber ein großer Teil der Techniken des 'Realismus' sind also vorhanden, sie kommen aber in schwedischen Romanen nicht zur Anwendung. Und dies obwohl das Romangenre gerade wegen seiner Anschaulichkeit, seiner mitreißenden Schilderung beliebt war. Offenbar hat dies mit Auktorität zu tun.

Télémaque und *Argenis* waren also zwei der einflussreichsten Romane der Zeit, und die Auktorität der *Aeneis* war selbstverständlich. Von diesen Werken nimmt sich *Adalriks och Giöthildas Äfwentyr* die Auktorität. Die Struktur stimmt überein – eine Art moralischer Erziehungsweg – und man findet auch direkte Anleihen.¹² Aber die *Argenis* hat eine bedeutend farbigere und lebendigere Darstellung als *Adalriks och Giöthildas Äfwentyr*, ganz zu schweigen von der *Aeneis*, die über Jahrhunderte hinweg als vorbildliches Beispiel einer anschaulich dargestellten Schilderung hervorgehoben wurde. Bemerkenswert ist also, dass die Verfasser von *Adalriks och Giöthildas Äfwentyr*, wenn sie die älteren Texte verwenden, die Handlungen und Motive entlehnen, jedoch darauf verzichten, den 'Realismus' zu übernehmen. Dies scheint gänzlich beabsichtigt. Der Anfang des Romans weist derartige Übereinstimmungen mit dem Anfang der *Argenis* auf, dass wir dies als ein Signal auffassen müssen: Die Verfasser schlagen den Ton an, indem sie auf ein maßgebendes und respektiertes Buch verweisen. Wir können einen Vergleich mit der schwedischen Übersetzung der *Argenis* machen, die damals erschienen war:

WERlden hade ännu icke erkändt Rom för sin Herrskarinna, och den store Ocean war ei eller det Wälde undergifwen som wid Tibern förds, när sig tildrog, at en Yngling af

¹² Siehe Vasenius, Valfrid: *Jacob Henrik Mörk. Litteraturhistorik teckning*. Helsingfors, Stockholm 1892.

ogement anseende utur ett främmande Skepp upsteg på *Siciliens* Strand, rätt där *Flo-*
den Gelas i Hafwet faller.¹³

Die Welt hatte *Rom* noch nicht als ihre Herrscherin erkannt, und der große *Ozean* war auch nicht der Macht untertan, die am *Tiber* herrschte, als es sich so zutrug, dass ein Jüngling von ungemeinem Ansehen aus einem fremden Schiff an *Siziliens* Strand stieg, gerade dort, wo der Fluss *Gelas* ins Meer mündet.

Die Einleitung von *Adalriks och Giöthildas Äfwentyr* lautet folgendermaßen:

Atle-Ö hade ännu ei förenat alla sina krafter under ett Hufwud, och Illrådas illgierning war ännu ei blefwen en Saga uti werlden, när ett Skepp kastade sitt Ankare under en liten Ö uti Gliss-Sjön. Bland andra war uppå detta Skepp en Kunga-Son, berömd genom sina Wapen, dem Lyckan med härliga segrar bekrönt.

Die Atle-Insel hatte noch nicht alle ihre Kräfte unter einem Haupt vereint, und Illrådas Missetat war noch nicht zu einer Sage draußen in der Welt geworden, als ein Schiff bei einer kleinen Insel im Gliss-See vor Anker ging. Unter anderen war auf diesem Schiff ein Königssohn, berühmt durch seine Waffen, welche das Glück mit herrlichen Siegen bekrönt hatte.

Noch sind die Übereinstimmungen bedeutend auffallender als die Ungleichheiten. Die Weltmacht Rom hat ihre Entsprechung in der Atle-Insel (Schweden) und der Jüngling, der die Zukunft des Reichs beeinflussen wird, wird eingeführt. Phrasen und Rhythmen sind parallel in den beiden Texten: Das Gebiet war „ännu icke“/„ännu ei“ (noch nicht) einer Zentralmacht unterworfen „och“ (und) jemandes Macht war noch nicht anerkannt worden, „när“ (als) ein Schiff die Küste bei einer Flussmündung/einer Insel erreicht hatte und damit ein königliches Themenfeld eröffnet. Gegen Ende fügt der schwedische Roman noch einen Satz ein, der den wichtigsten Hintergrund liefert, während der Jüngling der *Argenis* lediglich mit seinem Aussehen präsentiert wird, welches in seiner Ungewöhnlichkeit den Adel auf eine knappere Weise angibt. Die Umgebung wird in der *Argenis* vielleicht etwas genauer präsentiert: Die Präzisierung eines benannten Flusses, der am Strand einer benannten Insel ins Meer fließt, gibt eine deutlichere Einrahmung als die unbekannten Ortsnamen, welche ihre Einbettung in die „Wortzeichnungen“ etwas später in *Adalriks och Giöthildas Äfwentyr* erhalten. Das personifizierte Glück in *Adalriks och Giöthildas Äfwentyr* ist so klischiert, dass es keine Anschaulichkeit zu schaffen vermag, und gewiss nicht für die konkrete Umgebung.

Adalriks och Giöthildas Äfwentyr beginnt also mit dem Versetzen der *Argenis* ins altnordische Milieu. Dadurch wird dem Leser einigermaßen klar, was ihn erwartet: ein sittlicher Erziehungsroman mit spannenden Verwicklungen und genießbarem Stil. Aber diese Erwartung wird sogleich gebrochen, da die Unterschiede im Folgenden größer werden. Die *Argenis* fährt mit febriler, stellenweise detaillierter Aktivität fort, welche die Stille des Helden kontrastiert. Die Stille wiederum wird mit dem

¹³ Barclay, John: *Joan Barclaji Argenis, På Swensko öfwersatt, Jämte Uttolkningen öfwer dess enkanterliga Ändamål och Afseende; Försedd med nödige Anmärkningar och Register*. Stockholm 1740.

inneren Zustand der Person verbunden, ein Effekt der Seereise, und wird ebenso mit einem heftigen Aufwachen kontrastiert:

Hans Betjente buro med Skepps-Folkets tilhielp sin Herres Rustning af Farkosten, och hißade Hästarne med omspände Giordar upp på Landet. Han sjelf hade imedlertid, effter han war owahn wid Siö-resans Olägenheter, kastat sig omkull på Sanden, och försökte at igenom Sömn betaga den Yrhet som Böljornes kastande hos honom förorsakat, när i det samma ett ganska häfftigt Skrij först brydde hans hwilande Sinnens med en obehagelig Dröm, och strax kom så när, at det med sin Förskräckelse honom af Sömnerna upväckte.

En Skog hade han i Åsickt, som wäl war gles, men med stora til hwarannan sig utbreddande Trän sträckte sig ganska wida, under hwilka woro små Högder, betäckte med Tistel och sammansnodde Buskar, de där lika som til Försåts anställande därstädes upväxt. Utur denne Skog framryckte ett mycket wackert Fruentimmer ut på Slätten, hwars Ögon röde af gråt, och på sorgeligt wijs omkring Axlarne nederrefne Hår, gjorde hennes Anseende faseligit. Hästen, som hon red uppå, hant ei så fort löpa, som icke hon med Hugg och Slag ännu mera skyndade på honom, och skriade derjämte så grufweligen som en ursinnig Menniska.

Seine Diener trugen mit Hilfe der Schiffsbesatzung die Rüstung ihres Herrn aus dem Gefährt und trieben die Pferde mit umgebundenen Lederriemen an Land. Er selbst hatte sich inzwischen, weil er die Unannehmlichkeiten der Seereise nicht gewohnt war, in den Sand geworfen, und versuchte durch Schlaf das Schwindelgefühl abzuwenden, das die schlagenden Wellen bei ihm verursacht hatten, als gleichzeitig ein ziemlich heftiger Schrei zuerst seine ruhenden Sinne mit einem unangenehmen Traum störte und bald so nahe kam, dass er ihn mit seiner Schrecklichkeit aus dem Schlaf aufweckte.

Einen Wald hatte er im Blickfeld, der ziemlich licht war, aber mit großen, einander mit den Zweigen berührenden Bäumen, unter welchen kleine Hügel waren, bedeckt von Disteln und dichten Büschen, die dort wie mit hinterlistiger Absicht gewachsen waren. Aus diesem Wald stürzte ein sehr schönes Frauenzimmer auf die Ebene hinaus; ihre rotgeweinten Augen und das auf traurige Weise auf die Schultern herabhängende Haar machten ihr Aussehen schrecklich. Das Pferd, auf welchem sie ritt, vermochte nicht so schnell zu laufen, so dass sie es mit Hieben und Schlägen noch mehr antrieb und dabei so schauerlich schrie wie ein wahnsinniger Mensch.

Die Schilderung ist sehr mitreißend: Die Konkretisierung, der Kontrast zwischen Ruhe und Bewegung, die detaillierte Beschreibung des Waldes und der Frau wird dadurch verstärkt, dass die Handlung am Zitatende durch die Augen des Helden geschildert wird – ein Perspektivenwechsel der überkultivierten Art. Aber was geschieht in *Adalriks och Giöthildas Äfwentyr*? Die Präsentation des Helden wird mit einer unüblich undetaillierten Hintergrundszeichnung ausgeweitet.¹⁴ Keine konkreten Handlungen werden geschildert; Gefühle werden benannt, haben aber keine Anknüpfung an die aktuelle Situation. Die Bewegung, die ausgemacht werden kann, ist metaphorisch: Der Königssohn eilt mit großen Schritten aufwärts:

¹⁴ Vgl. Stålmärck: *Jacob Mörk*, S. 220-223.

Olyckan, som ifrån de första Åhren af hans Lefnad förfölgt honom, och den han med större mod öfwerstigit, hade hos werlden upwäckt en ömse wördnad och medlidande. Det war Hialmars Son, för sin Dygd wördad af de dödeliga och älskad af de odödeliga. Thyr hade i synnerhet inneslutet honom i sitt hägn. Han uppfylte intet allenast hans Hierta med ett Mod, som kunde förachta döden, utan ock bestrålade hans Sinne med en strima af wisheten, så at han kunde twinga alla sina begiär och med sielflikhet öfwerwinna alla Lyckones hotande omkast. Och hela Norden fästade med förundran sina Ögon på en Kunga-Son, hwilken med så stora steg skyndade sig til den högsta spets af åhran och odödligheten.

Das Unglück, das ihn seit seinen ersten Lebensjahren verfolgt hatte und welches er mit größerem Mut überwunden hatte, hatte in der Welt sowohl Hochachtung als auch Mitleid erweckt. Dies war Hjalmar's Sohn, für seine Tugend geachtet von den Sterblichen und geliebt von den Unsterblichen. Insbesondere Thyr hatte ihn in seine Obhut genommen. Er erfüllte nicht nur sein Herz mit einem Mut, der den Tod verachten konnte, sondern erleuchtete auch seine Sinne mit einem Schimmer der Weisheit, so dass er alle seine Begehren zügeln und mit Selbstähnlichkeit alle drohenden Wendungen des Glücks überwinden konnte. Und der ganze Norden richtete seinen Blick auf einen Königssohn, welcher mit so großen Schritten dem höchsten Gipfel der Ehre und Unsterblichkeit entgeneilte.

Es wäre erstaunlicher gewesen, wenn die Unterschiede geringer gewesen wären, aber wir können konstatieren, dass *Adalriks och Giöthildas Äfwentyr* sich auf ganz andere Dimensionen der Fiktion stützt als die *Argenis*. Während die *Argenis* keinerlei Bedarf an weiterer Auktorisierung innerhalb des moralisierenden Systems zeigt, sondern sogleich mit der lebendigen Schilderung beginnt, die vermittelt werden soll, hat *Adalriks och Giöthildas Äfwentyr* bereits die Funktion des Helden als musterhaftes Vorbild und Verkörperung der alten nordischen Tugenden, gestärkt durch die Einverleibung einer altnordischen Gottheit, festgelegt. Im Kontrast zur *Argenis* fährt *Adalriks och Giöthildas Äfwentyr* mit noch ausführlicheren Hintergrundbeschreibungen fort, zuerst von Adalriks Absicht und darauf vom politischen Hintergrund. Und dieser Mangel an Veranschaulichung ist – mit einigen Ausnahmen – eine durchgehende Linie im Roman. Man entfernt sich also vom Realismus der Vorlage und hält sich ans Allgemeine oder Universelle, an unsterbliche Tugenden oder Wahrheiten. Dies ergibt sehr abstrakte Ausführungen; aber sogar dann, wenn sich etwas ereignet, werden die Beschreibungen beinahe durchsichtig, so dass man nie vergisst, dass sie im Grunde Zeichen sind und dass ihre Bedeutung darin liegt, auf das hohe Geistige, die universellen Wahrheiten zu verweisen.

Adalriks och Giöthildas Äfwentyr wird also an die *Argenis* gebunden, um Auktorität zu erlangen, und diese Anknüpfung bringt automatisch eine hohe Wertung des Themas und der Absicht. Aber um die Autorität zu stärken, binden sich die schwedischen Autoren bewusst stärker an das konventionelle moralphilosophische Wertesystem und betonen das Geistige, Universelle gleichzeitig wie sie das Materielle, Körperliche aus der Schilderung herausfiltern. Ich denke also, dass die literarische Technik direkt gewählt wurde, um dem Auktoritätsprinzip zu entsprechen. Sogar der Stil erklärt uns, dass es hier geistige Wahrheiten gibt, von denen man erbaut

wird. Die Gestalten der Erzählung sind durchsichtig, damit wir durch sie hindurchsehen können und die wahren Tugenden auf dem universellen Niveau erblicken. Der 'Realismus', die Veranschaulichung, wird wichtig als Negativtechnik.

Evidentia, die wichtige rhetorische Figur, die für lebendige und mitreißende Darstellung steht, wird verabschiedet. Sie erzeugt Leben und Konkretisierung, zieht das Thema dadurch aber in die Materie hinab. Das Ideal der *perspicuitas*, Klarheit der Sprache, ist zu seiner ursprünglichen Bedeutung zurückgekehrt: 'Durchsichtigkeit'. In *Adalriks och Giöthildas Äfwentyr* werden die Gestalten der Erzählung durchsichtig, weil wir nicht vergessen sollen, dass die Personen eigentlich Zeichen sind und auf die höheren Wahrheiten verweisen. Das Grundprinzip ist die *Selbstähnlichkeit*. Im obigen Zitat wurde dem Helden Adalrik diese Eigenschaft zugeschrieben, und sich selbst ähnlich zu sein bedeutet, an den höheren Tugenden festzuhalten, ungeachtet wie die Welt sich ändert, verändert wird und betrügt. In hohem Ausmaß ist dies das stoische Ideal, oder eher die römische Rauheit, die für die alten Nordländer als charakteristisch angesehen wird. Die Selbstähnlichkeit ist in *Adalriks och Giöthildas Äfwentyr* zum stilistischen Prinzip geworden, so weit entfernt von der *Unfestigkeit*, wie man nur kommen kann.

'Realistische' Auktorität

Indessen gibt es andere Auktorisierungsprinzipien, die einen höheren Grad an 'Realismus' und spannender Schilderung, d.h. mehr *Unfestigkeit*, erlauben. Der Mechanismus, der das Verhältnis zwischen Auktorität und Stilistik steuert, wird noch deutlicher, wenn man die Perspektive etwas ausweitet. Einer der beiden Verfasser von *Adalriks och Giöthildas Äfwentyr*, Jacob Mörk, schrieb einige Jahre später einen weiteren Roman. Er heißt *Thecla, eller den bepröfwade trones dygd* (1749-58)¹⁵ (*Thecla* oder Die Tugend des geprüften Glaubens) und basiert auf der Legende der Märtyrerin Thecla, die zu Kaiser Neros Zeiten ihres Glaubens wegen verfolgt wurde. So unzufrieden wie Böök mit *Adalriks och Giöthildas Äfwentyr* war, so zufrieden war er mit *Thecla*. Denn hier fand er einen bedeutend stärkeren Realismus: teils in den Natur- und Milieubeschreibungen, teils in den psychologischen Porträts. Man kann spekulieren, ob dies daran liegt, dass Mörk als Mensch gereift und der realistischen Porträtierung nun, ein paar Jahre später, inzwischen mächtig war.¹⁶ Es hängt jedoch vielmehr mit dem Auktorisierungsprinzip zusammen, denn dieses ist ein ganz anderes in *Thecla* als in *Adalriks och Giöthildas Äfwentyr*.

¹⁵ Mörk, Jacob: *Thecla, eller den bepröfwade trones dygd*. Stockholm 1749-1758. 2. Auflage Stockholm 1758-1759 und diverse spätere Auflagen.

¹⁶ Böök: *Romanens och prosaberättelsens historia*, S. 161.



Abb. 2: Titelblatt aus „Thecla, eller den bepröfwade trones dygd“ von Jacob Mörk, Erster Teil. Stockholm 1749.

Die psychologische Porträtierung in *Thecla* kann folgendermaßen aussehen – nicht ganz gemäß dem modernen Ideal, aber lebendig und anschaulich:

Såsom et skepp, hwilket tryckes af stridande stormar, arbetar och snart dränkes i de fraggande böljor, som ifrån alla sidor göra et wåldsamt anfall; Så war det ock med *Theclas* sinne. Hwart hon wände sina tankar, såg hon ej annat, än oro och alt det, som hotade at sänka des hjerta uti en afgrund af sorg och förtwiflan. / ... / Hon påminte sig icke utan rysning de skarpa bilor och lysande lågor / ... / Hon förestälte sig en ewig och oändelig kraft, som i sin egen helighet dömde och straffade alt det, som stridde mot hans oryggeliga lag / ... / Men när hon såg tillbaka / ... / föll hennes sinne uti et djup af ängslan och oro.¹⁷

Wie ein Schiff, welches von kämpfenden Stürmen gedrückt wird, arbeitet und bald von den schäumenden Wellen getränkt wird, die von allen Seiten einen gewaltsamen Anfall verüben; so war es auch mit *Theclas* Sinneszustand. Wohin sie auch ihre Gedanken wandte, sah sie nichts anderes als Unruhe und alles, was ihr Herz in einen Abgrund von Trauer und Verzweiflung zu versenken drohte. / ... / Sie erinnerte sich nicht ohne Schauern der scharfen Beile und leuchtenden Flammen / ... / Sie stellte sich eine ewige und unendliche Kraft vor, die in ihrer eigenen Heiligkeit urteilte und all das strafte, was gegen ihr unerschütterliches Gesetz verstieß / ... / Aber als sie zurückblickte / ... / fiel ihr Sinn in einen Abgrund von Furcht und Unruhe.

Außer dem einleitenden Gleichnis vom sturmgeplagten Schiff ist hier alles gänzlich unbewegt, die psychologische Schilderung zeigt sich jedoch völlig anders als in *Adalriks och Giöthildas Äfwentyr*. Wir befinden uns wirklich in *Theclas* Bewusstsein und können dem Innenleben eines Menschen folgen, seinen Beweggründen und Ängsten. Das technische Mittel hier ist, dass *wir* erfahren, was *sie* vor sich sieht: ein stellvertretendes Sehen und, nicht zuletzt, ein stellvertretendes Fühlen. Auf diese Weise können wir den Veränderungen ihrer Gefühle folgen. *Theclas* Blick fällt plötzlich auf ein Bild von Jesus, und als sie ihr Leiden mit dem Leiden Christi identifiziert, erfährt sie Trost. Das Blut und die Wunden auf seinem Körper werden genau beschrieben, und es wird deutlich gemacht, wie beider Leiden übereinstimmt. Die detaillierte und lebendige Beschreibung des toten Jesus ist also eine erweiterte Beschreibung von *Theclas* Gefühlsleben und Stimmung. Durch die Identifikation von *Thecla* und Christus, zwischen ihren Qualen und seinen Qualen, wird eine wohlbekannte Leidensgeschichte aktualisiert:

Uppå deßå orden följde en ström af suckar och tårar, och des oroliga hjerta wiste icke hwarwid det skulle stödja sig under så många bekymmer. Hennes ögon, som i sit tröstlösa tilstånd, swäfwade på alla sidor, föllo ändteligen på en tafla, som förestälte henne **lifsens Förste**, dödad på et trä. Det hufwud, som med minsta wink wänder werldenes grundwalar och befaller stjernorna i sit lopp, war med taggefulla törnen omgifwit. Det ansigte, som Änglarna ej se utan häpenhet, war af spottande tungor orenadt. De ögon, som med sit ljus uplifwa och fägna alla lefwande, woro slutna i mörker. De händer, som beredt och uppehålla hela werlden, woro med spikar genomborade: Al-

¹⁷ Mörk: *Thecla*, I, S. 17-18.

magten war fängslad, kärleken sårad, härligheten naken, heligheten fördömd, Skaparen af kreaturen förföljd, och sjelfwa lifwet dödadt.¹⁸

Auf diese Worte folgte ein Strom von Seufzern und Tränen, und ihr unruhiges Herz wusste nicht, worauf es sich unter so vielen Sorgen noch stützen sollte. Ihre Augen, die in ihrem trostlosen Zustand überall umherschweiften, erblickten schließlich ein Gemälde, das den **Fürst des Lebens** darstellte, getötet an einem Holz. Das Haupt, das mit dem kleinsten Wink die Grundfesten der Welt verändert und die Sterne in ihre Bahnen befiehlt, war von spitzen Dornen umgeben. Das Gesicht, welches die Engel nicht ohne Erstaunen sehen, war von spottenden Zungen verunreinigt. Die Augen, die mit ihrem Licht alle Lebenden erquickten und erfreuen, waren in Dunkelheit geschlossen. Die Hände, die die ganze Welt geschaffen und sie aufrecht erhalten, von Nägeln durchbohrt: Die Allmacht war gefangen, die Liebe verwundet, die Herrlichkeit nackt, die Heiligkeit verdammt, der Schöpfer der Kreaturen verfolgt, und das Leben selbst war getötet.

Das Bild vom Leiden Christi schenkt Theclas Leiden Bedeutung und auch der Beschreibung ihres Leidens, denn es sind die christlichen Wahrheiten, welche Auktorsität verleihen. Theclas Gefühle sind also stellvertretend für diejenigen Jesu und dann verdoppeln sich die stellvertretenden Gefühle: Theclas Gefühle werden sehr ausführlich beschrieben, doch hat ihre Mutter alles mitgehört und die Gefühle übernommen. Jetzt verkörpert sie ihrerseits das innere Geschehen. Die Gefühlsausdrücke können also verstärkt werden, indem sie dupliziert werden.¹⁹

Es geht deutlich hervor, dass *Thecla* von der Andachtsliteratur und der religiösen Sprache stark geprägt ist. Aus dieser sind auch die 'realistischen' Techniken entlehnt, von denen sich eine ganze Reihe ausmachen lässt:

1. die Veranschaulichung von Gefühlen mit Hilfe von Bildern.
2. die lebendige Beschreibung des Sinneszustandes, mit ausgeprägten Wechseln von Gedanken und Stimmungen.
3. die Verstärkung von Gefühlsausdrücken durch die Erhöhung der Anzahl Personen, welche diese erleben.
4. die detaillierte Beschreibung an sich. In der Andacht ist es wichtig, dass sich der Gläubige Szenen aus der Bibel ausmalt und diese Bilder festhält, während er oder sie gleichzeitig über die Bilder und ihre Bedeutung meditiert.
5. die detaillierte Beschreibung kommt im Roman auch in Naturschilderungen vor. Dabei geht es darum, Gottes Schöpfung als Zeichen in Gottes Buch zu beschreiben: die Schöpfung soll gedeutet werden und darüber hinaus verdient sie es, genau beschrieben zu werden als eine Art Lobgesang auf Gottes Werk.
6. die innere Rede. Der Gläubige tritt in einen Dialog mit Jesus, was einen besonderen, intimen Ton hervorruft.

¹⁸ Mörk: *Thecla*, I, S. 20.

¹⁹ Man kann die Technik mit derjenigen Samuels Richardsons vergleichen, welche er in *Pamela, or Virtue rewarded* anwendet. Die Form des Briefromans ermöglicht es wiederzugeben, wie andere auf die Erlebnisse der Hauptperson reagieren.

Dieser Techniken bediente man sich in der religiösen Sphäre schon lange, bevor sie sich in der weltlichen Literatur durchsetzten. Stina Hansson und Valborg Lindgärde haben sie dokumentiert und aufgezeigt, wie sie in der Romantik in die weltliche Literatur übernommen werden.²⁰ Dies hat zur Folge, dass sie vor allem mit der bedeutend moderneren Literaturauffassung, die mit der Romantik aufkam, in Verbindung gebracht werden und dass wir diese automatisch als bedeutend moderner empfinden. Aber das Zentrale ist eigentlich, dass sie mit einem bestimmten Thema und einem bestimmten Auktorisierungsprinzip zusammengehören.

Der eigentliche Kern des Christentums sind das Leiden und die Gefühle. In der Andachtsliteratur entwickelte man Techniken, um Gefühle wiederzugeben und nicht zuletzt auch, um sie erst einmal hervorzurufen. Zu Beginn waren die Grenzen dafür, was sich in 'weltlicher' Literatur gehörte, sehr klar und die Ausdrucksformen der religiösen Literatur waren in hohem Grad in ihre eigene Sphäre eingeschlossen. Im 17. Jahrhundert sind die Grenzen zwischen weltlicher und geistlicher Literatur recht deutlich; im 18. Jahrhundert lockern sie sich auf und mit der Romantik werden literarische Techniken aus der Andachtsliteratur in die weltliche Literatur überführt und zu einem wichtigen Teil der subjektiven Formensprache der romantischen Literatur.

Thecla hat ein Thema, das erlaubt, literarische Techniken aus der religiösen Sphäre zu importieren. Weil es ein Thema aus der christlichen Geschichte ist, sind es auch die christlichen Vorstellungen, die hier für die Entstehung von Auktorität wichtig sind: Das Schicksal des Romans hängt davon ab, ob es gelingt, ihn an diesen Vorstellungskomplex zu knüpfen, im Unterschied zu *Adalriks och Giöthildas Äfwentyr*, das sich an einen distanzierten und abstrakteren moralphilosophischen Code bindet. *Theclas* Auktoritätsquelle führt also einen Satz literarischer Techniken mit sich, die sonst nicht hätten angewendet werden können. Das zeigt, dass der Verfasser eine Reihe 'realistischer' Techniken beherrschte, die in *Thecla* notwendig waren. In *Adalriks och Giöthildas Äfwentyr* hingegen wäre die Auktorität verlorengegangen, wenn man solche Techniken angewendet hätte: Die Auktoritätsquelle schließt sie aus.

Dies betrifft vor allem stilistische Techniken, die man für gewöhnlich als realistisch auffasst. Aber es gilt ebenso für 'Realismus' im weiteren Sinne. Zum realistischen Roman gehört, dass nicht nur das Individuum geschildert wird, sondern auch seine *Entwicklung*. Ereignisse und Milieu beeinflussen das Individuum, so dass die Figur am Schluss des Romans nicht mehr dieselbe ist wie zu Beginn. Entwicklungen dieser Art fehlen beispielsweise im Epos und in den frühen Romanen. Sie fehlen auch in *Adalriks och Giöthildas Äfwentyr*: Ihre Erlebnisse formen die Figuren nicht, sie stellen lediglich Prüfungen dar, durch welche ihr Charakter, den sie die ganze Zeit über schon hatten, nur *geprüft* und gefestigt wird. In *Thecla* dagegen durchläuft

²⁰ Hansson, Stina: *Ett språk för själen. Litterära former i den svenska andaktslitteraturen 1650-1720*. Skrifter utgivna av Litteraturvetenskapliga institutionen vid Göteborgs universitet 20. Göteborg 1991; Lindgärde, Valborg: *Jesu Christi Pijnos Historia Rijmwijs betrachtad. Svenska passionsdikter under 1600- och 1700-talet*. Litteratur Teater Film. Nya serien 12. Lund 1996.

die Hauptperson eine Entwicklung, die auch an das Auktorisierungsprinzip gebunden ist. In der religiösen Literatur wird das Subjekt zu einer Art Christusidentifikation entwickelt, denn es geht um die Entwicklung und Erlösung der Seele.²¹ Wichtig in diesem Zusammenhang ist also, dass auch diese Form des 'Realismus' ein direktes Resultat der Auktorisierungsquelle ist. Es gibt realistische Techniken, derer man sich bedienen kann, und in *Thecla* schaffen sie Auktorität, aber in *Adalriks och Giöthildas Äfwentyr* werden sie als Negativtechnik verwendet, um Auktorität herzustellen.

Der grundlegende Unterschied zwischen *Adalriks och Giöthildas Äfwentyr* und *Thecla* ist, dass die Auktorisierungsprinzipien des ersten Romans *Unfestigkeit* ausschließen – die guten Charaktere und die Art der Schilderung sind im Großen und Ganzen von Selbstähnlichkeit geprägt. *Thecla* baut stattdessen auf Auktorisierungsprinzipien, die *Unfestigkeit* geradezu voraussetzen: Die Heldin verkörpert Verzweiflung, Unbeständigkeit und Schwäche der christlichen Seele angesichts der Versuchungen und Bedrohungen des irdischen Daseins. Die Grundeigenschaften des guten Charakters sind hier Unbeständigkeit und Instabilität. Die guten Charaktere sind nur fest und entschlossen, wenn sie vom Bösen bedrängt werden. Und weil das Thema der *Unfestigkeit* auf verschiedenen Ebenen Raum schenkt, kann sich auch die Schilderung des Äußeren und Inneren der bösen Charaktere mit greifbarer Anschaulichkeit und Kraft entwickeln.

Das Prinzip der Selbstähnlichkeit verändert sich also mit der Nähe zur religiösen Sphäre. Für den Gläubigen ist es selbstverständlich, die Gefahren und Versuchungen der Welt beständig zu fürchten, und somit ist ein breites Spektrum von Techniken möglich, die in *Adalriks och Giöthildas Äfwentyr* nicht verwendet werden konnten.

Prinzipien der Veranschaulichung

Der Ausgangspunkt für das Misstrauen gegenüber der Veranschaulichung, *evidentia*, ist, dass sie von vornherein als argumentativ aufgefasst wird. Die Veranschaulichung bereitet eine These vor, sie wird gebraucht um eine Absicht durchzusetzen, sie führt zu einer Behauptung oder zu einem *Anspruch*. Das ist die Grundannahme der Rhetorik. Man könnte sagen, dass jede literarische Veranschaulichung diese eingebaute Lesererwartung innehat. Dies ist natürlich ans Genre gebunden: Am stärksten hat es sich innerhalb der *exempla* der Predigtkunst entwickelt, wo man die Bestrafung der Sünden und der Belohnung der Tugenden systematisch veranschaulichte. Es ist bekannt, wie die Literatur von jeher nach ihrer Nützlichkeit beurteilt worden ist und wie man versucht hat, in jeder Erzählung die 'richtige' Moral zu finden. Die Veranschaulichung drückt also eine Wertung aus, eine moralische Stellungnahme. Deshalb zeigt sich in fast jedem Vorwort, jeder Diskussion über den Roman, wie man ihn verteidigt, weil er die Belohnung der Tugend und die Bestrafung des Lasters

²¹ Hættner Aurelius, Eva: *Inför Lagen. Kvinnliga svenska självbiografier från Agneta Horn till Fredrika Bremer*. Literatur Teater Film. Nya serien 13. Lund 1996, S. 60-64.

zeigt. Die Gegner sagen stattdessen, dass der Roman die Unsteten verleitet, indem er verführerische Bilder des Lasterhaften präsentiert. Der Visualisierung wird eine unerhörte Macht zugesprochen.

Diese Auffassung von Veranschaulichung ist recht verbreitet. Für die schwedische Literatur wird sie meines Erachtens besonders wichtig, weil sie hier mit dem Sprachpatriotismus vermischt wird. Es gibt eine sprachpuristische Haltung, die ihre Wurzeln in der Antike hat, innerhalb der schwedischen Debatte aber eine besonders große Rolle spielt. Sie vertritt letzten Endes die Haltung, dass die gute Sprache sich nicht in schöne Kleider kleidet oder sich schminkt. Denn Schminke und Verkleidung sind Verführungsmittel der Last. Die schlechte Literatur bedient sich also der Veranschaulichung, um die Gutgläubigen zu täuschen und kleidet das Laster in ein verführerisches Sprachgewand. Die gute Literatur hingegen darf die Veranschaulichung nicht einmal verwenden, um die Schönheit der Tugend zu verdeutlichen, denn die Tugend soll auch ohne sprachliche Kosmetik schön genug sein. Dagegen darf die gute Literatur das Laster in seiner ganzen Schrecklichkeit ausmalen, um davor zu warnen und um zu verhindern, dass sich die Menschen davon verleiten lassen. Dies ist eine wichtige Vorstellung. Nach dieser Ansicht ist also eine anschauliche Darstellung *immer* mit Laster und Unmoral verbunden. Entweder sind es die Verlockungen des Verführers oder es ist das Ausmalen der wirklichen, hässlichen Gestalt des Verführers durch die Guten.

Diese Vorstellung scheint so grundlegend zu sein, dass man sie selten explizit formuliert sieht. Aber ich glaube, dass sie ein zentraler Ausgangspunkt des Phänomens der Romankritik ist. Das deutlichste Beispiel, das ich gefunden habe, ist Carl Christoffer Gjörwell, der 1754 eine Debatte über Moral und Literatur geführt hat. Als die Diskussion auf die Spitze getrieben worden war, sagte er folgendes:

Sanning och **Dygd** tala sjelfwa til sin förmån, intaga oklädde menlösa hjertan, wäxa med frodighet, när de hatas, och lefwa, när odygden utfläsar en matt anda efter deras hädanfärd. **Lasten** däremot tarfwar altid andras talträngdhet, måste altid inswepa sin blygd under lånta kläder, wantrifs under sit förmenta uphöjande, och trånar ut sit nesliga lif under ständiga bet af en inwärtas plågomask.²²

Wahrheit und **Tugend** sprechen selbst zu ihrem Vorteil, unbekleidet nehmen sie harmlose Herzen ein, wachsen üppig, wenn sie gehasst werden und leben, wenn die Untugend einen matten Geist nach ihrem Hinscheiden aushaucht. Das **Laster** hingegen braucht immer die Redelust anderer, muss seine Scham immer unter geliehenen Kleidern verbergen, ist unzufrieden mit seiner vermeintlichen Erhabenheit und erduldet sein schmähhches Leben unter den ständigen Bissen eines inneren Plagewurms.

Es ist also *nur* das Laster, das man in schöne Beschreibungen und *evidentia* kleiden muss. Die Tugend macht sich unbekleidet am besten, sie braucht keine *evidentia*. Dagegen hatte der Gegner Gjörwells in der Diskussion nichts zu sagen. Es scheint unmöglich, dies in Frage zu stellen. Aus dieser Sichtweise ist es nur das Laster, das veranschaulicht wird oder zu werden braucht, der Verschönerung oder der Abschre-

²² Gjörwell, Carl Christoffer: *Bref Om Blandade Ämnen*. Stockholm 1754, S. 53.

ckung wegen. Und die Veranschaulichung, die ohne Zweck geschieht oder um das Gute zu verschönern, ist im besten Fall hedonistisch und damit verwerflich. Treibt man dies auf die Spitze, ist immer negativ, was mit *evidentia* dargestellt wird. Ich glaube, dass dieser Gedanke in den frühen schwedischen Romanen Niederschlag findet. Er hat mit der sprachpatriotischen Idee zu tun, das Schwedische sei die 'reinste' Sprache, der Ursprache am nächsten. Wahrscheinlich liegt diese sprachmoralische Haltung wie ein implizites Fundament in der Romandebatte, in Schweden besonders stark, weil der Patriotismus der Großmachtzeit eine ungewöhnlich starke Verbindung von Sprache, Nationalität und Moral ergeben hatte. Sie ist ein Rest des Vergangenen, liegt aber beispielsweise auf der Linie von Erik Gustaf Geijers Göthizismus und ist also auch noch im 19. Jahrhundert aktuell. Die Prämisse für den moralischen Aspekt der sprachlichen Darstellung ist also, dass Veranschaulichung argumentativ und die Schlussfolgerung daraus ist, dass diese Argumentationsform dazu gebraucht wird, um zu verführen. Dies wird meistens im Zusammenhang mit Schablonen weiblicher Verstellungskunst, verführerischer Kleidung oder Schminke formuliert. Diese Sexualisierung der Sprache ist wichtig. Die Veranschaulichung, die ihr hört, ist *weiblich* und betrügerisch. Die schwedische Sprache hingegen ist *männlich* und verlässlich. Die *Moral* ist männlich und verlässlich.

Zu den moralischen Aspekten kommt der politische. Abgesehen davon, dass die Veranschaulichung als Beweis oder Beleg in expliziten Argumentationen fungiert, wurde sie auch zu einer Art impliziten Wertung. Die Zensur, die zumindest bis zum Pressegesetz von 1809 in verschiedenen Formen galt, schrieb vor, dass man die Politik des Reiches und der Gesellschaft wie auch angesehene Mitbürger nicht kritisieren durfte. Die wohlbekannte Folge davon war, dass sich die allegorischen Beiträge in der Gesellschaftsdebatte zu Kunst entwickelten: ein internationales Phänomen. In der Presse und in Pamphleten gediehen allegorische und satirische Schilderungen, die jedermann zu deuten wusste, die aber in vielen Fällen die Zensur umgehen konnten. Und das Charakteristikum der Allegorie ist ein Signal, das den Leser sofort dazu antreibt, eine versteckte Botschaft im Text zu suchen. Dieses Signal liegt genau in der Konkretisierung und Anschaulichkeit des Bildes. Die Formen der politischen Debatte machten also auch die Veranschaulichung unmöglich, denn eine anschauliche Passage in einem Roman weckte Verdacht auf verbotene politische Anspielung: allegorische Argumentation. Für einen ausländischen Roman war dieses Risiko zwar unbedeutend, für einen schwedischen Text jedoch offensichtlich.

Dieser politische Aspekt ist wohl ebenso wichtig wie der moralische. Die Veranschaulichung ist instrumental und argumentativ. Die Veranschaulichung entspricht zu einem großen Teil den Techniken des formellen Realismus und ist ein Mittel der öffentlichen politischen Debatte, ungeachtet dessen, ob sie in Form einer Allegorie oder als Beweisführung in einer expliziten Argumentation ausgeführt wird. Das ist, verallgemeinert, die grundsätzliche Sichtweise des alten Normsystems.

Soweit ich sehen kann, ist es vernünftig, den Realismus in gewissen Fällen als Negativtechnik zu bezeichnen. In anderen Fällen setzt der Roman einen Verdacht gegenüber der anschaulichen Darstellung voraus und geht anders mit ihm um. Aus

zahlreichen Beispielen wird deutlich, dass Anschaulichkeit, 'Realismus', nichts ist, was man erreicht, sondern etwas, das man zu legitimieren versuchen muss. Zugleich werden Anschaulichkeit und 'Realismus' gewöhnlicherweise für die eigentliche Legitimation des Romans gehalten, und die ausländischen Romane, die auf Verfasser und Lesepublikum in Schweden einen starken Eindruck machten, entwickelten nicht zuletzt den formellen Realismus, die Veranschaulichung. In den folgenden schwedischen Romanen wird dieses ältere Normsystem gegenüber der immer stärker werdenden neuen Ästhetik abgeschwächt. Man kann sehen, wie die Veranschaulichung im Nachhinein weniger belastet und schließlich als etwas Positives definiert wird.

Die ältere Ästhetik steht in direktem Gegensatz zu allen ästhetischen Neuerungen des 18. Jahrhunderts. In der neuen Ästhetik ist ja die Phantasie, das Erschaffen und Vermitteln von Bildern durch den Poeten, zentral. Aber die Ästhetik als solche betrifft vor allem die auktorisierenden Gattungen – der Roman ist von Anfang an verdächtig und gilt als verleitend. Und dies bedeutet, dass literarische Anschaulichkeit im Genre des Romans anders, das heißt strenger, bewertet wird.²³

Es ist bemerkenswert, dass der Roman einem solch strengen Normsystem gerade in Schweden unterliegt, da das schwedische Pressegesetz aus dem Jahr 1766 gewöhnlich als eines der tolerantesten in Europa dieser Zeit gilt. Aber es ist eine Sache, wie das Gesetz formuliert ist und eine andere, wie die literarische Praxis kontrolliert wird. Die Implikationen des Pressegesetzes sind ja vor allem politisch, und im Normsystem, das ich zu beschreiben versucht habe, scheint die Moral das Zentrale zu sein.

Mit der Zeit findet natürlich die neue Ästhetik Eingang und das alte Normsystem wird abgeschwächt. Aber nicht vor 1830 erscheint der akzeptierte realistische Roman, in dem die Veranschaulichung nicht als bedrohlich empfunden wird: Fredrika Bremers *Famillen H****²⁴ (Die Familie H***). Bekannterweise war Bremer eine derjenigen, die den Roman als meinungsbildend bedeutend gemacht hat. Aber in ihrem ersten Roman trifft sie eine Reihe von Maßnahmen, um den 'Realismus' als ungefährlich darzustellen. Sie grenzt die Veranschaulichung in die weiblichen Sphären, Küche und Kinderzimmer aus, der Erzähler stellt sich die ganze Zeit selbst in Frage und lässt den Leser sich als Herr und Meister fühlen. Auf diese Weise entschärft Bremer die Veranschaulichung, so dass sie nicht als bedrohlich aufgefasst wird. Wenn der moderne, 'realistische' Roman erst einmal akzeptiert und etabliert ist, dann kann er ernsthaft als meinungsbildend verwendet werden.²⁵

²³ Für eine ausführliche Diskussion und Beispiele rund um den frühen schwedischen Roman siehe Malm, Mats: *Textens auktoritet. De första svenska romanernas villkor*. Stockholm/Stehag 2001.

²⁴ Zuerst erschienen 1830-31: *Fredrika Bremer. Famillen H****. Utgiven med inledning och kommentar av Åsa Arping Svenska författare utgivna av Svenska Vitterhetssamfundet. Ny Serie. Stockholm 2000.

²⁵ Siehe Malm, Mats: *Fredrika Bremer och realismerna*. In: *Mig törstar! Studier i Fredrika Bremers spår*. Hg. von Åsa Arping und Brigitta Almo-Nilsson. Hedemora 2001. S. 83-96.

Aber die Veranschaulichung ist noch immer gefährlich. C.J.L. Almqvists *Det går an* (1838) (Es geht an) ragt in der schwedischen Literatur als 'realistisches Meisterwerk' hervor und war gleichzeitig sehr kontrovers. Die Techniken sind dort vollendet, nicht zuletzt wird ja die Erzählerperspektive bis aufs Äußerste ausgenutzt, mit der Folge, dass der Erzähler sowohl unzuverlässig als auch bedrohlich erscheint. Es kann kaum ein Zufall sein, dass der Widerstand gerade gegen einen solchen Roman derart massiv wurde, der den 'Realismus' auf die Spitze treibt. Aber zu dieser Zeit ist die Situation schon viel komplexer geworden und es ist schwer zu sagen, wie stark oder wie lange das alte Normsystem noch weiterlebt. Für die Auktorität eines Textes ist die Stilfrage immer zentral, aber nicht immer in der Art und Weise, wie man es erwarten würde.

Die Vorstellung von der liederlichen Sprache

Es ist nicht nur die Veranschaulichung, die in der Tradition mit Misstrauen betrachtet wird. Das Misstrauen gegenüber der Macht der Sprache hat eine lange Geschichte, die mit Platon beginnt und deutlich in der klassischen Rhetorik auftritt. Die antike Debatte über den Attizismus oder Asianismus ist damit verbunden: Der Asianismus beweist seinen schlechten und gefährlichen Inhalt durch seinen ausschmückenden Stil. Die Angst geht weiter – und wird verstärkt – in der christlichen Tradition, denn das Abstandnehmen von den Versuchungen der Sinneswelt liegt auf einer Linie mit dem Misstrauen in die genüsslichen Versuchungen der Sprache. Bemerkenswerterweise scheint die sprachliche Angst in Schweden besonders stark zu sein. Das merkt man den Romanen an, aber es wurde deutlich, als man begann, eine schwedische Nationalliteratur aufzubauen. Das größte Werk der frühen schwedischen Literatur ist Georg Stiernhielms *Hercules*, gedruckt 1658. Dort wird Hercules vor fru Lusta (Frau Lust) und fru Dygd (Frau Tugend) gestellt und muss einen der beiden Wege wählen. Hercules – darüber ist man sich seit langem im Klaren – repräsentiert „das Schwedische“ und die Moral. Aber eigentlich zeigt sich hier, dass die Moral von der Sprache nicht zu trennen ist: *Hercules* will als Diskussion der Sprache an sich gelesen werden. Man kann sogar zeigen, dass Frau Lust und Frau Tugend die schlechte und die gute Sprache repräsentieren. Frau Tugend verkörpert den Attizismus und Frau Lust den Asianismus. Der Hintergrund hierzu ist komplex: In der rhetorischen Tradition herrscht in der Regel ein starker Optimismus gegenüber den Möglichkeiten der Sprache. Dies ist eine Selbstverständlichkeit, handelt die Rhetorik doch davon, genau diese Möglichkeiten auszunutzen. Aber was man nicht gleich deutlich sieht, ist, dass in der Vorstellung von der Macht der Sprache auch die Angst davor liegt, genau dieser Macht ausgesetzt zu werden. Diese Angst schwingt als Unterton in der Tradition mit, sie wird nicht so oft explizit formuliert, scheint aber ins allgemeine Bewusstsein einzugehen. Der Vorstellungskomplex teilt der Sprache den Körper zu und somit fallen eigentlich die rhetorischen Tugenden mit der individuellen Tugend zusammen. Umgekehrt wird sprachliches Laster dasselbe wie körperliches Laster. Quintilian sagt dazu Folgendes:

Gesunde Körper mit frischem Blut und durch Übung gestärkter Kraft empfangen ihr schönes Aussehen aus denselben Quellen wie ihre Kräfte; denn sie besitzen Farbe, Straffheit und eine ausgeprägte Muskulatur; dieselben Körper aber sind, wenn sie jemand rasiert und geschminkt herausputzt, am allerekelhaftesten gerade durch ihre Bemühung um schönes Aussehen. Verleiht ja doch auch, wie es der griechische Vers bezeugt hat, ein geschmackvoll und prächtig gepflegtes Aussehen den Menschen Ansehen. Dagegen schmückt ein weibischer und mit Verschwendung geputzter Mensch nicht seinen Körper, sondern enthüllt seinen Geist. Ähnlich läßt auch die durchschimmernde und schillernde Ausdrucksweise bestimmter Redner die Gehalte selbst weibisch verweichlicht erscheinen, die in jenes Wortgewand gekleidet werden. [...] Großzügiger muß die Erwartung sein, die wir der Beredsamkeit entgegenbringen. Wenn diese über die gesunde Kraft ihres ganzen Körpers verfügt, wird sie das Glätten der Nägel und das Ordnen der Haare nicht für ihre eigentliche Sorge halten.²⁶

Hier erhält die Sprache nicht einen, sondern zwei weibliche Körper: *Elocutio*, die schöne sprachliche Darstellung, ist geschminkt, herausgeputzt, falsch und verführerisch. An ihrer Seite sehen wir die physische Gestalt der *Eloquentia*, die Redegewandtheit in ihrer Vollendung, eingeschlossen Argument, Themenwahl, die gute Sache: gesund und einfach. Und der athletische und asketische Redner lässt sich nicht von *Elocutio* verleiten, sondern wählt die gesunde *Eloquentia*.

Der Hintergrund zu diesem nahezu ikonographischen Bild ist die antike Debatte über Asianismus und Attizismus. Die Attizisten waren die barschen, philosophisch veranlagten Redner, die sich nicht darum bemühten, die Darstellung allzu angenehm zu machen, und die Asianer wurden dafür kritisiert, dass sie sich *nur* für die schönen und genussbringenden Formen interessierten. Die Debatte war die ganze Zeit aktuell in Rom: Cicero wurde angeklagt, ein Asianer zu sein und er verteidigte sich natürlich damit, indem er andere anklagte, Asianer zu sein. Der Asianismus übertreibt also die *elocutio* und wird praktisch inhaltslos, bloß auf das sprachliche Ergötzen und Affekt ausgerichtet – laut den Kritikern. Man könnte es eine Art sprachlichen Sexuallschreck nennen und dessen Macht soll man nicht unterschätzen. Das Schlüsselwort ist *effeminatus*: 'verweiblicht'. Andere Wörter, die hierhin gehören, sind *libido* und *voluptas*, das heißt alles Liederliche. Verweiblicht ist der Mann, der die hohen moralischen Ansprüche nicht erfüllt, sondern sich Ausschweifungen hingibt: körperlichen oder sprachlichen. Der Mann kann sich mit dieser Art Weiblichkeit anstecken und immer verdorbener werden. Deshalb ist es so wichtig, die Schuljungen vor dem Kontakt mit der verderblichen Sprache zu schützen. Wie Quintilian hervorhebt, „sollen die Knaben sich auch nicht durch die Zierereien unserer modernen lockeren Lebensart geraten können, verweichlichen lassen, so daß sie sich in diese übersüßte Art zu reden verlieben.“²⁷ Die Sprache hat einen Körper und Sprache ist Moral. Im Vergleich zu den sprachlichen Koketterien und Schnörkeln des Asianismus steht der allzu dürftige, aber dennoch empfohlene Attizismus als bedeutend ehrenhafter da.

²⁶ Quintilianus, Marcus Fabius: *Ausbildung des Redners. Zwölf Bücher*. Hg. und übersetzt von Helmut Rahn. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1972. Bd. VIII. Pr. 19-22.

²⁷ Quintilianus: *Ausbildung des Redners*, II.v. 22-23.

Man kann dies natürlich einfach als zwei Stilideale auffassen, jedes mit seinen Vertretern. Aber es ist mehr als das, denn der Widerstand gegen den Asianismus gründet auf einer puren Angst vor dem, was man „die liederliche Sprache“ nennt. Der Ausgangspunkt ist, dass der Redner nicht von dem getrennt werden kann, was er sagt, dass die Sprache den Redenden widerspiegelt. Quintilian gibt alle erdenklichen Anweisungen, wie man eine genussvolle und mitreißende Sprache zustande bringt, muss sich aber gleichzeitig vor dem Misstrauen gegenüber der liederlichen Sprache schützen. Er muss Platons Kritik der Rhetorik als einschmeichelnde Haltung und Genuss für den Moment nutzen und er muss die ganze Zeit seine Distanz zur unmoralischen Sprache hervorheben. Denn Rhetorik ist eine Frage der Macht und der Redner riskiert ständig, von der liederlichen Sprache entmannt zu werden. Quintilian formuliert es so:

Dabei mußte ich um so sorgfältiger zu Werke gehen, weil die Deklamationen, mit denen wir uns für den Kampf auf dem Forum wie mit gepolsterten Waffen einzuüben pflegten, schon lange von dem alten echten Bild wirklicher Rede abgerückt sind und, nur noch auf die Lust der Unterhaltung eingerichtet, es an Kraft und Härte fehlen lassen, wobei man – so Gott mir helfe! – beim Reden den gleichen Fehler macht wie die Sklavenhändler, die der Schönheit der Formen der Knaben dadurch ihre Kuppeldienste leihen, daß sie ihnen die Manneskraft nehmen. Denn wie diese Stärke und Muskelkraft und vor allem den Bart und die anderen Kennzeichen, womit die Natur das männliche Geschlecht im besonderen ausgestattet hat, für nicht schön genug halten und alles zart machen, was, wenn es sich entfalten dürfte, kraftvoll werden würde, als wäre es sonst hart und rau: so überdecken wir heute die eigentliche männliche Haltung der Rede und ihre Gabe, knapp und kräftig zu reden, in unserer Ausdrucksweise mit einer Art zarter Haut und meinen, wenn es nur glatt und glänzend sei, käme es nicht darauf an, was dahintersteckt. Mir jedoch, der ich immer den Blick auf die Natur richte, wird stets jeder Mann schöner erscheinen als ein Verschnittener [...] ²⁸

Die bedrohliche Sprache ist weiblich und macht auch die Männer weiblich. Weiblich ist hier also gleichbedeutend mit dem Gegenteil des männlichen Ideals und meint Eitelkeit, Liederlichkeit und Verdorbenheit. Der weibliche Körper der Sprache bildet ein definitives Drohbild und es droht sogar damit, die Männer zu kastrieren.

In der rhetorischen Tradition liegt also ein starkes Misstrauen gegenüber Schminke und Verstellung. Es wird zu einem Misstrauen gegenüber übertriebener *elocutio*, denn *ornatus*, die sprachliche Verschönerung, ist gleichbedeutend mit Schminke. Ausstattung und Körper verführen, und diese Haltung passt natürlich genau mit der christlichen Einstellung gegenüber dem Blendwerk und den Verlockungen des Teufels zusammen. Wir pflegen die Rhetorik mit einem grenzenlosen Vertrauen in die Möglichkeiten der Sprache zu verbinden, aber dieses Misstrauen steht immer im Hintergrund.

Es muss darauf hingewiesen werden, dass die Vorstellung von der liederlichen Sprache eigentlich eine Vorstellung von der liederlichen Repräsentation ist, und

²⁸ Quintilianus: *Ausbildung des Redners*, V.xii. 17-19.

nicht zuletzt betrifft dies die bildende Kunst. Im Hintergrund steht ja nicht nur Platons Kritik der Rhetorik, sondern auch seine Kritik jeglicher Repräsentation: Seine Billigung der Form, der Linien im Gemälde und Abtun der Körperlichkeit der Farben wird bei Quintilian und in der Tradition nach ihm reflektiert, und Jacqueline Lichtenstein hat gezeigt, wie dies nicht nur in der rhetorischen Tradition, sondern auch deutlich in der kunsttheoretischen Debatte unter anderem im Frankreich des 16. und 17. Jahrhunderts durchgeschlagen hat.²⁹ Dort stritten die 'Poussinisten', die reine Linien und Formen propagierten, mit den 'Rubenisten', die den Vorrang der Farben gegenüber der Linie geltend machten. In Schweden kommt die Vorstellung beim Hofmaler David Klöcker Ehrenstrahl deutlich zum Ausdruck. In seinem Selbstporträt von 1691 stellt er sich selber sitzend zwischen *Inventio* und *Pictura*³⁰ dar, und auch wenn er in einem Kommentar von seiner Liebe zur Malerei spricht, ist die Rollenverteilung offensichtlich. *Inventio* sitzt unauffällig im Schatten, gleich bei der Leinwand, direkt neben des Künstlers rechter Hand, welche die Kreide hält, mit der er die *Linien* ziehen und die *Formen* zeichnen wird. *Pictura* steht auf seiner linken Seite und lenkt ihn davon ab. Sie bietet ihm *die Farben*, die dem Gemälde einen *Körper* geben sollen. *Inventio* ist tugendhaft und keusch, *Pictura* lenkt den Künstler mit Verlockungen ab und steht für das Weibliche und das Liederliche. *Inventio* hält die Ermahnung an seine Pflichten hoch: *Immortales pinge majestatum laudes*, „Male den unsterblichen Ruhm der Majestäten“. *Pictura* hindert ihn daran, diesen Appell an die Pflicht zu sehen. Die Gegenüberstellung ist genau die gleiche, die wir in der rhetorischen Tradition gesehen haben – der Mann mit der *Inventio* steht für Reinheit und Form und wird vom sinnlichen Kolorit versucht.³¹ Ein Selbstporträt ist eine bedeutende Programmklärung, und dies ist auch die Botschaft beim zentralen Künstler des schwedischen Barock: Er ist, wie Quintilian und ebenso Georg Stiernhielm, von der Repräsentation angezogen, weiss aber, dass sie liederlich ist und dass er sich ihr gegenüber verschließen muss.

Aus verschiedenen Gründen wurde die Vorstellung von der liederlichen Sprache besonders zu der Zeit aktuell, die wir heute 'Barock' nennen, und nicht zuletzt war sie weit verbreitet im schwedischen 17. Jahrhundert. Dies habe ich andernorts zu entschlüsseln versucht, und dorthin verweise ich für ausführlichere Belege und Diskussionen.³² Selbstverständlich gibt es ständig eine starke Anziehung zwischen Spra-

²⁹ Lichtenstein, Jacqueline: *The Eloquence of Color. Rhetoric and painting in the French Classical Age*. Berkeley, Los Angeles, Oxford: University of California Press 1989, besonders S. 117-226.

³⁰ Ehrenstrahls Porträt wird behandelt (wobei nicht in diesem Zusammenhang) in Ellenius, Allan: *Karolinska bildidéer*. Acta Universitatis Upsaliensis. Ars Suetica I. Uppsala 1966, S. 12-15. Zu den frühen schwedischen Theorien in der Bildkunst siehe Ellenius, Allan: *De Arte Pingendi. Latin Art Literature in Seventeenth-Century Sweden and its International Background*. Lychnosbibliothek 19. Uppsala und Stockholm 1960.

³¹ Zu den platonischen Vorurteilen gegenüber der Kunst und ihre christliche Weiterführung siehe z.B. Kubler, George: *Vicente Carducho's Allegories of Painting*. Art Bulletin 47 (1965), S. 439-444.

³² Malm, Mats: *Det liderliga språket. Poetisk ambivalens i svensk 'barock'*. Stockholm, Stehag 2004.

che und Kunst, aber dieser Vorstellungskomplex weilt wie eine Art Über-Ich über der Kultur.

Die Angst vor der liederlichen Sprache nimmt während des 18. Jahrhunderts ab, bleibt aber stark genug, um (eine Zeitlang) den Realismus daran zu hindern, in den schwedischen Romanen hervorzutreten und es ist die Gesellschaft, welche die Grenzen setzt. Die Zensur kontrollierte alles, was gedruckt wurde und die Schriftsteller waren gezwungen, so zu schreiben, dass es akzeptiert wurde. Auf der anderen Seite gab es den allgemeinen ästhetischen Genuss bei den Lesern, die Literatur als Erlebnis suchten. Der frühe schwedische Roman bildet einen Gegenpol zu fast allem, was wir mit Literatur und Unterhaltung verbinden. Was er vor allem machen muss, ist auf seine moralische Stabilität zu verweisen und dies einerseits durch grundfeste Charaktere, andererseits durch einen grundfesten Stil. Dieser Stil ist allem, was Menschen als Genuss aufzufassen pflegen, entgegengesetzt, denn das Genussvolle und das Laster sind ja instabil und verführerisch sinnlich, ändern Farbe und Gestalt. Das Moralische und Verlässliche muss unveränderlich sein. *Selbstähnlichkeit* ist auch das Schlüsselwort des Stils, wenn sich der Roman von der *Unfestigkeit* distanziert, um Legitimität zu gewinnen.

Übersetzung: Miriam Bertschi

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

- Barclay, John: *Joan Barclaji Argenis*, På Swensko öfwersatt, Jämte Uttolkningen öfwer deß enkanterliga Ändamål och Afseende; Försedd med nödige Anmärkningar och Register. Stockholm 1740.
- Bremer, Fredrika: *Fredrika Bremer. Famillen H****. Utgiven med inledning och kommentarer av Åsa Arping. Svenska författare utgivna av Svenska Vitterhetssamfundet. Ny serie. Stockholm 2000.
- Gjörwell, C.C.: *Bref Om Blandade Ämnen*. Stockholm 1754.
- Mörk, Jacob und Anders Törngren: *Adalriks och Giöthildas Äfwentyr*. Stockholm 1742-1744 (Inhalt und Register 1745). 2. Auflage. Västerås 1786.
- Mörk, Jacob: *Thecla, eller den bepröfwade trones dygd*. Stockholm 1749-1758. 2. Auflage. Stockholm 1758-1759 und diverse spätere Auflagen.
- Quintilianus, Marcus Fabius: *Ausbildung des Redners. Zwölf Bücher*. Hg. und übersetzt von Helmut Rahn I-II. Darmstadt 1972.
- Rydelius, Andreas: *Nödiga Förnufts-Öfningar, At Lära kenna thet sundas vägar Och Thet osundas felsteg*. Andra vplaget, Ökt med Siette Delen, som nu är i ordningen then Femte. Linköping 1737.

Sekundärliteratur

- Burius, Anders: *Ömhhet om friheten. Studier i frihetstidens censurpolitik*. Institutionen för idé- och lärdomshistoria, Uppsala universitet. Skrifter nr 5. Uppsala 1984.

- Böök, Fredrik: *Romanens och prosaberättelsens historia i Sverige intill 1809*. Stockholm 1907.
- Ellenius, Allan: *De Arte Pingendi. Latin Art Literature in Seventeenth-Century Sweden and its International Background*. Lychnos-bibliotek 19. Uppsala and Stockholm 1960.
- Ellenius, Allan: *Karolinska bildidéer*. Acta Universitatis Upsaliensis. Ars Suetica I. Uppsala 1966.
- Hættner Aurelius, Eva: *Inför Lagen. Kvinnliga svenska självbiografier från Agneta Horn till Fredrika Bremer*, Litteratur Teater Film. Nya serien 13. Lund 1996.
- Hansson, Stina: *Ett språk för själen. Litterära former i den svenska andaktslitteraturen 1650-1720*. Skrifter utgivna av Litteraturvetenskapliga institutionen vid Göteborgs universitet 20. Göteborg 1991.
- Kubler, George: Vicente Carducho's Allegories of Painting. *Art Bulletin* 47 (1965), S. 439-444.
- Lichtenstein, Jacqueline: *The Eloquence of Color. Rhetoric and Painting in the French Classical Age*. Berkeley – Los Angeles – Oxford 1989.
- Lindgårde, Valborg: *Jesu Christi Pijnos Historia Rijmwijs betrachtad. Svenska passionsdikter under 1600- och 1700-talet*. Litteratur Teater Film. Nya serien 12. Lund 1996.
- Malm, Mats: *Textens auktoritet. De första svenska romanernas villkor*. Stockholm/Stehag 2001.
- *Fredrika Bremer och realismerna*. In: *Mig törstar! Studier i Fredrika Bremers spår*. Hg. von Åsa Arping und Birgitta Ahlmo-Nilsson. Hedemora 2001, S. 83–96.
- *Det liderliga språket. Poetisk ambivalens i svensk 'barock'*. Stockholm/Stehag 2004.
- Stålmarch, Torkel: *Jacob Mörk. Studier kring våra äldsta romaner*. Stockholm 1974.
- Svanberg, Victor: *Medelklassrealism*. Skrifter utgivna av Avdelningen för litteratursociologi vid litteraturvetenskapliga institutionen i Uppsala 14. Uppsala 1980.
- Vasenius, Valfrid: *Jacob Henrik Mörk. Litteraturhistorisk teckning*. Helsingfors, Stockholm 1892.
- Vegesack, Thomas von: *Smak för frihet. Opinionsbildningen i Sverige 1755-1830*. Stockholm 1995.

