Repertoire und Tradition : über Schreibformen, Denkformen und Literaturgeschichte im 17. Jahrhundert

Autor(en): **Hansson, Stina**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Beiträge zur nordischen Philologie**

Band (Jahr): **32 (2002)**

PDF erstellt am: **31.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-858233

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.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

STINA HANSSON, GÖTEBORG

Repertoire und Tradition
Über Schreibformen, Denkformen und Literaturgeschichte im 17. Jahrhundert

In der Einleitung seiner Abhandlung *Bach går igen* weist der schwedische Musikhistoriker Gunno Klingfors darauf hin, daß es zu Bachs Zeit nicht üblich war, sich für eine andere als die zeitgenössische Musik zu interessieren: „Musik som hade ca 20 år eller mer på nacken betraktades som gammalmodig." Ferner macht Klingfors darauf aufmerksam, daß neukomponierte Kunstmusik einen selbstverständlichen und wichtigen Teil der kirchlichen und weltlichen Veranstaltungen der Zeit darstellte: „Tonsättarna skrev i normalfallet musik på beställning, och såväl uppdragsgivare som publik krävde att musiken skulle vara funktionell, modern, begriplig och underhållande."[1]

Was Klingfors über die Kunstmusik sagt, gilt auch für die Kunstliteratur in älterer Zeit – für Schweden und das übrige Skandinavien heißt dies die Literatur im 17. und im größten Teil des 18. Jahrhunderts, denn die Dichtung hatte ja ebenfalls und vornehmlich die Aufgabe, unterschiedliche Typen von sozialen Ereignissen, also Beerdigungen, Hochzeiten, Ernennungen und ähnliches, zu besingen. Auch Dichtung, die nicht unmittelbar Gelegenheitsdichtung war, besaß häufig Gelegenheitscharakter – so kann man z.B. Stiernhielms *Hercules* auch als Propaganda für ein Adelsideal lesen, das direkt mit einem neuen politischen Bedürfnis zusammenhing, in diesem Fall dem Bedarf einer wachsenden Staatsverwaltung an gut ausgebildeten jungen Adligen. Der gewöhnlichste äußere Anlaß von Dichtung war, genau wie in der Musik, irgendeine Art der Bestellung. Zudem scheint die Ansicht, daß nur die zeitgenössischen Werke zählten, von den Dichtern dieser Zeit geteilt worden zu sein. Die letzte Behauptung wirkt auf den ersten Blick erstaunlich – uns wurde immerhin beigebracht, wie traditionsgebunden die ältere Dichtung ist. Wir bestimmen die Dichtung ab der Renaissance als 'klassizistisch' und meinen damit, daß sie von den literarischen Formen, Modellen und Techniken abhängig ist, die das klassische Erbe bereithielt. Die Dichtung des 17. und des größten Teils des 18. Jahrhunderts steht zu

---

[1] Gunno Klingfors: *Bach går igen. Källkritiska studier i J S Bachs uppförandepraxis.* Skrifter från Musikvetenskapliga institutionen Göteborg 23. Göteborg 1991, S. 2. 'Musik, die ca. 20 Jahre oder mehr auf dem Buckel hatte, wurde als altmodisch angesehen.' 'Die Komponisten schrieben normalerweise Musik auf Bestellung, und sowohl die Auftraggeber als auch das Publikum verlangten, daß die Musik funktionell, modern, verständlich und unterhaltend sein sollte.'

diesem Erbe ja auch in einem deutlich imitierenden Verhältnis. Horace Engdahl hat mit einem Begriffspaar, mit dem sich hier hervorragend arbeiten läßt, von dieser Dichtung als einer 'Repertoiredichtung' gesprochen, die er der romantischen und nachromantischen 'Werkdichtung' gegenüberstellt.[2]

Aber auch im Hinblick auf das Primat des Neuen gibt es meiner Meinung nach große Ähnlichkeiten zwischen den Dichtern und Komponisten. Natürlich stimmt es, daß die Schriftsteller des 17. und 18. Jahrhunderts die frühere Dichtung in weit höherem Maß wiederverwendeten, als es die Autoren der Romantik und späterer Zeit tun sollten. Doch dieselbe Art der Wiederverwendung kennzeichnet schließlich auch die ältere Musik – so liehen z.B. Bach von Schütz und Mozart von Gluck, als sie ihre eigene aktuelle und 'moderne' Musik schufen. Ich möchte hier die These vertreten, daß unsere Erkenntnis über die starke Abhängigkeit der Dichtung des 17. und 18. Jahrhunderts von der früheren Dichtung einer anderen Erkenntnis den Weg verstellt hat, die mindestens genauso wichtig ist – nämlich der, daß auch die ältere Dichtung den Anspruch erhebt, modern *und* aktuell zu sein. Als Stiernhielm 1668 seine Gedichtsammlung *Musæ Suethizantes* veröffentlichte, gab er ihr den Untertitel „Thet är Sång Gudinnor/ Nu först lärande Dichta och Spela på Swenska" ('Das sind Gesangsgöttinnen, die erst jetzt lernen, auf schwedisch zu dichten und zu spielen'). Bernt Olsson sieht in dieser Formulierung eine Renaissancehaltung, eine Behauptung, daß die alten, einfachen schwedischen Reimverse nun von einer gelehrten und klassisch beeinflußten Dichtung ersetzt wurden.[3] Das ist völlig richtig. Aber man sollte auch beachten, daß Stiernhielm ebenfalls behauptet, daß diese klassizierende Dichtung in gewissem Sinn neu ist – daß die Gesangsgöttinnen „Nu först" ('erst jetzt') gelernt haben, so zu singen, wie es eine neue Zeit verlangt.

Die Unterscheidung zwischen einer starken Abhängigkeit vom literarischen Erbe auf der einen und einer starken Ausrichtung auf das Aktuelle auf der anderen Seite ist, nicht nur was Stiernhielm betrifft, sondern für die gesamte Dichtung von der Renaissance bis zur Romantik, wichtig. Denn obwohl diese Dichtung aus einem gemeinsamen Repertoire heraus geschaffen wurde – das Engdahl als „ett förråd av material och tekniker, genom vilkas mellankomst verkligheten på sätt och vis redan är förvandlad till poetiska halvfabrikat" definiert –,[4] fällt doch gleichzeitig auf, daß

---

2 Horace Engdahl: *Den romantiska texten. En essä i nio avsnitt.* Stockholm 1986, S. 37-38.

3 Bernt Olsson schreibt in Den svenska skaldekonstens fader in seiner Darstellung *Den svenska skaldekonstens fader och andra Stiernhielmsstudier*. Skrifter utg. av Vetenskaps-Societeten i Lund 69. Lund 1974, S. 12-13: „Det hade skrivits svensk poesi långt före Stiernhielm. Det visste han och det skulle han väl också ha erkänt. Men då Stiernhielm talar om Sång-Gudinnorna avser han något annat och mer kvalificerat än de visor som diktats av Forsius eller Wivallius. Här bakom ligger renässansens skarpa åtskillnad mellan den äldre mera folkliga poesien och den nya, lärda, klassiskt influerade." 'Schwedische Poesie war lange vor Stiernhielm geschrieben worden. Das wußte er, und das würde er wohl auch anerkannt haben. Aber wenn Stiernhielm über die Gesangsgöttinnen spricht, bezieht er sich auf etwas anderes und qualifizierteres als die Lieder, die von Forsius oder Wivallius gedichtet wurden. Dem liegt die scharfe Unterscheidung der Renaissance zwischen der älteren, volkstümlicheren und der neuen, gelehrten, klassisch beeinflußten Poesie zugrunde.'

4 Engdahl, *Den romantiska texten*, S. 37. 'ein Reservoir an Material und Techniken, durch deren Auf-

das Repertoire die ganze Zeit über für höchst aktuelle Zwecke herangezogen wird. Es sind neue Siege, neue Sitten, neue Krönungen, neue 'Geburten und Todesfälle' („födslar och dödslar"), die den Dichtern Anlaß geben, das Repertoire aufzusuchen und es für ihre eigenen Werke zu plündern. 'Material und Techniken' des Repertoires wurden also in immer neuen Zusammenhängen vorgeführt. Der Feldherr, der als 'ein Hannibal' besungen wurde, war nicht der alte Hannibal, sondern sein modernes Ebenbild. Das Verhältnis der Repertoiredichtung zur Tradition war von Aktualität durchdrungen.

Nachdem ich meine Hauptthese dargelegt habe, möchte ich nun damit beginnen, zum 'Tatort' zurückzukehren, zu der konkreten Forschungsaufgabe, die mich veranlaßt hat, in diesen Bahnen zu denken – Gedanken, die, was mich selbst betrifft, viele der Begriffe auf den Kopf gestellt haben, die wir gewöhnlich benutzen, wenn wir die ältere Literatur und ihre Geschichte beschreiben. Ich beginne mit einer Vorstellung der jungen Adligen Beata Rosenhane, geboren 1638 und gestorben 1674, Tochter von Schering Rosenhane, u.a. Reichsrat und Freiherr, und ihrer Studien während der späten 1640er und frühen 1650er Jahre.[5] Danach werde ich die Repertoiredichtung und ihr Verhältnis zum Begriff 'Tradition' im Licht der neueren Forschung über Mündlichkeit und Schriftlichkeit diskutieren und mit einigen literaturhistorischen Schlußfolgerungen meiner Überlegungen enden.

Beata Rosenhanes Studien lassen sich in einem einzigartigen Material in der Universitätsbibliothek in Uppsala verfolgen – acht dicke Schreib- oder Übungsbücher, die von Beata und zwei ihrer Schwestern fast 20 Jahre lang benutzt wurden.[6] Beata hat das meiste darin geschrieben, von der Zeit an, als sie acht bis neun Jahre alt war, bis zum Alter von ca. 30, den größten Teil während der ersten sieben bis acht Jahre. Während dieser Jahre wohnte sie zuerst in Münster, wo der Vater während des Westfälischen Friedenskongresses schwedischer Resident war, danach ein Jahr in Paris, dann einige Jahre in Schweden und anschließend ein Jahr in Lübeck, Hamburg und Wismar, bevor sie wieder nach Schweden zurückkehrte. In den Übungsbüchern kann man ziemlich genau verfolgen, wie es vor sich ging, wenn ein junges adliges Mädchen lernte, das Repertoire zu beherrschen und selbst anzuwenden. Es gab wichtige Unterschiede zwischen den Studien der Jungen und Mädchen – ich werde darauf zurückkommen –, und viele adlige Mädchen erhielten zu dieser Zeit überhaupt keine literarische Bildung. Aber betrachten wir zuerst, was Beata Rosenhane lernte. Die junge Beata mußte zunächst eine unendliche Reihe von Erzählungen über

---

treten die Wirklichkeit gewissermaßen schon in poetische Halbfertigprodukte verwandelt ist'

5 Meine Untersuchung über Beata Rosenhane und ihre Studien ist ausführlich dargelegt in Stina Hansson: *Salongsretorik. Beata Rosenhane (1638-74), hennes övningsböcker och den klassiska retoriken.* Skrifter utg. av Litteraturvetenskapliga institutionen vid Göteborgs universitet 25. Göteborg 1993.

6 UUB R490-497. Angaben darüber, wo in den Übungsbüchern man die erwähnten Übungen wiederfindet, werden hier nicht gemacht; vgl. Hansson, *Salongsretorik*, für nähere Hinweise und ausführlichere Kommentare.

historische Personen und bemerkenswerte Ereignisse lesen und in die Übungsbücher schreiben, sowohl aus römischer Antike und neuerer Geschichte als auch aus der zeitgenössischen Chronik. Diese Erzählungen können von bekannten Personen wie Alexander dem Großen oder Hannibal handeln, aber auch von mehr oder weniger zeitgenössischen, anonymen Männern und Frauen aus verschiedenen Orten in ganz Europa, wie zum Beispiel von einer neuentbundenen Frau in Deutschland, die einen solchen Überfluß an Milch hatte, daß man Käse und Butter daraus machte, oder von einem schottischen König, der nicht auf den Rat weiser Männer hörte und deshalb 'in der Blüte seiner Jugend' unterging.[7]

Beata las diese Erzählungen auf französisch, italienisch, deutsch oder lateinisch und gab sie manchmal in den Originalsprachen, vollständig oder in Zusammenfassung, manchmal in Übersetzungen von der einen in die andere Sprache wieder. Durch diese Übungen lernte sie Sprachen – aber nicht nur das. Sie legte sich auch ein solides Reservoir an rhetorischen *exempla* an – historischen oder fiktiven Mustern verschiedener Tugenden und Untugenden und Beschreibungen, wohin die eine oder andere Handlungsweise führen könnte. Zusätzlich lernte sie in diesen Übungen verschiedene Arten, Geschichten in kurzer Zusammenfassung oder längerer Umschreibung wiederzugeben. Das Lesen und Schreiben der Geschichten und Erzählungen vermittelte ihr also den Zugang zu einem Teil der moralischen Argumente, über die das Repertoire verfügte, und die Gewohnheit, sprachlich mit ihnen umzugehen. Die Erzählungen fungierten so auch als eine Art inhaltlicher Vorratskammer für die anderen Typen von Übungen, die sie machte.

Beata schrieb auch, hauptsächlich auf französisch, der Hauptsprache der Übungsbücher, große Mengen einer Textsorte, die sie 'Diskurse' nennt. Ihr Lehrer – während des Großteils der Jahre, um die es hier geht, der deutsche Sekretär ihres Vaters, Georg Heinrich Ludolf, der spätere Bürgermeister von Erfurth – versah sie mit einer Liste von ca. 20 Punkten, die alle beachtet werden mußten, bevor man richtig über eine Sache sprechen konnte, egal um welches Thema es ging. Die Liste greift Punkte auf wie 'was die Sache ist', 'der Ursprung der Sache', 'der Unterschied zwischen der Sache und anderen angrenzenden Sachen', 'das Gegenteil der Sache', 'welchen Dingen die Sache ähnelt', 'der Nutzen der Sache', 'die Auswirkungen der Sache', 'Verse oder Sentenzen, die man darüber gesagt oder gemacht hat' und ähnliches. Die Punkte gehen auf die Verzeichnisse der antiken Rhetorik über die *loci* eben für 'Sachen'[8] zurück, die jeder Redner während des ersten rhetorischen Ar-

---

[7] Dieses und alle weiteren Zitate aus Beata Rosenhanes Übungsbüchern wurden von der Verfasserin in eigener schwedischer Übersetzung angeführt und von den Übersetzerinnen ins Deutsche übertragen.

[8] Es gab auch *loci* für 'Personen', wo Dinge wie 'Familie', 'Geburt', 'Kindheit', 'Jugend und Erziehung', 'lobenswerte Taten' usw. aufgenommen wurden. Zu den *loci* vgl. Quintilianus: *The Institutio oratoria of Quintilian, with an English Translation*. 2. The Loeb Classical Library. London, Cambridge, Mass. 1953, S. 218-232, mit einer Zusammenfassung S. 232. Daß diese *loci* mit unverminderter Stärke in der Tradition des 17. Jahrhunderts überliefert werden, geht aus den Rhetoriklehrbüchern der Zeit hervor; vgl. z.B. Gerhardus Johannes Vossius: *Elementa rhetorica eller retorikens grunder*. Översatt och utgiven av Stina Hansson. Litteraturvetenskapliga institutionen vid Göteborgs

beitsschrittes, der *inventio*, in Gedanken durchgehen sollte. Aber weder der Begriff 'Rhetorik' noch die traditionellen rhetorischen Bezeichnungen werden irgendwo in den Übungsbüchern erwähnt, eine Eigenheit, die Beatas Ausbildung von jener unterscheidet, die die Jungen damals erhielten.

Ludolf schrieb auch 150 Themen auf, die entsprechend der Punkte auf der Liste behandelt werden sollten. Die folgende kleine Auswahl soll ihre Beschaffenheit aufzeigen: 'über Feste', 'über Ballette', 'über Spiegel', 'über Priester', 'über Lehrer', 'ob es schwieriger ist, zu lehren als zu lernen', 'über die fünf Sinne', 'über die Sonne', 'über die Sterne', 'über Schmeichler', 'über Barbarei', 'über Anstand', 'über das Gedächtnis', 'über Bücher', 'über Flüsse', 'über Fische', 'über Bäume', 'über Mohammedaner', 'über die Stadt Rom', 'über Alexander den Großen', 'über Kaiser Augustus', 'über den römischen Senat'. Die Übungsbücher sind gefüllt mit Abhandlungen über alle diese Themen, wobei die eben genannten historischen *exempla* einen Teil des Materials ausmachen. Die allerältesten Diskurse sind kurzgefaßt und vom Lehrer stark korrigiert. Oft machte Beata dieselbe Übung zweimal und öfter. Mit der Zeit werden die Diskurse sprachlich immer ausgefeilter – Beata lernte allmählich, alles zu finden, was man über eine Sache sagen kann und wie man in Einklang mit den Normen des Repertoires richtig darüber spricht oder schreibt.

Beata erhielt auch im Briefeschreiben ein solides Training. Von Ludolf bekam sie 100 Briefthemen auf französisch, wie beispielsweise 'man bittet einen Freund, mit auf einen Spaziergang zu gehen', 'man entschuldigt sich bei einem Freund dafür, daß man abgereist ist, ohne sich zu verabschieden', 'man rät einem Freund davon ab, jemanden zu heiraten, den er liebt', 'man ermahnt jemanden, ein tugendhafteres Leben zu führen', 'man rät jemandem, in den Krieg zu ziehen', 'man rät jemandem davon ab, in den Krieg zu ziehen', 'man tröstet einen Freund, der sich im Gefängnis befindet', 'man klagt darüber, daß man Geld, das man jemandem geliehen hatte, nicht zurückbekommen hat' usw. Die Briefthemen auf Ludolfs langer Liste sind in Anlehnung an die Gattungen formuliert, die in der zeitgenössischen Briefrhetorik vorkamen – Gattungen wie Bittbriefe, abratende, zuratende, ermahnende, vorwurfsvolle Briefe usw., die alle auf eine bestimmte Art und Weise geschrieben werden sollten. Die Schuljungen jener Zeit scheinen das Briefeschreiben in erster Linie mit Ausgangspunkt in eben diesen Gattungen gelernt zu haben, d.h. aus einer bestimmten rhetorischen Systematik heraus.[9]

Doch in Beatas Übungsbüchern werden die Gattungsnamen nie erwähnt. Alle ihre Briefthemen sind auf konkrete Situationen ausgerichtet, in erster Linie auf solche, die zum gesellschaftlichen Leben gehören. Auch die Anknüpfung an die konkreten Situationen statt an das rhetorische Regelwerk hängt damit zusammen, daß die Schülerin weiblichen Geschlechts war.

---

universitet, Meddelanden 5. Göteborg 1990.

[9] Über den Unterricht im Briefeschreiben in Schweden zu dieser Zeit vgl. Stina Hansson: *Svensk brevskrivning. Teori och tillämpning,* Skrifter utg. av Litteraturvetenskapliga institutionen vid Göteborgs universitet 18. Göteborg 1988, S. 21-41, S. 131-176.

Beata wurde auch darin beraten, wie das Briefeschreiben vor sich gehen soll. Sie sollte zuerst versuchen, sich die Umstände vorzustellen, die zu dem Brief Anlaß geben, weil diese die Grundlage für die Ausführungen bilden, die der Brief beinhalten soll. Ludolf verdeutlicht: 'Will man jemanden ermahnen, im Dienste seines Herrn treu und fleißig zu sein, so kann man sich zum Beispiel vorstellen, daß der Herr ihm große Wohltaten erwiesen und ihn immer geliebt hat, und daß es deshalb angemessen ist, sich im Gegenzug gut zu benehmen. Oder man kann sich auch vorstellen, daß seine Eltern ihre Ehre darauf gesetzt haben, daß er sich gut benimmt, und daß sich anders zu verhalten hieße, die Eltern zu beleidigen.'

Beata schrieb nach Ludolfs Themen Brief auf Brief, die meisten auf französisch an fiktive Herren und Damen. Es gibt auch eine ganze Reihe Briefe, die an den Vater oder die fast gleichaltrigen Brüder gerichtet sind, aber auch diese haben meist einen deutlichen Übungscharakter. Einen frühen Brief an den Vater beantwortete dieser mit einigen Zeilen direkt im Buch – in denen er darauf hinweist, wie Beata sich stattdessen hätte ausdrücken sollen! In den Briefen griff Beata auf ihre Diskursübungen in verschiedenen Themen zurück, jetzt aber, um zu argumentieren und zu belehren. Sie verwendete ihr Repertoire an historischen *exempla* wieder und zog auch einen Teil ihrer übrigen Erzählungen heran, offensichtlich um zu lernen, ihre Adressaten zu unterhalten. Aber auch in diesem Fall handelte es sich in erster Linie um ein Training darin, eine Sache auf die 'richtige' Art, im Einklang mit den Forderungen des Repertoires, darzustellen. Als Beata in einem Brief an ihren Vater eine ihrer merkwürdigen Geschichten erzählt hat, schreibt sie, daß sie, wenn er die Form der Geschichte nicht angemessen fände, diese gerne nochmals in einer anderen Form schreiben wolle.

Eine wichtige Gattung in den Übungsbüchern ist auch die Poesie. Viele der poetischen Texte sind Abschriften. Aber es gibt auch Gedichte, die Beata als ein Glied in ihrer Ausbildung selbst verfaßte. Das poetische Training wurde ziemlich spät in Angriff genommen, als Ludolf bereits nach Deutschland zurückgereist war, wurde aber dafür bis ins Erwachsenenalter hinein fortgesetzt – man mußte schon recht gut Prosa schreiben können, ehe man sich an die Poesie wagen durfte. Beata schreibt fast ausschließlich französische Poesie, und die dominierende Gattung ist die Schäferdichtung, die damals in Frankreich *à la mode* war. Die Gedichte knüpfen manchmal an typische Briefübungsthemen an, wie ein französisches Gedicht mit dem Titel 'Um einen flatterhaften Hirten dazu zu überreden, zum Landleben zurückzukehren'. Aber hierzu kommt auch ein Training, verschiedene verstechnische und sprachlich-literarische Arten poetischer Formen und Inhalte aus dem Repertoire beherrschen zu lernen. Die poetischen Aufgaben wurden so eine Einübung des spezifischen poetischen Repertoires. In einem ihrer Diskurse schreibt Beata, daß die Poesie sich von anderem Schreiben dadurch unterscheidet, daß sie auch 'von erfundenen Sachen handeln oder die eine oder andere angenehme Lüge hinzufügen kann'. Nach ihren eigenen Gedichten zu urteilen, beinhaltet das zum einen, daß der Dichter sich mitten auf die Bühne das Gedichts stellt und sein Geschehen mit einem Dichterblick

beschreibt, der eine Erscheinung nach der anderen fokussiert, und zum anderen, daß er seine Schilderung mit Hilfe verschiedener kürzerer und längerer mythologischer Elemente ausweiten und kolorieren soll. Durch die Übungen im Gedichteschreiben wurden somit Beatas Kenntnisse über das Repertoire sowohl durch Kenntnisse darüber, wie unterschiedliche Poesie geschrieben werden sollte, als auch durch die antike Mythologie ergänzt.

Beata eignete sich also in ihrer Ausbildung eine Menge rhetorischer Kenntnisse an, doch sie lernte keine rhetorischen Termini. Die rhetorischen Regeln, denen sie zu folgen lernte, wurden auch nicht als 'Regeln' in einem gelehrten System, sondern als abhängig von einer bestimmten Situation dargestellt oder als die selbstverständliche Art, in der man sich ausdrücken sollte. Das war charakteristisch für die französische preziöse Tradition, nach deren Normen Beata unterrichtet wurde, und für die Karriere als Salondame, auf die ihre Ausbildung sie vorbereiten sollte. Hier ging es in erster Linie um Konversation und galantes Briefeschreiben, zwei Tätigkeiten, bei denen das scheinbar Spontane eine Tugend war und die 'Kunst' daher als zweite Natur erscheinen sollte. Nach Mademoiselle de Scudéry, zu dieser Zeit eine der größten Autoritäten auf diesem Gebiet, kam es darauf an, „daß man niemals wisse, was man sagen wird, und trotzdem immer genau weiß, was man sagt".[10] In einem solchen Zusammenhang würden Regelkenntnisse und andere rhetorische Pedanterie nur hemmend wirken. Besser war es da, so meinte offensichtlich Beatas Lehrer, daß ihr die Kunst beigebracht wurde, ohne daß sie die Kunstgriffe kennenlernte, so als lerne man Radfahren oder Schwimmen.

Es gibt also in dieser Zeit gewisse klare Unterschiede zwischen weiblicher und männlicher Ausbildung, die damit zu tun hatten, auf welche Tätigkeit die Ausbildung vorbereiten sollte. Aber auch in der Ausbildung der Jungen hatte man ja zu diesem Zeitpunkt in der französisch beeinflußten Aristokratie angefangen zu unterscheiden zwischen einem älteren Typ von pedantischer, rhetorischer Buchgelehrsamkeit, der für Priester und Gelehrte angemessen war, und der modernen, vielseitigen Bildung, die sich nicht um gelehrte Distinktionen kümmerte und die für *les honnestes hommes*, die adlige Elite, konzipiert war. Die Jungen erwarben aber einen größeren Teil des Repertoires, als dies Beata vergönnt war; sie machten sowohl Übungen, die auch zu Beatas Pensum gehörten, als auch andere Arten von Übungen. Beatas etwa gleichaltrige Brüder wurden von Hauslehrern unterrichtet und kamen bereits im Alter von zehn Jahren an die Universität. Ihre grundlegende Ausbildung unterschied sich nicht wesentlich von jener der gewöhnlichen Schuljungen. Doch während der Universitätszeit begannen die politischen Studien eine immer wichtigere Rolle zu spielen, und während der langjährigen Studienreise ins Ausland, die die Ausbildung der Brüder abschloß, studierten und praktizierten sie in erster Linie eben die politischen Themen. Gleichzeitig lernten sie dabei auch moderne Fremd-

---

[10] Das Zitat von Madeleine de Scudéry stammt aus ihrer „Konversation über die Konversation": *Die Kunst des Gesprächs. Texte zur Geschichte der europäischen Konversationstheorie.* Hg. von Claudia Schmölders. München 1979, S. 166-177, hier S. 175.

sprachen und eigneten sich einen adligen Schliff an, indem sie am Gesellschaftsleben in den europäischen Hauptstädten, die sie besuchten, teilnahmen. Beide Geschlechter wurden im Briefeschreiben trainiert. In der männlichen Ausbildung übte man jedoch auch offiziellere Typen des Briefeschreibens. Die Briefübungen der Jungen fungierten außerdem als Einführung in fortgeschrittenere rhetorische Studien, und die Termini und Begriffe wurden hier allmählich eingeführt. Auch Diskurs- und Gedichteschreiben waren Teil des rhetorischen Trainings der Jungen. Aber sie beschäftigten sich darüberhinaus mit ausschließlich männlichen Übungsformen wie Disputationen, Oppositionen und Orationen, Übungen, die als Vorbereitung nicht nur für die Gelehrtenlaufbahn, sondern auch für eine Karriere als Diplomat oder höherer Beamter unumgänglich waren.

Typisch für die Ausbildung sowohl der Jungen als auch der Mädchen war jedoch der enge Zusammenhang zwischen Lernen und Anwenden. Beata hatte schon als kleines Mädchen ihre Probestücke in der Kunst der Konversation am Hof von Kristina anzubringen. Ihr Bruder Johan Rosenhane schreibt über seine Universitätsstudien: „*Methoden* att studera i Upsala, bestod icke endast uti at wara i sin kammare, läsa och skrifwa; utan man borde ock lämpa alt til utöfningen". Ja, sogar als er und die Brüder im Sommerurlaub zu Hause beim Vater waren, sollten sie laut Johan „på ögnablicket" antreten können und „göra en *Oration* på *Latin,* öfwer något Politiskt ämne, som han oss förelade".[11]

Das Ziel aller theoretischen Ausbildung zu dieser Zeit war also, daß man in der Lage sein sollte, das Erlernte im eigenen Sprechen und Schreiben anzuwenden. Es galt, wie es in der schwedischen Schulordnung von 1649 hieß, dem Schüler beizubringen, „lappa ihop åt sig en tröja med tyg från Tullii purpurdräkt", das er später als sein eigenes vorzeigen können sollte.[12] Dieses Gewand sollte man direkt, im Lauf der Ausbildung, anwenden, um sich so noch besser auf den Bereich vorzubereiten, in dem man später vermutlich tätig werden würde: Beata Rosenhane in der Welt der Salons, ihr Bruder Johan in Diplomatie und Verwaltung und die anderen Schuljungen vom Katheder oder von der Kanzel. Die Kinder lernten somit das als notwendig angesehene Repertoire nicht als etwas Historisches und Vergangenes. Sie verinnerlichten es stattdessen als eine Art Sprache höherer Ordnung – eine Sprache mit einem großen und spezifischen Vokabular, das aus den 'Sachen' des Repertoires bestand, und mit einer festgelegten Kombinatorik, den 'Formen' des Repertoires –, die so schnell wie möglich selbst praktisch in Gebrauch genommen werden sollte.

---

[11] Johan Rosenhane: Memoires de Mr. le baron Jean Rosenhane, président, ecrites par lui même, *Anecdoter om namnkunniga* [...] *swenska män* 2. Stockholm 1773, S. 56-117, die auch eine schwedische Parallelübersetzung enthält, S. 69, S. 71. 'Die Methode, nach der in Uppsala studiert wurde, bestand nicht nur darin, in seiner Kammer zu sein, zu lesen und zu schreiben; sondern man sollte auch alles zur Anwendung bringen'; 'augenblicklich [...] eine Oratio auf Latein halten können, über irgendein politisches Thema, das er uns vorlegte'

[12] Sveriges allmänna läroverksstadgar 1561-1905. Utg. av B. Rud. Hall et al. *Årsböcker i svensk undervisningshistoria* 4. Stockholm 1921, S. 76. 'sich ein Wams aus dem Stoff des Purpurgewands des Tullius zusammenzuflicken'

Wie alle Schüler in dieser Zeit wurde Beata Rosenhane in der Kunst der Poesie unterrichtet. Wie ihr Bruder Johan schrieb sie auch eigene Gedichte. Daß keiner von ihnen einer der Dichter wurde, über die wir in den Literaturgeschichten lesen, beruht sowohl darauf, daß sie die Kunst der Poesie nie öffentlich ausübten, als auch darauf, daß sie es vermieden, auf schwedisch zu schreiben. Dennoch stellen sie beide typische Repräsentanten der Zunft der Repertoiredichter dar. Beatas Gelegenheitsgedichte erinnern trotz des französischen Sprachgewands auffallend an Lucidors – der übrigens exakt dasselbe Geburts- und Todesjahr wie sie hatte und ein Huldigungsgedicht zu ihrer Hochzeit 1672 schrieb –, was den Aufbau wie Bilder und Thematik betrifft.

In der Literaturgeschichte begegnen wir normalerweise fertigen Dichtern. In Beatas Fall erhalten wir nicht nur das Endergebnis, sondern können auch den Weg untersuchen, wie ein werdender Dichter das Repertoire erobert. Und eben dieser Umstand führte mich von Beatas Studien und Dichtung zu einem anderen Bild des Verhältnisses, das die gesamte ältere Dichtung zum Repertoire hat. Wir sind, wie ich einleitend erwähnt habe, daran gewöhnt, die Repertoiredichtung als traditionalistisch in allen Bedeutungen des Wortes aufzufassen. Das Problem bei dieser Sicht der Dinge ist, daß sie den Begriff 'Tradition' voraussetzt. Ich würde gerne den Spieß umdrehen und behaupten, daß es Tradition in unserem Sinne zur Zeit der Repertoiredichter nicht gab und daß gerade dieser Mangel das Phänomen Repertoiredichtung konstituiert. Auf jeden Fall ist das genau die Perspektive, die sich eröffnet, wenn man diese Dichtung in bezug auf das Verhältnis von Mündlichkeit und Schriftlichkeit betrachtet.[13]

Selbst wenn die eigentliche Voraussetzung für Literatur in der buchstäblichen Bedeutung dieses Worts eben die Schrift ist, so zeigt unter anderem gerade die Literatur, daß mündlich geprägte Formen, Verhaltensweisen und Denkmodelle noch sehr lange weiterlebten. Walter J. Ong behauptet beispielsweise, daß sie in der englischen Literatur erst mit der Romantik „effectively obliterated" wurden und daß die Rhetorik die Hauptverantwortung für ihr langes Überleben trägt.[14] Zwei der langlebigen mündlichen Züge, die Ong hervorhebt, sind die Wortfülle – die *copia* der Rhetorik, die in mündlichen Schilderungen zweckmäßig war, in denen die Bedeutung eines Ereignisses an seiner zeitlichen Dauer gemessen wird, aber weniger adäquat in der Schrift, die sich ja im Raum entwickelt[15] – sowie das übertriebene Lob-

---

[13] In erster Linie muß hier Walter J. Ongs Darstellung *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*. London, New York 1982, genannt werden. Ong wird früheren Forschungsleistungen in dieser Tradition allerdings nicht gerecht. Ein vollständigeres Bild erhält man in Jan Lindhardts *Tale og skrift – to kulturer*. København 1989, das Ongs Arbeit ergänzt und weiterentwickelt.

[14] Ong, *Orality and Literacy*, S. 26.

[15] Ong, *Orality and Literacy*, S. 41: „They [the rhetoricians] continued to encourage it [*copia*], by a kind of oversight, when they had modulated rhetoric from an art of public speaking to an art of writing. Early written texts, through the Middle Ages and the Renaissance, are often bloated with 'amplification', annoyingly redundant by modern standards. Concern with *copia* remains intense in western culture so long as the culture sustains massive oral residue – which is roughly until the age of

preisen, das laut Ong mit der Ausrichtung auf Kampf und Wettbewerb zusammenhängt, die seiner Ansicht nach die mündliche Welt prägte.[16] Ong weist auch darauf hin, daß sich die schriftliche Literatur lange Zeit aus einer mündlichen Erzählsituation mit in die Texte eingeschriebenen 'fiktionalisierten Zuhörern' konstituierte.[17]

Und bestimmt ist eben dieser Zug auch typisch für die Dichtung des 17. und frühen 18. Jahrhunderts. Die Gedichte sind aus einer klassisch-rhetorischen Methodik heraus geschrieben und oft mit Anknüpfung an die verschiedenen Haupt- und Untergattungen der klassischen Rede geformt, wobei vor allem von den Textmodellen, die zum *genus demonstrativum* der Rhetorik – den 'darlegenden', lobpreisenden oder tadelnden Reden – gehörten, ausgiebig Gebrauch gemacht wurde. Wortreichtum ist bis zum Durchbruch des französisch-klassizistischen Geschmacks im 18. Jahrhundert ein tragendes Gestaltungsprinzip. Übertriebenes Lobpreisen ist während der gesamten Zeitspanne eine ebenso wichtige Zutat in den Gedichten, in erster Linie in der Gelegenheitsdichtung, jedoch auch in anderen Gattungen. Eingeschriebene, fiktionalisierte Zuhörer sind beinahe obligatorisch – es wirkt so, als ob die Dichter erst zu reimen beginnen konnten, wenn sie den Text mit Zuhörern ausstaffiert hatten, die an ihrem Werk teilnahmen. Die Literatur war zudem in hohem Maß an den mündlichen Vortrag angepaßt – sie glänzte mit Stilmitteln, die ihren richtigen Effekt erst beim Anhören bekommen – und legte generell großen Wert darauf, daß das Gedicht wohlklingend war. So war ja beispielsweise das Aufeinandertreffen von Vokalen verboten, wenn die zusammenstoßenden Vokale nicht elidiert werden konnten.

Daß mündliche Züge noch so lange weiterlebten, beruht also nach Ong in erster Linie auf der konservierenden Kraft der klassischen Rhetorik. Jan Lindhardt sieht eine ergänzende Erklärung darin, daß die Renaissance eine Sonderstellung im langen Prozeß hin zur Schriftlichkeit innehatte. Die gelehrte Kultur hatte, so Lindhardt, schon im Mittelalter einen ausgeprägt schriftsprachlichen Charakter erhalten. Aber die Volkskultur war immer noch mündlich, und daran paßte sich auch die Kirche in ihrer Lehre und Verkündigung an. Die Grenze zwischen gelehrter Schriftsprachlichkeit auf der einen Seite und mündlicher Volkskultur auf der anderen wurde daher durch das Lateinische gezogen. Die nationalsprachliche Mündlichkeit war nach Lindhardt erst in der Renaissance bedroht, als man begann, die Nationalsprachen als Literatursprachen zu benutzen.[18] Dazu paßt auch Ongs Hinweis, daß sogar das Lateinische, obwohl es die Sprache der Schriftkultur war, viele mündliche Züge bewahrte. Die lateinische Sprache war eine lebendige Verbindung zu einer gelehrten Kultur, deren oberstes Ziel es gewesen war, öffentliche Redner auszubilden, nicht aber effektive Schreiber. Sie holte dazu ihren grundlegenden Wortschatz und ihre

---

Romanticism or even beyond."

16 Ong, *Orality and Literacy*, S. 45, S. 111.

17 Ong, *Orality and Literacy*, S. 103.

18 Lindhardt, *Tale og skrift*, S. 115ff.

Grammatik aus jener Sphäre, die Ong „this old oral world" nennt.[19] Daß es eben die Schriftlichkeit ist, die ein Geschichts- und damit auch ein Traditionsbewußtsein schafft, wird sowohl von Ong als auch von Lindhardt unterstrichen. In einer rein mündlichen Kultur ist eigentlich alles zeitgenössisch – niemand ergreift das Wort, um etwas zu erzählen, was nicht hier und jetzt, sowohl für den, der spricht, als auch für den, der zuhört, relevant ist. In einer solchen Kultur, schreibt Lindhardt, ist man sich nicht bewußt, daß die Tradition, die man tatsächlich hat, eben eine 'Tradition' ist, da man sie nur in ihren gegenwärtigen, nicht-fremden oder nicht-historischen Aspekten erlebt. Die Schrift versetzt die Menschen in die Lage, auf eine neue Art und Weise zwischen früher und heute zu unterscheiden, fährt Lindhardt fort, indem sie auch bewahrt, was inaktuell geworden ist, solche Dinge, die das menschliche Gedächtnis nicht bewahrt. Das Geschriebene kann

> vise mig, hvad jeg mente i går eller for et år siden, hvis jeg har skrevet det ned uansedt jeg mener noget helt andet i dag. Det er denne historiske dimension af fremmedhed, som bliver muliggjort ved skriften. – Begrebet tradition kan således anskues som et fænomen, der er betinget af skriften [.][20]

faßt Lindhardt zusammen. Die Einstellung Beata Rosenhanes, der Repertoiredichter und der gesamten damaligen literarischen Kultur zum Repertoire ähnelt sehr stark dem Verhältnis, das laut Lindhardt zwischen mündlich geprägten Kulturen und dem literarischen Erbe, das sie wiederverwenden, besteht. Man wendet die ganze Zeit die älteren Stoffe wieder an, aber für neue Zwecke in neuen aktuellen Situationen. Die Haltung Beatas und der älteren Dichter zum Repertoire gleicht damit auch in vielerlei Hinsicht unserem eigenen Verhalten gegenüber de Saussures *langue*, der Sprache als System, den Bausteinen aus Wörtern und Formen, aus denen sich unser tägliches Sprechen – *parole* – zusammensetzt. In beiden Fällen werden kulturell tradierte Formen und Stoffe zu neuen Äußerungen mit Relevanz für neue Zuhörer in neuen Kontexten zusammengestellt. Die Sachen und Formen des Repertoires erschienen den Repertoiredichtern daher wahrscheinlich genauso wie die Sprache den heutigen Sprachbenutzern – als etwas, von dem man natürlich unter einem gewissen Aspekt sagen kann, daß es eine Geschichte hat, das aber in der Anwendung keineswegs in einer 'historischen' Dimension aufgefaßt wird.

Das Repertoire sollte dennoch als ein System verstanden werden können, das den Benutzern als ein zeitgenössisches und im Grunde genommen zeitloses Hilfsmittel zur Verfügung stand. In Ongs Terminologie erscheint Dichten in diesem Rahmen als ein Typ sekundär mündlicher Schilderung, die uns aufgrund der eigentümlichen Logik der Geschichte durch das Medium der Schrift erreicht hat. Mary J. Carruthers

---

[19] Ong, *Orality and Literacy*, S. 113.

[20] Lindhardt, *Tale og skrift*, S. 103ff. 'mir zeigen, welcher Ansicht ich gestern oder vor einem Jahr war, falls ich es niedergeschrieben habe – egal, ob ich heute ganz anderer Ansicht bin. Es ist diese historische Dimension der Fremdheit, die durch die Schrift ermöglicht wird.'; 'Der Begriff Tradition kann so als ein Phänomen angesehen werden, das durch die Schrift bedingt ist.'

hat eine andere Unterscheidung bezüglich der Einstellung zum kulturellen Erbe eingeführt: Sie unterscheidet zwischen fundamentalistischen und textualistischen literarischen Kulturen. In den fundamentalistischen wird der Text als etwas Selbständiges, vom Verfasser Gegebenes und seine Form als fertig, vom aktuellen Kontext unabhängig aufgefaßt. In den textualistischen Kulturen nimmt man die Texte in Gebrauch, webt daran weiter und formt sie nach den aktuellen Bedürfnissen um.[21] Die letztgenannte Verhaltensweise ist nach Carruthers charakteristisch für die Kultur des Mittelalters, und sie sollte dann auch noch der klassizistischen Dichtung des 17. und 18. Jahrhunderts ihren Stempel aufdrücken. Und abgesehen davon, welche Bezeichnung man für das Phänomen wählt, scheint es klar zu sein, daß das Repertoire nicht als eine Tradition in unserem Sinne des Wortes – als etwas Historisches und Vergangenes – betrachtet werden darf, sondern als eine im Prinzip zeitlose Sprache zweiten Grades, die den Dichtern als ein aktuelles Hilfsmittel zur Verfügung stand.

Für Ong ist die Kunst des Buchdrucks eine der wichtigsten verändernden Kräfte im Übergang von einer sekundär mündlichen zu einer schriftlichen Kultur.[22] Sie gab, so meint Ong, dem geschriebenen Wort eine Räumlichkeit, die es zuvor nicht gehabt hatte: „Print embedded the word in space more definitively.“[23] Aber zugleich trug sie auch dazu bei, wie man hier ergänzen kann, die literarischen Inhalte und Formen mindestens ebenso unbeweglich in eine historische Dimension zu stellen. Die Wörter der geschriebenen und vor allem der gedruckten Bücher erschienen allmählich gebunden an bestimmte Urheber und Situationen in einer anderen Zeit als der, in der das Lesen selbst stattfand. Damit wurde auch, um mit Carruthers zu sprechen, eine textualistische Haltung dem literarischen Erbe gegenüber langsam durch eine fundamentalistische ersetzt.

Die Entwicklung hin zur Schriftlichkeit war, wie Ong dargestellt hat, ein irreversibler Prozeß, der das menschliche Bewußtsein umstrukturiert hat.[24] Erst kraft dieser Veränderung bekamen also die bereits geschriebenen oder gedruckten Texte die Dimension von Historizität, die wir selbst ihnen mehr oder weniger automatisch zusprechen. Zur Zeit der romantischen Literaturrevolution hatten sich das Repertoire bereits von einem Hilfsmittel zur Tradition und die Dichtung von einer Repertoire- zu einer Werkdichtung verwandelt. Es war den Dichtern immer noch möglich, von den Sachen und Formen der Tradition zu leihen. Aber eine solche Vorgehensweise erschien nun eben auch als Leihen von etwas, das das Eigentum eines anderen und der Ausdruck einer anderen Zeit war. In dieser neuen Haltung zur früheren Dichtung

---

[21] Mary J. Carruthers: *The Book of Memory. A Study of Memory in Medieval Culture.* Cambridge Studies in Medieval Literature 10. Cambridge u.a. 1990, S. 13-14.

[22] Ong, *Orality and Literacy*, S. 117.

[23] Ong, *Orality and Literacy*, S. 123. Carruthers polemisiert gegen Ongs Auffassung, daß eben die Schrift und der Buchdruck eine ‘Raumplazierung’ der Wörter beinhalten sollten: schon in der antiken und mittelalterlichen Erinnerungskunst wurden sie an bestimmte Stellen im Gehirn desjenigen plaziert, der den betreffenden Text memorierte, und das waren die ursprünglichen *loci.* Vgl. Carruthers, *The Book of Memory*, S. 32.

[24] Ong, *Orality and Literacy*. Kapitel 4 trägt eben den Titel „Writing restructures consciousness“.

liegt sicher auch ein Teil der mentalitätsbedingten Ursache für die hohe Wertschätzung des Originellen in der romantischen Ästhetik.

Die Einstellung zur Repertoiredichtung, die ich hier vertrete, hat recht weitreichende literaturhistorische Konsequenzen. Man muß sich vorstellen, daß die sukzessive Entstehung der Schriftlichkeit und die Anpassung der Schriftsteller und Dichter an die neuen Umstände die Möglichkeiten, das Repertoire auf eine Art und Weise zu verwenden, die den frühen Renaissanceautoren noch selbstverständlich gewesen war, langsam zerstörten und schließlich ganz und gar auslöschten. Man muß daher die Phänomene, die man gewöhnlich mit Begriffen wie 'Renaissance', 'Barock' und 'Französischer Klassizismus' zu umreißen sucht, vor dem Hintergrund dieses Prozesses untersuchen. Die Schriftsteller schrieben während der gesamten Periode von der Renaissance bis zur Romantik mit Ausgangspunkt im klassizistischen Repertoire und der klassischen Rhetorik, aber sie wurden sich gleichzeitig des 'historischen' Charakters, der Traditionsseite dieses Erbes immer bewußter. Ebenso schärfte sich ihr Bewußtsein für die Tatsache, daß ihr Medium die Schrift war und daß die schriftlichen Wirkungsmittel von anderer Art waren als jene, die die stillschweigende Voraussetzung der früheren Dichtung ausgemacht hatten. Damit wurde auch ihre Einstellung zu Sachen und Formen des Repertoires komplizierter als früher.

Mehrere der stilistischen Eigenheiten, die als kennzeichnend für den Barock angesehen wurden, können auch als Lösungen für die neuen Probleme betrachtet werden, mit denen man sich auf dem Weg vom Textualismus zum Fundamentalismus, von der sekundären Mündlichkeit zur Schriftlichkeit konfrontiert sah. Das gilt zum Beispiel für die barocken Manierismen. Um weiterhin mit Ausgangspunkt im Repertoire schreiben zu können, aber dennoch etwas mit eigener Stimme zu sagen, konnte der Schriftsteller seinen Ausdruck noch eine halbe oder ganze Umdrehung weiter hochschrauben.[25] Das erhöhte Bewußtsein vom Text als einem einzigartigen und historisch fixierten Schriftprodukt öffnete gleichzeitig auf verschiedenen textuellen Ebenen neue Möglichkeiten für Spiele mit den 'Sachen' und Formen der Tradition und mit der Art, wie andere Verfasser diese anwendeten; dies könnte die scharfen Kontraste in gewissen barocken Texten, das Metaphernspiel und andere avancierte textuelle Kunstgriffe erklären. Bildgedichte sind ebenfalls eines der Phänomene, die mit dem Schriftbewußtsein zu tun haben.

Die Veränderung hin zu einem spezifischen Barockstil in der schwedischen Literatur, die Bernt Olsson festgestellt und auf die Zeitspanne von 1670 bis 1730 gelegt hat, kann auch in diesem Licht gesehen werden. Unter anderem beinhaltet diese Entwicklung einen Übergang von einem Nominal- zu einem Verbalstil,[26] von einem

---

[25] Ernst Robert Curtius' Hinweis, daß Manierismen in der Dichtung vieler verschiedener Epochen zu finden sind, widerspricht diesem Gedanken keineswegs, da sich die Schriftlichkeit in verschiedenen Sprachsystemen und literarischen Kulturen zu unterschiedlichen Zeitpunkten durchgesetzt hat.

[26] Bernt Olssons Untersuchungen sind dargelegt in seinem Aufsatz Schwedische Barockdichtung und ihre Rezeption. *Europäische Barock-Rezeption.* Hg. von Klaus Garber in Verbindung mit Ferdinand van Ingen et al., 2. Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung 20. Wiesbaden 1991, S. 1101-1107, sowie in Bernt Olsson, Ingemar Algulin: *Litteraturens historia i Sverige.* Stockholm 1987, S. 90-99.

Stil, der mit seinem sukzessiven Charakter gut zum Zuhören geeignet ist, hin zu einem Stil, der mit Über- und Unterordnungen, Antithesen und Paradoxen arbeitet und damit vorauszusetzen scheint, daß der Adressat eben ein Leser ist, der den Text vor sich liegen hat und der die Möglichkeit besitzt, sich darin nicht nur vorwärts, sondern auch rückwärts zu bewegen. Aber auch der französische Klassizismus erscheint von demselben Übergangsprozeß geprägt – obwohl er andere Lösungen für die Probleme bereithält. Seine neuen und strengeren Regeln für die Dichtung ermöglichten es, die Tradition weiterhin auszubeuten und dennoch 'neu' zu schreiben – ältere Dichtung der gleichen Art konnte ja als weniger geschmackvoll und damit als überholt abgetan werden. Sein neues Interesse für *le mot propre* und seine Kritik am früheren Wortreichtum kann so als Ausdruck dafür gesehen werden, daß man sogar in der Theorie begann, die Augen für die Nachteile der *copia* zu öffnen – daß man ein neues Bewußtsein für die speziellen Voraussetzungen, denen sich eine schriftgebundene Literatur fügen muß, bekam.

Unter diesem Blickwinkel muß also die Dichtung von der Renaissance bis zur Romantik als eine einzige zusammenhängende Epoche aufgefaßt werden, in der das Repertoire die Hauptquelle der Dichtung ist; Begriffe wie 'Barock' und 'Französischer Klassizismus' sind dann zu verstehen als verschiedene Strömungen, verschiedene Arten, mit den Komplikationen umzugehen, die während des epochenspezifischen Übergangs von einer primär mündlichen zu einer primär schriftlichen Dichtung entstanden. Erst im Zusammenhang mit der Romantik, als das Bewußtsein für die Schrift das Repertoire definitiv zur Tradition gemacht und es damit in den Bereich der Geschichte abgeschoben hatte, treffen wir auf eine neue Epoche in der Literatur.

Und dieses Umdenken begann also, was mich betrifft, mit der kleinen Beata Rosenhane und ihren Studien.[27]

Übersetzung: Benedicte Christen, Kerstin Kirpal

Vgl. auch Olssons Beitrag im vorliegenden Band.

[27] Resultate dieses Umdenkens finden sich in einer kürzlich erschienenen Reihe von Studien zur schwedischen Literatur des 17.-19. Jahrhunderts: vgl. Stina Hansson: *Från Hercules till Swea. Den litterära textens förändringar*. Skrifter utgivna av Litteraturvetenskapliga institutionen vid Göteborgs universitet 39. Göteborg 2000.