

"Beteckningsväsenden" : ("Bezeichnungswesen")

Objekttyp: **Chapter**

Zeitschrift: **Beiträge zur nordischen Philologie**

Band (Jahr): **39 (2005)**

PDF erstellt am: **20.06.2024**

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.

16. ›Beteckningsväsenden‹ (›Bezeichnungswesen‹)

Ich habe schon in der Einleitung angekündigt, daß ich die Analyseergebnisse zu den späten Handschriften nicht auf das große Manuskript *Om svenska rim* beziehen möchte, sondern auf die frühere Produktion Almqvists. Tatsächlich scheinen mir die ausgeklügelten poetologischen, zeichen- und medientheoretischen Konzepte, die in diesen Handschriften entwickelt werden, einen guten Ausgangs- bzw. Endpunkt zu bieten, um einen völlig neuen (möglicherweise anamorphotischen) Blick auf das theoretische Potential vorhergehender Texte zu gewinnen. Dies gilt – wie in Kap. 3.4 und Kap. 5 gezeigt – nicht zuletzt auch deshalb, da diese Texte selber die literaturhistorische Vorstellung eines Ausgangs- und Endpunktes sowie die daran gekoppelten Darstellungsverfahren radikal in Frage stellen und dazu aufrufen, andere Wege einer historisch fundierten Textanalyse zu beschreiten.

Die Aufdeckung von Almqvists konstanter Auseinandersetzung mit im weitesten Sinne texttheoretischen Fragen soll es deshalb nicht nur erlauben, die traditionelle Gliederung seiner Produktion in eine ›romantische‹ und eine ›realistische‹ Schaffensperiode anzufechten (auch wenn mir dieser Punkt angesichts der Unterschätzung jener Texte wichtig erscheint, die nach der vermeintlichen Läuterung des Autors zum ›Liberalen und Realisten‹ publiziert werden), sondern sie soll helfen, von der Frage nach der ›auktorialen Entwicklung‹ zur Beobachtung des Einflusses und der Einwirkung allgemeiner semiotischer oder medialer Veränderungen überzugehen.

D.h., daß ich in den folgenden Kapiteln nicht nur der Frage nachgehen werde, inwieweit Almqvist selbst in seinen Arbeiten auf die Funktionsweise von Zeichensystemen eingeht, sondern ich werde – im Anschluß an die ausführliche Darstellung in den vorhergehenden Kapiteln – versuchen, seine entsprechenden Überlegungen im Lichte anderer Diskurse der Zeit zu erhellen. Da es mir hier nur um eine Skizze geht, die belegt, wie Almqvists ›späte‹ theoretische Einsichten für die Lektüre seiner frühen Schriften produktiv gemacht werden können, beschränke ich mich auf die Analyse weniger ausgewählter Texte.

In dem ersten Kapitel geht es mir darum, Brüche zu markieren, die es erlauben, Almqvists fortlaufende Auseinandersetzung mit zeichentheoretischen Fragen zu strukturieren. Dabei möchte ich zwischen der Wirkungsweise dreier ›Zeichenmaschinen‹ differenzieren, mit denen er in seinen Texten operiert (bzw. über die er in seinen Texten reflektiert).

Ausgangspunkt dieser Darstellung bildet das abstrakte ›Text‹-Modell, das Almqvist im Rahmen des ›philosophischen‹ Essays *Om det hela (Über das Ganze)* entwickelt (Kap. 16.1). Ich spreche dabei von Textualität im engeren Sinne, da das hier präsentierte Modell mit Zeichenrelationen operiert, die völlig von der Materialität dieser Zeichen abgelöst sind. Meine erste These wird lauten, daß Almqvist mit der Publikation von *Törnrosens bok* genau die Wirkungsweise dieses ›Text‹-Modells in Frage stellt (Kap. 16.2). Um die Verschiebung deutlich zu machen, werde ich den

in den Schriften der Sammlung verhandelten Text-Bild-Relationen nachgehen, die – verkürzt gesprochen – zeigen, daß sich Almqvist zusehends mit der Materialität von Zeichen und der ihnen inhärenten Eigendynamik auseinandersetzt, wobei er u.a. die Konfiguration von Schrift und Bild zu problematisieren beginnt. Während die früheren Texte der Duodezausgabe von *Törnrosens bok*, die in diesem Kapitel behandelt werden, den dargestellten Verlust der Kontrolle über Sprache und Texte defizitär begreifen, versucht Almqvist – und dies ist meine zweite These – die Eigendynamik von Zeichensystemen in den ab 1838 publizierten Bänden der gleichen Ausgabe produktiv zu nutzen. Im dezidierten Gegensatz zur traditionellen Auffassung der Forschung, die diese Texte bis in die 1980er Jahre hinein als Beleg für eine ›poetisch-realistische‹ Hinwendung des Autors zu den ›Sachen selbst‹ (insbesondere zu den politischen Verhältnissen) bzw. zu einer breiten bürgerlichen Öffentlichkeit in Anspruch genommen hat,¹ möchte ich ihr hohes sprachtheoretisches Bewußtsein unterstreichen, das in einer Beschäftigung oder besser einem Spiel mit Zeichen oder Zeichensystemen zum Ausdruck kommt, die jedwede Anbindung an einen übergeordneten Referenten oder Interpretanten verloren haben.

In diesem Sinne ist es nicht verwunderlich, daß die metawissenschaftlichen Schriften des Autors, d.h. seine sprach- und schriftreflektierten Überlegungen zur Heteronomie des Denkens, in dieser Zeit ihren Anfang nehmen. An zwei bewußt gewählten Exempeln soll sozusagen die Vorgeschichte der späten Handschriften nachgezeichnet werden. Es ist m.E. keineswegs zufällig, daß die spielerische Auseinandersetzung mit der diskursiven und sprachlichen Prägung des Wissens in der Beschäftigung mit Orientalismus (Kap. 17) und Ökonomie (Kap. 18) beginnt, die unterschiedliche Modelle für ›andere‹ Formen des Zeichengebrauchs liefern.

16.1. Textualität (*Om det hela*)

Der religionsphilosophische Entwurf *Om det hela*, den Almqvist 1836 in der Zeitschrift *Skandia* publiziert, scheint mir ein guter Ausgangspunkt zu sein, um seine frühen text- und medientheoretischen Interessen zu illustrieren (in einer Fußnote macht Almqvist selbst darauf aufmerksam, daß der Text schon 1819 verfaßt wurde).

Om det hela schließt an zeitgenössische Metadiegesen an, welche die Entstehung der Welt spekulativ zu erfassen versuchen (vgl. Kap. 4.3): Als zentraler Aktant fungiert ›Gott‹, der ohne Subjekt zu sein über das ›Wollen‹ verfügt, ›Subjekt‹ zu werden und d.h., sich zu differenzieren. Dabei modifiziert Almqvist die aus der Identitätsphilosophie bekannte Vorstellung von Welt und Menschheit als *imago dei* durch die Metaphorik eines göttlichen Begehrens. Die Entäußerung ›Gottes‹ in die endlichen Anschauungsformen von Raum und Zeit ist also im Gegensatz zu entsprechenden transzendentalphilosophisch geprägten Entwürfen des deutschen Idealismus

¹ Die Kritik gilt in erster Linie Johan Svedjedals Darstellung, der eine Monographie über die in der zweiten Reihe der Duodezausgabe publizierten Schriften veröffentlicht, ohne einmal auf die Frage nach dem theoretischen Gehalt dieser Texte einzugehen. Vgl. Svedjedal 1987.

nicht durch das Streben nach Selbsterkenntnis motiviert, sondern dient einer euphorischen Selbstaffektion. Dieses Szenario liefert den Stoff für eine ideologische Narration, die letztendlich in den relativ orthodoxen Imperativ mündet, Gott zu lieben und Gutes zu tun, statt sich in selbstbezogene erkenntnistheoretische Grübeleien zu vertiefen. Allerdings wirkt die Ersetzung des universalen Erkenntnismodells durch ein Liebeskonzept angesichts der Einseitigkeit, mit der ›das Gegenüber‹ als Medium zur Selbstspiegelung instrumentalisiert wird, wenig überzeugend:

Derföre var det f ö r s t a och s i s t a, i Skådespelets Utveckling, detsamma: Gud, och Gud. Det första var Gud, som v i l l e ä l s k a något; och det sista är åter Gud, som ä l s k a r . Det första var Essentian, trånande efter Form; denna uppstod; och det sista är åter Essentian, i Helhet hvilande – det saliga Enda Vara. Något – hela Ändligheten, – just Menniskan, som här leker det Helas Genomblick, – nämnes icke i det första, ej heller i det sista; ty der är Gud, och Gud. Men Något – Vi – är det nödvändiga M i d t e m e l l a n, ›genom Hvilket.‹ Det amorosa Sjelfva är a f H v i l k e t , just Gud; – och det fulländade Hela är H v i l k e t , också Gud; – men g e n o m H v i l k e t , det är Ändligheten, Vi; onämnde i det första och i det sista; inneslutne, gömde, salige i det Hela. – Detta förnimma vi i den oändliga Läran: ›Kärleken är.‹ – Ty icke tillbringar Gud först en t i d med att tråna, sedan med att frambringa Något, och slutligen med att lefva saligt deri. Allt detta är s a m t i d i g t i det Oändliga; ett Nu: – och alla Ändlighetens slutlösa Utgreningar äro (projicierade på ett plan) sammanslagna i detta.²

Gerade vor dem Hintergrund eines Liebeskonzeptes wird die Vehemenz deutlich, mit welcher der Versuch unternommen wird, nicht nur den ›Anderen‹, sondern sogar das ›Andere‹ einer sich entziehenden Temporalität im Hinblick auf die synthetisierende Ganzheit auszuschließen. Der Blick Gottes verkörpert die extremste Form einer Vergegenwärtigungsstrategie, welche die sukzessive Abfolge des Spiegelungsaktes in einer zeittötenden Präsenz ›aufhebt‹ (Gott fungiert als Beobachter erster wie zweiter Ordnung, er spiegelt sich nicht nur in sich selbst, sondern vermag diese Spiegelung im Moment der Spiegelung selbst aus einer übergeordneten Perspektive zu betrachten). Über diesen Blick wird nicht nur das Verhältnis zwischen Gott und Menschheit, sondern auch die grundlegende Relation zwischen ›Selbst‹ und ›Ande-

² Almqvist 1836, S. 69. »Deshalb war das E r s t e und L e t z t e in der Entwicklung des Schauspiels das Gleiche: Gott und Gott. Das erste war Gott, der etwas l i e b e n w o l l t e ; und das letzte ist wieder Gott, der l i e b t . Das Erste war die Essentia, sich sehnd nach Form; diese entstand; und das Letzte ist wieder die Essentia, in Ganzheit ruhend – das selige Einzige Sein. Etwas – die ganze Endlichkeit – gerade der Mensch, der hier den Durchblick des Ganzen spielt, – wird weder im Ersten noch im Letzten erwähnt; denn das ist Gott, und Gott. Aber das Etwas – Wir – ist das Notwendige D a z w i s c h e n , das › d u r c h W e l c h e s ‹ . Das amouröse Selbst ist v o n W e l c h e m , eben Gott; – und das vollendete Ganze ist W e l c h e s , auch Gott; aber das d u r c h W e l c h e s , das ist die Endlichkeit, Wir; unerwähnt in dem ersten und im letzten; eingeschlossen, geborgen, selig in dem Ganzen. – Das vernehmen wir in der unendlichen Lehre: ›Liebe ist.‹ – Denn Gott verbringt nicht erst e i n e Z e i t damit, sich zu sehen, und dann damit, Etwas hervorzubringen, und schließlich selig darin zu leben. All dies geschieht g l e i c h z e i t i g im Unendlichen; ein J e t z t – und alle endlosen Verzweigungen der Endlichkeit sind (auf eine Ebene projiziert) darin zusammengefaßt.«

rem< homogenisiert und stabilisiert, um schließlich jegliche Heterogenität vor der Tautologie eines ›Ego=(Non-)Ego‹ zu leugnen.³ Beim ausführlichen Gebrauch der Blickthematik drängt sich der Bezug zu Lacan auf, mit dem sich Almqvists Essay als gewaltsamer Versuch lesen ließe, jegliche beunruhigende Öffnung auf ein Reales (und sei es die blinden Flecken, auf die die Transzendentalphilosophie aufmerksam gemacht hat) einfach durch die vollkommene Überblendung von Imaginärem und Symbolischem auszuschließen.

Die Aufmerksamkeit der Interpreten des Textes galt bisher seinen ideengeschichtlichen Grundlagen. D.h., der rein spekulativen Emanationslehre, mit der die Genese einer sich selbst reflektierenden Totalität in Anlehnung an Schriften Swedeborgs und Schellings entwickelt wird.⁴ Darüber hinaus wurde auf den Essay zurückgegriffen, um den vermeintlich ›universalen‹ Anspruch der mit dem Gesamtkunstwerk *Törnrosens bok* zum Ausdruck gebrachten Poetologie theoretisch zu belegen.⁵ Dagegen möchte ich die theoretische Relevanz des Textes über sein medientheoretisches Potential entfalten, das sich in der Definition der Menschheit als »det nödvändiga Midtemellan« (»das notwendige Dazwischen«) bzw. als »genom Hvilket« (»durch Welches«) andeutet. Tatsächlich ist die Argumentation von metaphorischen Reflexionen durchzogen, welche die gängige ›medien-‹ oder besser ›texttheoretischen‹ Probleme der Zeit aufgreifen. Die ungewöhnliche Gestaltung des Textes und die diesbezüglichen Kommentare lassen den Rückschluß zu, daß hier der Versuch vorliegt, die entsprechenden Postulate auch diskursiv einzulösen.

Angesichts des oben wiedergegebenen Szenarios überrascht es nicht, daß die Argumentation zielsicher auf die Frage zusteuert, wie die Vorstellung einer sich zeitlich vollziehenden Semiose (Gott, der sich im Zeichen der Menschheit spiegelt) mit der postulierten Simultanität des göttlichen Blickes in Einklang zu bringen ist, der alleine für die ›Ganzheit‹, d.h. die Synthese von Infinitum und Totalität einsteht, die sich zu jedem Zeitpunkt schon ereignet haben wird:

Det gifves ett sätt, att förnimma Universum, i verklig Genomskådning af detsamma; som vill säga: direct Inskådning i hvarje särskildt phänomen, utan att ens förut veta detta phänomens figur eller namn [Fn: Detta är Grundidéen för den A p r i o r i s m man söker. Filosofherne söka den genom Sanningens absolutet. Denna Lära säger, att den består i det Klarseende, som uppkommer, då menniskan stiger i högre temperatur af kärlek till det Oändliga], ty allt sådant tillkomer då efteråt. Och detta sätt är det, då menniskan, höjd i det Helas Grundlif (oändlig Kärlek), sjelf uppkommer i detta lifs Form (Klarseende genom det Hela). Alldeles icke följer, att menniskan på detta sätt slutligen kunde erhålla en adæquat universal-skådning, en fullständig förnimmelse af allt det särskilda, som i det Hela finnes (Guds blick); hvilket, man må då gå hvilka vägar som helst, förblifver orimligt; egentligen derföre, att menniskan i följd af den Ändlighets-grund, på hvilken hon alltid står, måste gå successivt till väga, så snart fråga är om särskildheter: hvaraf det just följer, att hon aldrig kan komma till

³ Ich greife hier cursorisch auf die Argumentation in Lévinas 1987 zurück.

⁴ Vgl. v.a. Lamm 1915, S. 77-86.

⁵ Vgl. Friborg 1986.

någon sådan särskildhet, hvarvid hon skulle kunna stadna och säga: denna är den s i s t a.⁶

Die angesprochene Differenz zwischen der Simultanität eines göttlichen Blickes und der Temporalität des menschlichen Erkennens schlägt sich in der Darstellung des Mediums nieder, über das ›Gott‹ sich zu spiegeln versucht. Dabei wird das »Genom hvilket« (also die Menschheit) zunächst als eine infinite Kette von zeitlich und räumlich definierbaren Punkten (dies sind die menschlichen Individuen) dargestellt, über die sich Gott in eine endliche Struktur entäußert. Da zwischen diesen Punkten und Gott keine Differenz bestehen darf (die Punkte *sind* Gott), sind auch sie – wie Gott – lediglich durch ein Begehungsvermögen gekennzeichnet. Sie können ihre Liebe allerdings auf Gott oder auf sich selbst beziehen, wodurch Almqvist die Differenz von Gut und Böse zu erklären und plump in die Differenz zwischen praktischer und theoretischer Vernunft, dem Guten und dem Wahren, zu überführen weiß. Solchermaßen formen sie als unterschiedlich ›gewendete‹ Punkte ein ›Amor-Chaos‹, das sich allerdings im Laufe der Zeit teleologisch der Liebe Gottes annähert. Nur Gott (und Almqvist) gelingt es, aus diesem in Bewegung befindlichen ›Amor-Chaos‹ eine analysierbare Textur zu formen, weil nur er jeden einzelnen Punkt in ein Verhältnis zu der paradoxen Vorstellung eines ›unbegrenzten Bildes‹ setzen kann, das alle Punkte zusammen in ihrer Relation zur setzenden Instanz (Gott selbst) ergeben (wodurch auch das Böse, d.h. die nur auf sich selbst bezogene, rein formale Verstandstätigkeit eine abschließende Legitimation erhält).

Meine These, mit der ich mich an Ausführungen von Charlotta Friberg anlehne,⁷ lautet, daß der gesamten Diegese eine durch eine diffuse Metaphorik überblendete

⁶ Almqvist 1836, S. 74-75 Fn. »Es gibt eine Art, das Universum zu erkennen, es wirklich zu durchschauen; das will heißen: eine direkte Einsicht in jedes spezifische Phänomen zu gewinnen, ohne auch vorher die Figur oder den Namen dieses Phänomens zu kennen [Fn: Die Grundidee des *A p r i o r i s m u s*, den man sucht. Die Philosophen suchen ihn über die absolute Wahrheit. Diese Lehre sagt, daß er in einem Durchschauen besteht, das entsteht, wenn die Liebe des Menschen zum Unendlichen eine höhere Temperatur gewinnt], da sich solches später von selbst ergibt. Und diese Art besteht darin, daß, wenn der Mensch sich zum Grundleben des Ganzen bekennt (unendliche Liebe), er selbst die Form dieses Lebens annimmt (Durchschauen des Ganzen). Daraus folgt keineswegs, daß der Mensch zum Schluß auf diese Weise eine adäquate Universal-Schau gewinnen würde, eine vollständige Wahrnehmung alles Einzelnen, das es im Ganzen gibt (Gottes Blick); was, welche Wege man auch immer einschlägt, unmöglich bleibt; eigentlich deshalb, da der Mensch in Folge des endlichen Grundes, auf dem er steht, immer sukzessiv vorgehen muß, sobald es um Einzeldinge geht: woraus folgt, daß er nie zu irgendeiner Einzelheit gelangt, bei der er stehen bleiben und sagen könnte: dieses ist die l e t z t e .«

⁷ Vgl. den immer noch lesenswerten Aufsatz von Charlotte Friberg, die *Om det hela* ebenfalls poetologisch zu interpretieren versucht. In Anlehnung an die Differenz von ›Mirror and lamp‹ (Abrams) wird das Stück für eine schöpferische Ästhetik in Anspruch genommen, die in die textuelle Produktion eines ›auktorial‹ regulierten Heterokosmos münde. Auch Friberg geht davon aus, daß Almqvist dieses ›auktoriale‹ Phantasma mit der Abfassung von *Törnrosens bok* in Frage stelle, wobei sie allerdings mit einer Dichotomie von ›offenem‹ und ›geschlossenem‹ Text arbeitet, wodurch sie die Differenz zwischen den unterschiedlichen Zeichensystemen, mit denen Almqvist laboriert, m.E. verfehlt. Vgl. Friberg 1986.

Schreibszene zugrundeliegt, die sozusagen universale Ausmaße annimmt.⁸ In der Lektüre seines eigenen Textes gelingt Gott genau das, was irdischen ›Autoren‹ versagt bleiben muß. Die Paradoxien des hermeneutischen Zirkels werden in einem Verstehensprozeß aufgehoben, der Teil und Ganzes – Unendlichkeit der sukzessiven Zeichenkette und simultanes Vorstellungsbild – von vornherein in eine stabile Relation zu bringen weiß.

Die implizite texttheoretische Reflexion, die sich hinter den entsprechenden Ausführungen verbirgt, läßt sich nicht zuletzt an der Struktur des Essays selbst demonstrieren, der wie ein Versuch wirkt, das metaphorisch thematisierte ›Textkonzept‹ plakativ in Szene zu setzen. Dies gilt zunächst für die dreiste Anweisung des Autors, seinen Text weniger zu lesen als zu lieben (wodurch Almqvist offenkundig das mangelnde Reflexionsniveau zu legitimieren und jeder kritischen Infragestellung der diffusen Argumentation vorzubeugen versucht):

Ty det är just Kärleken, den oändliga sjelfva, som d e n n a lära uppgifver att vara det Helas grund. – Den, som lefver i dess lif, kan följaktligen i sjelfva sitt väsende förnimma lärans grund-idé, och med detsamma alla dess utvecklingar; han bär både den och dem inom sig (blott han uppsöker dem).

Den åter, som icke lefver i denna kärleks lif, kan väl, möjligen, med tanken uppfatta allt hvad läran säger; men det är tydligt, att han då icke kan uppfatta annat deraf, än det som af logik låter sig fattas; d.v.s. allt det formala: men det essentiala måste af känslan förnimmas. [...] Och det formala, som han tänker på, utan att stå i beröring med det essentiala, hvilket utgör dess lif, skall nödvändigt förefalla honom såsom haltlösa sammansättningar: haltlösa, emedan de för honom äro liflösa; för honom liflösa, emedan han icke lefver i deras lif. Sålunda skall han förkasta det och le deråt.⁹

Um eine so geartete, ›belebende‹ Lektüre des Textes zu garantieren, scheut sich Almqvist nicht, seine Leser an ihren frühesten Leseunterricht zu erinnern. Auch die ›autoritäre‹ oder eben ›auktoriale‹ Setzung des Lehrers lasse sich nicht logisch bestätigen, sondern sei allein durch ihre nachträgliche Wirkung legitimiert:

Utän fråga om, att få sätta rigtigheten i tvifvel, måste barnet på god tro gifva bokstäfverna det ljud, som läraren angifver; och det är först sedan det lärt sig att läsa, som det, med en återblick på sitt barn-studium, kan pröfva alfabetets rigtighet.

⁸ Mit Kittler ließe sich die Schreibszene konkreter als Technik ›genialen Schreibens‹ klassifizieren: Der geniale Autor wirft seine Texte unbewußt aufs Papier und kann sie später halluzinatorisch als Ausdruck seines Innersten entziffern. Vgl. Kittler 1995, S. 138-158.

⁹ Almqvist 1836, S. 36. »Denn dies ist gerade die Liebe, das unendliche Selbst, das d i e s e Lehre als den Grund des Ganzen bezeichnet. – Derjenige, der in ihrem Leben lebt, kann folgerichtig in seinem Wesen selbst die Grundidee der Lehre spüren, und damit all ihre Entwicklungen, er trägt die Grundidee und ihre Entwicklung in sich (wenn er sie nur aufsucht). / Der aber, der nicht in dieser Liebe lebt, kann möglicherweise mit dem Verstand auffassen, was die Lehre sagt, aber es ist klar, daß er dann nichts anderes davon versteht als das, was sich logisch begreifen läßt, d.h. alles Formale, aber das Essentielle muß mit dem Gefühl erfaßt werden. [...] Und das Formale, an das er denkt, ohne in Berührung mit dem Essentiellen zu stehen, welches dessen Leben bestimmt, wird ihm notwendigerweise wie haltlose Zusammensetzungen vorkommen; haltlos, da sie für ihn leblos sind; für ihn leblos, da er nicht ihr Leben lebt. So wird er es verwerfen und darüber lächeln.«

Så måste också denna Ingång nu först utan pröfning antagas och följas af den, som vill inkomma i det lif, Lärans idé skall uppgifva som det Helas Grund.¹⁰

Die Erinnerung an die eigene Alphabetisierung soll es dem Rezipienten erlauben, jedes einzelne Textelement (jeden Buchstaben) von vornherein (eben im antizipierten Rückblick) auf die präsupponierte sinnvolle Einheit des Textes zu projizieren, um dann über einen zirkulären Rückschluß von der Kohärenz des Textes auf die ›Richtigkeit der Präsuppositionen‹ zu schließen (reines Spiegelstadium).

Daß der Text eine solche Lektürehaltung nicht allein für sich beansprucht, sondern vielmehr einzuüben versucht, zeigt das als »Utsigter. Upprättning till det Helas Tafla« (»Aussichten. Aufziehen zu einer ›tafla‹ (Tafel/Bild/Gemälde/Tableau) des Ganzen«) bezeichnete Abschlußkapitel des Essays. In diesem, als Höhepunkt der Darstellung hervorgehobenen Abschnitt präsentiert Almqvist lediglich ein ›nacktes‹ Gliederungsschema, welches es ihm erlaubt, unterschiedliche synthetisierende Abläufe (›Essentielles-Formales-Usales‹; ›Vater-Sohn-Heiliger Geist‹; ›Mann-Frau-Ehe‹; ›Gut-Wahr-Vereinigung von Wahr und Gut‹; ›Wesen-Gestalt-Handlung‹) in einem relationalen Netzwerk zu verorten und somit gleichermaßen komplexe wie nebulöse Korrespondenzen zu stiften.¹¹ Der strenge Formalismus, der dieser (in eine reine Titelei mündenden) Darstellung zugrundeliegt, zwingt den Autor zu einer bemerkenswerten Apologie:

Miste om ändamålet här går den, som läser denna upprättning i b l o t t a o r d e n , utan att verkligen l e f v a i Kärlek till det Gudomliga, och derifrån förnimma uttrycken. Han har då att välja emellan två slags händelser: antingen, att mellan dessa ord upptäcka allsintet sammanhang; mödan var då förspild; eller att mellan orden upp-

¹⁰ Almqvist 1836, S. 35. »Ohne die Richtigkeit in Frage zu stellen, muß das Kind im guten Glauben den Buchstaben den Laut geben, den der Lehrer bestimmt; und erst nachdem es gelernt hat zu lesen, kann es die Richtigkeit des Alphabets im Rückblick auf sein kindliches Studium überprüfen. / So muß auch dieser Auftakt ohne Prüfung angenommen und von dem weiterverfolgt werden, der in das Leben gelangen möchte, das die Idee dieser Lehre als den Grund des Ganzen angibt.«

¹¹ Letztendlich präsentiert Almqvist in dem Kapitel ein traditionelles Gliederungsschema (A. 1-7, B. 1-7, C. 1-7, A.a.1-7, A.b.1-7, A.c.1-7, B.a. 1-7, B.b. 1-7, etc.), das im wesentlichen auf die sich selbst applizierte dialektische Abfolge ›A. Essentielles – B. Formales – C. Usales‹ rekurriert: z.B. ›B.a. Das Essentielle des Formalen – B.b. Das Formale des Formalen – B.c. Das Usale des Formalen‹. Dieses abstrakte Schema wird gefüllt, indem sieben relativ kontingent gewählte Unterpunkte über die dialektische Abfolge A.-C. entwickelt (z.B. ›A.3. Das Gute – B.3. Das Wahre – C.3. Vereinigung von Gutem und Wahrem‹, ›A.6. Der Universale Mann – B.6. Die Universale Frau – C.6. Die Ehe des Ganzen‹) und nochmals auf eine Binnengliederung A.a.-C.c. dieser Abfolge bezogen werden. Auf diese Weise lassen sich aus dem Gliederungsschema horizontal und vertikal dialektische Synthesen ablesen (z.B. ›B.a.6. Das Wesen der Universalen Frau – B.b.6. Die Gestalt der Universalen Frau – B.c.6. Die Handlung der Universalen Frau‹ und ›A.a.6. Das Wesen des Universalen Mannes – B.a.6. Das Wesen der Universalen Frau – C.a.6. Das Wesen der Ehe des Ganzen‹). Das gesamte Gliederungssystem leistet einem gnadenlosen Beziehungswahn Vorschub, der es schließlich erlaubt, etwa auch zwischen ›B.a.3. Die Infinitisierung der Wahrheit‹ und ›B.a.6. Das Wesen der Universalen Frau‹ einen Zusammenhang zu erkennen. Ob sich hinter dieser gleichermaßen strengen wie abgehobenen Form von Analogienbildung ein starker Einfluß Swedenborgs verbirgt, müßte – jenseits aller ideengeschichtlichen Übereinstimmungen – noch anhand einer rein strukturellen Analyse untersucht werden.

täcka ett visst bokstafs-sammanhang; hvilket han derföre anser vara Lärans hela mening, och i följd deraf inlåter sig i de otacksammaste undersökningar om *T e c k e n b e t y d e l s e r*. Detta senare är det [...], som Tidehvarfvets Skrattare benämna Grubbleri: orätt, om de derigenom vilja till åtlöje stämpla menniskor, som åtminstone ofta genom deras redliga håg äro aktningssvärde; men rätt, om de dermed vilja hafva förstätt ett ofruktsamt, och sålunda olyckligt studium. [...] Ord, namn, tecken och hvilka termer som helst, hon [läran] begagnar, äro endast hennes *d r ä g t*, den hon (allt efter tillfället) anlägger, för att ibland menniskor tyda de idéer, som lifvet uppenbarar, och ordna dem till en tafla i åskådningen, uppräna ett system, sjelfva tecknen emellan. Sålunda er detta studium lika lyckligt, som helgande: ty då man går denna väg (*u p p i f r å n*), renar Kärleken åskådningen till klarseende, och Åskådningen ordnar sedan tecknen efter idéernas höjder, utan fara för misstag; dessa tecken må hafva hvilka figurer eller ljud, som helst. Vill man åter på den motsatta vägen (*n e d i f r å n* – en oäkta magies väg), först genom tecken-sammansättningar förskaffa sig kraft, då råcker man in på de vidunderligaste företag. – Det är Gudtjenst att dyrka Tecknen, för det lif skull, hvars fot de äro. [...] Men att vörda eller öfverlägga om Tecken, blott såsom Tecken, det är Afgudatjenstens idé; och fruktlös möda.¹²

Die Passage ist äußert aufschlußreich. Die Vorstellung einer vollständigen Klar- und Durchsicht, die der Text zu vermitteln versucht (und von der er auf der diegetischen Ebene handelt), wird explizit auf das phantasmatische Verhältnis bezogen, das den zeitgenössischen Umgang mit der Schrift prägt. Der ganze Essay lebt von der Erfahrung, daß sich Buchstabenreihen (im bezeichnenden Rückgriff auf die entsprechenden Alphabetisierungsstrategien) halluzinatorisch vollständig in das Phantasma einer liebenden Stimme bzw. in multimediales Kino umwandeln lassen.¹³ Die größte Ge-

¹² Almqvist 1836, S. 73-74 Fn. »Derjenige verfehlt hier die Absicht, der diese Ausführung in *b l o ß e n W o r t e n* liest, ohne wirklich in Liebe zum Göttlichen zu *l e b e n* und von dort die Ausdrücke zu vernehmen. Er muß dann zwischen zwei Handlungsmöglichkeiten wählen – entweder er entdeckt zwischen den Wörtern überhaupt keinen Zusammenhang [...] oder er sieht zwischen den Wörtern nur einen bestimmten Buchstaben-Zusammenhang, welchen er in diesem Fall als den ganzen Sinn der Lehre ansehen und sich infolge dessen auf die undankbarsten Untersuchungen von Zeichenbedeutungen einlassen würde. Dieses Letztere ist es, was die Spötter des Zeitalters als Grübelei bezeichnet haben: falsch, wenn sie dadurch Menschen der Lächerlichkeit Preis geben wollten, die wenigstens aufgrund ihres redlichen Sinnes achtenswert sind, aber richtig, wenn sie auf das unfruchtbare und so unglückliche Studium dieser Menschen hinweisen wollten. [...] Wörter, Namen, Zeichen und welche Begriffe auch immer, die die Lehre benutzt, sind lediglich ihr *K l e i d*, das sie (je nach Anlass) anlegt, um den Menschen jene Ideen auszulegen, die das Leben offenbart, und sie in einer *t a f l a* [Tafel/Bild/Gemälde/Tableau] in der Anschauung zu ordnen – ein System zwischen den Zeichen selbst zu entwickeln. So ist dieses Studium gleichermaßen glücksbringend wie segnend: denn wenn man diesen Weg (*v o n o b e n*) wählt, dann reinigt die Liebe die Wahrnehmung zur Klarsicht, und die Wahrnehmung wird die Zeichen dann nach der Höhe der Ideen ordnen, ohne Gefahr, einen Fehler zu begehen, die Zeichen mögen welche Figuren oder Laute auch immer besitzen. Will man sich dagegen auf umgekehrte Art und Weise (*v o n u n t e n* – dem Weg der unechten Magie) erst durch die Zusammensetzung der Zeichen Kraft verschaffen, dann verfängt man sich in die wunderlichsten Unternehmen. – Es ist ein Gottesdienst, die Zeichen für das Leben anzubeten, dessen Fuß sie darstellen. [...] Aber das Zeichen nur als Zeichen zu achten oder über das Zeichen nur als Zeichen nachzudenken, das ist die Idee des Heidentums, und fruchtlose Mühe.«

¹³ Vgl. dazu v.a. Jakob Stabergs Analyse der Kunstmärchen *Rosaura* und *Guldfågel i paradis*, die Almqvist 1821 und 1822 im *Opoetisk kalender* publiziert (vgl. ASS 3, 2-71). In seiner von Kittler

fahr für dieses Kino stellt – wie beim göttlichen Vermittlungsprozeß auch – die Eigendynamik des ›notwendigen Dazwischen‹ dar.

Mit dem Begriff ›tafla‹ gibt der Text die besondere Form der Semiosetätigkeit an, zu der hier angeregt wird. Wenn sich der Text der traditionellen Kritik bedient, mit der zwischen Geist und Buchstaben geschieden wird, so wird doch nicht dazu aufgefordert, sich den bezeichneten ›Dingen‹ oder ›Ideen‹ selbst zu widmen. Dies würde ja dem »nödvändiga Midtemellan«, dem »Genom hvilket« den Rang absprechen, der ihm als wesentliche Instanz der geschilderten Vermittlungsprozesse zukommt. Vielmehr ist die Vorstellung der ›tafla‹ mit dem Appell verbunden, die Beobachtung der traditionellen Relation zwischen Signifikant und Signifikat durch die Wahrnehmung der Beziehungen *zwischen* den Signifikanten zu ersetzen, die durch die Vorstellung einer Idee allenfalls reguliert werden. D.h., die Lektüre wird darauf normiert, weiter voranzuschreiten, ganzen Zeichen-Systemen nachzugehen. Im Bewußtsein, daß der Mensch nie auf einen abschließenden Signifikanten stößt, zeugt der Essay in diesem Sinne von einem durchaus modernen (wenn man so will ›offenen‹) Textverständnis. *Om det hela* fungiert sozusagen als Paratext, welcher den Leser dazu auffordert, sich über eine infinite Lektüretätigkeit ein umfassendes und ständig neu zu relationierendes Textgeflecht anzueignen:

Men en skrift *O m d e t H e l a* har nått sitt mål, när den hunnit till uppgiften af sjelfva denna *G r u n d* för det Helas Tafla. Vid anblicken af den Trefald [Det Gudomliga, det Menskliga, deras Lif i hvarandra], som utgör denna Grund, måste en sådan skrift sluta; ty alla andra skrifter (*Om spridda ting*) börja här. – Likasom hvarje phänomen i verlden måste finnas i någon punkt på Taflans Grund (ligger det än fördoldt vid första skådningen): så måste också hvarje enskild skrift hafva sin genesis i en skrift om det Hela. Men alla tillsammans bilda ett enda Skrift-system, liggande såsom ofödt i läran: Kärleken Är. [...]

Så är det Egentliga slutadt; och vi stå på gränsen af tallösa Spridningar. Öfverlemnade vi oss åt någon af dem, så ginge vi utom denna skrift.¹⁴

›Skrift-system‹ bezeichnet in diesem Zusammenhang eine abstrakte Ordnungsgröße, die sich völlig von der Materialität der Signifikanten emanzipiert hat: ›Skrift-system‹ heißt also ›Text‹.¹⁵ Die bewußt changierende Verwendung der Begriffe

inspirierten Lektüre kann Staberg nachweisen, daß die Märchen genau die neuen Figuren des Lesens allegorisch darzustellen versuchen. Vgl. Staberg 2000.

¹⁴ Almqvist 1836, S. 72. »Aber eine Schrift *Ü b e r d a s G a n z e* hat ihr Ziel erreicht, wenn sie bei der Angabe dieses *G r u n d e s* für die *tafla* des Ganzen anlangt. Beim Anblick dieser Dreifalt [das Göttliche, das Menschliche, deren Leben ineinander], die diesen Grund ausmacht, muß eine solche Schrift schließen; denn alle anderen Schriften (Über verstreute Dinge) fangen hier an. – Wie jedes Phänomen in der Welt in irgendeinem Punkt auf dem Grund der *tafla* anwesend sein muß (wenn es auch beim ersten Anblick verborgen liegen mag): so muß auch jede einzelne Schrift ihre Genesis in der Schrift über das Ganze haben. Aber alle zusammen bilden ein einziges Schrift-System, welches wie ungeboren in der Lehre liegt: Die Liebe Ist. [...] / So ist das Eigentliche beendet; und wir stehen an der Grenze zu zahllosen Zerstreuungen. Würden wir uns einer dieser anheimgeben, so würden wir den Rahmen dieser Schrift verlassen.«

¹⁵ Zur Historizität dieses spezifischen, nicht an den Buchstaben gebundenen ›Text‹-Begriffs vgl. Illich 1991a und Illich 1991b (vgl. Kap. 10.2).

»Skrift-system« und »tafla« (bzw. die Verwendung der Gattungsangabe »tafla« für einen schriftlich fixierten Text) erscheint mir entscheidend zu sein. Nur die völlige Ignorierung der Materialität der Signifikanten erlaubt es, sie *alle* auf »eine Ebene zu projizieren«¹⁶, sie in einer abstrakten Textur anzuordnen. Diese widmet sich alleine den Beziehungen zwischen Signifikanten und löst Differenzen zwischen den Medien (wenn sie bei diesem halluzinatorischen Lesen denn überhaupt noch wahrgenommen werden) schlichtweg in eine abstrakte semiotische Relation auf.

Der infinite Semioseprozeß, zu dem der Essay dabei ermuntert, ist trotz seiner ›Offenheit‹ streng reguliert. Die Interpretation der Zeichen ist zu jedem Zeitpunkt durch die Vorstellung eines ›transzendentalen Signifikats‹ gedeckt (eben das sich stets im Aufschub befindliche ›Ganze‹, von dem der Artikel handelt), welches zumindest die Arbeit am fortlaufenden Semioseprozeß sinnvoll erscheinen läßt.

Sucht man nach einem Fortwirken dieser Zeichenmaschine in der literarischen Produktion des Autors, so wird man zunächst an die Totalitätsphantasie denken, die Almqvist mit der umfassenden Sammlung *Törnrosens bok* zum Ausdruck bringt. Schon Martin Lamm verweist in diesem Zusammenhang auf das ›virtuelle‹ Vorläuferprojekt zu *Törnrosens bok: Jordens blomma*, das Almqvist in einem Brief an Anders Berg folgendermaßen zu beschreiben versucht:

Emedlertid [...] har hos mig Planen upprunnit till ett Arbete, som jag ej kan beskrifva för dig. Om jag dör snart, skola trasorna ligga der, och förtrampas: men lefver jag någon tid, så blir det ett Helt, som omfattar det Hela i *utförd* mening. Det du sett af mig (Murnis, Amorina, jemte diverse i Prosa) äro alt organiska Delar, som skola tillhöra detta Hela.¹⁷

In der weiteren Beschreibung dieses Plans wird ganz deutlich, daß der Gott, um den der spekulative Entwurf *Om det hela* kreist, nichts anderes bezeichnet, als jene textuelle Funktion des Autors,¹⁸ die sich in Schweden um diese Zeit durchzusetzen scheint (man beachte die Ähnlichkeiten in der Blickmetaphorik):

För detta Arbete, har jag ingen annan Plan, än beskaffenheten af hela mitt Jag, som der åtrår att få nedlägga sin Blick öfver verlden. Är jag harmonisk, blir hela arbetet så. [...] Detta arbete har för sina Berättelser ingen annan Gräns än WerldsHistorien, för sina Beskrifningar, Universum. Widare vet jag icke. [...] Utom känslan af den allmänna Planen har jag hittills blott utarbetat de första fyra Picerna hvilka heta: Skönhetens Tår, Semiramis, Ormus och Ariman, samt Derceto. Prosaiska Piecer (hvad

¹⁶ Dies ist – wortwörtlich – die Qualität des göttlichen Blickes: »Allt detta är samtidigt i det Oändliga; ett Nu: – och alla Ändlighetens slutlösa Utgreningar äro (projicierade på ett plan) sammanslagna i detta.« (Almqvist 1836, S. 69; Zitat s. Anm. 2)

¹⁷ Almqvist 1968, S. 61 (Brief an Anders Berg, 12. Juni 1824). »Inzwischen [...] ist bei mir der Plan für eine Arbeit entstanden, die ich Dir nicht beschreiben kann. Wenn ich bald sterbe, werden nur Fetzen übrig sein, die schnell niedergetreten werden, lebe ich aber noch eine Weile, so wird es ein Ganzes, das das Ganze auch *ausgeführt* umfaßt. Das, was du von mir gesehen hast (Murnis, Amorina und Diverses in Prosa) sind organische Teile, die diesem Ganzen angehören sollen.«

¹⁸ Bei dem deutlichen Hinweis auf die Kategorien ›Autor‹ und ›Werk‹ im folgenden Zitat sei der erneute Hinweis auf Foucault erlaubt. Vgl. Foucault 1988, S. 7-31 (»Was ist ein Autor?«).

man kallar Afhandlingar) skola äfven, lika organiskt nödvändigt som de poetiska, hafva sin Plats i det Hela. Hvar Piece har ett så beskaffadt lif, att den kan läsas aldeles ensam (den har sin individuala hållning för sig); och kan också läsas i det Hela (hvilket är dess hufvudsakliga mening).¹⁹

Da die genannten Stücke tatsächlich 1839 in dem ersten Band der Imperialoktavenausgabe veröffentlicht werden, drängt sich der Rückschluß auf, daß Almqvist mit dem *Törnrosens bok* tatsächlich das »Schrift-System« zu verwirklichen sucht, von dem in *Om det hela* die Rede ist. Ich werde im nächsten Kapitel zu zeigen versuchen, daß die gesamte Sammlung im Gegenteil als kritische Auseinandersetzung mit diesen Totalitätsphantasien gelesen werden kann.

Ich möchte dies vorweg an der Interpretation des in den sechsten Band der Duodeztausgabe von *Törnrosens bok* integrierten poetologischen Essays demonstrieren, der von der Forschung – wie in Kap. 13.1 gezeigt – immer wieder für die rezipientenfreundliche Schreibweise Almqvists vereinnahmt worden ist. Tatsächlich stellt der in das Stück *Dialog om sättet att sluta stycken* integrierte Essay »Om två slags skrifsätt« ein Zeugnis für das Fortwirken der in *Om det hela* skizzierten Semiosetätigkeit dar. Ich erinnere an den Schluß der Ausführungen, in dem die vollendete Totalität eines Textes v.a. an dem offenen Lektüreprozeß festgemacht wird, der den Leser dazu verpflichtet, das auktoriale Fragment als ›amabile fractum‹ zu einer Ganzheit zu ergänzen (wieder wird also mit einer Liebesmetaphorik operiert):

Hvad man yttrar kan dock vara af sådan beskaffenhet, att det sätter läsaren i ett perspektiv, i en stämning, i en önskan och förmåga att gå fram i ämnets riktning – och han uppfinner på egen hand allt det öfriga osagda; ja kanske mycket mer, än som ens hade kunnat sägas av författaren.

Läsaren får då vara, ej blott läsare, utan äfven menniska: han får vara produktiv. (ASV 7, 177)²⁰

Die Zurücknahme des ›Autors‹ stellt die Textfunktion der Autorschaft keineswegs in Frage, sondern unterstreicht diese, indem der Leser in einen progressiven Lektüre-

¹⁹ Almqvist 1968, S. 61-62 (Brief an Anders Berg, 12. Juni 1824). »Für diese Arbeit existiert kein anderer Plan als die Beschaffenheit meines ganzen Ich, das begehrt, seinen Blick über die Welt zu werfen. Bin ich harmonisch, so wird es die ganze Arbeit auch. [...] Diese Arbeit hat für ihre Erzählungen keine andere Grenze als die WeltGeschichte, für ihre Beschreibungen das Universum. Weiter weiß ich nicht. [...] Außer dem Gefühl für den Gesamtplan habe ich bislang nur die vier ersten Stücke ausgearbeitet, die heißen: Skönhetens tår, Semiramis, Ormus und Ariman sowie Derceto. Auch prosaische Stücke (was man Abhandlungen nennt) sollen, organisch ebenso notwendig wie die poetischen, ihren Platz im Ganzen haben. Jedes Stück ist von solcher Beschaffenheit, daß es für sich ganz allein gelesen werden kann (in seiner ganz individuellen Haltung für sich) und darüber hinaus in bezug zum Ganzen (was seine eigentliche Bedeutung ist).«

²⁰ »Was man äußert, sollte jedoch von solcher Beschaffenheit sein, daß es den Leser in eine Perspektive, in eine Stimmung versetzt, und in ihm den Wunsch und das Vermögen weckt, in Richtung des Themas fortzuschreiten – und er erfindet auf eigene Faust alles noch nicht Gesagte; ja, vielleicht viel mehr, als was sogar vom Autor hätte gesagt werden können. / Der Leser darf dann nicht nur Leser sein, sondern sogar Mensch. Er darf produktiv sein.« Nochmals sei auf frühere Interpretationen verwiesen, die den Text explizit auf die Rezeptionsästhetik der Konstanzer Schule hin zu normieren suchen. Vgl. Vinge 1988b, S. 91, Almer 1992 und Svedjedal 1996.

prozeß verwickelt wird, der durch ein transzendentes Signifikat reguliert bleibt (s.o.).

Spricht der vermeintlich progressive Essay selbst also für ein Fortwirken der in *Om det hela* entwickelten Semiologie, so wird diese durch den Rahmen des Essays, der von der Forschung meist unbeachtet blieb, radikal in Frage gestellt. Nicht Almqvist fungiert als Autor von »Om två slags skrifsätt«, sondern der Erzähler Richard Furumo. Dessen Ausführungen werden durch ein übliches Gespräch der Jagdschloßrunde gerahmt. Zunächst äußert sich der fiktive Herausgeber von *Törnrosens bok*, dem die Ausführungen Furumos offensichtlich schon zu weit gingen, der das geäußerte ›Text-Liebes-Programm‹ aber sofort zu internalisieren versteht:

Sedan Furumo slutat uppsatsen, såg Herr Hugo på honom med en öm blick och sade: ›Stackars Richard, jag ser nog på dig, att du är en fraktion. Jag bekänner, att jag älskar det hela; men då du ej kan vara annat än brusten, så kan jag icke hjälpa det. Jag älskar dig ändå.‹ (ASV 7, 179-180)²¹

Es gehört zu den ironischen Strategien Almqvists, daß genau derjenige, der für die Ganzheit des Textes plädiert, zu einer viel grundlegenderen Subversion der verhandelten Poetologie beitragen wird als der Erzähler Furumo, der sich mit seinen Ausführungen zum ›offenen Text‹ letztendlich noch im Rahmen einer organozistischen Ästhetik bewegt. Im Verlaufe des Rahmengesprächs kommen die Figuren auf die tatsächlich publizierte Kritik an den ersten veröffentlichten Bänden von *Törnrosens bok* zu sprechen, wobei der fiktive Herausgeber ausführlich auf die Kritik an der stilistischen Gestaltung der Bände eingeht:

Det är jag, som ibland oss stundom tillåtit sig ett svenskt stafsätt af utländska ord, såsom döbattang, resonemang, talang, i stället för deux-battant, raisonnement, talent. Jag hade föreställt mig, att det skulle gå an, efter man så allmänt nyttjar kapten, mamsell och paraply, i stället för att, till påminnelse i sin franska, skriva capitaine, mademoiselle, parapluie. Det är ock jag, som enligt akademiens föresyn, emellanåt låtit *k* brukas för *c* och *ch*, samt *f* för *ph*, och *t* för *th*. (ASV 7, 185)²²

An anderer Stelle wird Almqvist selbst zeigen, inwieweit diese Inszenierung der ›buchstäblichen‹ Oberfläche von Texten, also die Auseinandersetzung mit der bloßen Materialität des »Genom hvilket« zu einer Dekonstruktion des Textualitätskonzeptes beitragen wird, das er in *Om det hela* entwickelt. In einer Ergänzung des Ein-

²¹ »Nachdem Furumo den Aufsatz [Om två slags skrifsätt] beendet hatte, sah Herr Hugo ihn mit einem zärtlichen Blick an und sagte: »Armer Richard, ich sehe es dir an, daß du eine Fraktur bist. Ich bekenne offen, daß ich das Ganze liebe; aber wenn du nichts anderes sein kannst als gebrochen, so kann ich nichts dagegen tun. Ich liebe dich trotzdem.«

²² »Ich bin es, der es sich manchmal erlaubt hat, ausländische Wörter auf eine schwedische Art und Weise zu buchstabieren, wie z.B. döbattang, resonemang, talang, anstelle von deux-battant, raisonnement, talent. Ich habe gemeint, daß dies wohl möglich wäre, da man im allgemeinen doch auch kapten, mamsell und paraply benutzt, statt die Wörter capitaine, mademoiselle, parapluie zu schreiben, um ihren französischen Ursprung zu unterstreichen. Ich war es auch, der es – gemäß der Voraussicht der Akademie – erlaubt hat, *k* für *c* und *ch* wie *f* für *ph*, sowie *t* für *th* zu benutzen.«

leitungsbandes *Jagtslottet*, die Almqvist erst 1839 in der Imperialoktavausgabe publiziert, bindet er mit dem Bibliothekar und Lexikonschreiber Jakob Björkgren (1752-1825) wieder eine Figur aus dem ›realen Leben‹ in die Fiktion von *Törnrosens bok* ein. Auch dieser scheitert daran, aus Texten Ganzheiten zu produzieren, da es ihm schlichtweg nicht gelingt, sich von dem differentiellen Spiel der Buchstaben zu lösen bzw. da es ihm nicht gelingt, die Schrift als ›amabile fractum‹ in einer halluzinatorischen Lektürehaltung affektiv aufzuladen:

Jag vet icke om bokstäverna Z, e, u, s förklara någonting mera, än bokstäverna D, e, u, s, eller några andra sådana hieroglyfer, läten och streck, som braminer, eskimåer, italienare, zigenare, tyskar eller egyptier haft att komma med. (ASS 13, 32)²³

Die Provokation dieser Passage wird im Vergleich zu dem zweiten *Blüthenstaub-Fragment* von Novalis deutlich, auf das sich die literarische Figur Björkgren direkt zu beziehen scheint:

Die Bezeichnung durch Töne und Striche ist eine bewundernswerte Abstraktion. Vier Buchstaben bezeichnen mir Gott; einige Striche eine Million Dinge. Wie leicht wird hier die Handhabung des Universums, wie anschaulich die Konzentrität der Geisterwelt! Die Sprachlehre ist die Dynamik des Geisterreichs. (NoW 2, 227)

Die Figur Björkgren ist sich bewußt, daß sich die Dynamik der Sprachlehre auch gegen das ›Geisterreich‹ wenden kann, das dem Spiel der Buchstaben zu entgleiten droht. Die Vorstellung einer ›universalen Lesbarkeit‹²⁴ scheitert wohlgerne nicht am ›toten Buchstaben‹, sondern umgekehrt an einer Eigendynamik der Signifikanten – einem Kombinationsspiel, das nicht einmal vor den vier Buchstaben ›DEUS‹ oder ›GOTT‹ haltmacht.

Ich möchte im folgenden zeigen, wie die angedeutete Auseinandersetzung mit dem Medium Schrift in den anderen Bänden der Sammlung *Törnrosens bok* vertieft und über das schwierige Verhältnis zwischen Text und Bild genauer reflektiert wird. Im Rückgriff auf die Darstellung in Abschnitt II möchte ich dieses Kapitel aber zunächst mit einer historischen Zuordnung abschließen. M.E. läßt sich die Totalitätsphantasie, die Almqvist in *Om det hela* entwickelt, als Symptom jener umfassenden Medialisierungs- und Disziplinierungsstrategien interpretieren, die sich um 1820 vollziehen (nicht umsonst wird mehrfach explizit auf den Elementarunterricht angespielt). Selbst Gott ist in seinem Versuch, sich selbst zu spiegeln, sozusagen schon auf die ›vermittelnde‹ Überblendung von Symbolischem und Imaginärem hin genormt, die Almqvist den zukünftigen Mitgliedern des *Manhemsförbundet* anzutrainieren versucht.

²³ »Ich weiß nicht, ob die Buchstaben Z, e, u, s mehr erklären als die Buchstaben D, e, u, s oder irgendwelche andere Hieroglyphen, Laute oder Striche dieser Art, die Brahminen, Eskimos, Italiener, Zigeuner, Deutsche oder Ägypter benutzt haben.«

²⁴ Vgl. dazu – in direktem Bezug zu Novalis – Blumenberg 1989, S. 214-280.

Der Text zeugt dabei von einer durch und durch neurotischen Verfassung des Subjektes, das sich nicht nur zu der infiniten semiotisch-halluzinatorischen Tätigkeit verpflichtet sieht, sämtliche ›Worte‹ und ›Dinge‹ in die abstrakte Textur eines göttlichen Veräußerungsprozesses zu übersetzen,²⁵ sondern das sich selbst sogar ständig als Medium vor dem lesenden Auge Gottes zu inszenieren und in diese ›lebendige‹ Textur einzubringen versucht.²⁶

16.2. Skripturalität

Ich habe eine Krankheit: ich *sehe* die Sprache.

Roland Barthes: *Über mich selbst*²⁷

Schon angesichts des bloßen Ausmaßes der Sammlung *Törnrosens bok* drängt sich der Rückgriff auf den Essay *Om det hela* auf. Man ist geneigt zu vermuten, daß Almqvist mit der Sammlung einen Eindruck jenes Schrift-Systems zu vermitteln versucht, von dem in *Om det hela* die Rede ist. Auch die Verwendung unterschiedlicher Gattungen und Medien in der Textsammlung spricht auf den ersten Blick für ihren totalitären Anspruch. So verwundert es nicht, daß *Törnrosens bok* von der skandinavischen Interart-Forschung immer wieder als Beispiel eines Universalkunstwerks in Anspruch genommen worden ist.²⁸

Dabei stützen sich die Interpretationen v.a. auf ein in den Roman *Hinden* integriertes Gespräch ab, in dem der fiktive Kompilator der Stücke (Hugo Löwenstjerna) Struktur und Intention der gesamten Sammlung erläutert:

Det finnes, o Frans, en stor, en levande sak, det finnes konst. [...] [D]en utesluter ingen av själens funktioner, men omfattar dem alla, såsom livet själv gör. Den utgår både i taylor, i musik, i poesi, i prosaisk berättelse, i allt – dock icke blandat, men rent arkitektoniskt, himmelskt och rätt, outsägligt. (ASS 5, 485-486)²⁹

²⁵ Vgl. auch hierzu Blumenberg 1989, S. 214-280.

²⁶ Zeugnisse dieser semiotischen Tätigkeit liefern v.a. die frühen theoretische Entwürfe Almqvists. Vgl. insb. »Om religion, religiösa bruk ur plastisk synpunkt – i poesi« in ASS 2, 131-215.

²⁷ Barthes 1975, S. 175.

²⁸ Vgl. Sidenbladh 1987, Vinge 1992, Lagerroth 1996. Gegenüber diesen recht traditionellen Arbeiten stellt die theoretisch anspruchsvollere Untersuchung von Karin Sanders eine erfrischende Ausnahme dar. Mit Bezug auf die entsprechenden Theorien prominenter Dekonstruktivisten gelingt es ihr, die poetologischen Funktionen von Bezügen zwischen Text und Bild, bzw. zwischen Text und Skulptur (Körper), in *Ramido Marinesco* und *Drottningens juvelsmycke* aufzudecken. Vgl. Sanders 1997, S. 193-245.

²⁹ »Es gibt, oh Frans, eine große, eine lebendige Sache, es gibt Kunst. [...] [S]ie schließt keine der Funktionen der Seele aus, sondern umfaßt sie alle, wie es das Leben auch tut. Sie nimmt ihren Ausgang in Bildern, in Musik, in Poesie, in prosaischer Erzählung, in allem – doch nicht gemischt, sondern rein architektonisch, himmlisch und richtig, unaussprechlich.«

Daß der fiktive Herausgeber ein wirklich ein intermediales Konzept, also eine interaktive Funktionalität von Wort- und Bildzeichen anstrebt, wird durch die folgenden Bemerkungen unterstrichen:

Ännu omätligare, om du rätt fattar min mening, att ej tavlorna skola vidhänga poesierna likt onödiga vinjetter, ej heller noterna komma som onödiga musikbilagor – jag säger o n ö d i g a, när vinjetterna ingenting eget eller nytt utvisa och utträtta i verket, utan (efter vanligheten) blott visa detsamma, som redan står i skripturen; och när musiken gör likaså. Nej, piktur och musik skulle ej vara en överflödig grannlåt, utan en integrerande, nödvändig del av det hela, och det på ett organiskt sätt. (ASS 5, 486).³⁰

Der Versuch, die autonomisierten Künste in einem Werk zu totalisieren, mag an Schlegels entsprechende Ausführungen zur ›Universalpoesie‹ im 116. *Athenäumsfragment* erinnern. Solche Verweise sind allerdings gänzlich unergiebig, wenn sie mit der undifferenzierten Auffassung *einer* ›romantisch-idealistischen‹ Ästhetik einhergehen, in der die unterschiedlichen Positionen deutscher Theoriekonzepte um 1800 homogenisiert und innere Widersprüche einzelner Entwürfe neutralisiert werden.³¹ So sollte man beispielsweise nicht aus dem Auge verlieren, daß das Schlegelsche Romankonzept auch eine selbstreferentielle Relativierung des ›universalen‹ Kunstwerkes beinhaltet, die in den Zitaten etwa durch die Ironisierung des religiösen Sprachduktus und den entsprechend trivialen Bezügen auf eine Ästhetik des Erhabenen gewährleistet wird.

Außerdem lassen die Interpreten häufig außer Acht, daß der fiktive Kompilator der Sammlung die Idee eines solchen Gesamtkunstwerkes mit der dezidierten Absage an eine Veröffentlichung verbindet. Dabei stützt er seine Ablehnung zunächst auf die um 1820 doch recht konventionelle Kritik an den neuen Rezeptionsbedingungen von Literatur.³²

Men på vad punkt är den läsande allmänheten kommen, menar jag, särdeles i Frankrike, England och Tyskland, där officinerna fortgå i enorm verksamhet? Jo, böcker och tryckt papper utkommer till ett så rysligt antal, att litteratörerna – de arma gourmanderne mitt i kalaset – ej äga organer nog att sluka. Jäktade likt olycklige g ä l d e - n ä r e r, hinna de som knappast svälja titlarne och rikta flyktiga, giriga ögonkast på kapitelöverskrifter och en och annan sida, för att kunna avbörda sig den tunga skulden att veta besked för sig i litteraturen och därför nöjsamt redogöra, när de i sällskap träffa människor. (ASS 5, 480)³³

³⁰ »Noch unermeßlicher, wenn du meine Absicht verstehst, daß die Bilder den poetischen Stücken nicht als unnötige Vignetten anhängen sollen, und daß auch die Noten nicht als unnötige Musikbeilagen erscheinen sollen – und unter u n n ö t i g verstehe ich, wenn die Vignetten nichts eigenes oder neues herausarbeiten und im Werk ausrichten, sondern (wie gewöhnlich) nur dasselbe zeigen, was ohnehin schon in der Skriptur steht, und wenn es sich mit der Musik genauso verhält. Nein, Piktur und Musik sollte kein überflüssiges Beiwerk sein, sondern ein integrierender notwendiger Bestandteil des Ganzen, und das auf eine organische Weise.«

³¹ Die Kritik gilt in diesem Zusammenhang nicht nur, aber v.a. Sidenbladh 1987.

³² Vgl. die bei Frels 1980 aufgeführten Beispiele aus der deutschen Literatur.

³³ »Aber an was für einem Punkt ist die lesende Allgemeinheit angelangt, wie mir scheint, insbeson-

Der Verfall der Lesekultur wird weitsichtig mit der Kapitalisierung des Buchmarktes und mit den veränderten Produktionsbedingungen von Büchern in Zusammenhang gebracht:

Men detta makeri, Frans, månn ej boktryckarkonsten har manat fram dess gängliga, haltlösa genius? åtminstone uppmuntrat och underhållit den genom fabrikationens lätthet? åtminstone genom fabrikaternas stora mängd kommit varan att falla i värde? Vem skattar nu en utkommande bok högre än en middagsmåltid, som oftast är av samma pris? Men när frågan ej var ringare, än att ett människoliv behöves för utförandet av ett verk, då gick ingen därtill utan djup kallelse [...].

Nu fördärvar myckenheten saken, och pluraliteten av läsare, bragt till missaktning för det bokliga genom dess förfall till v a r a, genom vanligheten och konkurrensen, finner allt – uselt och ståtligt – blandat i en massa framför sig – vill se och sluka allt. (ASS 5, 483-484)³⁴

Um dieser ›Entwertung‹ als Ware zu entgehen, könne die skizzierte Idee eines organisch verknüpften Gesamtkunstwerkes nur in Form eines von *einer* Hand gestalteten mittelalterlichen Manuskriptes verwirklicht werden, bei dem die Vereinigung von Skriptur, Piktur und Musik sozusagen durch die federführende Instanz selbst gewährleistet wäre:

[N]är ett så förarbetat verk – piktur, musik och skriptur på en gång – bildar sig, och rätt konstmässigt bildar sig – måne det ej skall bliva ett enstaka verk, ett manuskript, o Frans? – eller vilken officin skulle kunna utföra avtryck av på en gång måleri, musiktecken (noter) och lettrer (bokstäver) och nb. göra det tillsammans så, som en mästars hand? (ASS 5, 486)³⁵

dere in Frankreich, England und Deutschland, wo die Verrichtungen in einer enormen Aktivität fortfahren? Ja, Bücher und gedrucktes Papier erscheinen dort in einer so furchterregenden Anzahl, daß die Literaten – die armen Gourmands mitten auf diesem Fest – nicht genug Organe besitzen, um sie zu schlucken. Gehetzt wie unglückliche Schuldner, schaffen sie es kaum, die Titel zu verschlingen und flüchtige, gierige Blicke auf die Überschriften der Kapitel und die eine oder andere Seite zu werfen. Das alles nur, um sich der schweren Schuld entledigen zu können, sich in der Literatur auszukennen und dies auf unterhaltsame Art zu belegen, wenn sie sich auf Gesellschaften treffen.«

³⁴ »Aber diese Geschäftigkeit, Frans, hat nicht die Buchdruckerkunst ihren haltlosen Genius heraufbeschworen? Ihn zumindest durch die Leichtigkeit der Fabrikation ermuntert und unterhalten? Hat nicht die große Menge der Fabrikate dazu geführt, daß die Ware im Wert gefallen ist? Wer schätzt nun ein neu erscheinendes Buch höher als eine Mittagsmahlzeit, die häufig den gleichen Preis hat? Aber als es um nichts weniger ging als um ein Menschenleben, um ein Werk auszuführen, da fing auch niemand ohne eine tiefe Berufung damit an [...]. / Nun wird die Sache durch die Vielzahl verdorben, und die Mehrzahl der Leser, die durch die Gewöhnlichkeit und die Konkurrenz zu einer Mißachtung des Buches gebracht worden sind, welches zu einer W a r e verfällt, finden alles – Schlechtes wie Annehmbares – in einer Masse vor sich vermischt – und wollen alles sehen und alles schlucken.«

³⁵ »Wenn ein so verarbeitetes Werk – Piktur, Musik und Skriptur auf einmal – entsteht, und recht kunstmäßig entsteht, oh Frans – sollte es dann nicht ein einzelnes Werk sein, ein Manuskript, oh Frans? – oder welche Werkstatt könnte einen Abdruck von Malerei, Musikzeichen (Noten) und Lettern (Buchstaben) ausführen und das alles zusammen NB. wie von der Hand eines Meisters?«

Es ist schon merkwürdig, daß diese und ähnliche Äußerungen im Text als theoretische Grundlage des tatsächlich publizierten Werkes *Törnrosens bok* interpretiert werden konnten. In Verkennung von Autor- und Figurenperspektive umgeht man das bewußt angelegte Paradox, daß die Klage über die Auswirkungen des Buchmarktes und die daran anschließende Idee eines organisch gestalteten Gesamtkunstwerkes doch letztendlich in einem maschinell gedruckten und als Ware vertriebenen Buch erscheint.

Die Offenlegung des ›Warencharakters‹ des Buches, die mit einem Hinweis auf dessen buchstäbliche Materialität einhergeht,³⁶ relativiert m.E. nicht nur den Anspruch des fiktiven Herausgebers, sondern hilft, dessen ästhetische Postulate radikal in Frage zu stellen. Die Vorstellung eines organisch gestalteten intermedialen Kunstwerkes ist nicht Ziel von *Törnrosens bok*, sondern ein Thema, das kritisch in *Törnrosens bok* reflektiert wird.

Hinweise auf die Richtigkeit dieser These liefern lange Ausführungen über den Paratext des Gesamtwerkes, die ebenfalls in *Hinden* integriert sind:

Hugo hade på sitt bord liggande alla de hittills upptecknade berättelserna. ›Där äro de nu, mina strödda nöjen, sade han för sig själv. Men då det är min huvudidé, icke blott att varje stycke skall vara ett självständigt – en individuell varelse för sig – utan tillika att alla skola leva i varann, utgörande i denna mening endast ett verk; så frågas, huru kan ett sådant ändamål befrämjas? kan det ske, med mindre ett yttre samband finnes mellan alla pjäserna? oaktat de i inre måtto kunna vara förenade genom en anda, bör dock ej även en synlig och påtaglig föreningspunkt för dem vara till? med andra ord, kan man säga, att jag här betraktar ett s a g u v e r k, om ej det hela har e t t g e m e n s a m t t i t e l b l a d ?‹ (ASS 5, 468)³⁷

Die Funktion des Titels, der ja tatsächlich die unterschiedlichen Stücke in der Sammlung erst als Einheit sichtbar macht, wird als poetisches Kalkül, als literarischer Kunstgriff enthüllt und damit indirekt hinterfragt. Dies gilt um so mehr, da der Herausgeber in der anschließenden Apologie dieses Verfahrens darauf aufmerksam macht, daß auch die Vorstellung des Organismus bzw. die Einheit des Subjektes auf einem rein sprachlichen Effekt gründet:

³⁶ Lars Burman hat in dem Einleitungskapitel seines Buches zu Almqvists später Romanproduktion mit zahlreichen Belegstellen auf dessen außerordentliches typographisches Interesse oder wenn man so will auf dessen Medienbewußtsein aufmerksam gemacht. Vgl. L.Burman 1998, S. 15-39, und – in bezug auf *Drottningens juvelsmycke* – L.Burman 2001.

³⁷ »Hugo hatte auf seinem Tisch vor sich alle bislang aufgezeichneten Erzählungen liegen. ›Da liegen sie nun, meine verstreuten Unterhaltungen, sagte er zu sich selbst. Aber da es meine Hauptidee ist, daß jedes Stück nicht nur ein selbständiges – ein individuelles Wesen für sich darstellt – sondern, daß alle darüber hinaus ineinander leben, und auf diese Weise ein einziges Werk bilden sollen, fragt man sich, wie ein solcher Zweck unterstützt werden kann? Kann das überhaupt möglich sein, solange nicht ein äußerer Zusammenhang zwischen den Stücken besteht? Unabhängig davon, ob sie innerlich durch einen Geist verknüpft sind, sollte es doch einen greifbaren Vereinigungspunkt für sie alle geben? Mit anderen Worten, kann man sagen, daß ich hier ein Geschichtswerk betrachte, solange das Ganze nicht über ein gemeinsames Titelblatt verfügt?‹«

Befinna sig icke här ett huvud, tvenne armar, ett bröst, tvenne ben, tvenne fötter o.s.v., men det hela heter Hugo Hamilcar. Ingen nekar bröstet med hjärtat att vara ett interessant stycke för sig, likaså huvudet. Magen har sina egenheter, särskilt sedd; benen likaledes, om de skulle gå ensamme. Men vad som sätter stämpeln på alltsammans är namnet H u g o. Därigenom händer att de icke blott bliva spridda individer var för sig; utan tillsammans göra en enda stor person, och vilket är viktigare än man i hast betänker. (ASS 5, 469)³⁸

Auch der tatsächliche Titel der Sammlung reflektiert und relativiert seine vereinheitlichende Funktion: »Fria Fantasier. Vilka, betraktade såsom ett helt, av Herr Hugo Löwenstjerna stundom kallades Törnrosens Bok stundom En Irrande Hind«. ³⁹ Nicht nur der erneute Hinweis auf die kalkulierte Intention des Herausgebers, sondern auch die barocke Form des mehrgliedrigen Titels, die durch die Verwendung der allegorisch interpretierbaren Bilder von Dornrose und Hirschkuh noch unterstrichen wird, sowie die Verwendung der temporalen Adverbien (»stundom – stundom«) tragen von Anfang an dazu bei, die Idee einer ›re-präsentierbaren‹ Totalität in Frage zu stellen.

Im folgenden soll das intermediale Konzept der Sammlung in diesem Sinne neu reflektiert und im Hinblick auf die reflektierte poetologische Funktion konkreter Text-Bild-Bezüge in einzelnen Texten untersucht werden. Dabei wird sich die Analyse auf die Romane *Hinden* und *Hermitaget* beschränken.

Es ist zu fragen, ob die mediale Reflexion der Texte, also die gesteigerte Aufmerksamkeit für das »Genom hvilket«, nicht zu einem vollständig neuen Verständnis von ›Textualität‹ führt, welches die Vorstellung einer – wie auch immer gearteten – Totalität schon aus strukturellen Gründen in Frage stellen wird.⁴⁰

Eingeleitet wird die Untersuchung mit einem notwendigerweise schematischen Abriss zur Diskussion von Text-Bild-Relationen in der – auch im skandinavischen Kontext einflußreichen – deutschsprachigen Ästhetik um 1800. Folgt man W.J. Thomas Mitchell in seiner Kritik einer generellen Differenzierung zwischen den beiden Signifikantensystemen, so gilt es, den Differenzierungen oder besser den Verschränkungen von Wort und Bild in einem historischen – eben durch unterschiedliche diskursive Praktiken geprägten – Kontext gerecht zu werden.⁴¹

³⁸ »Befinden sich hier nicht auch ein Kopf, zwei Arme, eine Brust, zwei Beine, zwei Füße usw., und das Ganze heißt Hugo Hamilcar. Niemand bezweifelt, daß die Brust mit dem Herz für sich betrachtet ein sehr interessantes Stück ausmacht, ebenso der Kopf. Der Magen hat seine Eigenheiten, wenn man ihn gesondert betrachtet; die Beine ebenso, wenn sie denn für sich alleine gehen würden. Aber was dem Ganzen seinen Stempel aufsetzt, ist der Name H u g o. Nur so geschieht es, daß hier nicht zerstreute Individuen für sich bestehen; sondern daß sie zusammen eine einzige große Person ausmachen, was wichtiger ist, als man hastig bedenkt.«

³⁹ »Freie Phantasien. Welche, als ein Ganzes betrachtet, von Herrn Hugo manchmal Dornrosenbuch und manchmal Eine Irrende Hirschkuh genannt wurden.«

⁴⁰ Bei den folgenden Kap. 13.2.1-13.2.3 handelt es sich um die überarbeitete Fassung von K.Müller-Wille 2000.

⁴¹ Vgl. Mitchell 1990, S. 17-68. Auch Michael Wetzell geht – unter gänzlich anderen methodischen Prämissen – der Verflechtung von Bild und Sprache nach, die er mit Derrida als ›chiasmatisch‹ bezeichnet. In einer kurzen historischen Darstellung werden die unterschiedlichen diskursiven Praktiken aufgeführt, welche die Text-Bild-Relation vornehmlich bestimmt haben. Vgl. Wetzell

16.2.1. Text und Bild um 1800

Grundlegend für die Diskussion von Text-Bild-Relationen im frühen 19. Jahrhundert sind die Theorien des 18. Jahrhunderts, die zu einer Ausdifferenzierung verschiedener Bildbegriffe führten und die sich im Bereich der Ästhetik in dem Bemühen niederschlugen, eine Typologie unterschiedlicher Zeichenordnungen sowie Vorgaben für deren ›angemessenen‹ Gebrauch zu formulieren. Diese Theorien, die man auch aus skandinavischem Blickwinkel mit dem Namen ›Lessing‹ verbunden hat, bleiben als Vorgaben weiter virulent, auch wenn sich die begrifflichen Differenzierungen zwischen ›graphischem Bild‹, ›Bild als Ähnlichkeitsbeziehung‹ und ›Vorstellungsbild‹ in der Zeit um und nach 1800 vor dem Hintergrund eines vollständig neuen ›Bild- und Bildungs‹-Verständnisses wieder auflösen. Michael Titzmann vermutet hinter dieser Entdifferenzierung eine bewußte Funktionalisierung der Polysemie des Begriffs ›Bild‹, die auf einem grundlegenden epistemologischen Bruch beruhe, der seinerseits mit einer neuartigen optischen Codierung von Erkenntnisprozessen einhergehe:

So ist z.B. der Zusammenhang von ›Bild‹, das seinerseits als Lexem sowohl das Produkt einer Wahrnehmung, d.h. eine optisch wahrgenommene Realität, als auch das Produkt eines mentalen Vorstellungsprozesses als auch das Produkt eines Prozesses semiotischer Abbildung unter sich subsumiert und damit im Sprachbewußtsein der Epoche zugleich auch untereinander korreliert, und ›Bildung‹, diesem zentralen Thema der Literatur und Anthropologie der Epoche, ebenso bewußt als auch funktionalisiert. Diese Verknüpfung von ›Bildung‹, d.h. in der Goethezeit: einem Prozeß der ›Person‹werdung und ›Selbstfindung‹, mit dem Bereich des optischen Kodes zeigt sich z.B. auch in der Rolle, die auf der histoire-Ebene ›Bilder‹ im dreifachen Sinne für den ›Bildungs‹prozeß spielen.⁴²

Die Epochenbezeichnung ›Goethezeit‹ ist keinesfalls arbiträr gewählt, denn Titzmanns Aussage kann sich durchaus auf die prominentesten Exempel der implizit angesprochenen Gattung stützen: Man denke etwa an die Funktion der großväterlichen Bildergalerie in den *Lehrjahren*, die im Bildersaal der ›pädagogischen Provinz‹ in den *Wanderjahren* eine pragmatische Umsetzung findet.⁴³

Grundlegend für solche Verschränkungen von Bild und Bildung ist eine qualitative Aufwertung von Bildlichkeit, die mit der bewußten Abkehr von einer Abbildungspraxis einhergeht, welche sich an empiristischen Wahrnehmungs- und Repräsentationsmodellen orientiert. Maßgeblich für den paradigmatischen Bruch in der Bildauffassung ist die Differenzierung zwischen passivem Anschauungsvermögen und produktiver Einbildungskraft, die Kant im Schematismus-Kapitel der *Kritik der reinen Vernunft* eingehend erläutert.⁴⁴ Die Aufwertung der zwischen Verstand und Sinn-

1997a, S. 49-124.

⁴² Titzmann 1984, S. 112.

⁴³ Ich erinnere an Almqvists entsprechende Konzeption im *Vorschlag zum Organismus des Man-hembundes* (1820). Vgl. Kap. 7.2.

⁴⁴ Vgl. Artikel ›Bild‹ im *Historischen Wörterbuch der Philosophie* und Gaier 2001. Als ein ver-

lichkeit vermittelnden Einbildungskraft, die hier vollzogen wird, prägt nicht nur die goethezeitlichen Bildungsphantasien, sondern kommt insbesondere in der visuellen Metaphorik der philosophischen Systementwürfe des Idealismus zum Ausdruck, welche die platonische Unterscheidung zwischen ›innerem und äußerem Auge‹ unter veränderten Vorzeichen wieder aufleben lassen. Die ›innere Anschauung‹ richtet sich nicht quasi illustrativ nach prästabilen Bildern eines platonischen Ideenreiches aus, sondern trägt – in Analogie zur künstlerischen Tätigkeit – aktiv zum Prozeß der Bildwerdung von Ideen und Subjekten bei. Denn das auf der metaphorischen Übersetzung des ›Bild‹-Begriffs gründende Szenario einer ›imaginären‹ Subjektkonstitution wird zum zentralen Bestandteil einer Philosophie, die den von Kant aufgedeckten Aporien des *cogito* zu entkommen versucht (vgl. Kapitel 4.3, 13.3 und 16.1).⁴⁵

Der hohe Wert, den die ›Bildlichkeit‹ in der Philosophie gewinnt, schlägt sich auch in den entsprechenden Ästhetiken nieder. Dies führt in der Regel allerdings nicht zu einer Höherbewertung visuell vermittelter Kunstgattungen. Ganz im Gegenteil ermöglicht die metaphorische Erweiterung des Bildbegriffes eine Hierarchie der Gattungen, in der die Malerei aufgrund ihrer ›sichtbaren‹ Materialität hinter der Poesie rangiert, in der die Differenzen zwischen den einzelnen Kunstgattungen im Hegelschen Sinne ›aufgehoben‹ werden: »Die *Poesie* nun, die redende Kunst, ist das dritte, die *Totalität*, welche die Extreme der *bildenden* Künste und der Musik auf einer höheren Stufe, in dem Gebiete der geistigen Innerlichkeit selber, in sich vereinigt.« (HgW 15, 224) Auch wenn sich ein solches Poesiekonzept letztendlich auf die antiken Text-Bild-Theorien und deren metaphorische Redensart von der Poesie als ›redender Malerei‹ stützt, orientiert sich die Argumentation zunächst – in Weiterführung der Ideen Lessings – an der Materialität der unterschiedlichen Signifikantensysteme und den ihnen zugeschriebenen Anschauungsformen. Bezeichnenderweise spricht Hegel deshalb von der Poesie nur als ›redender Kunst‹. Der Bezug zur Schrift – dem mediengeschichtlich zweifelsohne entscheidenden Zeichenträger dieser Zeit – würde die für dieses Poesiekonzept konstitutive Vorstellung eines komplett entmaterialisierten und transparenten Mediums der Sprache unterlaufen:⁴⁶ »Wir haben gesehen, daß in der Poesie das innere Vorstellen selbst sowohl den Inhalt als auch das Material abgibt.« (HgW 15, 236) Dies kommt nicht zuletzt auch in dem Ab-

meintlich zwischen Sinnlichkeit und Verstand, Bild und Begriff vermittelndes Vermögen bietet die ›Einbildungskraft‹ einen willkommenen Ausgangspunkt für dekonstruktive Lektüren, die die gesamte Architektonik der drei Kritiken in Frage stellen. Vgl. Escoubas 1990.

⁴⁵ Ein reflektierterer Blick auf Descartes zeigt allerdings, daß schon dieser so ausgiebig von der Bildmetaphorik Gebrauch macht, daß die (in vielfacher Hinsicht an Almqvist erinnernde) Modifikation *larvatus ergo sum* seine philosophische Position tatsächlich treffender zusammenzufassen scheint. Vgl. Nancy 1990, S. 468-501. Zum Zusammenhang zwischen deutschem Idealismus und Lacans psychoanalytischer Theorie vgl. Zizek 1998.

⁴⁶ Zu Hegels Phonozentrismus und in bezug auf die einschlägigen Arbeiten Derridas vgl. die in diesem Zusammenhang aufschlußreiche Dissertation von I.Holm 1998, S. 78-81.

schnitt zum Ausdruck, in dem Hegel die Superiorität der Poesie vor der Malerei zu belegen versucht:

Indem nämlich die Rede auch da, wo sie eine konkrete Anschauung hervorzurufen bemüht ist, sich nicht an das sinnliche Aufnehmen einer vorhandenen Äußerlichkeit, sondern immer an das Innere, an die geistige Anschauung wendet, so sind die einzelnen Züge, wenn sie auch nur aufeinanderfolgen, doch in das Element des in sich einigen Geistes versetzt, der das Nacheinander zu tilgen, die bunte Reihe zu *einem* Bilde zusammenzuziehen und dies Bild in der Vorstellung festzuhalten und zu genießen weiß. (HgW 15, 225-226)

Im Zentrum der Argumentation steht ein Semioseprozeß, bei dem die Sukzessivität der Signifikantenreihe unmittelbar in ein simultan erfahrbares Signifikat übergeht. Da die Relation zwischen Sukzession und Simultanität eher für ein am gerahmten Kunstwerk orientiertes Bildverständnis konstitutiv ist,⁴⁷ muß Hegel die grundlegende Metaphorik seiner Argumentation arg bemühen; etwa, indem er die Menge vorgestellter Inhalte in Anlehnung an piktorale Signifikanten als »bunte Reihe« bezeichnet.

Schon dieses Beispiel illustriert, wieso die qualitative Aufwertung des Phänomens ›Bildlichkeit‹ in den zeitgenössischen Poetiken mit einer verschwommenen Anwendung des Begriffes einhergeht (ich erinnere nochmals an Almqvists entsprechende Verwendung des Ausdrucks ›tafla‹; siehe Kapitel 16.1). Sie hätte beispielsweise im Bereich des Sprachbildes dazu geführt, daß »Beschreibungen, konkrete Namen, Tropen, ›sinnliche‹ Begriffe und sogar wiederkehrende semantische, syntaktische oder phonematische Motive unter der Bezeichnung der ›Bildlichkeit‹ vermengt wurden«. ⁴⁸ Alle diese Phänomene scheinen im wesentlichen darauf zu zielen, die Materialität der Zeichenträger in Frage zu stellen, indem sie auf die Unmittelbarkeit akustischer oder visueller Eindrücke rekurrieren. Notwendige Grundlage einer solchen Neubewertung der Medien Sprache und Schrift könnte in den von Friedrich Kittler geschilderten pädagogischen Strategien liegen, deren Bedeutung gerade im Zusammenhang von Text-Bild-Beziehungen nicht vernachlässigt werden darf.⁴⁹ Dies ließe sich etwa im Vergleich zum *Laokoon* illustrieren. Sicherlich zielt auch Lessing auf die Superiorität der sich an die freie Einbildungskraft wendenden Poesie, gleichzeitig zeigt seine Argumentation, die eben auch auf den Grenzen der durch Schrift vermittelten Gattungen beharrt (die auf die Darstellung von Handlungen reduziert werden), wie weit er noch von der Vorstellung der Multimedialität entfernt ist, die der

⁴⁷ Vgl. Boehm 1994, S. 29-30. Es bleibt allerdings zu fragen, ob die Differenz zwischen Sukzession und Simultanität wirklich als Spezifik des Mediums angesehen werden kann und nicht auch den Umgang mit der Textur anderer Medien kennzeichnet.

⁴⁸ Mitchell 1990, S. 35. Angesichts der Spannbreite, die der Bildbegriff abdeckt, verwundert es nicht, daß Almqvist seine Schriftstellertätigkeit mit den Verben »måla« (›malen‹) und »teckna« (›zeichnen‹) zu umschreiben pflegte.

⁴⁹ Vgl. Kittler 1995.

Roman im frühen 19. Jahrhundert aufgrund eines neuen Schrift- und Sprachverständnisses zu entfalten im Stande ist.⁵⁰

Der Wert einer metaphorisch verstandenen ›Bildlichkeit‹ prägt schließlich – hier in bezug auf das Verhältnis zwischen (Vorstellungs-)Bild und Bedeutung – auch die semiotische Diskussion um Allegorie und Symbol. Die Hierarchisierung der beiden Tropen beruht bekanntlich auf einer Negierung des Zeichencharakters in dem (mit Goethe gesprochen) symbolischen Kunstwerk, in dem Bild und Bedeutung unmittelbar zusammenfallen. Die ›buchstäbliche‹ Lektüre, auf die die Allegorie abzielt, dagegen sondert den Gehalt des Bildes von dessen materieller Grundlage ab und stellt damit das maßgebliche Kriterium einer ›Anschaulichkeit‹ in der idealistischen Ästhetik in Frage, die eben weder auf das begriffliche Denken noch auf reine Sinnesdaten reduzierbar sein soll. Gerade in der Verdammung der malerischen Allegorie als eines am ›willkürlichen‹ Notationssystem der Schrift orientierten Mißbrauches einer ›natürlichen‹ Semiotik zeigt sich so die eigentliche Wirkungsmächtigkeit von Lessings *Laokoon*.⁵¹ Die in den idealistischen Ästhetiken proklamierte synthetische Vereinigung der Gattungen in der Poesie ist auf diskursive Abgrenzungsstrategien angewiesen, die in erster Linie jenen ›monströsen‹ Interaktionen von Bild und Text gelten, die die vermeintlich simultane Erfassbarkeit beider Medien in Frage stellen.⁵²

Das Beispiel ›Hegel‹ ist wieder aus heuristischen Gründen gewählt worden. Es soll im folgenden als Folie dienen, vor der andere Theoriekonzepte abgegrenzt werden können, die bewußt auf eine heterogene und spannungsgeladene Verknüpfung zwischen Bild und Text setzen. Solche Konzepte werden insbesondere durch Romane zum Ausdruck gebracht, in denen das Verhältnis zur anderen Kunstform thematisch reflektiert wird.⁵³ Die implizite Gegenüberstellung von Skriptur und Piktur in diesen Texten zwingt sie geradezu zu einer Reflexion der besonderen medialen Bedingungen von Malerei und Literatur, die die metaphorische Verwendung des Bildbegriffes in Frage stellen oder entscheidend modifizieren. In beiden Fällen stehen nicht nur spezifische Positionen der idealistischen Poetologie zur Debatte (etwa die Differenzierung der Gattungen): Die medientheoretischen und semiotischen Einsichten gefährden vielmehr wesentliche theoretische Implikationen der idealistischen Philosophie, die eben an einen spezifischen Bildbegriff geknüpft sind.

16.2.2. »Färgpoesi« (*Hermitaget*)

Die einzige längere theoretische Diskussion zum Verhältnis zwischen den Medien in *Törnrosens bok* erscheint im zweiten Band der Imperialoktavausgabe in dem Lesedrama *Den sansade kritiken* (*Die besonnene Kritik*). Auf den ersten Blick könnten die entsprechenden Passagen als Musterbeispiel für die oben skizzierten diskursiven

⁵⁰ Vgl. Kittler 1995, S. 119-123.

⁵¹ Vgl. Lessing 1974, S. 79-89.

⁵² Zum Begriff des ›Monströsen‹ in diesem Zusammenhang vgl. I.Holm 1998, S. 13-20.

⁵³ Dies gilt nicht nur für Texte, die der Romantik zugeschrieben werden, sondern interessanterweise auch für das Spätwerk Goethes. Vgl. stellvertretend Renner 1999.

Praktiken dienen, mit denen die spezifische Materialität und Zeitstruktur von schriftlichen Texten in bezug auf eine diffus definierte Qualität ihrer ›Bildlichkeit‹ negiert werden:

Framställningssätten i Törnrosböckerna gå ständigt ut på att vara ett skilderi, vara objektiva och bestå i taylor. Personer och händelser ställa sig överallt framför läsarens ögon, utgöra en rad av tablåer, ett galleri; och författarens förnämsta arbete, Hermitaget, utgör både i början och på slutet rentav en färgpoesi, ja, ett verkligt färgeri. (ASS 15, 364)⁵⁴

Allerdings wird diese Aussage schon durch das Stück in Frage gestellt, in dem sie erscheint. Denn es handelt sich bei *Den sansade kritiken* um einen Text, der seine ›Skripturalität‹ provokativ betont. Das Drama ist als Hypertext zu Molières *Critique de l'Ecole des Femmes* gekennzeichnet, seinerseits schon ein ironischer Metatext, in dem Molière Einwänden der zeitgenössischen Kritik dramatisch zu begegnen versucht (und das gleiche Personeninventar widmet sich hier der Kritik an den ersten Bänden von *Törnrosens bok*).⁵⁵ Der selbstreflexive Charakter des Stückes wird im *Dornrosenbuch* zusätzlich durch eine Rahmenerzählung und Fußnoten unterstrichen, in denen die Transformation des Hypotextes erläutert wird.⁵⁶ Den Höhepunkt dieser den Schriftcharakter des Stückes hervorhebenden Strategien bildet allerdings die eingefügte achte Szene, in der der Leser buchstäblich von den ›Vorstellungsbildern‹ weg zu einer Auseinandersetzung mit dem Schriftbild des Textes geführt wird:⁵⁷

SCEN VIII: Entr'acte, varunder ingen finnes inne, utom läsaren själv, som dricker vatten och företager sig vad han behagar. Skulle han ej hava något bättre att göra, så slår han upp i Molières arbeten den pjäs, varefter det föregående blivit bildat, och efterser där, huruvida fransyskan står riktigt, samt rättar om någon accent kommit gallet: således sätter han (´) över alla E i Elise. Vi anbefalla honom att med sitt nöje för-ena tålmod. (ASS 15, 333)⁵⁸

⁵⁴ »Die Darstellungsarten in den Dornrosenbüchern sind darauf ausgerichtet, objektiv zu sein, aus Schilderungen und Bildern zu bestehen. Personen und Ereignisse erscheinen überall vor den Augen des Lesers, bilden eine Reihe von Gemälden, eine Galerie; und die hervorragendste Arbeit des Autors, Hermitaget, stellt zu Beginn und am Schluß geradezu eine Farbenpoesie dar, ja, ein wirkliches Farbenspiel.«

⁵⁵ Zu den Begriffen Hyper- und Hypotext vgl. Genette 1993.

⁵⁶ Schon Bertil Romberg macht auf die romantisch-ironische Strategie des Stückes aufmerksam. Allerdings bleibt seine Lektüre von diesen Einsichten unberührt: Die Aussagen der Figuren werden ungebrochen als programmatische Ansichten des Autors gewertet. Vgl. Romberg 1967.

⁵⁷ Auf das hohe typographische Bewußtsein Almqvists hat schon L.Burman 2001 verwiesen, der die Thematisierung des Schriftbildes, die ich – in Anschluß an Ausführungen von Bettine Menke (Menke 2000) – als Problematisierung basaler Lesevorgänge (sei es die verschränkte Relation von Schrift und Bild oder von Schrift und Ton) verstehe, mit der relativ simplen Dichotomie von ›kulturellem Schriftsystem‹ und der Trauer über den Verlust der ›natürlichen Stimme‹ zu interpretieren versucht.

⁵⁸ »SZENE VIII: Entr'acte, an dem niemand außer dem Leser selbst anwesend ist, der Wasser trinkt und das unternimmt, was ihm gefällt. Sollte er nichts besseres zu tun haben, so kann er in Molières Werken das Stück suchen, nach dem dieses gebildet wurde, und dort nachschlagen, inwieweit das Französische richtig wiedergegeben wurde und verbessern, wenn ein Akzent falsch geraten ist: So

Angesichts dieser Fixierung auf den Buchstaben klingt das intermediale Konzept, das der Apologet des *Dornrosenbuches* in dem gleichen Text vertritt, wenig überzeugend. Denn die proklamierte Vereinigung zwischen den Kunstgattungen wird nicht mehr wie in *Hinden* als Zusammenspiel zwischen skripturalen und piktoralen Signifikanten konzipiert (s.o.), sondern stützt sich auf die rein metaphorische Redensart, daß Sprache *per se* Ton und Bild miteinander verknüpfe (die Verwässerung des ursprünglichen Konzeptes scheint an dieser Stelle insofern logisch, da im tatsächlich publizierten Buch keine piktoralen Elemente einfließen). Um dennoch eine spezifisch poetische Vermittlung zwischen den Gattungen darzustellen, wird eine alttestamentarisch geprägte Sprachkritik bemüht. Die Ausdifferenzierung der Kunstgattungen Musik und bildende Kunst, die ganz im Sinne Lessings auf die Differenz von zeitlichen und räumlichen Anschauungsformen zurückgeführt wird, wird in Zusammenhang mit einem grundlegenden Sprachverfall gesetzt. Der zusehends höher werdende Abstraktions- und Reflexionsgrad der Sprache habe nicht nur zu ihrer eigenen Entsinnlichung, sondern zur Differenzierung der Sinne überhaupt beigetragen, die in der entsprechenden Differenzierung der Kunstgattungen ihren Ausdruck gefunden habe. Die anzustrebende Kunstform gibt sich bewußt als adamitische Sprache, die in der Lage sei, eine präsemantische Korrespondenz zwischen den Sinnen wiederzubeleben. In der Argumentation wird an entscheidenden Stellen auf Herders *Abhandlung über den Ursprung der Sprache* und dessen Bestimmung des Menschen als *sensorium commune* zurückgegriffen:

Dorante: Men i själens inre värld, på någon punkt, där sinnena icke ännu hava delat sig – i något tillstånd, med ett ord, då vi icke hava fem sinnen, utan blott ett, och det helt – där är det ganska visst, att vi mången gång förnimma utsikter ljudande som toner; och vi höra tvärtom en hemlighetsfull, intagande musik, vilken målar upp sig framför oss likt tavlor.

Gorgibus: Man måste då vara nervös.

Dorante: Man behöver icke vara nervös, utan allenast hava nerver, som befinna sig i jämnvikt till ådersystemet. (ASS 15, 367-368)⁵⁹

Die unmittelbare, d.h. verstandes- und erfahrungsunabhängige Übersetzung zwischen den Sinnen (hier bezeichnenderweise zwischen den ›inneren Medien‹ des Nervensystems und des Blutkreislaufes), die die Synästhesie kennzeichnet, wird gegen eine Philosophie ausgespielt, die die Verbindung zwischen den Gegenständen der Wahrnehmung auf eine Verrichtung des Verstandes zurückführt, der – wie es an prominenter Stelle heißt – »selbst nichts weiter ist, als das Vermögen a priori zu verbinden,

wird er (‘) über alle E in Elise setzen. Wir raten ihm, sein Vergnügen mit Geduld zu vereinen.«

⁵⁹ »Dorante: Aber in der inneren Welt der Seele, an irgendeinem Punkt, wo die Sinne sich noch nicht geteilt haben – in einem Zustand, mit einem Wort, wo wir noch über keine fünf Sinne verfügen, sondern nur über einen, und den ganz – dort ist es mit Sicherheit so, daß wir häufig Aussichten wie Töne wahrnehmen; und daß wir umgekehrt eine geheimnisvolle, einnehmende Musik hören, welche sich vor uns wie Gemälde aufmalt. / Gorgibus: Man muß dann nervös sein. / Dorante: Man muß nicht nervös sein, sondern lediglich Nerven besitzen, die sich in einem Gleichgewicht zum System der Adern befinden.«

und das Mannigfaltige gegebener Vorstellungen unter Einheit der Apperzeption zu bringen.«⁶⁰ Auch wenn die Diskussion indirekt in eine Auseinandersetzung mit philosophischen Theorien der Subjektkonstitution mündet, sollte man ihren poetologischen Kontext nicht aus dem Blick verlieren. Denn die Synästhesie soll ja eine bestimmte Eigenschaft der Sprache treffen, die man als ihre basale Metaphorizität bzw. semiotisch als ihre Ikonizität definieren könnte: eine strukturelle Similarität zwischen Signifikant und Signifikat, hier musikalischem Lautbild und malerischer Vorstellung, die offensichtlich gegen ein Sprachverständnis ausgespielt wird, in der die Sprache auf eine rein repräsentative Funktion reduziert wird. Die einfachste Art einer Umsetzung läge in einer vollständigen Decodierung der Sprache, deren dann bloße Signifikanz entfaltendes Zeichenspektrum sich auf beliebige andere Signifikantenketten projizieren und entsprechend transformieren ließe (Tonfolgen, die Strukturen von Farben, Gerüchen oder taktilen Wahrnehmungen abbilden).⁶¹ So hat man bekanntermaßen sprachlichen Tonwerten basale Farbempfindungen jenseits ihrer semantischen Bedeutung zugeordnet:

Det går så långt, att vissa namn hava den förmågan att hos mig väcka sensationen av en färg. Kan du begripa, att när jag hör H e l e n a, breder sig något ljusgult över hela min inre värld? (ASS 5, 91)⁶²

Dieses Zitat entstammt dem Rahmengespräch des zweiten Bandes der Duodeztausgabe, *Hermitaget*. Der Text, der auch in *Den sansade kritiken* als Exempel für die Farbenpoesie des *Dornrosenbuchs* herangezogen wird, soll als Beispiel dienen, um der Frage nachzugehen, wie denn konkret mit dem synästhetischen, oder besser basalmetaphorischen Kunstkonzept umgegangen wird, bzw. inwieweit die Programmatik auch hier schon relativiert wird.

Ganz im Sinne des synästhetischen Konzeptes wird der Roman als ein Bericht über ›grüne, azurblaue und safrangelbe Ereignisse‹ (ASS 5, 95) angekündigt. Im Text selber findet die Synästhesie aber zunächst nur auf einer theoretischen Ebene Erwähnung. Lediglich das letzte Kapitel des Romans kann als Versuch gewertet werden, den theoretischen Reflexionen auch textuell gerecht zu werden. Es spielt im Atelier eines in die Handlungen verstrickten Malers und besteht zum größten Teil aus einer Serie von fünf ausführlichen Bildbeschreibungen des Erzählers sowie einem abschließenden Gespräch zwischen dem Maler und einer Kunstrezipientin. Diese liest die fünf Bilder als eine Serie, die das Leben der Heldin des Romans thematisiere. Der

⁶⁰ Kant 1966, S. 177-178 (B 135). Zur philosophischen Relevanz der Synästhesie vgl. Waldenfels 1999a, S. 58-63, und Gaier 2001.

⁶¹ Hier ist in erster Linie auf Chladnis Klangfiguren zu verweisen. Daß dessen Transformation von akustischen in optische Strukturen maßgeblichen Einfluß auf ein entsprechendes Leseverständnis – den ursprünglichen Zusammenhang von Schrift und Ton – ausgeübt haben, zeigt Menke 1999.

⁶² »Es geht so weit, daß gewisse Namen das Vermögen besitzen, bei mir die Empfindung von Farbe zu wecken. Kannst du verstehen, daß sich etwas Hellgelbes über meine ganze innere Welt ausbreitet, wenn ich H e l e n a höre?« Die Produktion solcher Analogien wird zu einem Stilmerkmal von Almqvists Texten, das schon zu seinen Lebzeiten parodiert wurde. Vgl. auch die frühe Darstellung von Berg 1901.

jeweils dominante Farbton der Gemälde spiegle die Stufen ihrer religiös geprägten Persönlichkeitsentwicklung wieder. Die damit verbundenen Anmerkungen über den Ausdrucksgehalt der Farben mögen an die entsprechenden Untersuchungen Runge und Goethes erinnern, allerdings bleibt der Erzähler nicht frei von Ironie, wenn er zu einem weiteren Studium der Thematik auf das Werk »de coloribus, eorumque cum feminis nobilibus & pulchris affinitate naturali« (ASS 5, 262) verweist.⁶³

Folgt man den Beschreibungen des Erzählers, so stellen die Gemälde eine Frauenfigur dar, die sich in unterschiedlichen Landschaften bewegt. Die letzten beiden Bilder verweisen auf einen hohen Abstraktionsgrad in der Darstellung. Im vierten Bild erscheint die Figur nur noch als durchsichtig gemalte Gestalt in einem Wolkengemälde. Beim letzten Bild handelt es sich um eine Schwarz-Weiß-Darstellung, in der die Frauenfigur wiederum als durchsichtig weiße Gestalt in einer aus Schneeflocken imaginierten Gartenlaube erscheint.⁶⁴

Die Ekphrasis ist am repräsentierten Inhalt der Gemälde orientiert. Sie besteht zum größten Teil aus narrativen Passagen, in denen der Erzähler der angeblichen Wirkung der Bilder auf den Rezipienten nachgeht, wobei sich seine Interpretation meist auf Haltung und Aussehen der Frauenfigur stützt. Das schlägt sich u.a. in der Redundanz nieder, mit der er den meist abwesenden Blick der Dargestellten als Blickfang für den Betrachter interpretiert. Wieder nimmt das letzte Bild eine Ausnahmestellung ein. Der Blick der Figur erscheint dem Betrachter nicht nur entzogen, sondern dezidiert abwesend zu sein: »Hennes ögon voro öppna, men ur dem gick ingen enda blick, ty de hade icke pupiller!« (ASS 5, 260)⁶⁵

Der im Rahmengespräch angekündigte Versuch, die Handlungen des Romans nach einer Farbkombination zu gestalten, ist offensichtlich nur über den Umweg über ein anderes Medium möglich. Grundlegend für den metaphorischen Effekt, die farbliche Gestaltung des Bildes auf den dargestellten Inhalt und umgekehrt zu beziehen, sind jene unwillkürlichen Überblendungseffekte zwischen Präsentations- und Repräsentationsraum, die die Bildwahrnehmung in der Regel begleiten: Effekte, die nicht zuletzt auch von der schwächeren Codierung der pikturalen Signifikanten leben, die eine größere Signifikanz entfalten als die stärker codierte Schrift.⁶⁶

Die angestrebte metaphorische Qualität des Textes, die es erlauben sollte, Eigenschaften von ›Handlungen‹ und ›Farben‹ unwillkürlich aufeinander bezogen wahrzunehmen – und in diesem Fall kann selbstverständlich nur noch von metaphorischen und nicht mehr von synästhetischen Effekten die Rede sein – wird im Text selbst

⁶³ Zur Verwendung von Farbsymbolik bei Almqvist vgl. Smidt 1968 und Viklund 2000. Auch wenn Viklunds Interpretation, die an die bekannten Ausführungen von Jonathan Crary anknüpft, durchaus lesenswert ist, scheint mir die Vereinnahmung von buchstäblichen Texten für die Form eines ›phänomenalen, inneren‹ Sehens und der entsprechenden subjektiven Farbsymbolik problematisch zu sein, zumindest bei einem derart schriftfixierten Autor wie Almqvist.

⁶⁴ Mit einigem guten Willen lassen sich Bezüge zu Gemälden C.D. Friedrichs herstellen. Vgl. Sidenbladh 1987, S. 44.

⁶⁵ »Ihre Augen waren offen, aber aus ihnen trat kein einziger Blick, weil sie keine Pupillen hatten!«

⁶⁶ Zur spezifischen Semiotik des Bildes vgl. Titzmann 1990, Østergaard 1999 und Bundgård 1999.

also einem anderen Medium zugeschrieben. Auch oder gerade weil der Text sich mit vielfachen Appellen an die Imaginationskraft der Leser darum bemüht, diese Bilder schriftlich zu repräsentieren, wirkt der Einbezug der Bildbeschreibungen wie ein Versuch, die Grenzen des eigenen, eben doch nur scheinbar omnipotenten Mediums zu umreißen (denn bei den repräsentierenden Bildbeschreibungen gehen die geschilderten Überblendungseffekte natürlich verloren).

Allerdings lädt das letzte der beschriebenen Bilder seinerseits dazu ein, das Verhältnis zwischen Text und Bild jenseits solch pauschaler Zuschreibungen zu reflektieren. Es entzieht sich nämlich – folgt man der Ekphrasis des Erzählers – mehrfach der angestrebten unwillkürlichen Metaphorik. Darauf macht nicht nur der angesichts der Farbthematik auffällige schwarz-weiße Darstellungsmodus des Bildes aufmerksam, sondern v.a. die Tatsache, daß Wahl und Eigenart zweier Titel mitbeschrieben werden, die der Künstler – nach Angaben des Erzählers – dem Bild beigelegt habe, nachdem er selbst über den nicht vorhandenen Blick der pupillenlosen Augen erschrocken sei. Der zweite dieser Titel »Skönhetens spöke« (›Gespenst der Schönheit‹) macht auf den metapoetischen Charakter des Bildes aufmerksam. Die Akzentuierung des Titels, die hier mit dem bewußten Einbezug von Text in ein (nur durch einen Text repräsentiertes) Bild einhergeht, markiert zunächst ein Auseinandertreten von Bild und Bedeutung, Sehen und Lesen, das man dem Sprachgebrauch der Zeit gemäß als Eigenart der Allegorie bezeichnen könnte. Ich zitiere aus einem Tagebucheintrag von Adolph Törneros, der zeigt, inwieweit das Goethesche Symbolverständnis auch in den Norden gedrungen ist:

I Symbolen är ideen med sitt object sammanflutet i en *levvande* gestalt: i Allegorien är gestalten ett *caput mortuum* – ett lik – bredvid hvilket själen sväfvat såsom en vålnad.⁶⁷

Dem Zitat läßt sich darüber hinaus die ebenfalls gängige Korrelation von Gespenstern und Allegorie entnehmen. Ich zitiere stellvertretend aus Herders *Plastik* (1778), in der er sich gegen allegorisierende Bildstatuen wendet:

Dem müßigen Kopf, der den Redner, den Dichter, den Mahler allegorisirt, kann ichs vergeben; der mir aber hier bei der Bildsäule, wo im höchsten Grad alles *substanziell, wahr* und *bestimmt ist*, *Fledermäuse* hascht, die nicht Kunst sind noch Dichtkunst, weder *Seele* noch *Körper*, dem mags von den allegorisirten Göttern selbst vergeben werden. Wenn Eine Kunst uns bei Substanz und Wirklichkeit vestzuhalten vermag, ist diese: und wird *sie Gespenst*, was sollte nicht Gespenst werden?⁶⁸

Die Wirkung, die der Titel im Bild auslöst, in dem er das Signifikat, das die anthropomorphe Gestalt verkörpern könnte, als in das Bild eingefügte Buchstabenfolge aus

⁶⁷ »Im Symbol ist die Idee mit ihrem Objekt in einer lebendigen Gestalt zusammengeflossen: in der Allegorie ist die Gestalt ein *caput mortuum* – eine Leiche –, neben der die Seele wie ein Gespenst schwebt.« A. Törneros' Tagebucheintrag 1826; hier zitiert nach der für den schwedischen Kontext wichtigen Arbeit von Fischer 1998, S. 14.

⁶⁸ Aus Herders *Plastik* zitiert nach Menke 1998, S. 69. Vgl. in diesem Zusammenhang auch den Beitrag von Moser 1998, S. 118-132.

diesem herausstellt, wird also im Titel des Bildes selbst reflektiert. Dabei verweist der Ausdruck ›Gespenst der Schönheit‹ seinerseits auf eine grundsätzliche Ambiguität, wenn nicht sogar auf ein Paradox. Denn wenn sich ›Schönheit‹ im zeitgenössischen ästhetischen Diskurs durch die Illusion unmittelbarer Präsenz signifizierter Inhalte, dem »sinnlichen Scheinen der Idee« (HgW 13, 151) auszeichnet, wie kann sie dann in eine gespenstische Form gebracht werden, die die Kategorien von ›Präsenz‹ und ›Absenz‹ auflöst?

Genau diese Auflösung kennzeichnet das Bild allerdings auch thematisch in Form eines oszillierend ab- und anwesenden Blickes. Denn aus der dargestellten Abwesenheit der Pupillen resultiert – wie wir aufgrund der Differenzierung zwischen ›Auge‹ und ›Blick‹ mit Sartre, Merleau-Ponty oder Lacan schlußfolgern können – nicht unbedingt eine Abwesenheit des Blicks. Ganz im Gegenteil scheint der geschilderte Schrecken, den das Bild auslöst, eher auf der Anwesenheit eines Blicks aus dem Bild zu beruhen, der sich nicht mehr lokalisieren läßt.

Das Bild thematisiert so – ganz gemäß der im Titel angekündigten kunsttheoretischen Thematik – eine grundsätzliche Bilderfahrung, eine Metapsychologie des Bildes, die sich im Wechselspiel zwischen ›sehen‹ und ›angeblickt werden‹ äußert.⁶⁹ Nun muß man bei dieser Thematik keineswegs auf Lacan zurückgreifen: Der Topos vom Blick des Bildes findet sich schon früh ausgeprägt – insbesondere in der Abhandlung *De icona* des Nikolaus von Cues.⁷⁰ Er ist auch bei Hegel virulent, der in einem zentralen Kapitel seiner Ästhetik von der Kunst behauptet, »daß sie jede Gestalt an allen Punkten der sichtbaren Oberfläche zum Auge verwandle, welches der Sitz der Seele ist und den Geist zur Erscheinung bringt«; und der das Kunstwerk entsprechend mit einem »tausendäugigen Argus« vergleicht (HgW 13, 203).⁷¹ Hegels Metaphorik stützt sich auf die Differenzierung des Auges als Wahrnehmungs- und als Kommunikationsorgan, die er an anderer Stelle ausführlicher expliziert: »Der Blick ist das Seelenvollste, die Konzentration der Innigkeit und empfindenden Subjektivität; wie durch einen Händedruck und schneller noch setzt der Mensch sich durch den Blick des Auges mit dem Menschen in Einheit.« (HgW 14, 389) Das Zitat demonstriert, daß wir im Blick des Anderen nicht nur dessen, sondern ebenfalls

⁶⁹ Vgl. Merleau-Ponty 1999. Vgl. dazu Waldenfels 1999a, S. 124-148 und Wetzel 1997b, S. 146-147. Zur Bild-/Blickthematik bei Lacan vgl. Lacan 1978 und Boehm 1994.

⁷⁰ Vgl. de Certeau 1990.

⁷¹ Zum skandinavischen Kontext vgl. das folgende aussagekräftige Zitat von Törneros: »Sculpturen är, för att så säga, blindfödd, och känner blott en enda fläck af verlden, den, hvilken den sjelf fyller med ett af sin egen skönhet clairvoyant väsen. I Måleriet har konsten först öppnat ögonen, och skådar ut ur sig sjelf, och skapar ur blicken omkring sig en oändlig ljusrymd, der tingens otaliga skara simmer i färgornas mångfaldiga skiftningar. [...] På tingens yta speglar sig här det inre lifvet.« (Törneros 1831, S. 384; »Die Skulptur ist sozusagen blindgeboren und kennt nur einen einzigen Fleck auf der Welt, den, den sie selbst mit dem clairvoyanten Wesen ihrer Schönheit ausfüllt. In der Malerei hat die Kunst zum ersten Mal die Augen geöffnet, und blickt aus sich heraus, und schafft aus dem Blick um sich einen unendlichen Lichtraum, wo die unzählige Schar der Dinge in den vielfältigen Wechsel der Farben verschwimmt. [...] Auf dem Äußeren der Dinge spiegelt sich hier das innere Leben.«)

unsere eigene Intentionalität zu bestätigen suchen und damit nicht zuletzt auch unser eigenes Sehen, das sich eben nicht reflexiv hinterfragen und überprüfen läßt, sondern erst in einer Kette von Blickwechseln intersubjektiv konstituiert.⁷² Ein Gedanke, den Merleau-Ponty in Analogie zum taktilen Gefühl, das nur so lange fühlen kann, wie ihm etwas Fühlbares von den Gegenständen entgegenkommt, auf die Spitze treibt: Ich sehe nur, solange ich angeblickt werde (wobei man weder dem den Gegenständen inhärenten Gefühl noch ihren Blicken im eigentlichen Sinne habhaft werden kann, so wie auch der Blick des Anderen immer im Imaginären bleibt).⁷³

Die Vorstellung des Kunstwerkes als quasi intentionalen Gegenstands, in dem der Künstler seinen Blick disponiert, dient bei Hegel der imaginären Affirmation eigener Seh- und Denkgewohnheiten (es handelt sich eben um Augen, die den Geist zur Erscheinung bringen). Doch eine solche Verschränkung von Sehen und Blick wird in dem Moment prekär, in dem der Blick, der uns von außen zukommt, über unser eigenes Sehen triumphiert, unser eigenes Sehen nicht bestätigt, sondern in Unruhe versetzt und fremd erscheinen läßt.⁷⁴ Das gilt insbesondere dann, wenn es sich um einen Blick handelt, der sich nicht mehr als ein mich und mein eigenes Sehen sehender und bestätigender Blick instrumentalisieren läßt. Ohne die Bedeutung des recht trivialen Motivs der leeren Augen zu dramatisieren,⁷⁵ könnte man sagen, daß es sich hier – in einer zugegeben plakativen Form – um die Darstellung eines solchen Blicks handelt. So impliziert die selbstreflexive Thematik des Bildes – das sich ja bewußt ambivalent als »Gespenst der Schönheit« ausgibt – eine Brechung der selbstaffirmativen Kunstwahrnehmung des Idealismus. Mit der Thematisierung des absent präsenten Blicks macht der Text zudem auf eine Dialektik des Visuellen aufmerksam: Ein Sichtbarmachen durch Entzug,⁷⁶ das sich in einer doppelten Dialektik des Bildes niederschlägt. Erst über die Absenz verfügt die Darstellung über eine schockierende Präsenz: eine Nähe, die wiederum an die Erfahrung von Fremdheit geknüpft ist.⁷⁷

Georges Didi-Huberman ist dieser doppelt zwiespältigen Kunsterfahrung mit ausführlichem Bezug auf die Blickthematik sowie den Benjaminschen Begriff der Aura nachgegangen:

Nah und fern zugleich, doch fern in seiner Nähe selbst: das auratische Objekt setzt also eine Art Abtasten oder unablässiges Hin und Her voraus, eine Art Heuristik, bei der die – einander widersprechenden – Distanzen sich gegenseitig dialektisch prüfen. Das

⁷² Vgl. Barthes 1990, S. 313-319 (›Auge in Auge‹).

⁷³ Vgl. Merleau-Ponty 1999, S. 236-238.

⁷⁴ Vgl. Bozovic 1998.

⁷⁵ Tatsächlich greift Almqvist das Motiv der leeren Augen in einer Persiflage einer Gespenstergeschichte in *Hinden* wieder auf. Vgl. ASS 5, 427-428.

⁷⁶ Beim dargestellten Inhalt drängt sich der Bezug zu Derridas *Aufzeichnungen eines Blinden* auf. Vgl. Wetzel 1997b, S. 146-150. Mit dem Lesedrama *Signora Luna* (1835) wird Almqvist ein Stück in das *Dornrosenbuch* integrieren, in dem ›Sehen‹ und ›Blindheit‹ wortwörtlich als Gaben zirkulieren.

⁷⁷ Zur doppelten Dialektik des Bildes vgl. Didi-Huberman 1999, S. 63-102 und S. 135-190.

Objekt selbst wird dabei zum Indiz eines Verlustes, den es trägt, den es visuell verarbeitet: indem es sich zeigt, sich präsentiert, indem es näherkommt, gleichzeitig aber diese Annäherung zu einem als ›einmalig‹ und völlig ›sonderbar‹ empfundenen Moment einer souveränen Entfernung, einer souveränen Fremdartigkeit oder Fremdheit macht. Ein Werk der Abwesenheit, die wir einmal vor Augen haben und die dann wieder außer Sicht ist, ein anadyomenisches Werk der Abwesenheit.

Vor Augen, außer Sicht: irgendwie scheint hier von der obsessiven Angst die Rede zu sein als von etwas, das von ferne auf uns zukommt, das uns betrifft, uns angeht und uns zugleich entgeht. Von diesem Paradox her gilt es den zweiten Aspekt der Aura zu verstehen, welches der eines *Vermögens des Blicks* ist, das der Blickende dem Angeblickten zuschreibt: ›das blickt mich an‹ [›cela me regarde‹ – Wortspiel ›das geht mich an‹, Anm. d. Übersetzers M. Sedlaczek].⁷⁸

›Ein anadyomenisches Werk der Abwesenheit‹: Wenn Didi-Huberman hier auf das antike Metathema der ›Geburt der Schönheit‹ rekurriert, dann geht dieser Bezug mit einer entscheidenden Modifikation des Mythos' einher.⁷⁹ Dabei steht das auch im griechischen Mythos betonte zeitliche Moment der Morphogenese im Vordergrund, das hier – über den Umweg der negativen Dialektik – in einer ständig oszillierenden Bewegung verewigt wird.

Der Bezug auf Didi-Hubermans Ausführungen zum ›Auratischen‹ bietet sich in diesem Fall an, da er es erlaubt, die Blickthematik auf ein allgemeines semiotisches und somit auch sprachtheoretisches Thema zurückzuführen und auf den meta-textuellen Gehalt der in *Hermitaget* geschilderten Allegorie zu unterstreichen. Das Auf- und Abtauchen der Venus aus der amorphen Masse des Meeresschaums verarbeitet nach Didi-Huberman nämlich das Auf- und Abtauchen von Vorstellungsbildern aus der chaotischen Masse insignifikanter (pikturaler, skripturaler oder akustischer) Einzelelemente und kann als Figuralisierung des Leseprozesses selbst gedeutet werden.⁸⁰ Die Darstellung der Aphrodite Anadyomene wiederum spielt in dem Roman *Hinden* eine entscheidende Rolle, anhand dessen die (hier doch auf eine recht punktuelle Analyse gestützten) Interpretationsergebnisse vertieft werden sollen.

16.2.3. »Tableaux morts-vivants« (*Hinden*)

Hinden kann als verkleinerte Version des *Dornrosenbuches* angesehen werden: Auch hier finden sich eine Vielzahl von literarischen Gattungen lose über ein Rahmengeschehen verknüpft. Während sich die Binnenerzählungen einer unterschiedlich perspektivierten Dreiecksgeschichte widmen, wird im Rahmengeschehen die Entstehung des *Dornrosenbuches* selbst geschildert, so daß *Hinden* als wesentlicher Metatext der gesamten Sammlung fungiert. Die Wahl des Titels wird genauso eingehend erläutert wie das Gesamtkonzept und die Bedingungen einer eventuellen Publikation. Ich habe schon zu Beginn des Kapitels darauf aufmerksam gemacht, daß

⁷⁸ Didi-Huberman 1999, S. 136.

⁷⁹ Vgl. ausführlich Didi-Huberman 1986, S. 606-629.

⁸⁰ Zur einer texttheoretischen Interpretation des Mythos vgl. Serres 1977. Daß das Motiv auch im zeitgenössischen Skandinavien so verstanden wurde, zeigt I.Holm 1998, S. 26-30 und S. 168-173.

die entsprechenden Äußerungen der Figuren zu Unrecht auf die Konzeption der Sammlung bezogen wurden.

Schon eines der ersten Kunstprodukte, das im Roman Erwähnung findet, deutet an, inwieweit Text-Bild-Relationen für die Textkonzeption von Belang sind. Die Arabesken, die der Schloßherr zu Beginn des Romans in seinen Zimmern aufmalen läßt, sind mit Verweis auf Schlegel als ein maßgeblicher poetologischer Hinweis des Autors interpretiert worden.⁸¹ Auch in bezug auf die intermediale Thematik gewinnt die Arabeske eine herausragende Bedeutung: Als sukzessiv fortschreitende, un abgeschlossene Zeichenreihe löst sie zum einen die klassische Zuordnung der Kunstgattung in die Kategorien Raum und Zeit – Simultanität und Sukzessivität – auf.⁸² Zum anderen versinnbildlicht sie mit der Verwendung eines Netzwerkes in sich rätselhafter Signifikanten die verdrängte Materialität der Schrift und der Sprache. So kann man von der Arabeske wohl auch jenseits der bisweilen ubiquitären Metaphorik des Dekonstruktivismus behaupten, daß sie einerseits dazu beiträgt, die Vorstellung des Bildes zu grammatologisieren, und andererseits hilft, die Funktionsweise der Schrift und somit auch der Sprache zu verbildlichen.

Schlegels Arabeskenkonzept fungiert so als Vorbild für die Problematisierung der idealistischen Poetologien, die die Relation zwischen Text und Bild zu homogenisieren und zu neutralisieren versuchen. Bei der konkreten Umsetzung dieses Konzeptes allerdings scheint der Bezug zum maßgeblichen Intertext des Romans m.E. entscheidender zu sein. Denn mit der ausführlichen Thematisierung der *Wahlverwandtschaften* (ASS 5, 402-405) wird auf einen Roman verwiesen, in dem die oben skizzierte Korrelation von Bildung, Bild und Bildlichkeit eindringlich reflektiert und kritisch in Frage gestellt wird.⁸³ In *Hinden* wird mit dem Motiv des ›tableau vivant‹ nicht nur thematisch auf diese Problematik Bezug genommen; mit Übernahme von ›bildhaften‹ Szenen, die Goethes Erzähler selbst als »erstarrt« charakterisiert, werden auch die entsprechenden formalen Konsequenzen mitvollzogen.⁸⁴

⁸¹ Ich erlaube mir, auf meine 1995 in Kiel entstandene Magisterarbeit ›Zur Rettung des Sublimen. Metafiktionalität als handlungstragendes und strukturbildendes Element in den Rahmenerzählungen zu C.J.L. Almqvists *Törnrosens bok*‹ aufmerksam zu machen, in der ich der im Schlegelschen Sinne des Wortes ›arabesken‹ Gestaltung von *Hinden* nachgegangen bin. In eine ähnliche Richtung gehen Haag 1995, S. 84-114, und Viklund 2001. Sehr lesenswert sind Jakob Stabergs text- und medientheoretische Ausführungen zu Almqvists frühen Arabesken. Vgl. Staberg 2002, S. 185-223.

⁸² Die ebenfalls in der Duodeztausgabe von *Törnrosens bok* publizierte Novelle *Målaren* beinhaltet eine ausführliche (arabesk anmutende) Beschreibung von Arabesken, in denen u.a. das Laokoon-Motiv Verwendung findet (ASV 9, S. 164-165).

⁸³ Zur Text-Bild-Thematik und der metapoetologischen Verwendung der ›tableaux-vivants‹ in den *Wahlverwandtschaften* vgl. Barnes 1956, Neumann 1989, Anton 1981, Wellbery 1985 sowie Lennartz 2001, Reschke 2001 und Reschke 2003.

⁸⁴ Wie genau Almqvist den exzeptionell modernen Charakter der *Wahlverwandtschaften* einzuschätzen wußte, zeigt seine Bewerbungsvorlesung um eine Lundenser Ästhetikprofessur 1838: »Comme idéologue Goethe est grand. Mais les idées qu'il énonce sont rarement celles du siècle qui marche (exception faite peut-être du roman ›die Wahlverwandtschaften‹); elles appartiennent à la période qui recule.« (Almqvist 1996, S. 71)

Entscheidend ist die ebenfalls durch die *Wahlverwandtschaften* vorgegebene Korrelation von ›Bild‹ und ›Tod‹, die am Schluß des Romans auf die Spitze getrieben wird.⁸⁵ In einer Grotte wird die ›Geburt der Venus‹ als ›tableau vivant‹ nachgestellt. Wieder geht die Darstellung eines Metathemas mit einer komplexen Reflexion unterschiedlicher Text-Bild-Relationen einher. Zunächst soll die eben nur durch einen Text vermittelte Aufführung ihrerseits von Textlektüren begleitet werden: Geplant ist ein Vortrag, der der Verwandtschaft zwischen der ›nordischen Meeresfrau‹ und der griechischen Göttin nachgeht, wobei sich der Vergleich zwischen den mythischen Gestalten bezeichnenderweise auf Arbeiten des Linguisten Bopp stützen soll (ASS 5, 493). Durch diesen Einbezug der literarischen und sprachwissenschaftlichen Quellen wird die sprachtheoretische Relevanz des Themas hervorgehoben, die es den Interpretationen Didi-Hubermans und Serres' zufolge auszeichnet.

Angesichts dieser thematischen Implikationen gewinnen die Modifikationen, die mit der Beschreibung des ›tableau vivant‹ einhergehen, besondere Bedeutung. Zunächst wird die Szene durch einen der Protagonisten beschrieben, der sich noch außerhalb der Grotte befindet und der deshalb auch die beiden männlichen Betrachter der Venusdarstellerin in seine Beschreibung einbeziehen kann. So entdeckt er in seiner Bildsemiose eine überraschende Dreieckskonstellation, die er selbst mit einem Schlußtableau aus einem Drama vergleicht, in dem der Vater der Verlobung seiner Tochter beiwohnt. Der dem bürgerlichen Drama entlehnte Vergleich ruft den theoretischen Ursprung solcher ›stehender Bilder‹ – nämlich Diderots Ausführungen in den *Entretiens avec Dorval (Unterredungen über den ›Natürlichen Sohn‹)* – hervor.⁸⁶ Vor diesem Hintergrund wird der drastische Bruch deutlich, der sich im folgenden vollzieht:

Men, i samma ögonblick han satte foten inom den kalcedonpryddade tröskeln, väcktes han av ett starkt ljud. Ett av de blåfärgade glasen brast sönder till en stjärna på den konstrikaste och största lanternan mitt på fondväggen. Lågans sken strömmade ut därigenom mångfaldigt starkare och mer genomträngande än förut – en blå glans göt sig klart och skarpt tindrande över alla föremål i grottan – alla snäckor, konkylier, pelare och draperier blånade – alla personer och deras dräkter syntes blå – alla händer och fötter blå – Frans studsade tillbaka vid åsynen av allas ansikten! – ehuru denna färg i sig själv är den skönaste, som blivit skänkt åt jorden – men likväl – likväl – på ansikten! – O!! – – – – – (ASS 5, 498).⁸⁷

⁸⁵ Vgl. insb. Wellbery 1985. Für einen genauere Analyse der intertextuellen Relation zu Goethes Roman ist hier leider kein Platz.

⁸⁶ Zu den theoretischen Implikationen dieses an den Bildbegriff geknüpften Theaterkonzeptes vgl. Barthes 1990, S. 94-102 (»Diderot, Brecht, Eisenstein«).

⁸⁷ »Aber, im gleichen Augenblick, in dem er den Fuß über die chalzedonverzierte Schwelle setzte, wurde er von einem lauten Geräusch überrascht. Eines der blaugefärbten Gläser zersprang sternförmig an der kunstreichsten und größten Laterne mitten an der Hintergrundwand. Der Schein der Lampe strömte vielfältig stärker und durchdringender daraus hervor als vorher – ein blauer Glanz ergoß sich klar und scharf funkelnd über alle Gegenstände in der Grotte – alle Schnecken, alle Muscheln, alle Pfeiler und Draperien wurden blau – alle Personen und ihre Kleider erschienen blau – alle Hände und Füße blau – Frans fuhr beim Anblick aller Gesichter zurück! – auch wenn

Was sich zunächst wie eine romantische Phantasie ausnimmt, wird mit Blick auf das abwesende Inkarnat von Händen, Füßen und Gesichtern zu einer zwiespältigen Erfahrung. Der Blauton scheint den eigentlichen Charakter der ›Lebenden Bilder‹ offenzulegen, die an anderer Stelle im *Dornrosenbuch* treffend als »tableaux mortsvivants« gekennzeichnet werden (ASS 14, 10). Die ohnehin stark barockisierte Szenerie versinnbildlicht die allegorisierende Tendenz des gesamten Textes, in dem die magere Handlung häufig durch ikonische Projizierungen des Erzählers unterbrochen wird. Der treffenden Charakterisierung Horace Engdahls zufolge erstarren die Figuren zu Zeichen im Text, die nicht vorgeben zu sein, sondern nur bedeuten.⁸⁸ Der Text läßt sich nicht zu einem Bild zusammenziehen, sondern zerfällt in die Heterogenität erstarrter Einzelszenen, die nochmals medial in sich gebrochen sind.⁸⁹

Es handelt sich – auch jenseits eines trivialen, an der ›blauen Blume‹ orientierten Romantikverständnisses – in der Tat um eine ›romantische‹ Szene und zwar, wenn man einer Definition des Romantischen folgt, die die Protagonisten von Brentanos arabischem Roman *Godwi* (1801) vornehmen. Es handelt sich um eine Definition, die wieder zum Thema der Medialität führen wird. Das Romantische wird sehr modern definiert als:

Alles, was zwischen unserm Auge und einem entfernten zu Sehenden als Mittler steht, uns den entfernten Gegenstand nähert, ihm aber zugleich etwas von dem seinigen mitgibt, ist romantisch. [...]

[D]as Romantische ist also ein Perspektiv oder vielmehr die Farbe des Glases und die Bestimmung des Gegenstandes durch die Form des Glases.⁹⁰

Hinter diesen medienbewußten Definitionen verbirgt sich, wie das folgende Gespräch demonstriert, auch eine Abrechnung mit klassizistischen Vorstellungen einer Kongruenz zwischen Form und Inhalt. Das Romantische zeichnet sich in dieser Definition als die Betonung der Materialität der Medien aus, die sich *per se* nicht übersetzen läßt. So mündet das Gespräch in übersetzungstheoretische Überlegungen ein, die die Unmöglichkeit der Übersetzung thematisieren. Es handelt sich allerdings um eine

diese Farbe an sich die schönste ist, die der Welt geschenkt worden ist – aber jedoch – jedoch – auf den Gesichtern! – O!! -----«

⁸⁸ Vgl. Engdahl 1990, S. 74-85. Weniger subtil ist die Interpretation von Ingrid Primander, die mit dem keineswegs gesuchten aber doch wenig originellen Verweis auf Botticelli einen konkreten Text-Bild-Bezug herzustellen versucht. Vgl. Primander 1989.

⁸⁹ Eine interessante neue Interpretation der Szene liefert Viklund 2000, der die Thematisierung des Lichts in Anschluß an die bekannten Ausführungen Crarys als Thematisierung des Sehens selbst zu lesen versucht. Auch wenn mir der Bezug zu einer Problematisierung des ›Sehens selbst‹ stimmig erscheint, halte ich die daran angelehnten Überlegungen zu einer Farbsymbolik, d.h. zu einer Thematisierung des rein subjektiven Sehens (»die mystische Dimension des Sehens«; Viklund 2000, S. 50) angesichts des medialen Bewußtseins des Textes für problematisch. Der Text problematisiert m.E. genau die halluzinatorische Vermittlung zwischen Schrift- und Vorstellungsbild, auf der auch Viklunds Interpretation aufbaut (hier als Vorstellungsbild der Farbphänomene, die bei geschlossenen Augen auftauchen). Daß die skizzierte Problematisierung einer spezifischen medialen Vermittlung dagegen auch für eine generelle Destabilisierung ›vertrauter‹ Wahrnehmungsweisen in Anspruch genommen werden kann, steht außer Frage.

⁹⁰ Brentano 1995, S. 289.

Unmöglichkeit, die angesichts der Definition des Romantischen viele Möglichkeiten in sich birgt – vorausgesetzt, daß die Transformation von einer Sprache in die andere, einem Medium in das Andere produktiv und reflektiert von statten geht. Und so endet das Gespräch mit einer neuen Definition: »Das Romantische selbst ist eine Uebersetzung«⁹¹ Letztere Definition wird im Text auf eine Art illustriert, die an die entsprechende Szene aus *Hinden* erinnern mag:

In diesem Augenblick erhellte sich der dunkle Saal, es ergoß sich ein milder grüner Schein von dem Wasserbecken, das ich beschrieben habe.

Sehen Sie, wie romantisch, ganz nach Ihrer Definition. Das grüne Glas ist das Medium der Sonne.⁹²

Der als »verwildert« titulierte Roman führt seine eigene Medialität in ständigen Selbstreflexionen und Brechungen von Romankonventionen bewußt vor Augen und lebt zudem von unzähligen Übersetzungen anderer Kunstgattungen, die es ihm erlauben, gestaffelte Semioseprozesse zu vollziehen und v.a. als solche zu thematisieren.⁹³

Im *Dornrosenbuch* finden diese theoretischen Vorgaben eine sehr illustrative Umsetzung. In einem späteren Band der Sammlung reflektieren die Protagonisten über eine geeignete »Repräsentationsart« (ASS 14, 10), um »lebende Bilder« mit Musik zu inszenieren. Sie entscheiden sich für eine merkwürdige Repräsentationsform: Vor dem eigentlichen Bühnenraum sollen gewaltige Schleier gespannt werden, die vom Boden bis zum Dach reichen und während der gesamten Vorstellung nicht entfernt werden. Die Farbe der Schleier soll je nach Stück gewechselt werden. Im Text wird die Funktion der Schleier zunächst als eine rein topologische begründet: Sie sollen die Grenze zwischen »Realität« und »Traumwelt« markieren, die man mit den Aufführungen darzustellen versucht.⁹⁴ Die Schleier unterlaufen allerdings wesentliche Prinzipien der dramatischen Repräsentation: Durch die Markierung der vierten Wand wird der dreidimensionale Vorstellungsraum auf eine Fläche reduziert, die wie beim Bild zu oszillierenden Blicken zwischen der wortwörtlichen Textur der Präsentationsfläche und dem Repräsentationsraum einladen. Gerade im Vergleich zur Funktion des Glases in den angeführten Zitaten Brentanos wird deutlich, was einer der Protagonisten meint, wenn er behauptet, daß »das Tuch bei diesen Dramen die Hauptrolle spielen wird« (»att floret här spelar den förnämsta rollen«; ASS 14, 12). Die vordergründige Inanspruchnahme des Schleiers geht also mit einer subtilen medialen Reflexion der theatralen Repräsentationstechnik und implizit auch der Sprache einher. Eine Reflexion des »genom Hvilket« (»Durch Welches«, s.o.) bzw. der »Zwischendinge« (s.u.), angesichts derer auch die Glassymbolik in dem angeblich

⁹¹ Brentano 1995, S. 294.

⁹² Brentano 1995, S. 294.

⁹³ Zu der entsprechend allegorischen Struktur des Romans vgl. Meixner 1967, S. 435-468.

⁹⁴ Zu einer theaterhistorischen Einordnung ähnlicher mit Schleier und Licht experimentierender Aufführungspraktiken vgl. Bergstrand 1953, S. 39-49. Dazu Breitholtz 1953, S. 17-22, und Lagerroth 1973, S. 253-273.

ersten realistischen Roman Schwedens *Det går an* (1838) eine völlig neue – eben sprachtheoretische – Dimension gewinnt:

[Han såg ut] genom fönstret och upp emot himlavalvet igen, vilket blivit klarare och började visa några stjärnor. Han gnuggade med sin hand på rutan, för att få bort all imme. Vad är själva denna ruta? började han monologisera. Vad är här i världen en glasruta? Den är ett mellanting, den också, ett mellanting emellan inne och ute: underbart nog, ty själv synes rutan icke, och skiljer likväl så bestämt emellan den lilla människovärlden Inne och det omätliga stora Ute? Jag kan i rutan själv se intet, men genom henne ser jag likväl nu himmelens stjärnor? [...] Ack, jag ville så gärna rista in mitt namn i rutan. (ASS 16, 227)⁹⁵

Die Schrift, die das Glas sichtbar macht. Das Glas, das die Schrift sichtbar macht. Inhalt der Medien sind stets andere Medien.

Insgesamt wird deutlich, daß das abstrakte Textualitätsmodell, das Almqvist in *Om det hela* entwickelt, in *Törnrosens bok* durch die Aufmerksamkeit für die spezifische Medialität von Schrift und Bild zur Auflösung gebracht wird. Die Vorstellung einer immateriellen Signifikantenkette, die sich phantasmatisch mit akustischen und visuellen Effekten überblenden läßt, wird durch eine Reflexion fundamentaler Leseprozesse in Frage gestellt. Diese analytische Tätigkeit schlägt sich einerseits in einer allegorisierenden Tendenz nieder, insbesondere ›monströsen‹ Text-Bild-Konfigurationen, die die ›organische Einheit‹ des Textes (konkret: die unwillkürliche Korrespondenz zwischen Schrift-, Bild- und Tonelementen) auflösen und auf einen ›nackten‹ Verweisungszusammenhang reduzieren. Mit Benjamin gesprochen, könnte man sagen, daß das von den Figuren in *Hinden* entwickelte Projekt von *Törnrosens bok* schon in diesem Roman, der aufgrund seiner Struktur als kleinere Fassung des Gesamtprojektes bezeichnet werden kann, selbst ›mortifiziert‹ und in seiner Funktionsweise analysiert wird (in diesem Sinne wird auch verständlich, wieso die Figuren in ihren Gesprächen den Warencharakter und die ›buchstäbliche‹ Medialität des Textes ausstellen):

Die Schönheit hat nichts Eigenstes für den Unwissenden. Dem ist das deutsche Trauerspiel spröde wie wenig. Sein Schein ist abgestorben, weil es der roheste war. Was dauert, ist das seltsame Detail der allegorischen Verweisungen: ein Gegenstand des Wissens, der in den durchdachten Trümmerbauten nistet. Kritik ist Mortifikation der Werke. Dem kommt das Wesen dieser mehr als jeder andern Produktion entgegen.

⁹⁵ »[Er sah] aus dem Fenster und wieder hoch zum Himmelsgewölbe, das klarer geworden war und einige Sterne zeigte. Er rieb mit seiner Hand am Fenster, um die beschlagenen Stellen ganz zu entfernen. Was ist diese Scheibe? fing er an zu monologisieren. Was ist in dieser Welt eine Glas-scheibe? Sie ist ein Mittelding, sie auch, ein Mittelding zwischen innen und außen: merkwürdig genug, denn die Scheibe selbst sieht man nicht, und doch trennt sie so bestimmt zwischen der kleinen Menschenwelt des Innen und dem unermeßlich großen Außen? Ich kann in der Scheibe selbst nichts sehen, aber durch sie hindurch sehe ich doch trotzdem die Sterne des Himmels? [...] Ach, ich möchte so gerne meinen Namen in die Scheibe einritzen.« Wieder kann auf die *Wahlverwandschaften* verwiesen werden, in denen das Motiv des mit einem Schriftzug versehenen Glases ebenfalls eine zentrale text- bzw. medientheoretische Funktion übernimmt. Ausführlich dazu vgl. Lennartz 2001, S.174-179.

Mortifikation der Werke: nicht also – romantisch – Erweckung des Bewußtseins in den lebendigen, sondern Ansiedlung des Wissens, in ihnen, den abgestorbenen. Schönheit, die dauert, ist ein Gegenstand des Wissens. Und es ist fraglich, ob die Schönheit, welche dauert, so noch heißen dürfe, – fest steht, daß ohne Wissenswürdiges im Innern es kein Schönes gibt.⁹⁶

Die Allegorisierung geht mit einer Abtrennung von Text- und Bildelementen einher, die in die feste Beziehung eines fixierten Verweises gebracht werden:

Wird der Gegenstand unterm Blick der Melancholie allegorisch, läßt sie das Leben von ihm abfließen, bleibt er als toter, doch in Ewigkeit gesicherter zurück, so liegt er vor dem Allegoriker, auf Gnade und Ungnade ihm überliefert. [...] Das macht den Schriftcharakter der Allegorie. Ein Schema ist sie, als dieses Schema Gegenstand des Wissens, ihm unverlierbar erst als ein fixiertes: fixiertes Bild und fixierendes Zeichen in einem.⁹⁷

Im Gegensatz zur barocken Allegorie werden die ›fixierten‹ Text- und Bildelemente in den angesprochenen Stücken von *Törnrosens bok* auf komplexe Weise ineinander verschränkt und somit in ein ständiges Spiel von ›Präsentation‹ und ›Entzug‹ verwickelt, das Almqvist mit dem Bild der ›gespenstischen Schönheit‹ selbst wieder allegorisch zu fassen versucht. Die Texte machen so darauf aufmerksam, daß unterschiedliche Medien weder getrennt voneinander betrachtet, noch »auf eine Ebene projiziert« (s.o.) werden können.⁹⁸ Auf jeden Fall mündet die Lektüre dieser Schriften, die fundamentale Lesemechanismen außer Kraft setzten, unweigerlich in jenes unglückselige Studium der Zeichen als bloßer Zeichen bzw. der Medien als bloßer Medien, das Almqvist in *Om det hela* nicht von ungefähr mit aller Macht zu verdammen versucht.

Auch das nahezu analytische Aufbrechen oder Aufzeigen der Grenzen von Text und Sprache, kann m.E. in einen Zusammenhang mit der umfassenden Medialisierung der Gesellschaft und der daran geknüpften Veränderung der Begehrensstrukturen gesetzt werden.⁹⁹ Dabei wird die aufgezeigte Dysfunktionalität der Zeichensysteme, das ›erstarrende‹ Zerfallen von Schrift und Bild, die zu toten Zeichen gefrorenen Körper, allerdings noch als Krise begriffen. Die allegorische Ausstellung der Elemente (wie etwa der abwesende Blick oder die erstarrten ›tableaux morts-vivants‹), die sich als ›abwesend anwesende‹ nicht mehr symbolisch bewältigen lassen, die uns aber etwas ›angehen‹, werden mit einer Todeserfahrung in Zusammenhang gebracht, welche die harmonische Überblendung von Imaginärem und Symbolischem außer Kraft setzt.

⁹⁶ Benjamin 1978, S. 159.

⁹⁷ Benjamin 1978, S. 161-162.

⁹⁸ Ich verweise nochmals auf Karin Sanders Analyse der Text-Bild-Beziehungen, die in dem in den fünften Band der Duodeztausgabe eingefügten Lesedrama *Ramido Marinesco* thematisiert werden. Vgl. Sanders 1997, S. 193-245.

⁹⁹ Ausführlich dazu vgl. Wellbery 1985.

Ein drastisches Bild für diese ›mortifizierte‹ Sprachauffassung wählt Almqvist in der Novelle *Urnan* (*Die Urne*), die im achten Band der Duodezausgabe veröffentlicht wird. Die Urne stellt im Text nicht nur das Medium einer (scheiternden) Trauerbewältigung dar, sondern fungiert in der Intrige des Stückes als mißverständliches Kommunikationsmittel zwischen zwei Eheleuten. Wenn das Stück aufgrund ihrer gescheiterten Kommunikation (thematisiert wird das ›Versprechen‹ im doppelten Sinn des Wortes) mit dem lebendigen Einschluß der Heldin in eine Urne endet, so vermittelt dieses Bild etwas von der tiefen Beunruhigung, die mit dem gewandelten Sprach- und Medienverständnis einhergeht. Nicht nur, daß die Sprache ihre Funktion als Mittel einer fundamentalen Todesbewältigung verliert¹⁰⁰ – als nicht zu durchdringendes Medium droht sie sich gegen ihre Anwender selbst zu wenden, die wortwörtlich in einen mortifizierenden Verweisungszusammenhang eingeschlossen werden.

16.3. Frivolität (*Om poesi i sak*, Schriften um 1840)

Der 1839 publizierte Essay *Om poesi i sak* (*Über Poesie in der Sache*) gehört zweifelsohne zu den eindrucklichsten Zeugnissen von Almqvists semiotischem und sprachanalytischem Bewußtsein.¹⁰¹ Die Argumentation, mit der der Essay anhebt, wirkt auf den ersten Blick sehr konventionell. Die Oppositionen zwischen »poesi i sak« und »poesi i blott ord« (›Poesie in bloßen Worten‹) bzw. »vara« (›sein‹) und »heta« (›heißen‹), mit denen der Text arbeitet, gehören als Sprach- und Schriftkritik zu den grundlegenden Theoremen der abendländischen Philosophie:

Det är en anseelig skillnad emellan Poesi i sak, och en sådan, som, utan att till innehåll, uppfinning, väsende och egentlig karakter – således till sak – vara poetisk, likväl bär en poetisk mask öfver sig, en mer eller mindre gjord form, som inbillar författaren sjelf och ännu mer andra, att den någonting är, ehuru den ingenting annat betyder, än en poesi i blott ord. Europa har länge nog nödgats lefva af den sednare allenast: vi längta nu, vi hungra efter sak i konsten, såsom i allt annat. Åtminstone hungrar jag efter att få läsa sådant; och jag vore färdig att söka lära mig läsa ett nytt utländskt språk, om jag derpå kunde få någonting för min önskan.¹⁰²

¹⁰⁰ Zu den weitreichenden texttheoretischen Implikationen der auch in *Hinden* durchgängig angesprochenen Trauerthematik vgl. Horn 1998.

¹⁰¹ Mit Aspelin 1980 und Ljung 1992 liegen zwei gute Interpretationen des Essays vor. Während Aspelin das in dem Artikel entwickelte poetologische Programm in den Rahmen seiner ideengeschichtlichen Untersuchung zum Begriff des ›Idealrealismus‹ zu integrieren versucht (wobei schon er auf die Paradoxien des Artikels eingeht), versucht Ljung den in *Om poesi i sak* formulierten Wirklichkeitsanspruch sprachtheoretisch zu reflektieren.

¹⁰² Almqvist 1980, S. 109-110. »Es besteht ein erheblicher Unterschied zwischen einer Poesie in der Sache, und einer solchen, die, ohne in Inhalt, Erfindung und eigentlichem Charakter – also in der Sache – poetisch zu sein, doch eine poetische Maske trägt, eine mehr oder weniger gesuchte Form, mit der der Verfasser sich und noch mehr anderen vortäuscht, daß sie irgendetwas darstellt, obwohl sie doch nichts anderes bedeutet als eine Poesie in bloßen Worten. Europa ist lange genug gezwungen worden, nur von der letzteren zu leben: Wir sehnen uns nun, wir hungern nach Sachen in der Kunst, wie in allem anderen auch. Zumindest hungere ich danach, so etwas zu lesen zu bekommen; und ich wäre bereit, eine neue ausländische Sprache zu lernen, wenn ich dadurch

Auch die rigorose Kritik am »beteckningsväsendet« (»Bezeichnungswesen«¹⁰³) von Politik, Religion und Ästhetik, in die der Artikel mündet, erscheint hinlänglich bekannt:

Man har nu en gång hunnit derhän, att man ledsnat vid det oupphörliga representerandet (symboliserandet, allegoriserandet, liknelse-målandet). Man vill en gång hafva det, hvarom i sekler talats. Man föraktar namn nu: må denna dystra grundsanning tagas och läggas på hjertat; ty det kan omöjligen länge hjälpas; det är så. Namnföraktet består icke deruti, att man vill eller tror sig kunna undvara namn (hvilket vore orimligt), utan deruti, att man vill drifva namnen ifrån det sjelftagna främsta rummet, dit de i sanningens rike icke höra.¹⁰⁴

Im Anschluß an Foucault ließe sich die geäußerte Kritik als Krise des Denkmodells der Repräsentation interpretieren. Die Verachtung des Repräsentamens zugunsten des Interpretanten und des dargestellten Objektes wird primär auf die »klassische« Konstitution des Zeichens bezogen, das die Denkweise der Repräsentation selbst repräsentiert.

Insofern scheint Almqvist mit der Forderung nach einer Poesie in der Sache nur jenen epistemischen Bruch nachzuvollziehen, der die Sprachauffassung des 18. Jahrhunderts von der an der Sprecherintention orientierten Sprachauffassung trennt, die sich im frühen 19. Jahrhundert durchzusetzen beginnt:

Poesi i sak är derföre långt ifrån att vara utan poetiska ord. Tvärtom, den har just sitt språk: sitt egna, sitt passande, sitt rätta. Men språket är här det mindre betydliga. Ännu en gång, språket är långt ifrån att vara det uraktlåtna; men blir likväl blott det andra i ordningen: såsom all form måste stiga ned ifrån sitt orättmätigt inkräktade högsäte, så fort väsendtlighet och egentlighet i ett tidevarf komma.¹⁰⁵

Das zum Ausdruck gebrachte sprachtheoretische Bewußtsein zeigt zumindest, daß keinesfalls das Programm einer sprachvergessenen realistischen Ästhetik vertreten wird. Dies wird in dem Abschnitt über »die Zukunft der Künste« deutlich, in dem Almqvist konkreter auf die ästhetischen Konsequenzen der vorgestellten Programmatik zu sprechen kommt. Ins Zentrum dieser Ästhetik rückt – angesichts der bisheri-

etwas zu lesen bekäme, was meinem Wunsch entspricht.«

¹⁰³ Almqvist 1980, S. 116.

¹⁰⁴ Almqvist 1980, S. 110. »Man ist nun dort angelangt, daß man des unaufhörlichen Repräsentierens (des Symbolisierens, Allegorisierens, des Malens von Gleichnissen) müde geworden ist. Man möchte einmal das haben, worüber Jahrhunderte lang gesprochen wurde. Man verachtet heute Namen: Möge man diesen düsteren Grundsatz nehmen und beherzigen; denn dieser Verachtung kann nicht mehr abgeholfen werden, sie ist da. Die Verachtung des Namens besteht nicht darin, daß man Namen einfach umgehen will oder zu umgehen können glaubt (welches unangemessen wäre), sondern darin, daß man die Namen aus der selbsternannten vordersten Reihe zu vertreiben versucht, wohin sie im Reich der Wahrheit nicht gehören.«

¹⁰⁵ Almqvist 1980, S. 110. »Poesie in der Sache ist daher alles andere als ohne poetische Wörter. Ganz im Gegenteil, sie hat ihre eigene, passende, stimmige Sprache. Aber die Sprache ist hier weniger wichtig. Noch einmal, die Sprache wird keineswegs außer Acht gelassen, aber sie ist doch zweitrangig: wie alle Form von dem unrechtmässig in Anspruch genommenen Hochsitz herabsteigen muß, sobald Wesentlichkeit und Eigentlichkeit in ein Zeitalter kommen.«

gen Ausführungen sicherlich überraschend – der Begriff des ›Scharlatans‹. Dabei differenziert Almqvist zwischen der Scharlatanerie der ›Wahrheit‹ und der der ›Gründlichkeit‹. Die Differenz wird an zwei Musikertypen veranschaulicht. Während der eine sich bewußt als Dilettant ausgibt und in seinem anspruchslosen Spiel tatsächlich Kunst produzieren kann, wird der gründliche, geschulte Musiker, der nicht eine Note fehlerhaft spielt, angesichts seiner uninspirierten Spielweise des eigentlichen Kunstbetrugs bezichtigt. Was für das Musikspiel gilt, wird in einer unmerklichen und plötzlichen Wendung auch für das Spiel mit Sprache in Anspruch genommen:

Ty den som tror och påstår sig tala sanning, under det han ljuger (vår tids soidisanta grundlige), invecklar sig mer och mer. Den deremot, som ljuger, och säger, eller åtminstone ej nekar, at han ljuger, invecklar sig icke; han är ytlig, men eger behaget af uppriktighet.¹⁰⁶

Natürlich ist die Argumentation, daß nur der, der sagt, daß er lügt, aufrichtig ist, zu tiefst paradox. Die Paradoxie wird sogar nochmals gesteigert in der Behauptung, daß die ›gründliche‹ Scharlatanerie in dem Reden über dieselbe zum Ausdruck komme:

Denna persons friponneri fotar sig på eget sjelfbedrägeri: det gör oss derföre ondt, så outsägligt ondt, att kalla honom det han är, och namnet behöfs också icke. Vi höra honom med hjertligaste glädje börja tala: ingen yttrar sig så fullkomligt emot allt slags charlataneri, som han; och ingen besitter det sjelf i fullkomligare mått, [...]. Det finnes icke till i hans medvetande, men för öfrigt i hela hans person: ingen enda åtbörd, intet ögonkast, ingen vändning i gången och med händerna består af annat.¹⁰⁷

Spätestens angesichts dieser zugespitzten Form eines autodekonstruktiven Sprachgebrauchs, der sich durch die reflektierte Distanzierung von der Scharlatanerie selbst der Scharlatanerie überführt, gerät die Differenz zwischen ›wahrhafter‹ und ›gründlicher‹ Scharlatanerie sowie das ganze Programm der ›Poesie in der Sache‹, das zu Beginn des Artikels verkündet wird, ins Wanken.¹⁰⁸ Der Artikel führt vor, daß es jenseits des Selbstbetruges keinen ›eigentlichen‹ Sprachgebrauch gibt, bzw. daß die

¹⁰⁶ Almqvist 1980, S. 119. »Denn der, der glaubt und von sich behauptet, die Wahrheit zu reden, während er lügt (die angeblich Gründlichen unserer Zeit), der verwickelt sich mehr und mehr [in Widersprüche]. Der dagegen, der lügt und sagt, oder zumindest nicht abstreitet, daß er lügt, verwickelt sich nicht [in Widersprüche]; er ist rein äußerlich, aber besitzt den Reiz der Aufrichtigkeit.«

¹⁰⁷ Almqvist 1980, S. 119. »Die Freizügigkeit, mit der sich diese Person präsentiert, gründet sich auf einen Selbstbetrug: Es tut uns deshalb leid, so unendlich leid, sie als das zu bezeichnen, was sie ist, und der Name ist eigentlich auch nicht nötig. Wir hören sie mit der größten Freude zu reden anfangen, niemand äußert sich so vollkommen gegen jede Art der Scharlatanerie, wie sie; und keiner besitzt sie in vollkommenerem Ausmaß, [...]. Die Scharlatanerie existiert nicht in ihrem Bewußtsein, aber sonst in der ganzen Person: Nicht eine Geste, nicht ein Blick, keine Wendung des Ganges oder der Hände besteht aus etwas anderem als Scharlatanerie.«

¹⁰⁸ Auf die Paradoxien des Artikels hat – wie gesagt – schon Kurt Aspelin aufmerksam gemacht: »Det är en genial *improvisation*, lika full med ironier och paradoxala formuleringar som fattig på systematiskt utförda resonemang.« (Aspelin 1980, S. 10; »Es handelt sich um eine geniale *Improvisation*, die ebenso voll von Ironie und paradoxalen Formulierungen ist wie arm an einem systematisch ausgeführten Programm.«)

Rede wider die Konventionalität von Zeichen, Symbolen, Allegorien und Gleichnissen selbst auf einem konventionellen Sprachgebrauch beruht. Hinter dem Vorwurf des Selbstbetrugs – und dies macht das letzte Zitat so spannend – verbirgt sich nämlich ein Bewußtsein von Sprachspielen und Körpertechniken (bis zu einer Regulierung von Blickweisen), die sich nicht einfach hintergehen lassen, indem man sie verleugnet.

Der ›wahrhaftige‹ Scharlatan, der diese Fremdbestimmung zu jeder Zeit in einem rein ›äußerlichen Sprachgebrauch‹ vorführt und seine mangelnde Kontrolle über die symbolischen Medien bewußt ausstellt (sei es, indem er das ›Gehen geht‹, das ›Blicken blickt‹ oder das ›Schreiben schreibt‹), kann als Prototyp der dilettierenden Akademieräte in den späten Handschriften bezeichnet werden, die in ihren Sprachspielen ebenfalls auf das Fortwirken diskursiver Prägungen aufmerksam zu machen versuchen.

Entscheidend scheint mir zu sein, daß die aufgezeigten Mängel der symbolischen Medien lustvoll genutzt werden, um jegliche Form von sprachlicher Normierung zu subvertieren bzw. zu pervertieren (weshalb ich etwa den in Kap. 9.4 besprochenen Artikel »Äfven om humor, och stil deri« auch als ›frivol‹ bezeichne). Genau diese trifft dann auch den Kern der *Poesie in der Sache*, die sich in erster Linie sprachtheoretisch definiert (etwa durch den Imperativ, die »Namen aus der selbsternannten vordersten Reihe zu vertreiben, wohin sie im Reich der Wahrheit nicht gehören«).¹⁰⁹ Das massive Einfordern der ›Sache selbst‹ geht also m.E. mit der Einsicht einher, daß es keine abschließende Äquivalenz zwischen ›Zeichen‹ und ›Sachen‹ geben kann, daß sich die ›Sachen‹ nicht sprachlich aufheben lassen. In diesem Sinne kann das Ziel einer *Poesie in der Sache* nur darin bestehen, ständig neue Formen der ›Intervention‹ zwischen körperlosen Transformationen und körperlichen Modifikationen auszubilden und auf diese Weise ›Effekte des Realen‹ oder schlichtweg ›neue Realitäten‹ zu erzeugen.¹¹⁰

Die wesentliche Verschiebung, die ich mit der Differenz von ›Skripturalität‹ und ›Frivolität‹ zu fassen versuche, besteht nicht in der Erkenntnis einer konstitutiven Fremdheit der eigenen Sprache (dies zeichnet sich ja schon in den frühen Stücken der Sammlung *Törnrosens bok* ab), sondern in der Entdeckung des poetologischen Potentials eines ›frivolen‹ Sprachgebrauchs. Die Frivolität wird von Derrida in Anschluß an Condillac mit einem »Abheben des Signifikanten« in Zusammenhang gebracht, »aber auch [mit] seinem Rückzug auf sich selbst, in seine abgeschlossene und nicht-repräsentative Identität«.¹¹¹ Entscheidend ist nicht diese Definition, sondern die Tatsache, daß die Frivolität von Derrida nicht als ein Mangel, sondern als ein

¹⁰⁹ Zitat s. Anm. 104.

¹¹⁰ In dieser Interpretation lehne ich mich weitestgehend an Per Erik Ljung an, der den Realitätsbegriff in *Om poesi i sak* auch über die Kritik an einem sprachvergessenen Sprachgebrauch zu erfassen sucht. Vgl. Ljung 1992.

¹¹¹ Vgl. Derrida 1993a, S. 129-130.

notwendiger Überschuß des ›gegebenen‹ Zeichens betrachtet wird, der die fortlaufende Auseinandersetzung mit den Symbolsystemen und somit auch Begierde und Bedürfnis in Gang hält. Genau in diesem Sinne versucht Almqvist die Funktionsweise unterschiedlicher Diskurse auf diese selbst zurückzuspiegeln und der ihnen inhärenten Frivolität zu überführen, d.h. sich ihrer ›humoristisch‹ (hier in Almqvistschem Sinne, vgl. Kap. 9.4) zu bedienen (das beste Beispiel hierfür liefert das frivole Gerede wider die Frivolität des Zeichens selbst, welches den ›scharlatanen‹ Auftakt von *Om poesi i sak* bildet). Es geht also nicht mehr um das Aufzeigen eines Mangels in der sprachlichen Repräsentation, sondern im Gegenteil um Versuche, die regulierende Vorstellung von Mangel durch die anökonomische Produktivität der Sprache (ihren konstitutiven Überschuß, die Möglichkeit der Scharlatanerie) selbst zu hintertreiben.

Aus diesem Blickwinkel wirkt die traditionelle Beanspruchung der um 1840 entstandenen Schriften als Exempel des frühen ›Realismus‹ bzw. des ›poetischen Realismus‹ m.E. völlig abstrus. Fast alle Stücke der in diesem Zeitraum publizierten zweiten Reihe der Duodeztausgabe von *Törnrosens bok* (Bd. 8-13) handeln von ›scharlatanischen‹ Sprach- und Zeichenexperimenten, die in eine reine Inszenierung des Zeichengebrauchs selbst münden. Dies gilt – wie dies Per Erik Ljung gezeigt hat – für die ›verführerische‹ Dekonstruktion des Briefromans in *Araminta May*¹¹² genauso wie die ironische Inszenierung ›Nationen-bildender‹ Diskurse in *Svenska fattigdomens betydelse (Bedeutung der schwedischen Armut)*, der Roland Lysell nachgegangen ist.¹¹³ Höhepunkt der ›frivolen‹ Strategie dieser Sammlung stellt aber zweifelsohne das Lesedrama *Godolphin* dar, in dem Ninon de Lenclos selbst auftritt und ein ›verführerisches‹ Maskenspiel entfaltet, das bürgerliche Verhaltensnormen konsequent durch kokette Strategien der Simulation und Dissimulation unterläuft.¹¹⁴

Ich werde mich im folgenden auf die Analyse von vier Texten beschränken, die als Vorläufer der späten Handschriften in Anspruch genommen werden können. Die Auseinandersetzung mit dem Orientalismus in *Menniskoslägtets saga* und *Palatset* dient m.E. zunächst einer Kritik der ›gründlichen‹ Scharlatanerie eines wissenschaftlichen Diskurses, der in seinem Bemühen, das Fremde als das Andere zu repräsentieren, dieses genau verfehlt (Kap. 17). Doch die Novelle bleibt nicht bei dieser dekonstruktiven Geste stehen. Ganz im Sinne einer modernen Ethnologie führt das Interesse von der verfehlten Repräsentation des Anderen zu dem Problem der Darstellbarkeit des Anderen im Eigenen. Der Text nutzt die Auseinandersetzung mit einer ganz anderen Zeichenordnung um die spezifische Ökonomie der Repräsentation zu umreißen, die den Zeichengebrauch im Schweden des 19. Jahrhunderts prägt.

¹¹² Vgl. Ljung 1996.

¹¹³ Vgl. Lysell 1996.

¹¹⁴ In Ansätzen dazu vgl. Wetzig 1991. Das ganze Stück ließe sich mit Koschorkes Ausführungen zur Differenz zwischen einer höfischen und einer bürgerlichen Erotik des Umgangs lesen, die hier komplett aus den Fugen gehoben wird. Vgl. Koschorke 1999, S. 15-34.

Mit einer Analyse der ersten Preisschrift, die im Rahmen der Akademie veröffentlicht wird, möchte ich anschließend auf die politischen Implikationen von Almqvists Poetologie eingehen. Angesichts des Interesses an den produktiven Effekten frivoler Zeichen wie angesichts des Interesses an den Medien, die die schwedische Gesellschaft des 19. Jahrhunderts zu regulieren beginnen, ist es kaum verwunderlich, daß die erste wissenschaftliche Abhandlung, die in *Törnrosens bok* eingefügt wird, dem Geld gewidmet ist (Kap. 18).

Auch die kurze Analyse von *Ormus och Ariman*, die ich bewußt an das Ende dieser Arbeit gesetzt habe, verdeutlicht die politischen Intentionen von Almqvists Medien- und Sprachkritik (Kap. 19). Im dezidierten Gegensatz zu dem theatralen Konzept einer nationalen Körperschaft, das Almqvist in seinen Konzepten zum *Manhemsförbund* entwickelt, setzt er sich hier mit dem ›zweiten Körper des Staates‹ – d.h. mit dessen technologisch-bürokratischer ›Rückseite‹ – auseinander. Die lustvolle Kritik der Bürokratie wird dabei bezeichnenderweise an eine Sekretärspoetik geknüpft, die in vielfacher Hinsicht auf die in den späten Handschriften entwickelten Reflexionen über Schrift und Schreiben hindeutet.