

PÄR LAGERKVISTS  
›ORDKONST OCH BILDKONST‹

Ein kubistisches Programm ohne Kubismus

Von Joachim Schiedermaier (München/Trondheim)

Zwar weiß Tom Sandqvist davon zu berichten, dass ›Ordkunst och bildkonst‹ (Wortkunst und Bildkunst)<sup>1)</sup> bei seinem Erscheinen 1913 bei dem einen oder anderen jungen Künstler durchaus Spuren hinterlassen hat,<sup>2)</sup> die offizielle Kritik hatte jedoch nur wenig Lob für die kämpferische Programmschrift des Nobelpreisträgers Pär Lagerkvist.<sup>3)</sup> Auch für die späteren, weltberühmt gewordenen Texte hatte die frühe Schrift nach dem heutigen Stand der Forschung nur wenig bis keine Konsequenz. Dies zeigt sich daran, dass die wissenschaftliche Literatur (selbst wenn sie den kurzen Text hoch achtet) mit nur wenigen Ausnahmen keine Brücken von ›Ordkunst och bildkonst‹ zu der kanonisch gewordenen Literatur Lagerkvists schlägt. Auf der Suche nach Applikationen der geforderten Poetik beschränkte man sich meist auf die Zeit vor dem großen Durchbruch mit der Gedichtsammlung ›Ängest‹ (1916, Angst). Angesichts der bescheidenen Relevanz gibt es heute nicht wenige, die den kleinen Text von 1913 für überschätzt halten, wenn ihm die ältere Forschung bei der literaturhistorischen Rekonstruktion die Rolle eines Gründungsdokuments für den schwedischen Modernismus zuteilt. Warum sich dann aber mit ›Ordkunst och bildkonst‹ beschäftigen?

Zum einen deshalb, weil ein neues Interesse an dem Text zu bemerken ist. Vor nicht allzu langer Zeit erschien erstmals eine Übersetzung ins Englische<sup>4)</sup>

---

<sup>1)</sup> Zitiert wird die folgende Ausgabe. PÄR LAGERKVIST, *Ordkunst och bildkonst*. Faksimile av 1913 års utgåva med efterord av TOM SANDQVIST, Stockholm 1991. Die Seitenangaben befinden sich im Text direkt hinter dem Zitat. Die Übersetzung ins Deutsche stammt von mir.

<sup>2)</sup> TOM SANDQVIST, *Ett efterord om Ordkunst och bildkonst*, in: Ebenda, S. 65–77, hier: S. 73.

<sup>3)</sup> PETER LUTHERSSON, *När modernismen inte kom till Sverige*, in: *Allt om böcker* (3/1991), S. 4–11, hier: S. 5f.

<sup>4)</sup> PÄR LAGERKVIST, *Literary Art and Pictorial Art: On the Decadence of Modern Literature – on the Vitality of Modern Art*. Translated by ROY ARTHUR SWANSON and EVERETT M. ELLESTAD, York 1991.

und soeben eine ins Dänische.<sup>5)</sup> Zum anderen aber aus Gründen der historischen Gerechtigkeit! Egal, ob die Programmschrift wichtig oder unwichtig war, es wurde nicht wenig über sie geschrieben, und damit hat sie ihre Relevanz für die Lagerkvistforschung. In einem solchen Fall kann man verlangen, dass sie angemessen behandelt wird. Eine Rekapitulation der Sekundärliteratur zeigt jedoch, dass einige Aspekte in Lagerkvists Schrift bisher völlig übersehen wurden; gerade sie aber werfen ein etwas anderes Licht auf die Frage, welche Poetik ›Ordkunst och bildkonst‹ denn eigentlich fordert, und wie es um die Umsetzung dieser Forderungen in die literarische Praxis bestellt ist. Natürlich schließt sich an eine solche Neubewertung die Frage an, warum die entsprechenden Kriterien bisher in der Forschung übersehen wurden und welchen Anteil Lagerkvist selbst an dieser Schuld trägt. All dies kann durch eine genaue Lektüre des Textes und einige Exkurse erreicht werden, wenn man es nur wagt, sich von der Fixierung auf eine *kubistische* Poetik zu lösen, in der die bisherige Forschung befangen war.

## I.

### *Was bisher geschah – zur bestehenden Forschung*

Wie bei so vielen anderen Programmen auch steckt ein nicht geringer Teil der Triebkraft von Lagerkvists Streitschrift im Ungenügen, das der jeweilige Autor an der zeitgenössischen Kunst empfindet. Es handelt sich im vorliegenden Fall um ein Ungenügen am Naturalismus, der sich vor allem dem psychologisch Interessanten widmet, also der Auslotung von gebrochenen Existenzen. Damit – so Lagerkvist – werde der Künstler seiner Aufgabe nicht gerecht: Vielmehr solle er seine Zeit – genauer: „die Auffassung des modernen Menschen vom Leben“ („den modärna människans uppfattning av livet“, 15) – spiegeln, und diese Zeit sei alles andere als krank, sondern „männlich gesund, so dass man sie sogar brutal nennen könnte“ („manligt sund [...] att den kunde förtjäna kallas brutal“, 20). Ein ähnliches Problem habe auch die Malerei der 1880er-Jahre gekannt, auch sie hatte ihre Künstler zu bloßem Abschildern erzogen, ein Programm, das aber mit der Vitalität des Kubismus und des Expressionismus überwunden sei. Beide Richtungen schöpften aus der primitiven Kunst, unterscheiden sich jedoch in einem wesentlichen Punkt: Der Expressionismus gebe sich der rauschhaften, unreflektierten Lebensfreude hin, der Kubismus jedoch durchdringe seine Gegenstände intellektuell. Der Expressionist wende sich ausschließlich an das Gefühl, der Kubist dagegen sei eine Forschernatur, die sich nicht mit Stimmungen zufrieden gebe, sondern nach „absoluten Schönheitswerten“ (24) strebe. Beider Ziel sei eine reine Kunst, die alles der Malerei Fremde ausschließe, und das heiße z. B., dass alles Literarische, alles Novellistisch-Lyrische, alles psychologisierende Schildern aus dem Bild gebannt werde. Lagerkvist

<sup>5)</sup> PÄR LAGERKVIST, *Ordkunst og billedkunst. Motiv*. Udgivet med efterskrift af MOGENS DAVIDSEN og JAKOB BRØBECHER (= University of Southern Denmark Studies in Scandinavian Language and Literature 65), Odense 2004.

gibt dem Kubismus den Vorzug, denn dieser vollziehe den radikalsten Bruch mit dem Naturalismus, indem er nicht ein Bild von der Natur abziehe, sondern das Bild aufbaue. Dieses Aufbauen ist ganz architektonisch gemeint. Die außerkünstlerische Wirklichkeit sei dem Kubisten jedoch nicht gleichgültig, vielmehr werde sie so genau analysiert, dass sie als Detail in das Bild eingehen könne. Das Detail habe jedoch keinen Wert an sich, sondern müsse der konstruierten Ganzheit des Kunstwerks untergeordnet werden. Lagerkvist nennt also nur vier Punkte, um den Kubismus zu charakterisieren: a) die Kritik am Naturalismus, b) die Inspiration durch primitive Kunst, wobei Lagerkvist dazu jegliche Kunst zählt, die durch das Paradigma der Renaissance marginalisiert wurde, c) die transformierende Aufnahme von Elementen der Wirklichkeit und d) den konstruierten Charakter des Kunstwerks. Lagerkvists Programm sieht nun eine Transposition dieser vier Übergangskategorien von kubistischer bildender Kunst in die Literatur vor. So soll sich auch die Literatur von allem Überflüssigen reinigen, um zu einer reinen Kunst vorzustoßen. Dies gelinge durch den Verzicht auf psychologischen, philosophischen, gesellschaftsreformatorischen oder kulturhistorischen Tiefsinn, stattdessen fordert er:

Einfache Linien, die gerne zum Stilisierten, Dekorativen, Monumentalen tendieren dürfen. Einfache Menschen, durch die man gezwungen ist, sich weniger für das Menschliche zu interessieren (oder besser gesagt: für das persönlich Spezifische) als für die gesammelte, streng einheitliche Kraft in ihrer Komposition und die eigentümlich abgewogenen Proportionen, die sie untereinander aufweisen.

Enkla linjer – järna syftande till det stiliserade, dekorativa, monumentala. Enkla människor, inför vilka man tvingas att inträsa sig mindre för det mänskliga (äller rättare uttryckt: det personligt egenartade) än för den samlade, strängt enhetliga kraften i deras komposition och de egendomligt avvägda proportioner de sinsemellan förete. (32)

Die Analyse der Wirklichkeit solle sich also nicht anderer, nicht-künstlerischer Deutungsmuster bedienen, sie sei vielmehr die Suche nach einem Motiv, das bereits die Einfachheit und architektonische Stimmungsspannung aufweist, „so wie auch der Kubist vom Motiv die Wahl der Farbschattierungen, der Volumen, von Ruhe und Bewegung abhängig macht“ („liksom kubisten låter sitt motiv avjöra valet av färjvalörer, volymer, vila och rörelse“, 39). D. h. dass das Motiv zwar vorgefunden werde, aber die Motivwahl nach dem Kriterium der strengen Komposition getroffen werden solle, in der die wechselnden Stimmungen den gebrochenen Linien des Kubismus entsprechen. Und wie die Malerei die Verwirklichung ihrer Formprinzipien bereits in afrikanischen Masken fand, so biete sich der Literatur eine Fülle an Beispielen im Alten Testament, in mittelalterlichen Gesetzbüchern, den altnordischen Überlieferungen oder in Texten aus Asien, Indien oder Ägypten.

So ungefähr wurde ›Ordkonst och bildkonst‹ bisher gelesen. Und gegen eine solche Zusammenfassung ist durchaus nichts einzuwenden. Doch bleiben Lagerkvists Vorschläge eines literarischen Kubismus so vage, dass es schwer fällt, sie sich direkt in Literatur umgesetzt vorzustellen. Und vor genau diesem Problem steht die Forschung, die sich den Nachweis einer *écriture cubiste* zur Aufgabe gemacht hat.

Wenn man nämlich die wissenschaftliche Literatur durchstöbert, wird man sehr schnell feststellen, dass ›Ordkonst och bildkonst‹ in Bezug auf die Konstruktion

einer kubistischen Literatur zwar genannt wird, dass die Thesen der Programmschrift jedoch nur selten in der Argumentation herangezogen werden. Stattdessen soll der Vergleich über zusätzliche Übergangskategorien wie beispielsweise die ‚Multiperspektivität‘, die so genannte ‚vierte Dimension‘ oder die Begriffe ‚analytischer‘ und ‚synthetischer Kubismus‘ zustande kommen, allesamt Konzepte, die nicht in Lagerkvists Text genannt werden. Zieht man die entsprechende kunsthistorische Literatur zu Rate, kann man verfolgen, wie selbst die Repräsentativität dieser Konzepte angezweifelt wird.<sup>6)</sup> ›Ordkonst och bildkonst‹ fungierte in der Lagerkvist-Forschung also meist als eine Art Sprungbrett, um dann den Kubismus der späteren literarischen Texte auf der Basis anderer Kubismuskonzeptionen nachzuweisen – ein Sprungbrett, das zwar notwendig ist, das aber direkt nach dem Absprung vergessen wird. Rückwirkend hat dieses Vorgehen jedoch fatale Konsequenzen für die Argumentation. ›Ordkonst och bildkonst‹ besitzt seinen Wert als Rechtfertigung für eine kubistische Lesart der literarischen Folgetexte nämlich nur insofern, als es eine intentionale Äußerung ihres Verfassers ist. Entsprechend erhält man argumentative Unterstützung von anderen intentionalen Äußerungen, z. B. einer häufig zitierten Stelle aus einem Brief an August Brunius, in dem Lagerkvist davon berichtet, wie es ihn nach der Fertigstellung der Programmschrift dazu drängt, „auf der Basis der theoretischen Spekulationen etwas Positives zustande zu bringen“ („att [...] åstadkomma något positivt med de teoretiska spekulationerna som grund“).<sup>7)</sup> Wenn man aber auf der Folie solcher intentionaler Äußerungen nur Kriterien für eine kubistische Literatur heranzieht, die aus anderen Quellen gewonnen werden, verliert die Rechtfertigung qua Intention ihre Kraft. Die stiefmütterliche Behandlung der Programmschrift muss also förmlich die Frage provozieren, inwieweit der Begriff ‚Kubismus‘ für die Analyse der literarischen Texte überhaupt Relevanz besitzt. Das heißt nicht, dass die Analysen grundsätzlich falsch sind, sondern nur, dass die wissenschaftliche Literatur bisher die einzige Rechtfertigung, die man für die Rekonstruktion von Lagerkvists *écriture cubiste* anführen kann, untergräbt, weshalb die teilweise durchaus wertvollen<sup>8)</sup> Beobachtungen auf tönernen Füßen stehen.

Trotz dieser Zweifel muss man die Frage nach einer *écriture cubiste* bei Lagerkvist stellen – schließlich provoziert er sie förmlich. Sie wurde bisher nur falsch angegangen. Wenn man nämlich ›Ordkonst och bildkonst‹ nur als Anlass nimmt, sich dann aber auf andere Quellen zum Kubismus zurückzieht, hantiert man mit dem Begriff ‚Kubismus‘, als ob er irgendeine Positivität bezeichnen würde, wie

<sup>6)</sup> So will beispielsweise Yve-Alain Bois auf die Begriffe „African, Cézannist, Analytic, Hermetic, and finally Synthetic Cubism“ verzichten. Ihre Funktion reduziert sich für ihn auf die von „economical shortcuts“. – YVE-ALAIN BOIS, *The Semiology of Cubism*, in: Picasso and Braque. A Symposium, hrsg. von LYNN ZELEVANSKY, New York 1992, S. 169–208, hier: S. 169.

<sup>7)</sup> Zitiert wird die Briefstelle nach TEDDY BRUNIUS, *Det kubistiska experimentet*, in: BLM (10/1954), S. 805–814, hier: S. 807.

<sup>8)</sup> Ich denke dabei vor allem an Ellestad, der eine eingehende Beschreibung von Lagerkvists Stil bietet. – EVERETT M. ELLESTAD, *Lagerkvist and Cubism: A Study of Theory and Practice*, in: *Scandinavian Studies* 45 (1/1973), S. 38–53.

irgendeinen tatsächlich vorhandenen Gegenstand, der eindeutig beschrieben werden kann, und dessen Konzeptualisierung unabhängig vom jeweiligen Autor ist. Doch der Kubismus und seine Theorie waren erst im Entstehen, als Lagerkvist ›Ordkonst och bildkonst‹ schrieb. D. h. er konnte nicht auf vorhandene Konzepte und etablierte Erklärungen zurückgreifen, wenn er ausführen wollte, was Kubismus überhaupt meint. Die entsprechenden Texte aus dem Zentrum der kubistischen Bewegung in Paris gruppieren sich allesamt um das Jahr 1913, dem Publikationsjahr von ›Ordkonst och bildkonst‹. Das erste Buch, das überhaupt über die neue Bewegung geschrieben wurde – Albert Gleizes' und Jean Metzingers ›Du cubisme‹ – erschien beispielsweise 1912, Daniel-Henry Kahnweiler schrieb an seinem ›Weg des Kubismus‹ in den Jahren 1914–1915, und der wohl bekannteste Text ›Méditations esthétiques. Les peintres cubistes‹ von Guillaume Apollinaire stammt wie Lagerkvists Text aus dem Jahr 1913. Zu nennen ist weiterhin das Jahr 1915, in dem Carl Einstein – allerdings nicht in Paris – mit seinem Bildband ›Negerplastik‹ auf die Zusammenhänge zwischen Kubismus und ›primitiver‹ Kunst eingeht. Im europäischen Vergleich war Lagerkvist somit durchaus auf der Höhe der Avantgarde.<sup>9)</sup> Selbst wenn er die Texte, die zeitlich vor dem Erscheinen von ›Ordkonst och bildkonst‹ auf dem Markt waren, gekannt hätte,<sup>10)</sup> hätte er trotzdem nicht auf einem allgemeinen Verständnis aufbauen können, ganz einfach deshalb, weil noch nicht entschieden war, was der Begriff ›Kubismus‹ überhaupt meint, ja noch nicht einmal, welche Maler ihm zuzurechnen sind.<sup>11)</sup> Anders ausgedrückt: Lagerkvist schreibt sich nicht einem schon vorhandenen Diskurs ein, er ist vielmehr engagierter Teil eines sich gerade erst formierenden, noch nicht festgeschriebenen Diskurses.

<sup>9)</sup> Üblicherweise setzt man den Beginn des Kubismus 1907 mit Picassos ›Les Femmes d'Alger‹ an. Yve-Alain Bois widersetzt sich dieser Lesart jedoch und datiert die wirklichen Neuerungen und damit den wirklichen Beginn des Kubismus erst auf 1912. – Bois, *Semio-logy* (zit. Anm. 6), S. 169.

<sup>10)</sup> Natürlich kannte Lagerkvist Apollinaires Text, er hatte ihn für ›Svenska Dagbladet‹ rezensiert. Ob er ›Du cubisme‹ kannte, ist aufgrund der Quellenlage unmöglich zu entscheiden. Siehe dazu: URPU-LIISA KARAHKA, ›Jaget och ismerna.‹ Studier i Pär Lagerkvists estetiska teori och lyriska praktik t. o. m. 1916, Stockholm 1978, S. 100–104.

<sup>11)</sup> So besitzt gerade der Text, den Lagerkvist ganz sicher kannte, also Apollinaires ›Méditations esthétiques. Les peintres cubistes‹, für das heutige Kubismusverständnis nur noch historische Relevanz. Wie Herbert Molderings, der Herausgeber der deutschen Übersetzung, 1989 in seinem Nachwort erwähnt, wurde Apollinaires Einteilung in vier verschiedene Richtungen weder von den Kritikern noch von den Malern akzeptiert. Auch die Auswahl der Maler überrascht. Marie Laurencin würde heute wohl niemand mehr als kubistische Malerin bezeichnen. Zu Apollinaires Verteidigung muss angeführt werden, dass er keine Apologie des Kubismus schreiben, sondern eine moderne Ästhetik skizzieren wollte. Der Untertitel ›Les peintres cubistes‹ hatte sich jedoch selbstständig (er war größer gedruckt als der eigentliche Titel ›Méditations esthétiques‹), wodurch die Lektüre natürlich eine andere Ausrichtung bekam. Diese Lesart wurde schließlich Standard. Lagerkvist lässt den eigentlichen Titel in seiner Rezension sogar ganz weg. – GUILLAUME APOLLINAIRE, *Die Maler des Kubismus. Ästhetische Betrachtungen*, Frankfurt/M. 1989. – Zum Unglück von Apollinaires Titel: STEPHEN SCOBIE, *Earthquakes and Explorations: Language and Painting from Cubism to Concrete Poetry*, Toronto, Buffalo, London 1997, S. 35–56.

Entsprechend sollte man ›Ordkonst och bildkonst‹ und die literarischen Folgetexte auch behandeln. Angemessen wäre also, nicht zu fragen, ob Lagerkvist irgendein abstrakt gefasstes Kubismus-Konzept umgesetzt hat, sondern ganz banal, was *sein* Konzept ist (vgl. Kapitel 2) und ob er *sein* Konzept umgesetzt hat (vgl. Kapitel 3). Erst danach ist es sinnvoll darüber zu entscheiden, ob es dem heutigen Gebrauch des Labels ‚Kubismus‘ entspricht, oder ob andere Bezeichnungen sinnvoller wären.

## II.

### *In dubio pro reo – eine Neulektüre von ›Ordkonst och bildkonst‹*

#### 2.1 Eine opake Metapher

Mein *in-dubio-pro-reo*-Verfahren gründet auf einem nur schwer einzusehenden Metaphernpaar. Es wird die Richtung und das Paradigma der Neulektüre vorgeben. Die ersten Zeilen von ›Ordkonst och bildkonst‹ lauten folgendermaßen:

Man könnte mit gewissem Recht behaupten, dass zur Zeit keine moderne Belletristik existiert – keine Literatur, die die Auffassung des modernen Menschen vom Leben spiegelt, seine Weise zu denken, zu sehen und zu fühlen, die doch eigentümlich ist und sehr wohl ein eingehendes Studium durch Autoren wert wäre. Gewiss wimmeln unsere Bücher von heutigen Menschen und das bunte, reiche Leben um uns herum wird fleißig fotografiert, aber das Objektiv der Kamera ist der Realismus des 19. Jahrhunderts – Form und Wahrnehmung gehören dem vergangenen Jahrhundert an. [...] Unsere Zeit erkennt sich in seiner Belletristik nicht wieder, diese Literatur birgt nichts von unserem innersten Wesen, wie sehr sie auch mit uns, unserer Skepsis, unserer Erotik, unserer Psychologie beschäftigt ist. Wir benutzen sie zu unserem Zeitvertreib, wir lesen sie zu unserem Vergnügen – aber sie bedeutet uns nichts.

Man skulle med viss rätt kunna påstå att det ej eksisterar någon modärn skönlitteratur – en litteratur som speglar den modärna människans uppfattning av livet, hennes sätt att tänka, se och känna, vilket dock är egenartat och mycket väl vore vårt ett ingående studium från författarnas sida. Visserligen vimla våra böcker av människor från idag och det brokiga, rika livet omkring oss fotograferas flitig, men kamerans objektiv är 1800-talets realism – form och iakttagelse är det gångna århundradets. [...] Vår tid känner i sin skönlitteratur inte jän sej själv, denna litteratur jömmar inget av vårt innersta väsen hur mycket den än må sysselsätta sej med oss, vår skepsis, vår erotik, vår psykologi. Vi använder den till tidsfördriv, vi läser den för vårt nöjes skull – men den betyder ingenting för oss. (15f.)

Gleich in diesem ersten Absatz spricht Lagerkvist seinen Vorwurf an die herrschende Literatur aus. Wenn die Kunst nicht „die Auffassung des modernen Menschen vom Leben, seine Art zu denken, zu sehen und zu fühlen“ zeigt, kann man sie nicht modern nennen. Es handelt sich jedoch nicht um ein Problem des Motivs, denn Lagerkvist lässt keinen Zweifel daran, dass die von ihm kritisierte herrschende Literatur die „heutigen Menschen und das bunte, reiche Leben um uns herum“ auf ihren Seiten einfängt. Sie scheint die geforderte Aufgabe doch mustergültig zu erfüllen. Woran liegt es dann aber, wenn sie trotz eingehender Schilderung der Menschen der Gegenwart nicht vor Lagerkvists Augen bestehen kann?

Lagerkvist gibt leider keine Erklärung, sondern nur eine Metapher, noch dazu eine Metapher, die nur wenig zur Erhellung beiträgt: Die moderne Literatur soll ein ‚Spiegelbild‘ liefern (eine „Literatur, die [...] spiegelt“), sie bietet aber nur eine ‚Fotografie‘ (das „Leben um uns herum wird fleißig fotografiert“). Diese Entgegensetzung von Spiegel und Fotografie überrascht, denn beide erzeugen ihr Bild optisch-physikalisch, weshalb man eher von einer Entsprechung ausgehen würde. So weist etwa Thomas Fechner-Smarsly darauf hin, dass der Spiegel gerne als Topos für die Fotografie herangezogen wurde.<sup>12)</sup> Hätte Lagerkvist eine bereits etablierte *Opposition* zur Fotografie gesucht, hätte sich statt des Spiegels das gemalte Bild angeboten. Dabei hätte das Gemälde entweder affirmativ als Leitmetapher der Literatur dienen können – als nicht technisch erzeugte, sondern individuelle und deshalb künstlerische Form<sup>13)</sup> – oder aber pejorativ – als veraltete Form der Abbildung im Gegensatz zur fortschrittlichen Fotografie. Beide Möglichkeiten der metaphorischen Funktionalisierung liegen auf der Hand und wurden beispielsweise von Rodolphe Töpfer genutzt. Dieser schreibt 1841 in seinem Aufsatz ›Über die Daguerreotypie‹: Wer würde, „wenn schon niemand auf die Idee käme, sich über das Bild einer Landschaft im Spiegel zu begeistern, [...] sich über eine Platte begeistern, die sehr viel unvollkommener das gleiche Phänomen wiedergibt“? Selbst wenn es Daguerre „gelungen wäre, die Farben so wie die Lichter und die Schatten zu fixieren,“ hätte er doch „nur das Bild eines transportablen Spiegels erreicht.“<sup>14)</sup>

Zugegeben: Lagerkvist schreibt sein Programm über siebzig Jahre später, trotzdem ist es ungewöhnlich, dass er Spiegel und Fotografie in ein Oppositionsverhältnis setzt. Worauf zielt er also mit der Metapher von der Literatur als Spiegel, wenn er nicht ein Abbildungsverhältnis im Sinne „Kunst = Natur – X“ meint? Und in welchem Punkt unterscheidet sich die Leistung dieser Metapher von der der Fotografie, die Lagerkvist ganz offenbar mit der naturalistischen Formel gefüllt haben möchte? Es ist bereits deutlich geworden, dass sich der Vergleich nicht auf die Produktionsweise bezieht. Die optischen Verhältnisse sind offensichtlich nicht von Interesse, denn in ihnen liegt ja die Gemeinsamkeit von Spiegelbild und Fotografie.

## 2. 2 Von Spiegeln und Fotos

Umberto Eco untersucht in seinem Aufsatz ›Über Spiegel‹ den Unterschied zwischen beiden Bildern mit Hilfe eines Gedankenexperiments. Wie Töpfer stellt

<sup>12)</sup> THOMAS FECHNER-SMARSLY, Der Spiegel und sein Schatten. Abdrücke der frühen Photographie in Texten von Aa. O. Vinje, Henrik Ibsen und H. C. Andersen, in: Zwischen Text und Bild. Zur Funktionalisierung von Bildern in Texten und Kontexten, hrsg. von ANNEGRET HEITMANN und JOACHIM SCHIEDERMAIR (= Rombach Wissenschaft, R. Nordica; Bd. 2), Freiburg im Breisgau 2000, S. 21–42, hier: S. 27.

<sup>13)</sup> Zum Kampf der Fotografie um ihren Kunststatus vgl. MOLLY NESBIT, What Was an Author?, in: Yale French Studies 73 (1987), S. 229–257.

<sup>14)</sup> RODOLPHE TÖPFER, Über die Daguerreotypie (1841), in: Theorie der Fotografie. Eine Anthologie, Bd. 1, 1839–1912, hrsg. von WOLFGANG KEMP, München 1980, S. 70–77, hier: S. 72.

auch er sich einen magischen Spiegel vor, der das reflektierte Bild auf der Spiegel­fläche einfriert. Der einzige Unterschied besteht im einen Fall in der notwendigen Anwesenheit des gespiegelten Objekts, im andern Fall in dessen Abwesenheit. Dieser Unterschied scheint banal, doch er hat weit reichende Folgen für den Status des sich zeigenden Bildes. Denn im Moment des Einfrierens bekommt das Bild Zeichencharakter, den es als bloße Reflexion nicht hatte. Eco begründet das folgen­dermaßen: Der Spiegel bietet uns dieselben Lichtstrahlen, die uns auch das Objekt selbst geschickt hätte. Bei der Fotografie (denn darum handelt es sich schließlich bei einem Spiegel mit fixiertem Bild) ist jedoch eine Verwandlung des Lichts in Intensitäts- und Pigmentationsverhältnisse vor sich gegangen. „Es hat also eine Projektion von Material zu Material stattgefunden.“<sup>15)</sup> Damit ist das Foto „bereits ein semiotisches Phänomen“,<sup>16)</sup> denn etwas (die Intensitätsverhältnisse) steht für etwas anderes (das Licht). Was ich jedoch bei einem Blick in den Spiegel ‚lese‘, ist nicht das Spiegelbild, sondern das Objekt, das der Spiegel sichtbar macht. So sind meine geröteten Augen, die mich aus dem Spiegel ansehen, Zeichen für zu wenig Schlaf. Dass ein Foto semiotische Qualität besitzt, impliziert außerdem, dass das Medium manipuliert werden kann.

Das Foto kann lügen. Wir wissen es sogar dann, wenn wir naiv und fast gläubig annehmen, dass es nicht lügt. Der objektive Referent wird vermutet, aber er läuft ständig Gefahr, sich in reinen Inhalt aufzulösen. Ist ein Foto das Foto eines oder dieses bestimmten Menschen? Die Antwort hängt davon ab, welchen Gebrauch wir von dem Foto machen.<sup>17)</sup>

Im Spiegel dagegen zeigt sich immer nur dieser spezielle Mensch. Außerdem kann der Spiegel nicht lügen. Auch hier gilt es wieder, genau zu sein. Das Objekt, das der Spiegel zeigt, kann selbstverständlich den Betrachter täuschen. Die Augenringe können z. B. geschminkt sein. Doch der Spiegel selbst überträgt die Lüge wahrheitsgemäß. *Man* kann sich zwar beim Blick in den Spiegel täuschen, das Foto dagegen kann *selbst* Täuschung sein.

Die kleine Phänomenologie des Spiegels, die Eco auf wenigen Seiten entwirft, hilft zu einem Verständnis von Lagerkvists Leitmetapher. Zwar ist der Wahrheits­gehalt des fotografischen bzw. des Spiegelbilds in unserem Zusammenhang nicht entscheidend: Lagerkvist kritisiert die naturalistische Literatur nicht, weil sie ein Lügengebäude darstelle. Er könnte aber auf einen Aspekt der Fotografie aus­gewesen sein, der gerade damit zusammenhängt, dass ein Foto wahr oder falsch sein *kann*. Dieses Kriterium impliziert nämlich, dass das Objekt, das sich auf einem Foto zeigt, den Status einer Information hat, d. h. es ist etwas geworden, das verarbeitet wird, das sich per Perzeptionsakt zu einem Bewusstseinsinhalt wandelt. Der Zweifel an der Wahrheit des Zeichens ist nämlich nur die Rückseite des Wissens, d. h. des mentalen Besitzes. Das Foto gibt also in erster Linie nichts zu ‚sehen‘, sondern

<sup>15)</sup> UMBERTO ECO, Über Spiegel, in: Über Spiegel und andere Phänomene, 5. Aufl., München und Wien 1998, S. 26–61, hier: S. 56.

<sup>16)</sup> Ebenda, S. 58.

<sup>17)</sup> Ebenda, S. 57.

etwas zu ‚wissen‘. Das hat zwei Konsequenzen. Zum einen hat das Objekt als Bewusstseinsinhalt seine Eigenständigkeit verloren. Es ist aus der Distanz Teil meiner Perzeption geworden. Es hat seine Fremdheit verloren und ist in die Verfügung des Betrachters gegeben. Zum anderen bietet das Foto immer die Möglichkeit, den Inhalt des Bildes, der mich vielleicht angeht, auf Distanz zu halten: ‚Es könnte sich um eine Lüge handeln‘ oder auch nur ‚Hier bin ich schlecht getroffen‘ oder ‚Die Farben kommen durch den Film ganz anders heraus‘. In der Kombination beider Konsequenzen liegt die beruhigende Wirkung des Fotos: Was abgelenkt ist, ist gebannt, weil es gleichzeitig abwesend (man hat nur ein Zeichen des Objekts, es könnte ‚in Wirklichkeit‘ ganz anders sein) und anwesend (das Objekt ist als Zeichen Teil meines Bewusstseins) ist. Als mein mentaler Besitz hat das Foto nichts mit mir zu tun – selbst wenn ich auf ihm abgebildet bin –, weil ich zu seinem Objekt auf Distanz bin. Die Distanz des Fotos zu seinem Referenten ist somit alles andere als eindeutig, sie hat eine Rückseite, die sich durchaus mit dem Begriff der ‚beruhigenden Nähe‘ fassen lässt, Nähe als Perzeption, die mir den Inhalt des Bildes ‚vom Leibe hält‘.

Obwohl beim Spiegel das Objekt anwesend ist, wird auch diese Anwesenheit durch eine besondere Art der Distanz komplettiert. Ist nämlich das gespiegelte Objekt gleichzeitig der Betrachter, bewirkt die Verdopplung einen reflexiven Abstand, der uns beispielsweise dazu bringt, vor einem Spiegel die Haare zu ordnen. Die Identifikation ‚Dies bin ich!‘, die das Spiegelbild ermöglicht, schlägt sofort um in die Distanzierung ‚Will ich dies sein?‘. Insofern entfremdet der Spiegel den Betrachter von sich selbst. Es gilt natürlich weiterhin, was ich oben mit Eco ausführte: Das Spiegelbild ist kein Zeichen. Aber es verwandelt den Betrachter in ein Zeichen seiner selbst. Es ergänzt das Innen des Betrachters um das eigene Außen und gibt Anlass, sich zu sich selbst zu verhalten. Den Spiegel kann man also als ein Phänomen bestimmen, das das besondere Verhältnis des Menschen zu sich selbst charakterisiert:<sup>18)</sup> Dass das eigene Innen in der Reflexion (im doppelten Sinn) zu einem Außen wird, zu dem ich mich auf irgendeine Weise (Bestätigung, Kritik) verhalten muss. Es zeigt sich ein Fremder, den ich mir nicht ‚vom Leib‘ halten kann, weil er ich ist.

Man kann natürlich fragen, ob nicht dasselbe Erstaunen das Betrachten eines Fotos begleitet, auf dem man selbst abgebildet ist. Reizt es nicht ebenso zur Selbstreflexion? Sicher! Doch man kann zweierlei auf diesen Einwand erwidern. Zunächst von der Sache her: Wenn man auch die Fotografie zur Selbstreflexion einsetzen kann, schwächt sie doch den Schreck-Effekt des Spiegels entscheidend ab. Dies liegt vor allem daran, dass sie den Semioseprozess dupliziert. Ich sehe nicht mehr das Objekt (mich), das mir zum Zeichen werden kann, ich sehe durch ein weiteres Medium ein Zeichen für mich. Die Möglichkeit der Lüge oder Verfremdung poten-

---

<sup>18)</sup> Vgl. MAURICE MERLEAU-PONTY, *Das Auge und der Geist*, in: *Das Auge und der Geist. Philosophische Essays*, hrsg. und übers. von HANS WERNER ARNDT, Hamburg 1984, S. 13–43, hier: S. 25.

ziert sich und relativiert das Bild, weil es – je nach Wunsch und Gemütsstimmung – immer in Zweifel gezogen werden kann. Das Foto lässt immer den Ausweg, sich seinem Bild zu verweigern („Das bin nicht ich“). Hinzu kommt die zeitliche Distanz von Aufnahme und Bild, die es erlaubt, eine grundsätzliche Differenz zwischen Abbild und Objekt anzunehmen, selbst wenn man die Wahrheit des Bildes nicht anzweifelt („Ja, damals ...“).

Die zweite Antwort auf den Einwand wiegt schwerer und führt endlich zu ›Ordkunst und bildkunst‹ zurück: Die obigen Ausführungen hatten nicht den Sinn, die Phänomene Spiegel und Fotografie endgültig zu bestimmen. Der Exkurs hatte nur das Ziel, auszumachen, was Lagerkvist eventuell am Spiegel und an der Fotografie geeignet erschien, sie zu *Leitmetaphern eines Gegensatzes* zu funktionalisieren, d. h. zu Metaphern, die das Potential haben, Vorstellungsstrukturen anzulegen und damit vorzugeben. Und ich meine, aus ›Ordkunst und bildkunst‹ herauslesen zu können, dass er die Fotografie als Metapher für ein distanzierendes, registrierendes, typisierendes Sehen verstanden haben will, von der Klarheit und der beruhigenden Nähe des Wissens geprägt, also in der Art der Bilder von Eugène Atget oder August Sander. Wenn er dagegen vom Spiegel spricht, geht er davon aus, dass sich nicht irgendetwas spiegelt, sondern dass der Sehende sich im Bild reflektiert und so zu einem engagierten Betrachter gemacht wird, beunruhigt über den Anblick, für den er selbst verantwortlich ist. Es gilt nun zu zeigen, dass Lagerkvist tatsächlich diese gegensätzlichen Aspekte der beiden Phänomenbereiche nutzt. Obwohl er an keiner Stelle explizit auf die einleitenden Metaphern zurückkommt, entwirft er in ihnen doch das Paradigma seiner Ästhetik.

### 2. 3 Zwei Paradigmen

Das Potential der Spiegelmetapher nutzt Lagerkvist zunächst nur wenig. Mit der oben zitierten Formulierung „Unsere Zeit erkennt sich in seiner Belletristik nicht wieder“ hebt er auf die Präsenz des Betrachters (Lesers) vor dem Spiegel (Text) ab und impliziert damit dessen Relevanz für die Semantik des erscheinenden Bildes (Textes). Wesentlich stärker führt er die Aspekte der fotografischen Metapher weiter und zwar, indem er an die Verschränkung von Distanz und Wissen anknüpft. So betont Lagerkvist im oben zitierten Abschnitt die Informationsfixierung der kritisierten Literatur: sie beschäftige sich mit ‚uns‘ – wobei das Pronomen reduktionistisch aufgeschlüsselt wird als „unsere Skepsis, unsere Erotik, unsere Psychologie“. An anderer Stelle bezeichnet Lagerkvist das Material der realistischen Kunst als „Studienmaterial“ („studiematerial“, 18), und entsprechend nennt er die Personifikation dieser Kunst – Strindberg<sup>19)</sup> – einen Polyhistor (33). An wieder anderer Stelle

<sup>19)</sup> Damit ist Strindberg freilich unrecht getan, weil er auf seine naturalistische Phase reduziert wird. Lagerkvist hat dies wohl selbst bemerkt. In seiner zweiten programmatischen Schrift – ›Modern teater. Synpunkter och angrepp‹ (1918) –, in der er sich ebenfalls gegen den Naturalismus wendet, figuriert Strindberg als wegweisender Protagonist.

betont er die Unparteilichkeit, die die Distanz ermöglicht, indem er die Arbeit des Schriftstellers als „passend für einen modernen Juristen“ abwertet („lämplig för en modärn jurist“, 18). Am deutlichsten wird er jedoch im folgenden Zitat, wo er das künstlerische Vorgehen in der Art eines Sozialpsychologen charakterisiert (meine Kursivierungen):

Die unermüdliche Lust, in den schummrigen Tiefen der Menschenseele zu graben, seine *Forschungen* in dessen entferntesten Provinzen zu verlegen, [...] dies hat etwas Kränkliches, Perverses. Zweifellos hat man sich einen *psychologischen Scharfblick* erarbeitet, dem nicht das geringste *Detail* entgeht, einen guten Spürsinn für die Feinheiten des Seelenlebens, eine virtuose Fertigkeit zu *sezieren* und zu *erklären*, man hat sein *Denken geschult*, das Menschliche selbst in seinen abnormsten Formen zu *verstehen*.

Den outröttliga lusten att gräva i mänskösjärens skummaste jup, förlägga sina *forskningar* till dess fjärmaste avkrokar [...] detta är något sjukligt, pervärst [...]. Utan tvivel har man arbetat sej till en *psykologisk skarpblick* vilken ej minsta *detalj* undgår, ett gott väderkorn på själslivets finasser, en virtuos skicklighet att *disekera* och *förklara*, *skolat* sin *tanke* till att *förstå* det mänskliga i även dess abnormaste former. (17)

Die Beschäftigung mit der eigenen Zeit vollziehe sich in der herrschenden Ästhetik also auf registrierende, verstehende Weise, wobei das Verstehen des Menschlichen „selbst in seinen abnormsten Formen“ nichts von wohlwollender, entschuldigender Güte hat, sondern den kühlen, desinteressierten Blick des Vivisektors meint („sezieren“). Wie vermutet, hatte Lagerkvist in der einleitenden Passage die Fotografiemetapher gewählt, weil sie in den Wissensdiskurs überführt werden kann. Rückwirkend wiederum unterstreicht die Metapher den beruhigenden Aspekt der semiotischen Distanz: Als Abgelichtetes, als Gewußtes verlieren selbst die tiefsten menschlichen Abgründe ihre beunruhigende Qualität. In der Form des populärwissenschaftlichen Romans lassen sie sich „zu unserem Zeitvertreib, [...] zu unserem Vergnügen“ (16) genießen.

Von den verschiedenen möglichen Aspekten der *Spiegel*metapher nutzt Lagerkvist die oben ausgeführte (für das Bild unumgängliche) Anwesenheit vor dem Spiegel, die Beteiligung des Sehenden/Lesenden für das Kunstwerk. Man kann so weit gehen zu behaupten, dass Lagerkvist Ansätze einer Wirkungsästhetik skizziert. Der Autor soll nämlich darauf achten, „mit der *Energie seines Lesers* (indem er dessen Arbeit, den Inhalt aufzunehmen, auf alle mögliche Weise erleichtert) und mit dessen *Empfindungsvermögen gut zu haushalten*“ („att väl *ekonomisera* med min *läsares energi* (jenom att på alla sätt underlätta hans arbete vid tillgodojörandet av innehållet) och hans *känslighet*“, 40, die Hervorhebungen stammen von Lagerkvist). Der Autor spielt in diesem Zitat eine eher untergeordnete Rolle; seine Aufgabe beschränkt sich darauf, die Arbeit des Lesers zu erleichtern. Diese Arbeit besteht nicht im passiven Registrieren des Geschriebenen, sondern sie wird als Aufnehmen des Inhalts beschrieben („vid tillgodojörandet av innehållet“). Dass das Aufnehmen nicht der Endpunkt ist, wird noch deutlicher, wenn man eine der anderen Varianten wählt, die das Wörterbuch für ‚tillgodosöra‘ anbietet: der Inhalt des Textes wird vom Leser ‚verdaut‘, ‚genutzt‘, ‚umgesetzt‘ oder ‚verwertet‘ und ist also Ausgangspunkt der Leseraktivität,

die erst den literarischen Text (in Lagerkvists Sinn) entstehen lässt. Denn das „vollendete Dichtwerk“ („fulländade diktverket“, 40) wird charakterisiert als

eine interessante, reich wechselnde Komposition von Stimmungen und Gedanken, die ständig aneinander gebrochen werden; sie werden durch eine Vielfalt verschiedener stilistischer Verfahren und verschiedener Perspektiven anschaulich gemacht, in einer Sprache, die mal melodisch wohlklingend, mal rau, unrhythmisch und abrupt, mal üppig, pompös, mal von größter Schlichtheit ist – ja, mal bewusst banalisiert, matt und ausdruckslos, mal genauso bewusst überreich verziert. en inträssant, rikt skiftande komposition av stämningar och tankar som ständigt bryts mot varandra, åskådliggjorda jenom en mångfald olika stilistiska grepp och olika sätt att se, i ett språk, än melodiskt väljudande, än skrovligt, orytmskt och abrupt, än yppigt, pompöst, än av den största enkelhet – ja, än medvetet banaliserat, matt och uttryckslost, än lika medvetet överlastat med smycken. (40)

Was man gemeinhin den literarischen Text nennt, beschreibbar durch Kategorien wie Stillage, Erzählperspektive, lautliche Gestaltung, ist Lagerkvist zufolge noch nicht das Dichtwerk. Stattdessen macht das Gewebe der Stimmungen und Gedanken den Text. Um wessen Stimmungen und Gedanken handelt es sich hier aber, wenn nicht um die des Lesers bei der Rezeption? Der literarische Text unterscheidet sich folglich vom Gedruckten. Er besteht aus der Komposition der Reaktionen, die der Leser erst aus diesem Gedruckten – den verschiedenen stilistischen Verfahren – umsetzen (tillgodogöra) muss. Das Gedruckte (die Leistung des Autors) macht die Stimmungen und Gedanken (die Leistung des Lesers) nur anschaulich (åskådliggjorda genom) – wie der Spiegel das schon vorhandene Gesicht des Betrachters sichtbar macht.

Die literarischen Mittel, die zum Einsatz kommen müssen, besitzen also keine eigene Qualität, sie müssen vielmehr unter der Kategorie des Zwecks gefasst werden. So kritisiert Lagerkvist das Wirklichkeitsstudium des Naturalismus/Impressionismus nicht an und für sich (34), wenn er sie auch als Mittel der Mimesis ablehnt. Die gesamte Informationshaltigkeit, für die in der einleitenden Passage die Fotografie steht, kann dem ‚echten‘ Kunstwerk durchaus dienen. Nur muss sie auf einen anderen Zweck als den der Wissensvermittlung abgestellt sein. Diese Aufgabe erledigen andere besser: „es existieren in unseren Tagen ausreichend populäre Schriften auf den genannten Gebieten,<sup>20)</sup> aus denen der Bildungsdurstige ein sowohl reicheres wie auch weit zuverlässigeres Wissen holen kann, als er sie aus der Belletristik gewinnen kann“ („det eksisterar i våra dagar fullt upp med populära skrifter på nämnda områden i vilka den bildningstörstande hämtar en både rikare och långt tillförlitligare kunskap än ur skönlitteraturen“, 32). Literatur sollte hingegen dem Zweck des Spiegels unterstellt sein: sie soll „zu einer ernsthaften Reflexion zwingen“ („tvingar till allvarlig reflektion“, Oob23).<sup>21)</sup> Der Text als Spiegel reflek-

<sup>20)</sup> Gemeint sind: „sowohl psychologische wie philosophische, gesellschaftsreformatorische, kulturhistorische, familien- und rassenpsychologische Spekulationen“ [„psykologiska såväl som även filosofiska, samhällsreformatoriska, kulturhistoriska, släkt- och raspsykologiska spekulationer (eventuellt forskning)“, 32].

<sup>21)</sup> Dieses Zitat bezieht sich eigentlich auf den Kubismus, ist damit aber auch Vorbild für die Literatur.

tiert, macht nur deutlich, was der Leser ohnehin schon mitbringt, und „zwingt“ so zur Reflexion – ein Ausdruck, der gerade durch das Unfreiwillige des Zwangs zum schon benutzten Begriff der ‚beunruhigenden Nähe‘ passt.

Die Bedeutung des Rezeptionsaktes für die Arbeit des Autors wird in ›Ordkonst och bildkonst‹ an mehreren Stellen betont, so dass es überrascht, dass die Sekundärliteratur bisher nie darauf eingegangen ist. Außer den genannten Stellen zeigt sich dies auch an Lagerkvists Interesse an Edgar Allan Poes ›Philosophy of composition‹, aus der er ausführlich zitiert. Poe analysiere die literarischen Mittel nämlich im Hinblick auf den Leser („med tanke på läsaren“, 36). Und nicht zuletzt gründet auch die Begeisterung für den Kubismus darin, dass Lagerkvist hier die Wirkungsmöglichkeiten der Kunst genutzt sieht: Der architektonische Bildaufbau habe keinen Selbstzweck, durch ihn baue der Künstler sein Bild „auf sicheren Grund und mit dem bestimmten Effekt vor Augen, den er mit den und den Mitteln zu erreichen weiß“ („på säker grund och med syfte till den bestämda effekt som han vet sej kunna nå med de och de medlen“), weshalb er sowohl über dem Detail wie über der Einheit nie „den Zweck des Bauwerks“ („byggnadens ändamål“) vergessen dürfe (28). Nicht also der geraden Linien und klaren Formen, des ausgewogenen Bildaufbaus wegen rät Lagerkvist der Literatur, sich am Kubismus der bildenden Kunst zu orientieren, sondern aufgrund seiner Wirkungsorientiertheit.

#### 2. 4 Formalismus?

Dass man dies übersehen konnte und stattdessen glaubte, „die architektonische Idee“ (38) wäre an sich das Zentrum der Poetik von ›Ordkonst och bildkonst‹, muss man vielleicht Lagerkvists unklaren Formulierungen anrechnen – Formulierungen wie diesen:

[Absolute Schönheitswerte können] im Verhältnis zwischen einer dreisten künstlerischen Darstellung und der Wirklichkeit, die sie beleuchtet, verborgen liegen, im Gegensatz zu einer äußerst einfachen Form und der Gewaltigkeit eines Inhalts, die unser Gefühl für Worte fast völlig ertränkt, im Gegensatz zu dem Kleinem und dem Unerhörten im Erzählten u. s. w.

[Absoluta skönhetsvärden kan] ligga dolda i relationen mellan en järvt konstnärlig framställning och den verklighet den belyser, i motsättningen mellan en ytterligt enkel form och en innehållets väldighet som nästan alldeles dränker våra förnimmelser av ord, i motsättningen mellan det lilla och det oerhörda i det berättade o. s. v. (50)

Lagerkvist scheint zu glauben, dass sich die Kontraste des Kunstwerks direkt auf die Stimmung des Lesers übertragen (z. B. der Gegensatz von Motiven, von Form und Inhalt, von Darstellung und Wirklichkeit). So schreibt er z. B., dass „die Stimmung an und für sich null und nichtig für den künstlerischen Wert ist – sie ist nur eine Farbe auf der Palette“ („stämningen i och för sej är av noll och intet konstnärligt värde – blott en färg på paletten“, 42), und setzt somit die Farbe des kubistischen Bildes mit der Stimmung des literarischen Textes gleich, d. h. er identifiziert die Bestandteile eines Bildes mit dem Effekt eines Textes. Dass es sich hierbei um eine Verschiebung der Kategorien handelt, ist leicht einzusehen. Folglich kommt es zu

Formulierungen, die sich so lesen lassen, als vertrete Lagerkvist einen reinen Formalismus, dem es nur auf textinterne Kontrastivität ankommt:

der eine Mensch, die zusammengepresste Mächtigkeit der einen Wortmasse, die eine Verschiebung durch die Entwicklung der Intrige erzwingt eine Entsprechung als Gegengewicht, als künstlerische Erklärung, völlig analog zur Linie, der Lichtnuance, dem Volumen, der Bewegung in einem kubistischen Kunstwerk, das seine neutralisierende Gegenkraft verlangt mit dem Risiko, dass das ganze Bauwerk zusammenstürzt.

den ena människan, den ena ordmassans hoppprässade mäktighet, den ena förskjutningen jenom intrigens utveckling tvingar fram den andra som motvikt, som konstnärlig förklaring, aldeles analogt med linjen, jusnyansen, volymen, rörelsen i ett kubistiskt konstverk vilken fordrar sin neutraliserande motkraft med risk att annars hela byggnaden rasar samman. (39)

Diese Stelle gehört wahrscheinlich deshalb zu den meistzitierten, weil sie eine direkte Übertragbarkeit der kubistischen Formensprache in Aussicht stellt, und es wäre überraschend, wenn man aus ihr nicht eine Ontologisierung des Kunstwerks herausgelesen hätte: Sie suggeriert keinen Text als Spiegel, erst recht keinen Text als Fotografie, sondern am ehesten einen Text als abstraktes Bild, als abgeschlossene Einheit, als Welt für sich, als *l'art pour l'art*. Und so wurde Lagerkvist vielfach gelesen. Trotzdem macht er im Satz davor deutlich, dass es ihm nicht um das Architektonische an sich geht, sondern um die *Wirkung* des architektonischen Aufbaus. Das freie Konstruieren sei die Bedingung für eine Dichtung „mit bedeutender architektonischer *Wirkung*“ („för skapandet av en diktning med betydande arkitektonisk *värkan*“, 38, meine Kursivierung).

Es ist also durchaus nachvollziehbar, dass die Forschung darauf verfiel, die literarischen Folgetexte unter dem Vorzeichen einer *écriture cubiste* zu lesen: Zwar verlockt Lagerkvist zu diesem Schluss, wenn er glaubt, motivische und gattungsbedingte Kontraste bildeten sich direkt im Leserbewusstsein ab und wären mit der selbstreflexiven Wirkung gleichzusetzen. Übersieht man außerdem die Wendungen in ›Ordkonst och bildkonst‹, in denen Lagerkvist die textinternen Kontraste auf einen rezeptionsästhetischen Zweck hin abstellt, muss man zwangsläufig das Lob des Kubismus dahingehend interpretieren, dass die Imitation der formalen Merkmale des Kubismus die poetologische Quintessenz von ›Ordkonst och bildkonst‹ ausmache.

Und ein weiterer Punkt entschuldigt die Forschung. Wohl hält Lagerkvist die architektonische Gestaltung für ein zeitloses Muss, so dass er sich dazu hinreißen lässt, von „absoluten Schönheitswerten“ (24) oder „unveränderlichen Wahrheiten“ (42) zu sprechen. Er vertritt also eine Ontologie der Kunst, doch dies meint nicht, dass er das einzelne Kunstwerk ontologisiert. Denn dass er die kontrastive Gestaltung für eine universale Regel hält, ändert nichts daran, dass das einzelne Kunstwerk, das dieser Regel gehorcht, die Flüchtigkeit eines Spiegelbildes besitzt. Wenn das Gedruckte nämlich erst in der Rezeption zur Literatur wird, dann unterliegt sie wie das Spiegelbild einer ständigen Erneuerung, je nachdem, wer in den Spiegel blickt. Deshalb gilt ganz egal, ob man Lagerkvists Ästhetik des Textes als Spiegel teilt: Will man nachweisen, wie er in der folgenden literarischen Produktion sein Programm umsetzt, sollte man sich nicht ausschließlich auf die Suche nach irgendwelchen

literarischen Transpositionen kontrastiver Bauelemente des malerischen Kubismus (Kuben, Linien, Hell-Dunkelkontraste) machen. Sie sind nur Zeichen eines Willens zur Wirkung. Anstatt motivische oder formale Kontraste in der Literatur zu suchen, sollte man eher die Verfahren analysieren, mithilfe derer der Autor Brüche im Bewusstsein des Lesers hervorzurufen sucht.

### III.

#### *„Kubistische Simultaneität“ im Licht der neuen Lesart von ›Ordkonst och bildkonst‹*

Wie gesagt: Dass die Kontraste in der Wahl des Motivs oder der formalen Mittel des Textes gesucht wurden, und nicht im Effekt beim Leser, liegt an Lagerkvist selbst. Wie schon erwähnt, ging er davon aus, dass sich durch die architektonische Gestaltung direkt eine kontrastive Wirkung auf den Leser überträgt, und folglich versuchte er, seine Texte über motivische Kontraste auf allen nur möglichen Ebenen zu bauen. Ich argumentiere deshalb mit Lagerkvist gegen Lagerkvist, wenn ich dieses Verfahren für wenig geeignet halte, seine Ästhetik in die literarische Tat umzusetzen. Denn es besteht die Gefahr, die Erfüllung der ästhetischen Forderungen im literarischen Text selbst zu suchen und das einzelne Kunstwerk zu ontologisieren. Damit wäre Lagerkvist weit von dem entfernt, was ihm die Metapher des Spiegels eröffnete. Gerade die Konzentration auf (kontrastive) Motive erlaubt die Distanz zum Text, die typisch für das fotografische Konzept ist. Um John R. Searles Terminologie von der Satzebene auf die Textebene zu übertragen, handelt es sich beim Motiv nur um den propositionalen Akt des literarischen Textes, um den Akt also, durch den der Sprecher Referenz auf Welt und Prädikation über Welt erreicht.<sup>22)</sup> Die Fokussierung auf das Motiv kommt somit der Reduktion des Textes auf seine Informationshaltigkeit gleich. Der Text wird in diesem Fall gleichgesetzt mit seinem erzählten Inhalt.

Eine solche Verwechslung von Gedrucktem und literarischem Text findet sich beispielsweise in der Behandlung eines Prosagedichts, das direkt im Anschluss an ›Ordkonst och bildkonst‹ veröffentlicht wurde. Nach einem Blick von Notre Dame herunter fokussiert der Erzähler einen alten, blinden Straßenmusikanten, der auf einer seltsamen Flöte bläst und zwar, indem er sie an der Nase ansetzt. Der Alte meint eine große Zuhörerschar um sich zu haben, doch nur ein junger Mann bleibt stehen. Entsprechend ist der Hut des Bettlers nach der Darbietung leer. Die erzählende Stimme kehrt zurück zu ihrer Perspektive von oben und deutet durch die Wiederholung einiger Formulierungen der einleitenden Passage einen ewigen Kreislauf an. Dieser zwei Seiten kurze Text heißt ›Flöjten. En skiss från Paris‹ (Die Flöte. Eine Skizze aus Paris), erschien 1913 in der Zeitung ›Stormklockans julnummer‹ und wurde erstmals von Gunnar Tideström<sup>23)</sup> behandelt.

<sup>22)</sup> JOHN R. SEARLE, Sprechakte. Ein sprachphilosophischer Essay, 6. Aufl., Frankfurt/M. 1994, S. 40. Siehe auch S. 114–159.

<sup>23)</sup> GUNNAR TIDESTRÖM, Något om Pär Lagerkvists kubism, in: Synpunkter på Pär Lagerkvist, hrsg. von GUNNAR TIDESTRÖM, Stockholm 1966, S. 93–100. Die Übersetzungen stammen von mir.

Ich halte Lagerkvists Text nicht für sonderlich bemerkenswert, doch ist Tideströms Argumentation aufschlussreich, weil sie zeigt, wie zusätzliche Übergangskategorien gesucht werden müssen, damit man von einer kubistischen Literatur sprechen kann. Tideström muss nämlich mit dem Zugeständnis beginnen, dass Lagerkvists Prosastücke aus den Jahren 1913 und 1914 keine große Ähnlichkeit mit kubistischen Bildern besitzen und es deshalb schwer ist, festzumachen, worin der literarische Kubismus denn eigentlich bestehe. Auch er setzt an Lagerkvists Forderung nach kontrastiver Gestaltung und gebrochenen Linien an; es genügt ihm jedoch nicht, dass Lagerkvist selbst dieses Charakteristikum für kubistisch hält, und setzt es deshalb mit einem Konzept aus der frühen Kubismustheorie gleich: der Simultaneität.<sup>24)</sup> Nur mithilfe dieser Übergangskategorie scheint es ihm gerechtfertigt, Lagerkvists Texte kubistisch nennen zu können. Der Begriff ‚Simultaneität‘ versucht zu fassen, was auf einigen kubistischen Bildern aussieht, wie wenn ein Objekt in viele Einzelteile aufgebrochen wurde. Diese Facettierung komme – so Tideström – zustande, indem das dargestellte Objekt nicht nur aus einer Perspektive dargestellt, sondern mental umrundet werde. Das kubistische Bild vereine die so gewonnenen, verschiedenen Perspektiven nebeneinander auf der Leinwand.<sup>25)</sup> Diese Bestimmung des Kubismus ist Gemeingut. Mit ihr begründen manche Autoren auch die These, die kubistische Malerei habe über die mentale Bewegung um das dargestellte Objekt Zeitlichkeit in das Bild eingefangen, weshalb sie manchmal von der ‚Vierten Dimension‘ sprechen. Beide Konzepte – Simultaneität<sup>26)</sup> und Vierte Dimension<sup>27)</sup> – wurden zwar von einigen Kubisten verwendet, weshalb sie Lagerkvist auch hätte kennen können, haben heute aber in der Forschung allenfalls historische Relevanz und zwar als Versuche der ersten Propagandisten des Kubismus, dem überforderten Publikum mit einer nachträglichen Rationalisierung zu Hilfe zu kommen. Diese negative Wertung rührt zum einen daher, dass das Verfahren der visuellen Umrundung überhaupt nur eine kleine Auswahl der kubistischen Bilder trifft, genauer: Picassos und Braques Bilder aus der Phase von 1909 bis 1912.<sup>28)</sup>

<sup>24)</sup> Den Begriff selbst verwendet Tideström nicht. Man findet das Konzept z. B. 1912 bei: JACQUES RIVIÈRE, Gegenwärtige Strömungen in der Malerei (1912), in: *Der Kubismus*, hrsg. von EDWARD FRY, Köln 1966, S. 82–88, hier: S. 84. – Annette Weisner übernimmt Rivières Ansatz in einem aktuellen Aufsatz. Um ihn jedoch anwendbar zu machen, muss sie ihn rezeptionstheoretisch wenden, also auf eine Weise, die dem kubistischen Bild angemessener ist als Rivières Konzept. – ANNETTE WEISNER, Konzepte von Narrativität und Temporalisierung in Bildwerken der skandinavischen Moderne, in: *Zwischen Text und Bild*, hrsg. von ANNEGRET HEITMANN und JOACHIM SCHIEDERMAIER (zit. Anm. 12), S. 93–115, hier: S. 105.

<sup>25)</sup> TIDESTRÖM, Något om (zit. Anm. 23), S. 94.

<sup>26)</sup> Den Begriff ‚Simultaneität‘ prägte Félix Mac Delmarle 1914. Nebenbei bemerkt: Der Kubismusforscher Edward Fry kann nachweisen, dass Delmarle den Begriff aus dem Bereich der Lyriktheorie der Futuristen übernimmt. Die Transpositionen drehen sich im Kreis. – Zitiert nach: FRY, *Kubismus* (zit. Anm. 24), Quellentext 13, S. 73, und Quellentext 30, S. 141–143.

<sup>27)</sup> Ebenda, Quellentexte 23, 25, 29, 31, S. 111–119, 121–128, 138–141, 143ff.

<sup>28)</sup> Epigonale Nachahmungen finden sich freilich auch nach dieser Periode. – DOUGLAS COOPER, *The Cubist Epoch*, 4. Aufl., London 1999, S. 42–60.

Damit ist es für eine Generalisierung nicht geeignet. Zum anderen stimmt die nachträgliche Rationalisierung auch sachlich nicht – aus den Einzelperspektiven könnte man nie ein dreidimensionales Objekt zusammensetzen. Die Haltbarkeit im allgemeinen Bewusstsein (Tideström hält beispielsweise eine Quellenangabe für überflüssig) bezieht der Begriff ‚Simultaneität‘ wohl vor allem daraus, dass er leicht mit dem Namen ‚Kubismus‘ verknüpfbar ist. Der ursprünglich pejorativ gemeinte Name ist dem Kritiker Louis Vauxcelles zu verdanken, der 1908 Landschaftsbilder von Georges Braque in einer Ausstellung der Galerie Kahnweiler sieht und dem Maler vorwirft, er reduziere „alles – Landschaften, Figuren und Häuser – auf geometrische Figuren, auf Kuben“.29) Die Bilder der ‚Simultaneität‘ stammen zwar aus einer späteren Phase, in den einzelnen Bruchstücken wiederholt sich jedoch die eckige Form der früheren Bilder, so dass es hier zu einer Deckung von Name und Verfahren zu kommen scheint.

Zurück zu Tideström: Wie oben beschrieben, versucht er, über das Konzept der Simultaneität Lagerkvist einem Kubismuskurs einzuschreiben. D. h. er bedient sich einer Übergangskategorie, die er nicht bei Lagerkvist findet, sondern in einem schon fertig vorhandenen Kubismusbegriff. Dadurch passiert, was passieren muss: Charakteristika des (idealtypischen Kubismus-)Bildes werden mit Charakteristika des Textes über den Umweg der Übergangskategorie gleichgesetzt. Die visuellen Brüche, die die Vertreter der Simultaneitätstheorie charakteristisch für das kubistische Bild halten, werden von Tideström mit szenischen Kontrasten im Erzählverlauf und emotionalen Brüchen gleichgesetzt.30) Doch schon die thematischen bzw. motivischen Kontraste machen bei kritischer Überprüfung des literarischen Bezugstextes ›Flöjten‹ Schwierigkeiten (Kursivierungen von mir):

Das Ganzheitserlebnis beinhaltet sowohl das Helle wie das Dunkle, sowohl das Erhabene wie das stark Groteske: der Rotz läuft aus der Nase eines Menschenwesens im Schatten einer *schönen* Kathedrale, die die Menschen der Mutter der *Schmerzen* gebaut haben. Aber sie erscheint nicht: Von den Türmen des Doms grinsen *blöß* die Teufelsfiguren.

Helhetsupplevelsen inrymmer både det ljusa och det mörka, både det sublima och det starkt groteska: snoren rinner ur näsan på en människovarelse i skuggan av den *sköna* katedral, som människor byggt till *smärtornas* moder. Men hon syns inte till: Från domens torn grinar *blott* djävulsfigurerna.31)

Die Gegensätze in diesem Ausschnitt aus Tideströms Analyse kommen durch die wertenden Ausdrücke zustande, die ich im Zitat markiert habe. Doch sie sind allesamt in Lagerkvists Text nicht vorhanden. Sie sind gerade nicht Elemente von ›Flöjten‹, sondern speisen sich aus den Konnotationen des Lesers. Zwar ist der alte Blinde arm und hässlich, an keiner Stelle aber wird die Kathedrale schön genannt; zwar handelt es sich um Notre Dame, an keiner Stelle aber wird auf Maria als die

29) Der kurze Text von Vauxcelles findet sich als Quelle 4 in: FRY, Kubismus (zit. Anm. 24), S. 57f. Zur Geschichte des Namens siehe außerdem: SCOBIE, Earthquakes (zit. Anm. 11), S. 35–56.

30) TIDESTRÖM, Något om (zit. Anm. 23), S. 96.

31) Ebenda, S. 97.

Schmerzensmutter Bezug genommen; zwar wird das Grinsen der Wasserspeier genannt, doch Tideströms „bloß“ impliziert einen Gegensatz dieses Grinsens zu dem Vorgehen auf dem Kirchplatz, von dem in ›Flöjten‹ nicht die Rede ist. Wenn Tideström also meint, dass das Motiv „bald aus der Position des menschlichen Mitgeföhls, bald aus der des kühlen Ästheten erlebt wird“ („är upplevt än ur den mänskligt medkännandes, än ur den kylige estetens position“),<sup>32)</sup> dann entspannt sich dieser Konflikt nicht im Text, sondern zwischen dem tatsächlich im Text niedergelegten Sujet und der Wertung, die der Leser Tideström an das dargestellte Sujet knüpft.

Dieses Versehen (im wörtlichen Sinn) kann man aber auf der Folie von Lagerkvists Spiegel-Metapher fruchtbar machen. Tideström versieht sich insofern, als er den Kontrast im Text ausgesprochen meint. Was er tatsächlich sieht, ist aber seine Projektion in den Text, und das heißt, sein Spiegelbild, seine Wertungen, die auf der Oberfläche seiner Lesart deutlich werden. Dass dies ein Zeichen dafür ist, dass die poetologischen Vorgaben aus ›Ordkonst och bildkonst‹ in ›Flöjten‹ verwirklicht wurden, kann man freilich nur dann behaupten, wenn Tideströms Projektion nicht einfach einer kruden Egozentrik geschuldet ist, sondern wenn sie von Lagerkvist herausgefordert wurde. Wenn es sich aber um eine autorseitige Strategie handelt, muss sie sich auch textuell niedergeschlagen haben.

Wollte man also Lagerkvists Spiegelmetapher ernst nehmen, dann müsste man fragen, welche sprachlichen Mittel (nicht Elemente der erzählten Welt) zu einem solchen Kontrast im Leserbewusstsein führen. Und dies lässt sich in der Tat zeigen. Ich ziehe hierfür eine andere Stelle von Tideströms Analyse heran, an der wie im letzten Zitat dasselbe Verhältnis von leserseitiger Projektion und tatsächlichen textuellen Nennungen herrscht. Die Passage bezieht sich auf den Wechsel vom ersten zum zweiten Abschnitt von ›Flöjten‹, der folgendermaßen lautet:

Jetzt peitscht die Sonne heiß und scharf das Glas der blanken Straßen, jetzt wimmeln die Leute bunt durch die Boulevards, jetzt fließt die Seine gelb und dick wie ein fetter und dö-siger Wurm durch die Stadt, und nun stehen alle Wolken des Himmels still – und nun ...  
Aber drunten im schweren Schatten von Notre Dame sitzt ein Männlein und bläst auf einer kleinen Flöte.

Nu piskar solen hett och vasst de blanka gatornas glas, nu myllrar folket som brokigast boulevarderna fram, nu flyter Seinen gul och tjock som en fet och däsigt mask genomstaden, och nu stå stilla alla himlens moln – och nu ...

Men nere i tunga skuggan av Notre Dame sitter en gubbe och blåser på en liten flöjt.

Mit der Fixierung auf innertextuelle Kontraste liest Tideström Folgendes:

Dreiste Antithesen machen das durchgehende Wirkungsmittel aus. Es besteht ein unvermittelter Kontrast zwischen der modernen Weltmetropole, dem alten naiven Lied aus der Bretagne und der uralten primitiven Methode, die Flöte durch die Nase zu blasen. Genauso besteht ein greller Kontrast zwischen dem Menschengewimmel auf den Straßen und der absoluten Einsamkeit des Individuums.

<sup>32)</sup> Ebenda, S. 97.

Djärva antiteser är det genomgående verkningsmedlet. Det är en oförmedlad kontrast mellan den moderna världsmetropolen, den gamla naiva visan från Bretagne och den uråldriga primitiva metoden att blåsa flöjt genom näsan. Det är likaledes en bjärt kontrast mellan gatornas människomyller och individens absoluta ensamhet<sup>33</sup>).

Wieder muß Tideström Elemente hinzufügen, die Lagerkvist nicht bietet, um den ‚kubistischen‘ Kontrast an Motivelementen festmachen zu können. So wird die Melodie zwar später im Text alt genannt und auch ihr Ursprung in der Bretagne wird erwähnt, doch an keiner Stelle vermittelt Lagerkvist den Eindruck einer ‚modernen‘ Großstadt; auch werden die Straßen voll genannt, von der Einsamkeit des Alten ist explizit jedoch nicht die Rede. Die „dreisten Antithesen“ sind also so dreist nicht, und sie könnten gut einem von Lagerkvist so verabscheuten naturalistischen oder impressionistischen Roman entstammen, einem mimetisch verfahrenen Text, der sich ein umfassendes Bild von Paris zur dichterischen Aufgabe gesetzt hat.

Trotzdem gibt es eine Kontrastwirkung zwischen dem einleitenden Absatz und der darauf folgenden Szene mit dem armen Spielmann. Doch anders als Tideström meint, kommt sie nicht durch den propositionalen Gehalt (die Motive) zustande, also nicht durch einen Text-als-Fotografie, um Lagerkvists Metapher zu benutzen, sondern einzig durch ein kleines Wort, durch die – wie es die traditionelle Grammatik ausdrücken würde – adversative Konjunktion „aber/men“ – zu Beginn des zweiten Absatzes. Als solche ist der Ausdruck bestimmt als „Verknüpfung von Gegensätzlichen [sic], wobei es sich meist um einen Gegensatz zwischen zwei Größen und Vorgängen (Zuständen) handelt.“<sup>34</sup>) Diese grammatische Bestimmung hilft hier nicht weiter, weil die gegensätzlichen Größen oder Vorgänge ja gerade nicht ausgesprochen werden. Wenn ich den Ausdruck men/aber<sup>35</sup>) deshalb im Folgenden als operative Prozedur anspreche, schließe ich mich damit der Terminologie der funktionalen Pragmatik an, der linguistischen Schule also, die Ernst mit J. L. Austins Erkenntnis machte, dass Sprache Handlungsqualität hat. Anders als die traditionelle Grammatik versucht sie nicht durch ontologische und logische Analysen „abstrakte Kennzeichen für die Verwendung“<sup>36</sup>) von sprachlichen Ausdrücken zu entwickeln, sondern die Analyse auf die Funktion abzustellen, die sprachliche Ausdrücke im kommunikativen Handeln erfüllen. Damit ist der Hörerbezug von Anfang an systematisch eingedacht. Ohne deshalb auf die Ziele und Verfahren der funktionalen Pragmatik<sup>37</sup>) an dieser Stelle mehr als nötig einzugehen, soll doch so

<sup>33</sup>) Ebenda, S. 96.

<sup>34</sup>) JOHANNES ERBEN, Abriss der deutschen Grammatik, 8. Aufl., Berlin 1965, Paragraph 185.

<sup>35</sup>) Ich bin mir bewußt, dass eine direkte Übertragung vom deutschen ‚aber‘ auf das schwedische ‚men‘ nicht zulässig ist. Die funktionale Handlungspragmatik betont die Wichtigkeit empirischer Bestimmungen in den Einzelsprachen. In diesem Fall scheint mir aber dieselbe Funktion vorzuliegen, weshalb ich die (jeweils zitierten) Ergebnisse der Forschung für das Deutsche übernehme.

<sup>36</sup>) KONRAD EHLICH, Eichendorffs „aber“, in: Pragmatics and Stylistics, hrsg. von WILLIE VAN PEER und JAN RENKEMA, Leuven und Amersfoort 1984, S. 145–192, hier: S. 147.

<sup>37</sup>) KONRAD EHLICH, Funktional-pragmatische Kommunikationsanalyse: Ziele und Verfahren, in: Sprachwissenschaft. Ein Reader, hrsg. von LUDGER HOFFMANN, Berlin und New York 1996, S. 183–201.

viel gesagt werden, dass sie bei der Analyse der Funktionsweisen rezeptionsästhetischer Verfahren ein wertvolles Instrumentarium zur Verfügung stellt. Ich beschränke mich hier auf ein winziges Detail, weil es mir nicht um eine prozedurale Analyse des kleinen Textes geht, sondern darum, mit Hilfe der funktionalen Pragmatik ein *misreading* aufzudecken, das exemplarisch genannt werden kann:

Der Begriff ‚Prozedur‘ ist bestimmt als sprachliche Handlungseinheit unterhalb des Sprechakts. Die Typologie der Prozeduren orientiert sich an der Art und Weise, wie der Sprecher beim Hörer jeweils spezifische mentale Aktivitäten bewirkt.<sup>38)</sup> Tideström hat sich in seiner Analyse auf diejenigen Ausdrücke konzentriert, mittels derer man so genannte ‚nennende‘ Prozeduren ausführt, d. h. durch die „der Sprecher die Aktualisierung von (Welt-)Wissenspartikeln im Hörer“<sup>39)</sup> bewirkt (Notre Dame, armer Alter ...). Doch diese Wissenspartikel implizieren noch keinen Kontrast. Ein armer Straßenmusikant vor Notre Dame kann auch ein einheitliches Genrebild abgeben. D. h. wenn man, wie Tideström, ausschließlich auf die dargestellte Welt achtet, wird man die von Lagerkvist geforderten Kontraste auch in der dargestellten Welt suchen. Neben der nennenden Prozedur gibt es aber außerdem die deiktische, expeditiv, malende und eben die schon genannte operative Prozedur, unter der der Ausdruck *men/aber* zu verorten ist.

Die operative Prozedur ist allgemein so bestimmt, dass der Sprecher mit ihr „kommunikativ das für die Kommunikation erforderliche ihm und dem Hörer gemeinsame Wissen [bearbeitet], indem er auf bestehende Gemeinsamkeiten Bezug nimmt (Determinator, Anapher), Wissensumstrukturierungen vornimmt (z. B. kausales *da*) oder für den Hörer neues Wissen in die Kommunikation einbringt (z. B. unbest. Artikel).“<sup>40)</sup> Im Fall von ‚aber‘ wird eine Wissensumstrukturierung durchgeführt und zwar eine mit entgegengesetzter Wirkung. Insofern scheint die prozedurale Beschreibung keinen Unterschied zur traditionellen Bestimmung als Konjunktion zu machen. Konrad Ehlich kann jedoch anhand etlicher Beispiele einer Novelle von Eichendorff überzeugend zeigen, dass ‚aber‘ nicht Gegensätze der erzählten Welt gegenüber stellt (also nicht „Gegensätze zwischen zwei Größen oder Vorgängen“ wie es die traditionelle Grammatik darstellt), sondern sich als ein Ausdruck erweist, „mit dessen Hilfe eine Diskontinuität für die Erwartungsstruktur des Hörers durch den Sprecher bearbeitet“ wird.<sup>41)</sup> *Men/aber* operiert also nicht auf einem echten Gegensatzpaar, sondern auf dem vom Sprecher antizipierten bzw. geforderten Wissen des Lesers um dieses Gegensatzpaar. Mit ‚aber‘ baut der Sprechende/Schreibende also einer hörer/leserseitigen Verwirrung vor, indem er das im Erzählfortgang Folgende als (zum bisher Gesagten) disparat markiert, so dass es nicht ungebrochen gegenüber dem vorgängigen Rede- oder Textteil verstanden wird.

<sup>38)</sup> Metzler Lexikon Sprache, hrsg. von HELMUT GLÜCK, 2., überarb. und erw. Aufl., Stuttgart und Weimar 2000, sub verbo *Prozedur*.

<sup>39)</sup> Ebenda.

<sup>40)</sup> Ebenda.

<sup>41)</sup> EHLICH, Eichendorffs „aber“ (zit. Anm. 36), S. 185.

Lagerkvist baut auf dieser allgemeinen Verwendung des Ausdrucks *men/aber* auf. Auch im Fall der oben zitierten Passage aus ›Flöjten‹ wird die Erwartung des Lesers auf eine Einstellungsänderung hin bearbeitet, doch dann – und darin liegt die Strategie Lagerkvists – folgt nichts, was diese Einstellung bestätigt. Lagerkvists Verfahren besteht also darin, über eine operative Prozedur einen Kontrast zu markieren, ihn aber nicht mittels nennender Prozeduren auszuführen. Der Leser muss selbst die Anschlussaufgabe erfüllen und aus seinem eigenen Wissen und seinen eigenen Wertungen das vom Autor Gesagte ergänzen, damit der durch *men/aber* hergestellte Kontrast in seiner Vorstellung auch zum Zug kommt. Diese Ergänzungen können ganz unterschiedlich aussehen. Tideström beispielsweise hat sich dazu entschieden, das durch die Seine identifizierbare Paris als *moderne* Weltstadt zu konnotieren, um einen Gegensatz zum *alten* Mann herzustellen. Insofern zwingt Lagerkvist den Leser, sein eigenes Wissen, seine eigenen Konnotationen und Wertungen auf den Text zu projizieren. Und insofern reflektiert der Text das Wissen, die Konnotationen und Wertungen des Lesers für den Leser. Die Metapher vom Text als Spiegel, in dem sich der Leser selbst erkennt, liegt so fern nicht.

Eine prozedurale Analyse, also eine Rekonstruktion aller Prozeduren, die Lagerkvist in diesem kurzen Text durchführt, würde zeigen, dass er neben der erwähnten operativen Prozedur noch eine Vielzahl weiterer sprachlicher Mittel einsetzt, die die Eigentätigkeit des Lesers fordern. Tideström hat als Leser also durchaus angemessen auf die textuellen Vorgaben von ›Flöjten‹ reagiert. Nur hat er nicht erklärt, wie es zu seiner Reaktion kam, sondern einen Konsens der Lesenden mit seiner eigenen privaten Projektion vorausgesetzt. Doch gerade im Offenlegen der autorseitigen Strategien liegt der Unterschied, der die Analyse vom bloßen Lesen unterscheidet.

\* \* \*

Ich bin so ausführlich auf ein Beispiel der Sekundärliteratur eingegangen, weil ich glaube, dass ihre (auf nennende Prozeduren eingeschränkte) Perspektive ihren Ursprung nicht einfach in einem unsensiblen Lesen hat, sondern in einem falschen Verständnis von ›Ordkonst och bildkonst‹. Tideströms Analyse verfolgt ja das Ziel, das Kubistische an ›Flöjten‹ nachzuweisen, weil er textimmanente Kontraste für die Quintessenz von Lagerkvists Programmschrift hält. Ähnlich verhält es sich mit dem Vorschlag, einzelne Texte Lagerkvists als Collagen verschiedener Textsorten zu lesen – ein Vorschlag, auf den hier nicht näher eingegangen werden kann.<sup>42)</sup> Der Unterschied beider Vorgehensweisen besteht nur darin, dass im einen Fall der Kontrast an den nennenden Prozeduren, im andern Fall an Textsorten festgemacht wird. Diese Lesarten kommen aber – wie gezeigt – einer Ontologisierung des Textbegriffs gleich. Insofern war die Übung in Tertiärliteratur sinnvoll, als sie zeigte, wie die Suche nach einer *écriture cubiste* auf den Interpreten wie Scheuklappen wirkt, die die eigentlich leserzentrierten Verfahren Lagerkvists verdecken. Gleichzeitig wurde

<sup>42)</sup> BRUNIUS, Det kubistiska experimentet (zit. Anm. 7), S. 809. – BENGT LARSSON, Pär Lagerkvists litterära kubism, in: Samlaren 86 (1965), S. 66–95, hier: S. 85–86.

aber auch klar, warum der Kontrast in Lagerkvists poetologischen Überlegungen eine so große Rolle spielt. Denn der (ihm selbst bewusste oder unbewusste) Horizont des Lesers entscheidet, welche Seite des Kontrastes in der jeweiligen Lektüre hervorgehoben wird. Die Unentschiedenheit fordert den Leser heraus, Stellung zu nehmen. Erst durch diese Stellungnahme erscheint der Leser auf dem Spiegel. Das heißt jedoch nicht, dass sich *im* Text die Stimmungen und die Gedanken des Lesers zeigen, der Text macht sie nur anschaulich: Für den Leser und niemanden sonst.