

Natürlich, ein altes Manuskript... : die Herausgeberfiktion in Almqvists *Amorina* und in Kierkegaards *Entweder-Oder* : zum fiktionalen Kommunikationsangebot zweier romantischer Romane

Autor(en): **Baumgartner, Walter**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Beiträge zur nordischen Philologie**

Band (Jahr): **15 (1986)**

PDF erstellt am: **24.06.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-858377>

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.

WALTER BAUMGARTNER

Natürlich, ein altes Manuskript . . .
Die Herausgeberfiktion in Almqvists *Amorina* und in
Kierkegaards *Entweder-Oder* – zum fiktionalen
Kommunikationsangebot zweier romantischer Romane

Da Kierkegaard forlod den gamle naive Landvej til Troen, fandt han da paa hint Skib, han selv havde bygget, Grubleriets ubanede Vej dertil? Nej, i det Øjeblik han raabte Land, var det i Virkeligheden ikke Overleveringens Indien, hvortil han var naaet, men Personlighedens, den store Lidenskabs, den store Selvstendigheds Amerika.

Hans umiskendelige Storhed er, at han opdagede dette Amerika, hans uheldredelige Galskab var, at han haardnakket vedblev at kalde det Indien.

(Georg Brandes)

Den Abend des 3. April 1837 werde ich nie vergessen. Es regnete bis um fünf Uhr nachmittags. Trotzdem ging ich aus dem Haus, um mein Dienstzimmer aufzusuchen [. . .]. Als ich [. . .] die Treppen des Bibliotheksgebäudes hinaufstieg, fing es leise an zu donnern. Das Donnern wurde lauter, als ich mich den Bibliothekssälen näherte. In dem Moment, als ich in meinen langen, schmalen Korridor gekommen, den Schlüssel umgedreht und meine Galoschen ausgezogen hatte, hörte ich einen entsetzlichen Donnerschlag, ein Blitzlicht flog an den Fenstern vorbei, ich reagierte erstaunt, und ich zog Hut und Mantel aus. [. . .] Dabei trat ich etwas verwundert einen Schritt zur Seite. Durch diese Bewegung befand ich mich plötzlich vor einem Schrank mit der Signatur P.II.b., vor dem ich früher nie stehengeblieben war, weil ich bis jetzt ausschließlich mit den Schränken X, Y, Z beschäftigt gewesen war [. . .]. Die Verlassenheit des Raumes, das knisternde Kaminfeuer, die Buchstaben P.II.b., die mir bis jetzt so nichtssagend erschienen waren; mit einem Wort, alles zusammengelegt und sicher vor allem die geheime Fügung des Schicksals machten, daß ich in die

Motto: GEORG BRANDES, *Søren Kierkegaard. En kritisk Fremstilling i Grundrids* (1877), SS II, København 1899, S. 311. Zitate aus *Amorina* und *Enten-Eller* sind von mir ins Deutsche übersetzt. Die Seitenzahlen verweisen auf: C.J.L. ALMQUIST, SS X, Stockholm 1929 bzw. SØREN KIERKEGAARD, SV II, København ³1962.

Tasche nach dem Schlüssel zu dem ominösen Schrank griff, ihn aber nicht fand, sondern statt dessen die Schnupftabaksdose in der Hand hielt.

Ich nahm also mit zitternder Hand eine kleine Prise. Dann fühlte ich in der anderen Westentasche nach, und dort lag der Schlüssel.

Jetzt schloß ich den Schrank auf. Erschreckt trat ich zurück – der Schrank war vollständig leer!

[. . .]

Während ich so dastand und auf nichts starrte, vor einem Schrank, der vielleicht fünfzig Jahre nicht geöffnet worden war, kam wieder ein Donnerknall, ein Blitz fuhr am nächsten Fenster vorbei und erleuchtete eine halbe Sekunde lang die innersten Verstecke des Schranks. Dort gewahrte ich den Rücken von etwas Zusammengefallenem. Ich brachte den Mut auf, die Hand hineinzustecken und es herauszunehmen. Es hatte einen Rücken aus rotem Saffian. (S. 12)

Das Ich in der zitierten Passage ist ein Bibliothekar. In der roten Ledermappe befindet sich ein Manuskript in häßlicher, ungelinker Schrift, das von einer Familientragödie, vom Erlöschen eines alten Geschlechts «durch ein höchst verwickeltes Schicksal» berichtet. Der zitierte Text gehört zur Herausgeberfiktion von Carl Jonas Love Almqvists Roman *Amorina*.

Die Herausgeberfiktion – also die Versicherung, daß ein vorliegender literarischer Text nicht erfunden, sondern gefunden sei, – diente am Anfang der Geschichte des Romans dazu, die Authentizität des Erzählten vorzutäuschen, den realistischen Pakt mit dem Leser zu etablieren. Die Wahrheit oder Ernsthaftigkeit des Erzählten sollte so dem Verdikt gegen das Romanhafte im Sinne von unverbindlich Erlogenem entzogen werden. Die Herausgeberfiktion findet sich bei Defoe, Sterne, Fielding. In Deutschland, in Wielands *Agathon*, wird die Verifizierungsfunktion dieses konventionell gewordenen erzählerischen Griffes ad absurdum geführt, ironisiert – wie allerdings bereits in Cervantes' *Don Quijote*. Die damit verbundene Absicht war zuerst wohl noch die, dem romanlesenden Publikum einen neuen, komplexeren Fiktions- und Wahrheitsbegriff zu vermitteln; naive und unkritische Identifikation zwischen Romanwelt und Wirklichkeit und zwischen Wahrscheinlichkeit und Wahrheit zu verhindern.¹ Um 1800 wird daraus ein Kunstmittel im Dienste der romantischen Ironie.² Dies bedeutet, daß der realistische Pakt mit dem Leser grundsätzlich zugunsten eines anderen, neuen Rezeptionsmodus unterlaufen werden soll. Die Illusion des Realen, Stofflich-Authentischen wird ersetzt durch das Bewußtsein der Fiktion als Fiktion, der Kunst als Kunst. Im Rahmen des Konzepts der romantischen Ironie kommt der Herausgeberfiktion neben zahlreichen anderen illusionsbrechenden Kunstgriffen ganz zentrale Bedeutung für die Textkonstitution und -rezeption zu.

¹ Vgl. SVEN-AAGE JØRGENSEN, *Fortale og fiktionsbevidsthed*, in: MERETE GERLACH-NIELSEN, HANS HERTEL, MORTEN NØJGAARD (Hgg.), *Romanproblemer. Teorier og analyser*, Odense 1968 (= Festschrift til Hans Sørensen), S. 162-169. Weiter: ALEIDA ASSMANN, *Die Legitimität der Fiktion*, München 1980, S. 124ff.

² Vgl. INGRID STROHSCHNEIDER-KOHRs, *Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung*, Tübingen ²1977, S. 399.

Das Herausgebervorwort zu *Amorina* ist vom realen Autor Almqvist durchgehend so verfaßt, daß sich dieser fiktive Bibliothekar selbst unfreiwillig komisch darstellt. Sprachlich in Form von Stilbrüchen und Unbeholfenheiten; kompositorisch durch falsche Proportionen zwischen wesentlichen Informationen und schrulligen Abschweifungen sowie einen forcierten, aber immer wieder verpatzten Spannungsaufbau; und schließlich inhaltlich durch unvermittelte Nähe von Unvereinbarem sowie durch offensichtlich unglaubwürdig Erfundenes.

Als der erste Blitz den Bibliothekar überrascht, schreibt er: ich war erstaunt («jag häpnade»). Dann, daß er erst einmal Hut und Mantel auszog: Nach den gespannten Erwartungen, die er aufgebaut hat, in jeder Beziehung – auch satzrhythmisch – eine Fadaise: «ett förfärligt åkslag, en ljugeld flög förbi fönstren, jag häpnade, och jag tog av mig både hatt och kappa» (S. 7)!

Jetzt – diese Passage habe ich beim Zitieren ausgelassen – beginnt er an unsichtbare Geister zu denken, die sicher viele schreckliche Geheimnisse den hier archivierten Manuskripten anvertraut hätten. Nun müßten eigentlich der zweite Blitz und die Entdeckung des Manuskripts erzählt werden. Statt dessen schiebt sich ein Exkurs von 4 Seiten dazwischen, in dem der eben noch phantasielos erscheinende Bibliothekar eine skurrile Theorie entwickelt.

Ihr zufolge ist die Buchdruckerkunst von der Vorsehung ins Leben gerufen worden, um toten Handschriftenverfassern Ruhe im Grab zu verschaffen. Nach einem dialektisch-spekulativen Beweis der Existenz von Wiedergängern folgert unser Mann ebenso wissenschaftlich, daß die starke *Abnahme* von Geistererscheinungen in neuerer Zeit in kausalem Zusammenhang mit der *Zunahme* der Buchdruckertätigkeit stehe.

Wenn der Text zur spannenden Handlung zurückkehrt, werden noch einmal das Erstaunen über den Blitz und das Ausziehen der Galoschen rekapituliert. Dann hebt die klimaktische Bewegung wieder an, die immer wieder antiklimaktisch zu versanden droht.

Zuerst hemmt die Schnupftabakdose die suggerierte mysteriöse Entdeckung. Wer nun aber das Eingreifen einer dämonischen Macht vermuten würde, die das Geheimnis des Schrankes hütete und den Schlüssel auf ewig aus der Tasche des gewissenhaften Archivars entfernt hätte, wird enttäuscht. In der anderen Westentasche findet er sich. Als der Schrank offen ist, packt Entsetzen unseren Bibliothekar – neuer Spannungsaufbau. Doch die Auflösung besteht nicht in einer Leiche, die etwa herausfiele, sondern – der Schrank ist leer! Antiklimax.

Ein kleiner Exkurs, diesmal, macht uns die Reaktion verständlich:

Einer, der nicht selbst Bibliothekar ist, wird mein Gefühl nicht verstehen; aber jeder Mann meines Berufes vernimmt beim Anblick eines buchlosen Bücherregals das gleiche Schaudern, das gleiche Eis im Blut, wie beim Anblick einer Leiche. (S. 12)

Von hier aus zeigt es sich, daß der Stilbruch System hat. Der Blitz löst bloß Verwunderung aus. Erschrecken kann diesen Bibliotheksmenschen erst der Anblick eines leeren Regals. Und jetzt endlich kommt die Spannung zum Höhepunkt

und löst sich auf: zweiter Blitz. Mit bebender Hand Griff in den Schrank. Natürlich, um Umberto Eco zu zitieren³, ein altes Manuskript . . .

Nach der endlichen Entdeckung des numinosen zusammengefalteten Etwas faßt sich unser Mann rasch. Im Umgang mit Manuskripten hat er Routine. Unangefochten vom schrecklichen Inhalt des Dokuments kommentiert er das Schriftbild, konstatiert, daß es sich um ein Autograph handelt, gibt ihm einen Titel, da ein solcher fehlt, etc., etc.

Der bis jetzt präsentierte und kommentierte Text bildet das erste Kapitel der Vorrede des Herausgebers. Die ganze Vorrede besteht aus einem Vorspann und fünf nummerierten Kapiteln von zusammen 34 Seiten.

In Kontrast zu der zweifelhaften Geschichte über die Entdeckung des Manuskripts erweckt die Disposition der Vorrede den Eindruck von Wissenschaftlichkeit:

Der Herausgeber sieht es als seine Pflicht der Literatur gegenüber an, 1:o über die Entdeckung des Manuskripts zu berichten, 2:o den Ort zu untersuchen, der, wie es sich zeigte, das prosaische [= reale] Fundament des Werkes ausmacht, 3:o eine Vermutung auszusprechen über das Verhältnis dieser Dichtung zu seiner Geschichte [= Stoff] und über die Zeit, in der sie abgefaßt wurde, 4:o die interessanten Daten über den Verfasser mitzuteilen, die es möglich war einzusammeln, sowie über den Ort, wo er am wahrscheinlichsten begraben liegt, 5:o in einem Anhang das Schreckliche zu kommentieren [. . .]. (S. 6)

Diese Sparten eines kritischen Editionsberichts werden alle gewissenhaft ausgeführt. Dabei geraten sie aber unter der Hand des pedantisch-phantasievollen Bibliothekars zu einer Gelehrsamkeitsparodie. Die Art und die Ergebnisse seines Recherchierens machen die Behauptung, das Manuskript sei überliefert und beziehe sich auf ein reales historisches Geschehen, völlig unwahrscheinlich.

Die systematischen Begehungen der Schauplätze geben zu Exkursen über die einzigartige Lage Stockholms und seiner Umgebung, über Edsviken als romantischsten See der Welt, über die ossianisch bzw. indisch klingenden Orts- und Flurnamen der Mälar-Gegend Anlaß; ja zu gelehrten Beschreibungen eines weißen, höhlenbauenden Tiers, das der Bibliothekar auf Kaninholmen entdeckt. Es erweist sich schließlich als Kaninchen, worauf der Satz folgt: «Ich muß noch bemerken, daß Kaninholmen im Poem nicht vorkommt.» (S. 16)

Auch der Ort Danderyd existiert und kommt im Roman vor. Dort soll laut dem Manuskript der Pfarrer Libius in seinem Pfarrhaus verbrannt sein. Von einer alten Frau erwirbt unser Quellenforscher zwei halbverkohlte Knochen. Obwohl er den einen zuerst für einen Pferdeunterschenkel hält, signiert er beide mit roter Tinte: L I und L VIII, und testamentiert sie dem Reichsmuseum, wodurch der Fund wissenschaftliche Dignität erhält.

Die wichtigsten Faktizitätsgaranten – das Falkenburgische Geschlecht und dessen Stammburg – kann der Herausgeber natürlich gerade nicht nachweisen.

³ Die Herausgeberfiktion zu *Der Name der Rose* trägt die Überschrift: «Natürlich, ein altes Manuskript».

Statt dessen macht er wiederum unter besonders merkwürdigen Umständen – diesmal eher komischer als schreckromantischer Art – eine zweite Manuskriptentdeckung. In der Vorratskammer einer Pfarrersfrau stößt er auf eine Briefsammlung aus der Feder eines A. Morin A. Der Name erinnert ihn an die Überschrift zu einigen Makulaturbögen von 1823, die er gesammelt und später inhaltlich mit dem Manuskript P.II.b. identifiziert hatte. Hier wird also das bekannte textexterne Faktum in die Fiktion hereingeholt, daß Almqvist *Amorina* in den Jahren 1821-22 geschrieben, aber, als Teile schon gedruckt waren, von der Veröffentlichung zurückgezogen hatte! Der Bibliothekar: «Mit dem Scharfsinn für literarische Kombinationen, der meinen Charakter und meine Lust ausmacht, erriet ich sofort, daß es einen Zusammenhang gab zwischen diesem Küstersohn und meinem Fund im Schrank.» (S. 26)

Was aus den Briefen hervorgeht, ist die Parodie einer romantischen, unglücklichen Künstlerbiographie. A. Morin A. hat den Stoff mit der Falkenburgischen Familientragödie von einer alten Frau erzählt bekommen (schon wieder eine alte Frau!). Als autodidaktischer Dichter, der sich an Schillers *Räubern* und der *Jungfrau von Orleans* sowie an Novalis verlesen hat, brachte er ihn in eine monströse Vers- und Dramaform. Der Herausgeber bezeichnet die Schreibweise als «tungfotad» – schwerfüßig. In einer langen Fußnote dazu erläutert er diesen Ausdruck mit dem Terminus manieristisch (S. 33). Almqvist bricht also die bereits in sich vielfältig ironisch gebrochene Form von *Amorina* (Arabeskenform, Gattungsmischung)⁴ in der Herausgeberfiktion noch einmal durch die ironische Zuschreibung des Textes an einen unbeholfenen, aber genialisch-ambitiösen Amateurdichter.

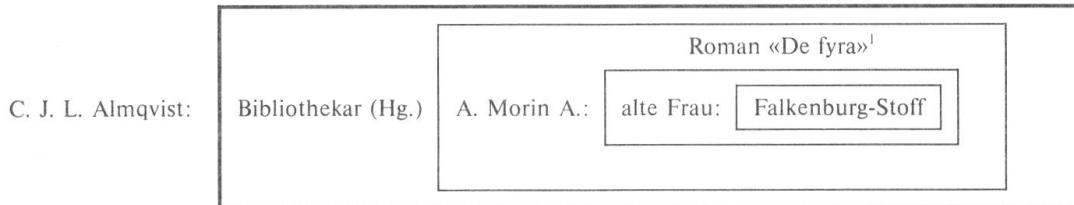
Die Herausgeberfigur, die Almqvist erfindet, ist dem Text, den sie ediert, dem Werk Almqvists, nicht gewachsen. Sie ist dem zu erwartenden Urteil des «Normallesers» angepaßt, jedoch so, daß sie deutlich unter dessen Niveau liegt. Dies, zusammen mit den aufgerufenen vornehmen literarischen Vorbildern Schiller und Novalis, sollte nach dem Kalkül Almqvists den realen Leser dazu provozieren, seinem Text und dessen Ästhetik als geneigterer Leser zu begegnen als der merkwürdige Bibliothekar. Vorausgesetzt ist dabei, daß der Leser die Verfasserfiktion nicht ernst nimmt. Und dazu ist sie unglaublich genug erfunden und ausreichend lächerlich präsentiert. Die Biographie des A. Morin A. führt schließlich zum trivialromantisch obligatorischen frühen Dichtertod, verursacht durch «zunehmenden Schnupfen samt Nasenbluten [. . .]. Er bekam Sommersprossen und eine Menge Pickel» (S. 31f.). 1898 starb er an einem Blutsturz.

Vom realen Autor aus gesehen, verhält es sich wie folgt mit der fiktiven Textgeschichte: Er erfindet ein Familiendrama, das sich 1739 abgespielt haben soll. Er läßt es von einer alten Frau tradieren und fünfzig Jahre später von einem

⁴ Zur Form und zur romantischen Ironie von *Amorina* gibt es einschlägige Arbeiten von LENNART PAGROT, BERTIL ROMBERG, LARS MELIN, MARILYN JOHNS BLACKWELL. Ihnen ist gemeinsam, daß sie die Herausgeberfiktion wenig beachten und die romantische Ironie anders funktionalisieren als ich.

genialisch-naiven Dichter poetisch gestalten, schließlich von einem reichlich beschränkten Bibliothekar edieren.

Amorina (1839)



¹ Darin noch ein Meister Petrus, der an einem erbaulichen Buch über den gleichen Stoff und mit identischem Bauplan schreibt!

Die autoriale und sachliche Beziehbarkeit des so präsentierten Textes verflüchtigt sich Stufe um Stufe in der verschachtelten Erzählsituation. Dadurch, und durch die inhaltlichen Ungereimtheiten, gerät er in eine relativierende Perspektive, die den Leser auf einen freien und selbstverantworteten Umgang mit dem Erzählten verweist. (Diese Konstruktion geht leserlenkend einem Text voraus, der wiederum selbst auf allen Ebenen Illusionsbrüche aufweist und dessen Geschehen in höchstem Maße phantastisch, verrückt, unglaubwürdig ist!)

Der Vorspann des Herausgeberberichts beginnt nun aber unironisch und geht in medias res mit einem literaturkritischen Plädoyer für das Schreckliche in der Kunst. Dessen Darstellung müsse erlaubt sein, insofern es in der Natur des Menschen begründet sei, also ein reales Problem darstelle. Eine solche Auffassung, dies weiß der Herausgeber, ist um 1839 kontrovers. Durch die Aufteilung der Literatur in eine hohe und eine niedere blieb das Schreckliche der reißerischen, unverbindlichen Behandlung in der Trivialliteratur reserviert. Die «Kunstrichter» dagegen, so unser Bibliothekar, «halten es [. . .] für ein Prärogativ der Dichtung, für einen Sieg der Phantasie und für das eigentliche Wesen der Poesie, über Menschlichkeit und Wahrheit hinweg ein Reich mit seinen eigenen Freuden und Schrecken zu schaffen, die nur dort existieren.» (S. 5)

Der Herausgeber steht also im Widerspruch zu der apolitischen, autonomen romantischen Kunst, die in Schweden etwa von 1810 bis 1840 herrschende Norm war. Die sich jetzt im Vorspann anschließende Versicherung, den vorliegenden Text habe er gefunden und Spuren der wirklichen Ereignisse, die ihm zugrundeliegen, seien nachzuweisen, dient *hier* der mimetisch-anthropologischen Legitimation der darin dargestellten menschlichen Problematik. Die gegenläufigen Ironisierungen sollen diese nicht in Frage stellen, sondern nur – das ist allerdings viel verlangt – von der Fixierung auf das rein Stofflich-Inhaltliche befreien.

Der nicht-ironischen Leserlenkung dienen auch andere Passagen der Vorrede, in denen Almqvist seinen Bibliothekar plötzlich mit einem verschmitzt unterschobenen Bewußtsein sprechen läßt, das sein eigenes ist. Ich meine vor allem eine nun aufklärerisch-witzig klingende Gespensterhypothese, die der Bibliothe-

kar überraschend ganz am Ende seines schon erwähnten Exkurses in Erwägung zieht. Die Buchdruckerkunst habe nämlich auch zu größerer allgemeiner Freiheit beigetragen, so daß die Notwendigkeit des Rasens gegen wirkliche und vermeintliche Ungerechtigkeit abgenommen habe und die grauenhaften Leiden-schaften ausgestorben seien. Für die Geister gebe es deshalb immer weniger Anlaß umzugehen. Zu einem solchen Gedankengang gehören dann auch die Ausführungen im fünften Kapitel des Vorworts. Sie enthalten unironische, damals kühne sozialpsychologische, politische und ästhetische Überlegungen, die wir auch aus Almqvists Essayistik kennen. Das Tragische wird nicht mehr metaphysisch begründet, sondern sozialpsychologisch. Die Kunst wird dafür «in hohem Grad gefährlich für die Moral. [. . .] Falls nichts an [dem Schrecklichen einer Figur wie] Johannes unpsychologisch, nichts für den Menschen als solchen unwahr ist, so kann die Polemik, falls eine solche angebracht erscheint, sich nicht auf die Darstellung richten, sondern muß sich gegen die Moralthesen unserer gegenwärtigen Bildung wenden. Dies wird eine der Fragen der kommenden Jahrzehnte sein.» (S. 38f.) Mit diesem prophetischen Satz, der auf eine engagierte Literatur weist – man denkt an Zola –, schließt die Herausgebervorrede.

Der so eingeführte eigentliche Roman *Amorina* präsentiert sich aber keineswegs als realistischer oder gar naturalistischer Text, sondern als outrierte Schreckromantik. Trotzdem nehme ich die Berufung der Vorrede auf Authentizität, auf Relevanz des Werkes für die menschliche Natur im Konflikt mit gesellschaftlich konventioneller Moral ernst. Die gleichzeitige ironische Negierung historischer Faktizität muß dann bedeuten, daß die Wahrheit von *Amorina* in einem viel komplexeren und anspruchsvolleren Sinne vom Leser entdeckt werden muß als durch Anerkennung von Wahrscheinlichkeit in bezug auf bereits Vorgewußtes und unmittelbar Vorfindbares, das sich an die bloßen Inhalte hielte. Die Polemik gegen die «Kunstrichter» der Zeit zeigt an, daß diese Wahrheit allerdings nicht im unverbindlich Exotisch-Weltflüchtigen, nicht in einem autonom Phantastischen zu suchen ist.

*

Jetzt aber zu Kierkegaard!

Es mag überraschen, daß ich ein Werk wie *Entweder-Oder*, dessen Wirkungsgeschichte in einem philosophischen und theologischen Kontext steht, wo seine Thematik als Romantik- und Ästhetizismuskritik ausgemacht worden ist, mit einem so genuin fiktionalen, «verrückten» romantischen Text wie *Amorina* in Verbindung bringe. Immerhin habe ich schon herausgearbeitet, das *Amorina* nicht ästhetizistisch verstanden werden will.

Almqvists *Amorina* erschien 1839. Kierkegaards *Enten-Eller* vier Jahre später, 1843. Kierkegaards Buch geht eine Herausgeberfiktion voraus, die erstaunliche Parallelen zu derjenigen von *Amorina* aufweist. Ein Einflußverhältnis liegt nicht vor. Es gibt weder in der Kierkegaard-Forschung Hinweise darauf, daß der Däne

Notiz genommen hätte von der Person und dem Werk des Schweden, noch umgekehrt. Beide haben sich aber ausführlich mit der Literatur und Ästhetik der deutschen Romantik auseinandergesetzt. In ihr finden sich Vorbilder, an die man bei meinen Ausführungen zu *Amorina* sicher schon längst gedacht hat.

Die Herausgeberfiktion zu *Entweder-Oder* ist als Fiktionalitätssignal, ja überhaupt als Bestandteil des Werkes kaum beachtet worden.⁵ Man hat dem Vorwort bloß die nützlichen Angaben über den Bauplan und die vermeintlich autorintentionalen Interpretationshinweise entnommen.

Gewiß, Kierkegaards Herausgeberfiktion präsentiert sich weniger Jean-Paulisch als diejenige Almqvists. Victor Eremita charakterisiert sich implizit in seinem Editionsbericht dennoch als ein Privatgelehrter von verblüffend ähnlichem Wesen wie Almqvists Bibliothekar. Er zeigt dieselbe Widerspüchlichkeit und Ambivalenz zwischen pedantisch archivarischer Leidenschaft, moralischer Ernsthaftigkeit und Spießbürgerlichkeit einerseits und skurriler pseudowissenschaftlicher Weitschweifigkeit und Anfälligkeit für sowohl Natur- wie Schreckromantik andererseits.

Sein Vorwort ist nicht so lang wie das des Almqvistschen Bibliothekars. Aber es fängt wie dieses mit einem Vorspann an, der theoretisierend ein allgemeines Problem aufwirft. Diesmal ein philosophisch-psychologisches: das des Verhältnisses von Innerem und Äußerem, von Wesen und Erscheinung. Dann werden die Herausgeberbericht-Rubriken ausgefüllt wie bei Almqvist: 1. Bericht über die Entdeckung der Manuskripte durch ein «unerwartetes Glück» und unter «höchst sonderbaren Umständen»; 2. skrupulöse Beschreibung und Ordnung der Papiere sowie Titelgebung; 3. zeitliche, historische Lokalisierung; 4. Recherchen betreffend die realen Autoren – natürlich ohne Resultate! –; 5. Interpretationshilfe für den Leser!

Den Bericht über die Entdeckung der Manuskripte will ich in gerafftem Zitat wiedergeben.

Es ist jetzt etwa sieben Jahre her, seit ich bei einem Antiquitätenhändler hier in der Stadt einen Sekretär bemerkte, der bereits beim ersten Mal, als ich ihn sah, meine Aufmerksamkeit auf sich zog. [. . .] es wurde mir zur Notwendigkeit, ihn zu sehen, und ich hatte zu diesem Zweck keine Bedenken, wenn es ausnahmsweise nötig war, einen Umweg zu machen. Je öfter ich ihn sah, um so stärker erwachte in mir die Lust, ihn zu besitzen. Ich fühlte sehr wohl, daß es eine sonderbare Lust war, da ich keine Verwendung für das Möbel hatte. [. . .] ich schaute mit verliebten Augen auf den Sekretär. [. . .] Mein Herz klopfte, als ich beim Antiquitätenhändler eintrat. Er wurde gekauft und bezahlt. (S. 10f.)

Victor Eremita erzählt nun in einer merkwürdigen Mischung von moralisch-ökonomischen Bedenken und erotisierter Besitzerlust, wie er den Gegenstand

⁵ Eine Ausnahme bildet KARIN PULMER, *Die dementierte Alternative. Gesellschaft und Geschichte in der ästhetischen Konstruktion von Kierkegaards 'Entweder-Oder'*, Frankfurt a.M., Bern 1982. Pulmer sieht in der Herausgeberfiktion den Schlüssel zur Konzeption des ganzen Werkes (vgl. S. 45), jedoch in einem etwas anderen Sinn als ich.

seiner «Verliebtheit» immer besser kennenlernt. Aber das Glück währt nicht lange. Eines Tages muß er früh zu einer Reise aufbrechen und will im letzten Augenblick noch schnell seine Briefftasche aus einer Schublade des besagten Sekretärs nehmen.

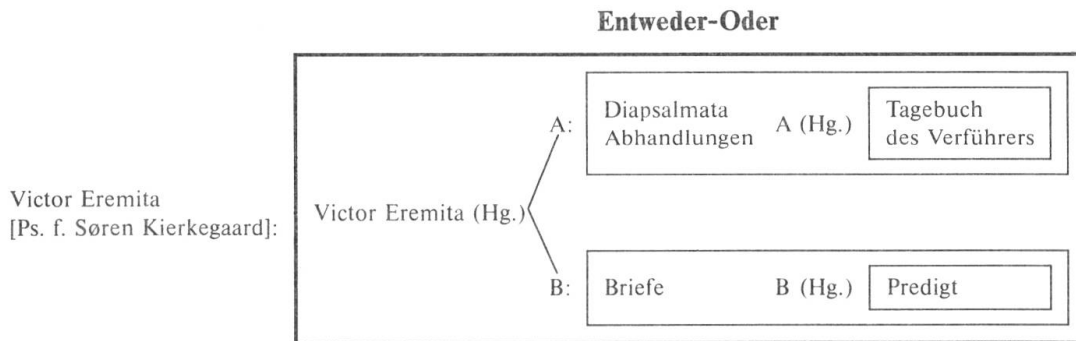
Siehe, da läßt sich die Schublade nicht bewegen. [. . .] Das war so fatal wie nur möglich [. . .]. Das Blut stieg mir zu Kopfe, ich wurde verbittert. Wie Xerxes das Meer peitschen ließ, so beschloß ich, fürchterliche Rache zu nehmen. Eine Axt wurde geholt. Damit brachte ich dem Sekretär einen grauenerregenden Hieb bei. Ob ich nun in der Wut danebenschlug oder ob die Schublade ebenso starrsinnig war wie ich, die Wirkung war nicht die beabsichtigte. Die Schublade war und blieb verschlossen. Hingegen passierte etwas anderes. [. . .] eine heimliche Tür sprang auf, die ich zuvor nie bemerkt hatte. Diese öffnete ein geheimes Versteck, das ich ebenso wenig bemerkt hatte [!]. Hier fand ich zu meiner großen Überraschung eine Menge Papiere, die Papiere, die den Inhalt der vorliegenden Schrift ausmachen. [. . .] In meinem Herzen bat ich den Sekretär um Verzeihung für die unfreundliche Behandlung, während mein Gedanke seinen Zweifel bestätigt fand, daß das Äußere doch nicht das Innere ist. (S. 11f.)

Den Ironiemerkmalen in Almqvists Text entspricht hier ein subtileres Niveau-Gefälle zwischen pseudoerotischer Obsession und spießbürgerlicher Moral – sogar Umwege macht Victor Eremita wegen dieses Möbels, und eigentlich war es ja viel zu teuer und ohne praktischen Nutzen – und wiederum spleeniger Gedankenverbindung der mysteriösen Entdeckung eines Geheimnisses mit einer Polemik gegen Hegels Identitätsphilosophie.

Die Verschachtelung der Erzählsituationen von *Entweder-Oder*, die sich aus Eremitas Bericht über Entstehung und Urheberschaft der vorgelegten Texte ergibt – er spricht selbst von einem System chinesischer Schachteln –, sieht wie folgt aus. Eremita findet Aphorismen und Essays eines Namenlosen, den er A. nennt, und Briefe eines Assessor Wilhelm an diesen. Als Mann der wissenschaftlichen Konsequenz und nüchternen Solidität nennt er den zweiten Verfasser lieber B., als dem ersten einen fiktiven Namen zu geben. Sowohl bei den Schriften A.s als B.s findet sich nun aber ein Text, für den sie ihrerseits nur als Herausgeber die Verantwortung übernehmen wollen. A behauptet nämlich, das «Tagebuch des Verführers» nicht selbst geschrieben, sondern gefunden, genauer: entwendet zu haben. Eremita faßt diese Versicherung so auf, wie wir nach Kierkegaards Kalkül seinen, Eremitas, eigenen Herausgeberstatus verstehen sollen: «Das ist ein alter Novellistentrick»! (S. 14) Unkritischer ist er im Falle B.s! Dieser schiebt nämlich seinerseits seinen eigenen Briefen noch eine Predigt nach, die ein befreundeter Pfarrer ihm geschickt haben soll. Dazu äußert sich das Herausgebervorwort überhaupt nicht.

Hier nun bewirkt weniger die zeitliche und phantastische Verflüchtigung der Quellenberufung als vielmehr die deutlich stilisierte symmetrische Spiegelung der Erzählverhältnisse, daß das Gegenteil eines realistischen Pakts erreicht wird. Durch die Serie von vermittelnden Instanzen gerät in jedem Fall auch hier das Authentizitätspostulat in einen Schwebezustand. Eremita deutet außerdem an, es wäre auch möglich, daß beide Teile von ein und derselben Person «gedichtet»

sein könnten. Wiederum andere Andeutungen und Indizien verweisen auf ihn selbst als diesen «Dichter».⁶ Hinzu kommen die stilistischen und inhaltlichen Ironiesignale, die den Faktizitätsanspruch ständig konterkarieren.



Gerade bei dem Textteil nun, dessen Urheberzuweisung Eremita als alten Novellistentrick abgestempelt, beim «Tagebuch des Verführers», versichert er jedoch, den Verfasser und die Protagonistin persönlich zu kennen. Ich sehe darin, ähnlich wie bei Almqvist, einen Versuch, dem Leser naheulegen, daß der durch Ironie und Fiktionalitätssignale relativ realitätsentlastete Verstehensprozeß doch auf die Lebenswirklichkeit rückbezogen werden soll. Eine platte Identifikation ist an dieser Stelle in der Konzeption nicht mehr zu befürchten. Schließlich weist sich der fiktive Herausgeber nicht nur durch seine skurrile Selbstcharakterisierung als fiktive Figur aus, sondern auch durch seinen Namen. Über Eichendorffs «seltsamen Victor» (in *Ahnung und Gegenwart*) verweist er sowohl auf seine literarische Herkunft wie auf den realen Autor – Eichendorffs Victor ist Theologe und wohnt am Friedhof – dänisch kirkegaard!⁷ In einem Versuch, die reale, trotz allem pragmatisierende Rezeption von *Entweder-Oder* zu korrigieren, hat Kierkegaard später geschrieben, Victor Eremitas Name sei nicht als Proprium, sondern als Appellativum für den Leser zu verstehen!⁸

*

Von den inhaltlichen Parallelen der beiden Herausgeberfiktionen will ich nun eine hervorheben, die meine Überlegungen zur Funktion dieses ironisierenden Kunstmittels einen Schritt weiterzuführen geeignet ist.

Beide Herausgeber bezeichnen pedantisch und gelehrt Anachronismen und andere sachliche Unstimmigkeiten in den Texten, die sie vorlegen. Almqvists Bibliothekar hat außerdem noch die sonderbare Leidenschaft, Druckfehler in

⁶ Vgl. PULMER, *Die dementierte Alternative*, S. 49 u. 147 ff.

⁷ Vgl. PULMER, *Die dementierte Alternative*, S. 153.

⁸ *Søren Kierkegaards Papirer* IV, København 1968, S. 218. Das «Postscriptum» ist allerdings immer noch von Victor Eremita unterzeichnet, den ich hier aber als Pseudonym für Kierkegaard und nicht als fiktive Figur auffasse.

verschiedenen Auflagen und Ausgaben von Lindbloms Katechismus zu sammeln. Und er entwickelt eine Theorie dazu. Diese parodiert die romantische Arabeskenpraxis und Ironie-Ästhetik in einer Weise, die uns heute einen Zusammenhang mit u.a. Dadaismus und konkreter Poesie bewußt werden läßt. Das heißt, des Bibliothekars Druckfehlertheorie kommt uns gar nicht so dumm vor.

Außer Schreibfehlern werden von Menschen auch Druckfehler gemacht, falls sie Buchdrucker sind. Nichts ist wirkungsvoller zur Unterhaltung des Lebens in der Literatur als verschiedene Meinungen. Und nachdem solche durch Druckfehler und noch mehr durch Schreibfehler entstehen können, so ist nebst dem Begehen von Druckfehlern nichts wichtiger für die Literatur als deren Einsammeln, welches vermittelt genauen und gewissenhaften Aufsuchens aller Auflagen geschieht, die durch Druckfehler voneinander abweichen und dadurch jede für sich ihre Bedeutung und Wirkung haben. (S. 23)

Die entsprechenden Passagen bei Kierkegaard finden sich allerdings nicht im Vorwort des Herausgebers, sondern in den Schriften A.s, des Ästhetikers, in dessen Person Kierkegaard sich vorgenommen hatte, romantischen Ästhetizismus ad absurdum zu führen und als unethisch zu entlarven. In den Diapsalmata steht ein «Probater Rat für Schriftsteller»:

Man schreibe seine eigenen Betrachtungen nachlässig nieder, man lasse sie drucken; in den verschiedenen Korrekturen wird man schließlich eine Menge guter Einfälle erhalten. Faßt deshalb Mut, ihr, die ihr euch noch nicht erküht habt, etwas drucken zu lassen, auch Druckfehler sind nicht zu verachten, und mithilfe von Druckfehlern witzig zu werden, muß als legitim gelten. (S. 24)

Eine Stelle in A.s Abhandlung über den «Reflex des antiken Tragischen im modernen Tragischen» – ein Text übrigens, der dasselbe Problem anvisiert wie Almqvists Bibliothekar in seiner Abhandlung über das Schreckliche⁹, – macht klar, daß die Zielrichtung dieser sarkastischen Unterstellung die romantische Arabesken- und Fragmentästhetik ist. Es geht A. um das offene Kunstwerk, das er ironisch-sarkastisch denunziert. Der Reichtum der Individualität bestehe

eben in deren Kraft zu fragmentarischer Verschwendung, und daß das, was auch den Genuß des produzierenden Individuums ausmacht, auch der des rezipierenden Subjekts ist [. . .], das Hervorbringen und Genießen der aufblitzenden Flüchtigkeit [. . .], die für den Rezipierenden ein Mehr enthält [. . .], das seine eigene Produktivität weckt. (S. 140)

Damit sind wir am springenden Punkt angelangt. Was Kierkegaards A. hier sagt und was sich kritisch gegen romantische Literatur richten soll, was in der Zuspitzung des Gedankens witzig auch in der Druckfehlertheorie von Almqvists Bibliothekar ausgedrückt ist, charakterisiert die Machart des berüchtigt chaoti-

⁹ HEINRICH FAUTECK, *Kierkegaards Antigone*, in: skandinavistik 4 (1974), S. 81-100, zeigt, daß A.s Überlegungen – der Verfasser identifiziert sie mit Kierkegaards Denken – nicht wie diejenigen Almqvists in Schillersche oder gar, wie oben angedeutet, Zolasche Richtung gehen.

schen *Amorina* sehr gut. Aber es trifft auch zu auf *Entweder-Oder*, wo allerdings das Verhältnis von Autorintention und Textintentionalität zum Problem wird.

Die Kierkegaard-Stelle enthält den Ansatz einer Rezeptionsästhetik, wenn sie sich auch als Denunzierung einer solchen versteht: Die Unabgeschlossenheit des Werkes wecke die Produktivität des Lesers und bewirke so ein Mehr über das Werk hinaus. In unironischer Form, allerdings nicht so explizit, findet sich diese Auffassung nun aber auch im Wunsch Eremitas, wie der Leser die vorgelegten Schriften auffassen möge. Sie haben nämlich kein Ende, stellt er im Vorwort fest. Da er sie nicht verfaßt, sondern bloß gefunden habe, könne man darin keinen Fehler, höchstens ein Unglück sehen. Er selber sehe darin ein Glück. In vielen Novellen werde das fertige Resultat eines ethischen Meinungskampfes dargestellt: «Anstatt daß die Anschauungen für sich sprechen, wird der Leser mit dem historischen Resultat bereichert, daß ein Anderer überzeugt worden sei. Ich betrachte es als ein Glück, daß diese Papiere darüber nichts aussagen» (S. 19)!

Das Glück oder Unglück des offenen Textes hat in letzter Instanz natürlich Kierkegaard auf dem Gewissen. In *seinen* bekannten späteren Ausführungen zur Mäeutik der indirekten Mitteilung der pseudonymen Schriften haben wir die entfaltete autorintentionale Theorie – nur daß er sie nicht Ästhetik oder Poetik nennen will.¹⁰ Was Kierkegaard anzielte und meinte entdeckt zu haben, ist eine spezielle Form der religiösen Existenz-Mitteilung; eine Form der sokratischen Ironie, die nicht Inhalte, sondern Existenz mitteilte, den Leser, wie Kierkegaard mehrmals schreibt, «in die Wahrheit hineinbetrügt». Diese Mitteilungsform ist polemisch gegen Friedrich Schlegels romantische Ironie konzipiert, der Kierkegaard den Charakter sokratischer Wahrheitsliebe und Moralität absprach.¹¹

Eine Sache ist es, daß Kierkegaards Romantikkritik, wie des öfteren nachgewiesen wurde, sich hartnäckigem Verkennen verdankt.¹² Interessanter ist es schon, daß seine Auseinandersetzung mit der Romantik und deren fiktionale Thematisierung in *Entweder-Oder* sich biographisch auf eine tiefsitzende Ambivalenz zurückführen läßt. Was hier jedoch interessiert und behauptet werden soll, ist folgendes: Weder Kierkegaards Theorie der indirekten Mitteilung noch die ironische Fiktionspraxis von *Entweder-Oder* läßt sich wirkungstheoretisch aufgrund ihres vorgewußten christlich-religiösen Fluchtpunkts von Texten unterscheiden, die intentional der Ästhetik romantischer Ironie entsprungen sind. Als Kommunikationsangebot funktionieren sie wie alle fiktionalen Texte, deren kalkulierte Unbestimmtheit zu ihrer Appellstruktur gehört – wie z.B. *Amorina*!

Bereits die Erläuterung des Herausgeberpseudonyms als «Appellativum» in

¹⁰ Vgl. *Om min Forfatter-Virksomhed* (1851) und *Synspunktet for min Forfatter-Virksomhed* (1848, publ. 1859), SS XVII.

¹¹ Vgl. GERHARD VOM HOFÉ, *Die Romantikritik Sören Kierkegaards*, Frankfurt a. M. 1972, S. 131 ff.; weiter: ERNST BEHLER, *Klassische Ironie. Romantische Ironie. Tragische Ironie. Zum Ursprung dieser Begriffe*, Darmstadt 1972, S. 82.

¹² Vgl. VOM HOFÉ, *Die Romantikritik*, S. 179.

Kierkegaards «Postscriptum» nimmt eine zentrale Kategorie Wolfgang Iser's vorweg. Im gleichen Autorkommentar zu *Entweder-Oder* findet sich die begriffliche und sachliche Vorwegnahme der Funktion von kommunikativer Unbestimmtheit für die Sinnkonstituierungstätigkeit des Rezipienten im Modus der Entdeckung. Es heißt bei Kierkegaard, der Leser wisse ja, «daß man einen Verfasser überprüfen kann, indem man seine Bewegungen nachmacht, – wodurch man augenblicklich *entdeckt*, daß dort eine *Zwischenbestimmung ausgelassen* ist.» (S. 215; kurs. W.B.)

Der Satz, es gelte, den Leser in die Wahrheit hineinzubetrügen, ist nun aber verräterisch. Kierkegaard verläßt sich nicht auf die Aktivität eines mündigen Lesers, er will ihm den Textsinn nicht überantworten. Der Freiheitsgrad, den ein moderner fiktionaler Text laut Iser dem Leser gewährt, ist Kierkegaard von seinem christlichen Apriori her suspekt.

Ich würde sagen, das ist nicht so sehr unser Problem. In dem Maß, wie Kierkegaard das Wagnis fiktionaler Kommunikation eingegangen ist, können *wir* deren Chance nutzen. Die Chance nämlich einer Sinnaktualisierung und Sinnadaptation von einem Horizont historischer Erfahrung aus, der vielleicht gegen die Wahrheit der explizit theologischen Inhalte des Kierkegaardschen Werkes spricht. Karin Pulmer hat diese Chance wahrgenommen.¹³ Ebenso Christopher Norris in seiner dekonstruktivistischen Lektüre von *Entweder-Oder*.¹⁴ Eremita spricht anläßlich des Titels mit seiner Alternativwahl-Suggestion seinerseits von einem «Betrug». Es ist aber für einen heutigen, fiktions- wie geschichtsbewußten Leser möglich und notwendig, sich diesem Betrug zu entziehen – im Sinne eines Weder-Noch angesichts der inhaltlich expliziten Positionen, die Kierkegaard als Alternativen anbietet. Es steht noch etwas anderes im Text, bzw. er evoziert mehr. Kresten Nordentoft hat das Gesamtwerk Kierkegaards als ein Vexierbild bezeichnet.¹⁵ «Nicht nur gelegentlich, sondern immer übertrifft der Sinn eines Textes seinen Autor», wissen wir mit Gadamer: «Daher ist Verstehen kein nur reproduktives, sondern stets auch ein produktives Verhalten»¹⁶.

Almqvist nun hatte nicht die Bedenken und Probleme Kierkegaards im Umgang mit der romantisch fiktionalen Kommunikationsform. Auch er hat eine Rezeptionsästhetik formuliert. In verschiedenen Aufsätzen zur Stil- und Gattungsvermischung, zum Humor und zum Kunstwerk mit offenem Schluß reflektiert er die heterogene und offene Struktur, die *Amorina* aufweist. Er legitimiert sie einerseits darstellungsästhetisch-mimetisch mit Hinweisen auf die Widersprüchlichkeit seiner Zeit und der Existenz überhaupt. Andererseits funktionalisiert er die Offenheit der Textstruktur rezeptionsästhetisch. In unserem Zusammenhang soll nur letzteres interessieren.

¹³ PULMER, *Die dementierte Alternative*.

¹⁴ CHRISTOPHER NORRIS, *Fictions of Authority: Narrative and Viewpoint in Kierkegaard's Writing*, in: *criticism* 25 (1983), H. 2, S. 87-107.

¹⁵ Vgl. KRESTEN NORDENTOFT, *Søren Kierkegaard. Bidrag til kritikken af den borgerlige selvoptagethed*, København 1977, S. 17.

¹⁶ HANS-GEORG GADAMER, *Wahrheit und Methode*, Tübingen ²1965, S. 280.

Im «Dialog om att sluta stycken» (Dialog darüber, wie man Stücke schließt) in *Törnrosens bok*, VI. Band, fragt ein Kunstliebhaber den Dichter Richard Furumo:

deine Art Stücke abzuschließen, als seien sie gleichsam nicht zu Ende, scheint bei dir so durchgehend zu sein, daß ich sie zuletzt überall entdeckt habe, sogar in der Musik, die du spielst. Kannst du nicht anders? [. . .] [Ein Stück] soll auf eine ordentliche, anständige und entschiedene Weise aufhören [. . .]. Der Leser kann dann das Buch zufrieden weglegen, nachdem er alles bekommen hat, was er braucht und billigerweise verlangen darf. Bei dir dagegen wird er den Buchdeckel überhaupt nicht zuschlagen, sondern bleibt sitzen und denkt unaufhörlich weiter [. . .]. Mit einem Wort: du überläßt deinen Hörern oder Lesern eine abschließende Beurteilung der Idee der Ereignisse. (S. 202)

Der Kunstliebhaber hat richtig gefolgert, aber konventionell geurteilt. Furumo wie Eremita sehen es eben als ein Glück an, bzw. die Schöpfer dieser fiktiven Vermittlerfiguren haben es so geplant, daß der Text nicht zur Beruhigung des Lesers «anständig» aufhört. Sie wollen genau, was Furumos Kritiker empört: daß der Leser unaufhörlich weiterdenkt!

Furumo antwortet:

der Leser wird in die Notwendigkeit und in Gang gesetzt, Entwicklungen vorzunehmen, die verschieden sein können und von denen er eine wählen sollte, aber nicht weiß, welche, weil er die Meinung des Dichters nicht kennt. Wenn nun aber der Dichter antwortet, der Leser möge wählen und weiterführen, welche von ihnen ihm behage; was folgt daraus anderes, als daß der Leser Dichter wird im gleichen Augenblick, wie der andere Dichter aufgehört hat? (S. 210)

Zunächst tönt das wie ein Kierkegaardsches Entweder-Oder. Aber dann kommt Almqvists großzügiges und modernes Partizipationsangebot, das Erkenntnisprivileg des Dichters aufhebend – an genau der systematischen Stelle der Mitteilungskonzeption, wo Kierkegaard glaubt, zum «Betrug» greifen zu müssen.

Nach dem fiktiven Dialog bittet Furumo darum, einen Aufsatz vorlesen zu dürfen, den er einmal veröffentlicht gesehen habe. Es handelt sich um Almqvists Essay «Om två slags skrivsätt» (Über zwei verschiedene Schreibweisen), der 1833 in der Zeitschrift *Skandia* abgedruckt war. Hier geht es um Strategien mit kommunikativer Unbestimmtheit, die nicht nur das Drama und den Dramenschluß betreffen.

Man kann so schreiben, daß man ordentlich und richtig Bescheid gibt darüber, was zum Thema gehört, so daß dem Leser nichts mehr zu tun bleibt als bloß – zu lesen.

Aber man kann auch auf eine andere Weise schreiben. Man kann darauf verzichten, alles zu äußern; vielleicht nicht einmal das Hauptsächlichste in die Worte legen. Was man äußert, kann aber von einer Beschaffenheit sein, daß es den Leser in eine Perspektive und in eine Stimmung versetzt, in einen Wunsch und ein Vermögen, in der Richtung des Themas weiterzugehen – und er erfindet auf eigene Faust alles Übrige, Ungesagte; ja vielleicht viel mehr, als was vom Verfasser hätte gesagt werden können. (S. 212f.)

Dies entspricht genau der Ästhetik, die Kierkegaard in der oben zitierten Passage aus A.s Abhandlung über das Tragische diffamieren wollte, die aber in seiner eigenen Theorie der indirekten Mitteilung dann doch unverkennbar wieder durchscheint. Almqvists Fortsetzung zeigt, daß er im Grunde genau dasselbe Ziel hatte wie Kierkegaard: die Konstituierung authentischer Subjektivität:

Der Leser kann jetzt sein [schwed. Wortstellung!] nicht nur Leser, sondern auch [även = auch, sogar!] Mensch: er kann produktiv sein.

Dann folgt eine romantische Bestimmung der Seinsweise des Kunstwerks, die zugleich texttheoretisch modern ist, indem sie wie der tschechische Strukturalismus Artefakt und Werk unterscheidet. Almqvist betont, daß ein Dichtwerk etwas anderes ist als dialogisierte Wissenschaft.

Die Welt, die der Verfasser beim Leser zu Leben und eigener Tätigkeit erweckt, – diese Welt ist eigentlich sein *Werk*, und die Worte seiner Schrift (das sichtbare Werk) nichts anderes als ein *Moyen*. (S. 212)

Der Leser könne in seiner Erfindung ohne Grenzen weiterfahren, er werde selber zum Werk und so auf wahre Weise *gebildet*, er werde Poesie.

*

Bei aller Nähe müssen nun die Differenzpunkte bezeichnet werden. Für Kierkegaard kann wahre Existenz eben nur religiös begründet sein, weshalb er die poetische Existenz als Opium für das Volk ablehnen muß. Ein zweiter Punkt liegt darin, daß Kierkegaard Subjektivität nur in der Kategorie des Einzelnen denken kann. Er muß deshalb den Leser vom Dialog mit dem Werk wieder abzukoppeln versuchen. Die autoritäre Kommunikationsform der Predigt am Schluß von *Entweder-Oder*, das «Ultimatum»(!), sollte dies wohl leisten, – während Kierkegaard der Meinung war, er führte den Leser «ohne Mündigkeit» vor die Entscheidung, die Wahrheit zu wählen.¹⁷ Almqvist dagegen sieht Subjektivität in einem zwischenmenschlichen Dialog sich bilden, für den Dichtung im Sinne des oben zitierten Werkbegriffs ein Medium bereitstellen möchte: «Eine Schreibweise und deren Betrachter, ein Werk und sein Leser, sollen sie nicht zwei Halbheiten sein, die sich gegenseitig auffangen und einander vollenden?» (S. 214)

¹⁷ NORRIS, *Fictions of Authority*, schreibt: «What is to vouch for these tactics being ultimately on the side of inwardness and truth? The passage provides an answer in the form of that Providence which everywhere governs Kierkegaard's design [. . .]» (S. 105), NORDENTOFT diskutiert diese Problematik auf S. 46ff., unterläuft aber die theoretischen Überlegungen pragmatisch, wenn er schreibt: «i praksis er risikoen for at blive 'bedraget ind i sandheden' ikke stor, selv om der nok skal være den Kierkegaardslæser der er hoppet på limpinden» (S. 49). HELMUT TOFTDAHL, *Kierkegaard og digtningen*, in: Exil IV, 1, S. 25-44, streift das Problem, wenn er sagt: «det er som om han altid vil sikre sig, at billedet er blevet forstået.» (S. 41) Für naiv halte ich RAYMOND E. ANDERSON, *Kierkegaards Theorie der Mitteilung*, in: MICHAEL THEUNISSEN und WILFRIED GREVE (Hgg.), *Materialien zur Philosophie Søren Kierkegaards*, Frankfurt a. M. 1979, S. 437-460.

Almqvist, der ein spontaner Dialektiker genannt worden ist¹⁸, denkt und dichtet offener, moderner, ja man möchte sagen: sozialer, als Kierkegaard, das «dialektische Monstrum».¹⁹ Für Almqvist ist die ästhetische Mitteilung kein Risiko, sondern eine Chance. Beide jedoch entwickelten ihre Vorstellungen und Schreibweisen unübersehbar und reichlich belegt im Kontext der deutschen Romantik. Ingrid Strohschneider-Kohrs bescheinigt Kierkegaard eine genaue Kenntnis des Prinzips romantischer Kunst, ja der genuinen Funktion von Kunst überhaupt – seine Reflexionen müßten nur der Absicht des Vorwurfs enthoben werden.²⁰ Schon Georg Brandes hat gesehen, daß Kierkegaard mit *Entweder-Oder* im Grunde das Projekt von Schlegels *Lucinde* neu aufgriff und glaubte, besser lösen zu können.²¹ Von Almqvist sagt Marilyn Johns Blackwell, er sei einer der ganz großen Romanciers des 19. Jahrhunderts, der einzige Künstler, auch wenn man Deutschland betrachte, der konsistent und erfolgreich das Prinzip der romantischen Ironie auf ein breites literarisches Korpus angewendet habe.²²

Jochen Schulte-Sasse hat die Romantik auf eine für mein Vorhaben sehr fruchtbare Weise als gesellschaftliches Projekt analysiert.²³ Er kann zeigen, daß die Esoterisierung und Autonomisierung der Kunst durch die Romantiker nicht von vornherein Weltflucht und politischem Sündenfall gleichzusetzen ist. Die Romantiker reagierten so in strategischer Absicht, die Kunst nicht der Wirklichkeit als solcher, sondern der korrumpierenden Vereinnahmung durch eine Wirklichkeit zu entziehen, der die frontale und optimistische Didaktik der Aufklärung nicht mehr gerecht wurde. Seine These ist es, daß romantisches Kunstdenken seine Legitimation aus einer relevanten Gesellschaftsanalyse beziehe, die ihrerseits dem Begriff und der Praxis der Kunst nicht äußerlich geblieben sei. Es habe an der Möglichkeit sozialer Einflußnahme festgehalten. Die Romantiker sahen die Individualität durch die Instrumentalisierung, Atomisierung und Spezialisierung des menschlichen Denkens bedroht und erfuhren u.a. im Buchmarkt den Zusammenhang dieser Tendenzen mit den herrschenden Praktiken des Warenaustauschs und der Profitmaximierung. «Es ist die Angst vor der das Mit-Sich-Selbst-Identische zerstreuernden Kraft der Warenzirkulation, die die Frühromantiker bewegt, die Möglichkeit herrschaftsfreier, nicht entäußerter Identität in der Moderne sowohl anthropologisch wie zeichentheoretisch aufs neue zu reflektieren. [. . .] Im Bereich des Zeichens führt es zu einer Aufwertung des bildlichen, nicht in logische Bezugfelder integrierbaren Ausdrucks.» (S. 91)

Für ihre Zwecke haben die Romantiker Kunstwerk und Kunstrezeption neu strukturiert und neu zueinander ins Verhältnis gesetzt. Sie entwickelten eine

¹⁸ KURT ASPELIN, *Spår. Studier kring litteratur, samhälle och idéer*, Stockholm 1974, S. 67.

¹⁹ PETER P. ROHDE, *Sören Kierkegaard*, Hamburg ²1981, S. 58.

²⁰ Vgl. STROHSCHNEIDER-KOHRs, *Romantische Ironie*, S. 221.

²¹ Vgl. BRANDES, *Sören Kierkegaard*, S. 283 f.

²² Vgl. MARILYN JOHNS BLACKWELL, *C. J. L. Almqvist and Romantic Irony*, Stockholm 1983, S. 156.

²³ JOCHEN SCHULTE-SASSE, *Der Begriff der Literaturkritik in der Romantik*, in: PETER U. HOHENDAHL (Hg.), *Geschichte der deutschen Literaturkritik*, Stuttgart 1985, S. 76-127.

Wirkungsästhetik, in der das Einzelwerk Ausgangspunkt unendlicher Reflexionen sein sollte. Sie sprachen von der Kunst als Anlaß, Inzitant, Vehikel, elastischem Punkt eines Prozesses, wie Almqvist von einem Moya sprach. Der Akzent wird auf den Rezipienten verlagert, den man sich nun kritisch-produktiv dachte. Novalis: «Mit dem Object ist nichts zu machen, es ist ein Medium, weiter nichts.» Für Tieck machte jedes «ächte Kunstwerk [. . .] eine unendliche Beschreibung möglich». Und – Friedrich Schlegel: «Die Fr[agmentarische] Form viel. [leicht] die richtige für alles Ct. [Zentrale]». Die formale Wirkung der Kunst wird zu einer ihrer wichtigsten Aufgaben, sie ermöglicht laut Schlegel «Bildung», was bedeutet, daß man «sich seines transzendentalen [= reflektierenden] Ichs bemächtigt».²⁴ Vom Text her wird diese Wirkung ermöglicht durch Ironie. In dem Schwebezustand, den sie erzeugt, sollte in der ko-produktiven Rezeption ein Sinnfindungs- und Individuierungsprozeß möglich werden, der nicht vom Bedingungs-zusammenhang der Gesellschaft determiniert wäre. Schulte-Sasse betont, daß der Bezug zur Wirklichkeit als dialektisches Spannungsverhältnis dabei stets vorgesehen blieb.

Bis zu diesem Punkt ist das Denken der Romantiker, Kierkegaards und Almqvists praktisch identisch. Wo aber die Romantiker und Almqvist die Subjektivitätskonstitution im Gruppenleben und im Dialog sahen – ihr Ideal war die Identitäten korrigierende Begegnung zwischen Ich und Du im Gespräch über Literatur, in der Kunstkritik als Poesie der Poesie –, da sagt Kierkegaards Eremita am Schluß seines Vorworts im Gegenteil zu seinem Buch: «So gehe denn hinaus in die Welt, vermeide wenn möglich die Aufmerksamkeit der Kritiker, besuche den einzelnen Leser in einer wohlwollenden Stunde» (S. 20)! Im «Postscriptum» schreibt Kierkegaard: «eine ernsthaftere Kontemplation macht immer einsam» (S. 218).

Der Abstoßgrund und die Zielrichtung sind – wie die Strategien – ansonsten die gleichen. Kierkegaards Zeitanalyse ist sozialpsychologisch scharfsinnig und gültig.²⁵ Aber er – der Privatier – sah die sozioökonomischen Determinanten nicht. Sein – des Theologen – religiöses Heilmittel richtet sich an den Einzelnen und läßt das gesellschaftliche Ganze unbehelligt.²⁶ Damit fällt er hinter die Romantiker zurück bzw. hat Teil am Verlust des kritischen Potentials der Romantik, den Schulte-Sasse für Deutschland bereits um 1808 einsetzen sieht. Paradoxerweise geschieht sein Sprung in den autonomen Glauben gerade im Vorsatz, die autonome Kunst, die angeblich ästhetizistische Romantik zu überwinden.

Bei Almqvist verhält es sich ganz anders. Er war von Anfang an viel expliziter «politisch» als die deutschen Romantiker. Kunst war für ihn nie autonom. Nachdem die erste Fassung von *Amorina* abgeschlossen war, unternahm er ein – aller-

²⁴ Für die Zitate und den Argumentationszusammenhang vgl. SCHULTE-SASSE, *Der Begriff der Literaturkritik*, S. 106 ff.

²⁵ Vgl. NORDENTOFT, *Søren Kierkegaard*, S. 69 ff.

²⁶ Vgl. PULMER, *Die dementierte Alternative*, S. 12.

dings gescheitertes – Experiment mit einer alternativen sozialen Lebensform, einer Art Landkommune. 1839, als das Buch dann erschien, hatte er sich als Zeitungsmann in den Dienst der radikalen liberalen Opposition gestellt. 1835 hatte er eine politische und sozioökonomische Analyse von «Det Europeiska missnöjets grunder» – der Gründe der europäischen Unzufriedenheit – vorgenommen (publiziert 1850).

Eine historische Präzisierung und Relativierung ist nun fällig. Ich habe bis jetzt ständig pauschal von Romantik gesprochen. Das Kunstprinzip und sozialkritische Projekt, das ich in den beiden skandinavischen Romanen mit der Herausgeberfiktion aufgerufen sehe, ist aber das frühromantische. Laut Schulte-Sasse ist es ab 1808 verkümmert oder aufgegeben worden. Almqvists Roman ist zwar 1822 entstanden, aber erst 1839 veröffentlicht worden. Kierkegaards Roman ist 1843 entstanden und erschienen. Sicher trifft es zu, daß die gesellschaftlichen Modernisierungsprozesse, auf die die Frühromantiker reagierten, in Skandinavien erst 30 bis 40 Jahre später spürbar wurden. Trotzdem ist nicht anzunehmen, daß dort Epigonen so ohne weiteres Strategien anwendeten, die sich auf dem Kontinent bereits als utopisch erwiesen hatten und schließlich in der tatsächlichen Rezeptionsgeschichte hauptsächlich kompensatorischen Effekt bekamen. Kierkegaard hatte also doch gute Gründe für sein Mißtrauen gegen die Ästhetik. Von Almqvists Herausgeberfiktion, die erst der zweiten Fassung zugegeben worden war, ist gesagt worden, sie sei eine selbstironische Abstandnahme von dem «hochromantischen» Jugendwerk.²⁷ Dies halte ich für zu kurz gegriffen. Die Ironie Almqvists – dies habe ich hoffentlich deutlich machen können – bedeutet nicht, daß man ihn nicht ernst zu nehmen braucht. Aber Marilyn Johns Blackwell macht darauf aufmerksam, daß der Schluß von *Amorina* in der 1839er Fassung vereindeutigt worden ist. Und zwar so, daß die optimistische Perspektive, die die erste Fassung von 1822 noch offen ließ, verbaut erscheint. Das romantische dialektische Verhältnis zwischen Realität und Ideal, zwischen Endlichem und Unendlichem werde dargestellt, nur um zu folgern, daß die Bewegung selbst und ihre Kulmination in Wahnsinn und Tod enden müssen (vgl. S. 150).

Ich selbst lese *Amorina* optimistischer und den Schluß offener. Daß Almqvist aber die Problematik und Begrenztheit des romantischen Projekts in den 1830er Jahren bewußt geworden war, darüber besteht kein Zweifel.²⁸ Eine Fußnote im

²⁷ Vgl. LARS MELIN, *Stil och struktur i C J L Almqvists Amorina*. Stockholm 1976. Der Keim zu der ironischen Herausgeberfiktion fand sich bereits in der ersten Fassung in Form einer langen Fußnote eines Besserwissers, der mit «Corydon» unterschrieb! Vgl. SS II, S. 286-288.

²⁸ Systematische Überlegungen zur Begrenztheit des – letztlich idealistischen und anarchistischen – (früh-)romantischen Projekts finden sich bei SCHULTE-SASSE, *Der Begriff der Literaturkritik*, S. 122ff. Für die tatsächliche Realisierung der von mir idealtypisch nachgezeichneten Rezeptionsästhetik Almqvists und Kierkegaards wären die Arbeiten KURT ASPELINS und ARNE MELBERGS heranzuziehen!

Dialog über die Art, Stücke abzuschließen, präzisiert, daß die ideale Kunstrezeption einen besonderen Leser voraussetze: «N.B. einen, der ihn [den Autor] nicht mißversteht» (S. 212). In den dreißiger Jahren hat sich Almqvist aus der exklusiven Salon-Öffentlichkeit befreit, die er in der Törnros-Fiktion idealisiert und als gesellschaftlichen Rahmen für Kunstrezeption vorgezeichnet hatte, – in der er aber realiter verkannt worden war. Er adressierte jetzt sowohl pragmatisch-politische wie fiktionale Schriften an eine links-bürgerliche Öffentlichkeit und paßte seine Mitteilungsstrategie dieser an. 1839 – im gleichen Jahr wie *Amorina* – ist sein einflußreichstes Buch erschienen, der Roman *Det går an*. Die Literaturgeschichten setzen damit seine Wende zum Realismus an.

Auch Kierkegaard sah sich mit einer inadäquaten Rezeption seiner pseudonymen Schriften konfrontiert. Er gab die indirekte Mitteilungsform auf. Eher als ein Apropos erwähne ich, daß er dann 1855 die direkte Auseinandersetzung mit der sozialen Wirklichkeit – hier mit der Staatskirche als Garant der politischen Reaktion – aufnahm und zu politischen Ansichten gelangte, die gar nicht so weit von denjenigen des als Jakobiner verhetzten Almqvist entfernt waren.²⁹

Ich will meine Ausführungen trotz allem optimistisch in bezug auf die Funktion und die Chance ironisch-offener, fiktionaler Mitteilungsform schließen. Der Glaube an ihre Möglichkeiten, erstarrte Denk- und Seinsformen aufzubrechen, dokumentiert sich bis heute in vielen Reaktualisierungen unter veränderter gesellschaftlicher Problematik und neuen institutionellen Bedingungen. So leitet Umberto Eco, ein Sprach- und Literaturwissenschaftler, der viel über die Gesellschaft und über das offene Kunstwerk³⁰ nachgedacht hat, seinen Roman *Der Name der Rose* mit einer Herausgeberfiktion ein.

²⁹ Vgl. NORDENTOFT, *Søren Kierkegaard*, S. 102 ff.

³⁰ UMBERTO ECO, *Das offene Kunstwerk*, Frankfurt a. M. 1973.

