

# Begegnung mit der Vergangenheit : ein Motiv im schwedischen 90-talet

Objekttyp: **Chapter**

Zeitschrift: **Beiträge zur nordischen Philologie**

Band (Jahr): **31 (2001)**

PDF erstellt am: **15.08.2024**

## **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.

## **Begegnung mit der Vergangenheit Ein Motiv im schwedischen 90-talet**

Von Frödings Gedichten hat das 1896 in der Sammlung *Stänk och flikar* erschienene "Strövtåg i hembygden" in der bisherigen Forschung eine eher stiefmütterliche Behandlung erfahren. Es wird zwar oft erwähnt, von Nils Svanberg<sup>1</sup> als wichtiger Schritt in der Entwicklung von Frödings "Hochlyrik" bezeichnet, von Henry Olsson<sup>2</sup> als "storartat vittnesbörd" für das Weiterleben von Frödings Kindheitserinnerungen bewertet. Aber gerade als – scheinbar – reines Erinnerungsgedicht, als "elegi över den nedbrunna gården (Byn) och över poesien och glädjen som den inkarnade"<sup>3</sup> mußte es im Rahmen von Frödings späterer Lyrik im Schatten der Gedichte bleiben, in denen Fröding sein zentrales Anliegen: das Ringen um eine Lösung seiner gewaltigen weltanschaulichen, religiösen und moralischen Probleme formulierte. In Wirklichkeit wird indessen im "Strövtåg" das Verhältnis zur Vergangenheit, zu Tradition, Erbe und Ursprungsmilieu als existenzprägenden Faktoren auf eine Weise problematisiert, die grundlegend ist und unmittelbar den Zugang zu Frödings existentieller und künstlerischer Krise eröffnet. Dabei empfiehlt es sich freilich m. E., von den Nummern II–IV des Zyklus sowie einem weiteren, in *Stänk och flikar* nicht aufgenommenen Stück abzusehen und sich ganz auf das erste Gedicht zu konzentrieren. Daß ein solches Verfahren legitim ist, zeigen schon die relativ weit auseinanderliegenden Entstehungszeiten, indem Nr. I aller Wahrscheinlichkeit nach 1893 (erstmalig publiziert im Kalender Svea 1894, gedr. 1893), die übrigen Nummern dagegen erst 1895 auf Suttestad entstanden (zunächst publiziert im Kalender Nornan 1896, gedr. 1895). Es zeigt sich aber vor allem auch im Inhalt: Stücke II–IV bestehen mehr nur aus einzelnen Erinnerungsbildern, die zwar einem kontinuierlichen Weg in die Märchenwelt von "Kung Liljekonvalje av dungen" folgen, die aber doch soweit als *Membra disiecta* erscheinen, daß man sich fragen kann, ob sie nicht zu der vom Dichter sehr selbstkritisch erwähnten Auftragsproduktion für Weihnachtspublikationen u. dgl. zu zählen sind.<sup>4</sup> Demgegenüber spricht das erste Gedicht mit aller Deutlichkeit, wenn auch symbolisch eingekleidet, das grundsätzliche Verhältnis Frödings zum Vergangenen und damit auch zum Heimatlichen: die Erkenntnis, diese Lebensgrundlagen endgültig verloren zu haben, aus.

Der ganze Zyklus ist zwar am Anfang der Abteilung "Hemvers och vardagsvers" plaziert; auch das erste Gedicht ist eng mit dem Värmländischen verknüpft und auf einem ganz konkreten Erlebnis aus Frödings Jugendzeit aufgebaut. Wie zuverlässig bezeugt ist, brannte der Herrenhof Byn, auf dem die Familie Fröding 1861–65 ge-

---

<sup>1</sup> Nils Svanberg, *Verner von Heidenstam och Gustaf Fröding. Två kapitel om nittitalets stil* (= Nordiska texter och undersökningar 1), Stockholm-Köpenhamn 1934, S. 169.

<sup>2</sup> Henry Olsson, *Fröding. Ett diktarpporträtt*, Stockholm 1950, S. 76.

<sup>3</sup> Henry Olsson, ebd. S. 77.

<sup>4</sup> Vgl. *Samlade skrifter* IV, S. VII f.

wohnt hatte, im Sommer 1872 infolge Blitzschlags bis auf den Grund ab, worauf der damals zwölfjährige mit seinen Geschwistern am folgenden Tag vom benachbarten Gunnerud aus kam, um sich die Brandstätte zu besehen. Es ist diese Begegnung mit der nun vernichteten Stätte der frühesten Kindheit, die nach des Dichters eigenen – wohl noch vagen – Erinnerungen wie nach der Familientradition eine sehr glückliche Zeit gewesen sein soll, welche sich gut 20 Jahre später, etwas verdichtet und “dramatisiert” zu poetischer Gestalt formte. [38]

Auf die värmländische Sphäre weist schon der ausgesprochen anapästische Rhythmus, der mit wenigen Ausnahmen durch das ganze Gedicht durchgehalten wird und dem Leser irgendwie Assoziationen mit einheimischen Volkstänzen – etwa: “Det var dans bort i vägen” – vermittelt. Im Verein mit der einfach-natürlichen Syntax, die sich den rhythmischen Einheiten (Zeilen, eventuell Zeilenteilen) im allgemeinen ohne weiteres einfügt, ergibt sich dadurch vorwiegend der Eindruck des Munteren, Heiteren, Lichten, der vor allem zu dem hellen Naturbild am Anfang, scheinbar weniger allerdings zu den späteren Teilen des Gedichts stimmt. Wenn Fröding selbst 1903 dazu meint: “Den glättiga rytmen står mähända i strid med det vemodiga innehället”<sup>5</sup>, so ist freilich dazu zu bemerken, daß er – wohl halb unbewußt – värmländische Motive grundsätzlich mit Rhythmen dieser und ähnlicher Art assoziiert (weshalb sie nach *Stänk och flikar* auch ganz in den Hintergrund treten) und daß der Anapäst durchaus auch andere Eindrücke evozieren kann: den der rasch entflohenen Zeit oder der leisen Erinnerung (im sanften Hauch des Windes Str. 3, im Murmeln des Wassers Str. 7–8). Vor allem sind aber die fast regelmäßig an der gleichen Stelle: am Schluß der 3. Zeile einer Strophe eingestreuten jambisch-trochäischen Takte zu beachten – es ist, als ob in diesem Ritardando schon am Anfang, mitten in der strahlenden und heiter bewegten Szenerie der 1. Strophe, ein “Vorbehalt” gegen das scheinbare Glück im Heimatlichen und Vergangenen, eine Andeutung der auf Inhaltsebene alsbald artikulierten Desillusionierung und Trauer anklingen würde!

Auch die Virtuosität der Klangwirkungen stimmt ganz zum värmländischen Motivkreis. Am Anfang beispielsweise wird das Lichte, Strahlende, Bewegte der sommerlichen Landschaft mit einem geradezu unglaublichen Aufgebot an lautlichen Finessen evoziert: in der 1. Strophe herrschen helle Vokale (*i, ä, u, ö*) im Reim durchaus und überwiegen auch sonst markant. Dem Schimmer auf Wasser und Himmel und dem Sausen des Windes assoziieren sich Alliterationen wie *š* und *s* (“Det är skimmer i molnen och glitter i sjön”, “och med sommar och skönhet och skogsvindsackord”). Eine Assonanz wie “skimmer”/“glitter” vermittelt einen fast grellen Lichteindruck, eine andere wie “ängens gungande gräs” macht die Bewegtheit in der Natur (Wallen des Grases im Wind) fast handgreiflich, und die Poetisierung dieser Eingangsszene wird noch unterstrichen durch den Einsatz einer der in diesem Gedicht ganz seltenen Metaphern (“skogsvindsackord”). Das ganze Gedicht ist voll

---

<sup>5</sup> *Samlade skrifter* IV, S. 165 f.

ebenso unmittelbar ansprechender wie raffiniert berechneter lautlicher Wirkungsmittel – auch wo die Tonart in Moll übergeht, wie am Anfang der 7. Strophe mit der Häufung von *s*-Alliteration und dunklen Vokalen: “Och sitt sorgsna och sorlande svar han slår”. Besonders wenn wir die Reimvokale überblicken, stellen wir ein deutlich berechnetes ständiges Kontrastieren von Hell, Dunkel und “Zwischentönen” fest: am Anfang etwa kontrastieren gesamthaft die dunklen Vokale der 2. mit den hellen der 1. Strophe, in der Schlußstrophe dagegen wechseln im Reim Hell und Dunkel und beschwören so eine Stimmung von Trauer, Schwermut und sanfter Erinnerung.

Eben diesen Kontrasten entspricht auch der ganze Aufbau des Gedichts. Obwohl schon am Anfang der 2. Strophe durch die dunklen Reimvokale ein Umschwung der anfangs so lichten und frohen Stimmung vorausgenommen wird, wird diese gerade hier zunächst auf den Höhepunkt des Einvernehmens von lyrischem Ich und Natur, Landschaft, Heimat hinaufgeführt: während sich die 1. Strophe mit einem “objektiv” dargestellten Naturbild begnügt, kommt das “står min hembygd och hälsar mig glad, var mig hälsad!” geradezu einem “umfangend umfängen” gleich, drückt es einen Einklang von Dichter [39] und Natur (Heimat) aus, der in scharfem Kontrast steht zu der herblassend-beobachtenden Attitüde in Heidenstams “Tiveden”: “Min födelsebygd, du hälsar mig ...”. Um so schockähnlicher ist dann das unmittelbar darauf folgende – durch die Pause nach “hälsad!” äußerst wirkungsvoll markierte – Erlebnis der Wirklichkeitserfahrung, der Desillusionierung, der Leere an der Stelle, wo das Dichter-Ich im Rückgriff auf die Kindheit Glück, Schönheit, Geborgenheit zu finden meinte. Und dieses Erlebnis der plötzlichen Leere wird dann am Anfang der 3. Strophe durch die asyndetisch geschalteten Anaphern “Det är tomt, det är bränt, det är härjat och kalt” dem eigenen Bewußtsein wie dem Leser geradezu brutal eingehämmert.

Der Anfang dieser Zeile “Det är tomt, det är bränt” wird am Anfang der 6. Strophe wiederholt, ebenso wie gerade in diesen beiden Strophen je ein Fall von intensivierender Wiederholung von Wörtern, welche als Schlüsselbegriffe gelten können, vorkommt: “minnet” in der 3., “det gamla” in der 6. Strophe. Von hier aus läßt sich denn auch ein strikter Aufbau des ganzen Texts entschlüsseln: von den insgesamt 8 Strophen des Gedichts stehen je 2 vor und nach diesen beiden Strophen, in denen das Erlebnis der Zerstörung, der Vernichtung, der Leere mit aller Schärfe formuliert wird. Der 3. Strophe voraus gehen, wie schon angedeutet, die frohe Erwartung einer positiven Begegnung mit der Vergangenheit und der Schock der Desillusionierung, der “Sturz ins Nichts”; auf Strophe 6 folgt – dort schon vorweg angedeutet in dem innerhalb des Gedichts ungewöhnlichen Enjambement – der Ausklang in einer mehr resigniert-elegischen Stimmung, einem Einstimmen in die (schwache) Erinnerung, wie sie im Motiv des Sees und seines “Wiegenlieds” versinnbildlicht wird (vgl. u.). Zwischen 3 und 6 stehen wiederum zwei Strophen, welche also genau die Mitte des Textes einnehmen und an dieser zentralen Stelle als einzige ein konkretes Erinnerungsbild aus der Kindheit bieten: ein heiteres Bild von Helle, Glück und menschl-

chen Kontakten. Die 4. Strophe zeigt in Zeile 1 gleichsam eine aufsteigende Klangbewegung von vorwiegend dunklen Vokalen zu einem hellen "vit", dem weißen Giebel des Elternhauses als Lichtpunkt und Inbegriff einer heilen Welt, und entwirft dann in wenigen Strichen ein heiteres Bild von dem munteren, musenfreundlichen Leben der Familie, zentriert um die Gestalt des musikalisch begabten Vaters und gipfelnd in der hell jubelnden "käck melodi" der letzten Zeile. Doch es zeigt sich schnell, wie wenig tragfähig dieses Bild ist: beide Strophen beginnen im Irrealis ("Och det är som jag såge en gavel stå vit"; "Och det är som det vore min faders röst"), und schon am Schluß der 5. Strophe wird das Bild denn auch von düsteren Erinnerungen an die (geistige) Krankheit des Vaters abgelöst. Das "sorgsen" der letzten Zeile kann als weiteres Schlüsselwort des Gedichts gelten: es erscheint noch einmal am Anfang der 7. Strophe und bildet so ein Bindeglied zwischen dem Mittelteil und dem Schlußstück. Daß von den Erinnerungen an vergangenes Glück nur noch ein schwacher Hauch übriggeblieben ist, bestätigt sich am Schluß deutlich genug: den Erinnerungen an "kära gestalter och syner" wird das Abstraktum "Leere" der Gegenwart als etwas ganz Konkretes gegenübergestellt ("där står tomheten..."), während das Bild vom See und seinem "Wiegenlied" nicht nur das Vage des Erinnerns unterstreicht, sondern auch den Gedanken an das für immer versunkene Atlantis weckt.

So beschreibt das Gedicht insgesamt eine deutliche Kurve von konkret vorgestellter Geborgenheit im Heimatlichen und Vergangenen über das bloße Erinnerungsbild bis zum nahezu totalen Nichts; was das Dichter-Ich in Vergangenheit und Tradition, in der alten Heimat mit ihren menschlichen Bindungen, Wertvorstellungen u. dgl. gesucht hat, läßt sich nicht wiederfinden, erweist [40] sich als bloßer "Schall und Rauch", und von da aus ist auch die Zeit-/Raumgestaltung in dem Gedicht zu verstehen: der Eindruck der flüchtigen Zeit wird nicht nur inhaltlich (durch die vor allem in der 2. Strophe artikulierte rasche und radikale Veränderung der Lebensumstände), sondern auch, wie schon angedeutet, durch den "leichten" Rhythmus vermittelt; der Raum wird zwar als Landschaft in Umrissen sehr konkret vorgestellt, aber er ist gleichsam inhaltslos, weil ihm der zentrale menschliche Bezirk fehlt (von da aus ist wohl auch die bei Fröding allgemein geringe Bedeutung der Metaphorik zu verstehen ebenso wie die unpersönlich-vage Ausdrucksweise "Det är...:" "Det är skimmer i molnen, Det är som...") während andererseits auch nichts außerhalb des landschaftlichen Raums Liegendes – als Alternative – sichtbar wird.

Was zunächst als zwar ergreifendes, aber doch relativ zufälliges oder peripheres Erinnerungsgedicht erscheinen mag und bisher auch meistens so gedeutet wurde, erweist sich letztlich als zentraler Ausdruck von Frödings grundlegender Existenzkrise. Das konkrete Erlebnis der Brandstätte an der Stelle einer als heil erinnerten Kindheitswelt erweist sich als Symbol einer erschütternden existentiellen Erfahrung, die offensichtlich in engem Zusammenhang mit der endgültigen menschlichen (und dann auch künstlerischen) Katastrophe Mitte der 90er Jahre steht. "Strövtåg" I schildert – auf symbolischer Ebene – nicht nur den gescheiterten Versuch einer Rückkehr

in die heile Welt der Kindheit, in eine heimatliche "Idealwelt", wie sie Fröding selbst als Parallele zu Heidenstams orientalischer Schönheitswelt sehen wollte<sup>6</sup>, sondern das Gedicht besagt zugleich, daß dieser Versuch in totaler Leere, d. h. in endgültiger Entwurzelung und Dekadenz endet. Schon die zeitliche Stellung des "Strövtåg" am Ende von Frödings Värmland-Dichtung legt eine solche existentielle Deutung nahe; nahegelegt wird sie aber auch durch die ganze inhaltliche und formale Struktur des Gedichts: von den Einzelsymbolen wie abgebrannter Hof, See, usw. über die markante inhaltliche Kontrastkurve und Einzelheiten der sprachlichen Gestaltung (wie etwa die Irrealis-Form in der 4. und 5. Strophe) bis in Metrik und Rhythmus hinein (wo etwa das weiche rhythmische Dahinfließen gewiß auch mit dem geringen Selbstbehauptungsvermögen, der "Lebensuntauglichkeit" des Dichters assoziiert werden darf). In die gleiche Richtung führt eine psychoanalytische Deutung. Dabei darf die Bedeutung des Vaterbildes – etwa im Sinne eines früh zu kurz gekommenen Bedürfnisses nach Vaterschutz<sup>7</sup> – allerdings nicht überbewertet werden; der Vater ist eher ein allgemeines Symbol für die zerstörte heile Welt, und das in "Strövtåg" I gezeichnete Erinnerungsbild, die mißglückte "Begegnung mit der Vergangenheit" läßt sich dann als Tagtraum deuten, als Versuch der Rückkehr zum heilen "Urbild" als Reaktion auf den "Schock der Realitätserfahrung".<sup>8</sup> Frödings existentielle Schwierigkeiten sind hinlänglich bekannt; seine Realitätserfahrung war meist so bedrückend, daß Versuche des Ausbruchs aus der Gegenwart mindestens im Bereich der Poesie auf der Hand lagen, sei es im Rückgriff auf die Kindheit, in der Flucht ins Heimatlich-Ländliche oder – wie mehr und mehr in seiner späteren Lyrik – im Aufbau einer Symbolwelt um das Gral-Motiv. Im vorliegenden Fall unterstreichen sowohl die in dem Gedicht selbst artikulierte harte Konfrontation zwischen Traum und Wirklichkeit als auch der Rückgriff auf Ereignisse, die dem frühen, primären Realitätsschock zeitlich relativ nahe lagen (Familienkatastrophe 1865, Brand von Byn 1872) die existentielle Tragweite des Suchens nach dem "Urzustand" einer Einheit von Ich und Umwelt. Daß der Verlust des Urbildes zugleich den Verlust der Vergangenheitsdimension als Existenzgrundlage überhaupt bedeutet, läßt sich überdies durch einen Blick auf Frödings übrige Lyrik wie sein persönliches Schicksal satzsaam [41] bestätigen. Selten aber hat Fröding wohl den Sturz aus dem Tagtraum einer heilen Vergangenheit in die existentielle Leere der Gegenwart so deutlich und endgültig gestaltet wie im 1. Gedicht von "Strövtåg i hembygden".

<sup>6</sup> Vgl. den Brief an Heidenstam vom November 1894:

"Min bondskhet är icke så naturlig och min rolighet inte så äkta som folk tror. Jag har visst varit mer förtvivlad än någon annan. Men jag ville tvinga fram livsglädjen liksom Ni. Det är samma längtan efter det förgångna i mina bondgubbar från Värmland som i Era gestalter från Österlandet" (*Samlade skrifter* XVI, S. 57).

<sup>7</sup> Vgl. Erland Lindbäck, *Gustaf Fröding. Temperamentsstudie och diktanalys*, Stockholm 1957, S. 41.

<sup>8</sup> Vgl. hierzu Peter von Matt, *Literaturwissenschaft und Psychoanalyse. Eine Einführung*, Freiburg i. Br. 1972, S. 83 ff.

Natürlich ist Frödings existentielle Situation nicht nur persönlich, sondern zugleich zeittypisch, und die Art und Weise, wie sich bei ihm das Vergangenheitsproblem gestaltet, dürfte deshalb gerade durch den Vergleich mit motivisch-thematisch ähnlichen zeitgenössischen Dichtungen Erhellung erfahren. Hierzu bietet sich wohl kein anderes Gedicht des schwedischen 90-talet im gleichen Maße an wie Karlfeldts "Träslottet". Dieses, noch zentraler innerhalb von Karlfeldts Werk und ähnlich wie "Strövtåg" I an einer gewissen Wende auf dem Weg des Dichters (hier: in einer Periode zunehmender Abwendung von der Fridolin-Welt) entstanden, ist praktisch auf dem gleichen Grundmotiv wie Frödings Gedicht aufgebaut: dem Besuch des Dichter-Ichs in der Heimat, die dem jetzt in der Fremde Weilenden zugleich zum Vergangenen geworden ist. Im wesentlichen entstanden im Herbst 1906, vermutlich kurze Zeit nach einem Besuch im Elternhaus von Karlfeldts Mutter, Hyttbäcken, und veröffentlicht in der Sammlung *Flora und Pomona* (1906), wird "Träslottet" – ähnlich wie "Strövtåg i hembygden" – in der Karlfeldt-Forschung zwar oft erwähnt und zum Teil mit höchsten Auszeichnungen bedacht (so von Fredrik Böök als ein "osäglich skön dikt", von Ruben G:son Berg als "den underbara sången från Karlfeldts moders hemgård")<sup>9</sup>, hat aber bisher noch kaum eine in allen Teilen befriedigende Interpretation erfahren. Auch dieses Gedicht ist schon oft als direkter Ausdruck eines konkreten Erlebnisses – Karlfeldts Besuch bei der damaligen Hausherrin von Hyttbäcken, einer Verwandten mütterlicherseits – aufgefaßt worden, doch ist von anderer Seite auf mehrere Momente hingewiesen worden, welche sich bei einer rein realistischen Betrachtungsweise als Ungereimtheiten erweisen:<sup>10</sup> die sozusagen gleichzeitige Erwähnung von blühenden Traubenkirschen ("de nattutsprungna häggarna" I,2) und des herbstlichen blauen Eisenhuts ("stormhatt" IV,1), das Motiv der Dalmåningar (in II), die es in Hyttbäcken nie gab, die Anrede "du unga i änkedräkt" (III,4) an die damals 78jährige Verwandte. Für uns erscheint dies indessen als ziemlich irrelevant; denn es ist klar, daß es sich auch in diesem Fall nicht um ein reines (realistisches) Erinnerungsgedicht (auf den Hof Hyttbäcken, auf Karlfeldts Mutter u. dgl.) handelt. Auch wenn man durchaus nicht – wie I. Fries – das Ganze als Traum aufzufassen braucht, ist das Grundmotiv "Besuch in der Heimat, im Jugendmilieu, in der Vergangenheit" sicher ziemlich frei aus verschiedenen Erinnerungstücken zusammengesetzt und weist schon dadurch darauf hin, daß es wesentlich nur als Symbol für eine wesentlichere, tiefere und grundsätzlichere Aussage dient. Schon die Bezeichnung des gestalteten Raums als "träslott" weist auf diese Symbolfunktion hin; denn obwohl eine Benennung "Schloß" (auch in den Varianten "furuslott" I,7 und "bondeslott! IV,5) im Hinblick auf die ungewöhnlich stattlichen Dimensionen der Bergmannshäuser im südlichen Dalarna nicht ohne Verankerung in der Wirklichkeit ist, ist doch zu beachten, daß Karlfeldt "Schloß" immer wieder symbo-

<sup>9</sup> S. Klas Wennerberg, *Vårgiga och hösthorn. Förklaringar till Karlfeldts dikter*, 2:a uppl. (= Karlfeldtsamfundets skriftserie 7), Malung 1977, S. 159.

<sup>10</sup> Vgl. besonders Ingegerd Fries in *Karlfeldt, poet för alla tider*, Medborgarskolan o. J. S. 25–31 und *Svensk litteraturtidning* 37, 1974, S. 38–42.

lich für das Fest-Ruhende, das Sichere, auch Geborgene im menschlichen Dasein verwendet (selbst dort noch, wo dieser Raum von Sehnsucht durchweht wird: “slottet i saknadens dalar”). Gleichzeitig gibt uns die Schloßmetapher im vorliegenden Fall schlaglichtartig einen Fingerzeig auf die gegenüber Fröding fundamental verschiedene Gestaltung des Motivs “Begegnung mit der Vergangenheit”: bei Fröding eine gähnende Leere an der Stelle des ersehnten väterlichen Hofes, bei Karlfeldt das Schloß als Ort der Geborgenheit, der durch das ganze Gedicht hindurch bewahrt bleibt und auch in der Zukunft als mögliche Zufluchtsstätte für den Heimat- und Ruhelosen bestehen bleibt! [42]

Schon beim ersten Lesen des Gedichts fallen auch markante Unterschiede in der rhythmischen Gestaltung auf. Zweisilbige Senkungen (anapästisch oder daktylisch) sind zwar auch bei Karlfeldt häufig, können auch seinem Gedicht an manchen Stellen einen Hauch des Tänzerischen oder doch der musikalischen Bewegtheit verleihen (etwa III,6 “Det sjunger om blomstrens prakt som blir blek / och om lyckans väv som består / det sjunger om glädjens fladdrande lek ...”). Aber als Ganzes ist der Rhythmus weit entfernt vom gleichmäßigen Strömen und Fließen des Fröding’schen Gedichts: nicht nur wechseln ein- und zweisilbige Senkungen, den feinsten inhaltlichen Schwingungen folgend, einander sozusagen ständig ab (z. B. II,6 “David står på hög altan / och ser på Batsebas bad / Ulliga hjordar gå vid Jordan ...” usw.), sondern zahlreiche Strophen (so fast durchgehend in I und II) sind geradezu nach dem Prinzip eines regelmäßigen Wechsels zwischen Versen mit und ohne Auftakt gebaut. Zum Eindruck des Retardierenden, Wuchtigen, Feierlich-Gemessenen oder auch Eigenwilligen tragen auch die oft recht weit ausladenden, sich über zwei Zeilen erstreckenden rhythmisch-syntaktischen Einheiten bei (etwa I,1 “Vi haver du dig i kammaren / så sörjande innelyckt?”), noch mehr aber die vielen schweren, mit Konsonanten reich befrachteten Hebungen (“det förgångnas bo”, “bruntarna och blackarna” usw.), zahlreiche schwere Wortformen (“blomstertungt”, “näktergalsland” u. dgl.), in ganz besonderem Maße die vielen schweren, meist mehrsilbigen Verschlüsse (I,1 “Uret slår med hammaren”, I,2 “De nattutsprungna häggarna” usw.). Ganz besonders markant ist das rhythmische Gefälle in IV,1 mit dem Nebeneinander von Daktylen und Formen, die man geradezu als Spondäen bezeichnen möchte (“Jag sov i den dånande stormnatt ... Du bröt mig vid grinden en stormhatt”); gerade hier wird aber auch deutlich, wie sich Karlfeldts Rhythmus offenbar sehr bewußt, ja raffiniert aus einem ständigen Ineinanderspielen von Unruhe, Bewegung einerseits und Kraft, Festigkeit (“Männlichkeit”) andererseits konstituiert.

Auch die sprachlichen Klangwirkungen zeigen ein gegenüber Frödings Gedicht nuancierteres Bild. Auch Karlfeldt verfügt über das ganze Register lautlicher Finessen, wie sie der schwedischen Neuromantik eigen sind – Alliterationen, Assonanz, bewußter Einsatz der Vokalqualitäten vor allem im Reim, aber er konzentriert sie stärker als Fröding auf besonders stimmungsgesättigte Momente: etwa die Abendstimmung im “gästabadssal” in II,1–2 (mit den fast durchwegs dunklen Vokalen *a*, *o* und *å* und der den “ruhenden Strom der Zeit” markierenden Verbindung von *i-*



Assonanz und *st*-Alliteration: “Månen står still som i Ajalons dal / över tidens vilande ström”) oder das rauschhafte Erlebnis einer Vergangenes und Gegenwärtiges, Tote und Lebende umfassenden Einheit, wo *v*- und *s*-Alliterationen im Verein mit hellen Vokalen geradezu den akustischen Eindruck einer geheimnisvollen Streichmusik evozieren (III,5 “Det sjunger i vindens växande vin / som stråkar med sällsamt ljud...”). Sind dementsprechend auch dynamische Sprachelemente (Bewegungsverben, Ausdrücke wie “vindens växande vin” u. dgl.) im wesentlichen an bestimmte Motive geknüpft (vor allem das Wind-Motiv), so verwendet Karlfeldt andererseits eine reiche Skala von Farbausdrücken: implizit in der Erwähnung von Blumen und Blüten (“häggarna”, “blomstrens prakt”, “stormhatt”), explizit von “weiß” und “bleich” über “grau”, “blau” und “braun” usw. bis zu “bunt”, wobei gelegentlich geradezu jugendstilhaft anmutende Kontrastwirkungen erzielt werden (so III,2 “mot sjunkande, skyröd kväll / vill jag se de vita smyckenas blänk”).

Was bei Fröding nirgends in die Augen fiel: Archaismen und Dialektwörter, läßt sich in Karlfeldts Text reichlich belegen (“vi” warum, “innelyckt” ein- [43] geschlossen, “fala/falorna” Ebene(n)) und vermittelt ebenso den Eindruck des Gedingen-Traditionsgebundenen wie überhöhende Ausdrücke von der Art von “gästabuds-sal”, “högtidssal”, “ryttaresal” (vgl. schon “-slott”). Und was Karlfeldts Text ganz besonders von Frödings Gedichten abhebt, ist der viel reichlichere Gebrauch von Metaphern – nicht nur aus dem Bereich der Natur (“tidens vilande ström” II,2, “min vårögda fränka” IV,5, auch II,8 “göskog och näktergalsland” als symbolische Ausdrücke für die muntere und die schmerzliche Seite, somit für den grundlegenden Dualismus in Karlfeldts Dichtung) oder umgekehrt bei Naturscheinungen aus dem menschlichen Bereich (z. B. I,3 “Vinden rider på falorna / sin sunnanhäst med vin”), sondern ganz besonders auch aus dem heimischen Arbeitsleben (IV,3 “Ja väl, jag har känt som jag ärvt litet malm / från fädernas flammande härd”), aus Bibel und Volksfrömmigkeit (II,7 “Absaloms bruna ök” als Pegasus) oder aus beiden Bereichen zusammen (IV,3 “Jag stått i din smedja vid släggornas psalm”).

Ergibt sich somit vom Sprachlich-Rhythmischen her bei aller Bewegtheit, bei allem Stimmungshaft-Musikalischen doch zugleich ein Zug zum Statischen, zur ruhigen Anschauung, zum Handgreiflich-Konkreten, wie es der Dichter in seiner ursprünglichen Heimat und deren Traditionen vorfand, so bestätigt sich dies durchaus bei einer inhaltlichen Analyse: sie erweist das Gedicht als äußerst raffiniertes Ineinander von Statik und Dynamik, von Ruhen im Vergangenen und Notwendigkeit des Ausbruchs, von Entwurzelung und Verankerung im Heimatlichen und Traditionellen.

Schon in Umfang und Aufbau weicht “Träslottet” wesentlich von “Strövtåg” I ab: es ist in vier Teile von teilweise unterschiedlicher Länge gegliedert, es ist weder im Ganzen noch in den einzelnen Teilen so streng durchstrukturiert wie das Fröding’sche Gedicht, dafür weiter ausholend, detailreich, auf weite Strecken trotz Dialogform episch schildernd, zeigt aber doch eine klare Verlaufskurve von der einleitenden Situationsschilderung (I) über den Eintritt in den Bezirk des Vergangenen (II)

und den Höhepunkt eines rauschhaften Einlebens in Erinnerung und Tradition (III) bis zum Abschied im Zeichen von Unruhe *und* Geborgenheit im Vergangenen.

Im Gegensatz zu "Strövtåg" ist das "träslott" als lyrischer Raum bewohnt, es ist ein echter menschlicher Bezirk, das lyrische Ich wendet sich deshalb ständig an ein Du. Wie dies gleich zu Anfang ausgesprochen wird, steht auch hier der Dichter unter dem Eindruck der flüchtigen Zeit ("Uret slår med hammaren / och märker tidens flykt"), aber die Begegnung mit dem Heimatlichen veranlaßt ihn, die Uhr stillstehen zu lassen und an "de dumma år" (den inzwischen verstrichenen Jahren) vorbei in die Vergangenheit einzutauchen. Noch ist die Anrede an das weibliche Du, das dem Ich die (gemeinsame) Vergangenheit erschließen soll, in Frageform gehalten, was offensichtlich eine erste vorsichtige Annäherung bedeutet, aber die vielen aufgezählten Details (die Schmieden und Wasserräder, der Rauch der Rostöfen im Bergbaugebiet usw.) lassen erkennen, daß der Dichter schon ganz in seinen vielfältigen Erinnerungen eingesponnen ist (während Fröding ganz auf das engere Kindheitsmilieu fixiert scheint). Auch hier wird (I,2–3) ein bezauberndes Sommerbild entworfen, aber in ganz anderer Weise als bei Fröding wird es unmittelbar mit dem für Karlfeldt so zentralen Wind-Motiv verbunden: während der Wind im "Strövtåg" nur ein schwacher Hauch ist, kommt er hier als kecker Reiter, der die Geister der Vergangenheit weckt, daher: "vinden rider på falorna / sin sunnanhäst med vin". [44]

In II wird der Gast von der Hausherrin in den eigentlichen Raum der Erinnerungen, "det förgångnas bo", geführt; es ist – konkret und symbolisch – der "gästabuds" oder "högtidssal". Jetzt hört das unsichere Fragen auf, die Zeit steht still wie einst – nach dem Buch Josua 10,12–14 – im Tal Ajalon; das Dichter-Ich ergreift ganz von der Vergangenheit Besitz und kann jetzt unmittelbar und mit beschaulicher Freude am Detail zur Schilderung des wiedergewonnenen Raums übergehen. Von der für Karlfeldt so bezeichnenden Assoziation des Heimatlichen und Vergangenen mit dem Bibelmotiv geht er direkt über zur Beschreibung der Dalmålningar an den Wänden, welche er mit der ihm eigenen Mischung von Ehrfurcht und ironischer Distanz betrachtet (II,3 "Apostlarna och profeterna / med vadmalsrock och kaskett / spatsera ännu på tapeterna"). Es bleibt aber nicht bei der Beschreibung solcher Objekte: mit einem genialen Griff leitet er von den biblischen Gemälde-Motiven über zur persönlichen Situation: daß ihm "prins Absaloms bruna ök" (II,7), der Klepper, wie er da auf einer Dalmålning abgebildet ist, zum Pegasus, zum Symbol seiner Dichtkunst geworden ist, bedeutet sowohl Anschluß an heimatliche Tradition wie Ausbruch und Aufruhr gegen das väterliche Erbe. In III geht die Besichtigung in den "Intimbereich", zu den in den alten Eichentruhen verwahrten Schätzen des Hauses, vor allem den an den Höhepunkten des ländlichen Lebens getragenen Kleidern und Schmuckstücken über; die Intensivierung des Anliegens wird durch den jetzt an die Stelle der Frageform getretenen Imperativ markiert ("Öppna de tunga kistor av ek", "Bred kläden och dukar på bord och bänk"). Angesichts dieser alten Gegenstände droht das Vergänglichkeitsgefühl überhandzunehmen: die Schätze sind verblichen, der noch von der Mutter getragene Brautschmuck liegt "andlös och tom" (III,3), das

Abgründige der Vergangenheit wird durch zweimaliges “hur fjärran” beschworen (III,3). Doch Erinnerung und Fortbestand sind stärker: nicht nur vergewissert sich der Dichter des Fortbestehens der Gegenstände trotz ihres Alterns (III,1 “den åldriga skatt ... som varar och sent förgås”), nicht nur erscheint die weibliche Partnerin als Garant für die Weiterführung der besten Tradition des alten Bergmannsgeschlechts (III,4), sondern der Dichter läßt sich schließlich vom Zauber all’ dieses Vergangenen zu einem geradezu rauschhaften All-Einheitsgefühl inspirieren, in das er Tote und Lebende, Vergangenheit wie Gegenwart mit einschließt (III,5). In der Mitte von III tritt das Du plötzlich vollständig zurück, an dessen Stelle treten allgemein-unpersönliche Formulierungen wie “Det sjunger...”, “Det susar...”. Die teilweise schweren Strophenanfänge (z. B. III,1), schweren Senkungen (z. B. in “brudstass”, “tankfull”) und schweren Wortformen (“spånadshöst”, “bergmanssläkt”) werden abgelöst durch einen mehr und mehr beschwingten Rhythmus mit größtenteils leichteren Hebungen, mehr zweisilbigen Senkungen usw.: es ist wie ein Crescendo von Lauten und Rhythmen, das die Strophen 5–8 durchzieht und in das auch die von Karlfeldt je und je mit dem Vergangenen assoziierten Motive des Windes und des Lavendeldufts einbezogen werden (III,8 “Det susar i kammarn på vinande loft / om det trogna blod som jag ärvt / och det svävar som gammalt lavendeldoft / kring kuddens skinande lärf”). Was bei Fröding nur ein schwacher Hauch oder ein kurzes Erinnerungsbild ist und sich rasch wieder verflüchtigt, steigert sich im “Träslottet” zu einem mächtigen, ins Überpersönlich-Irrationale hinüberführenden Gefühl des Eingebundenseins in Vergangenheit und Tradition – einem Gefühl, das geradezu im Ritual endet (III,7 “då ville jag böja, av vörnad stum / för de sovandes minne mitt knä”).

Teil IV zeigt dann freilich, daß sich das Dichter-Ich nicht auf die Dauer von diesen Gefühlen überwältigen läßt. In der Nacht wächst zwar der Wind [45] zum Sturm an, aber er symbolisiert nun nicht mehr nur bewegte Vergangenheit, sondern bedeutet auch Unruhe und Gefährdung im gegenwärtigen Leben (wie es das nun wieder in Erscheinung tretende Du in IV,2 andeutet). Das Nebeneinander, die Synthese von Geborgenheit im Gedanken an das Vergangene einerseits und von Unruhe, Wanderlust, Drang hinaus aus dem engen Bezirk des Heimatlich-Traditionellen ebenso wie auch Gefühlen der Wurzellosigkeit andererseits findet seinen unnachahmlichen Ausdruck in der Metapher vom Schlaf “mit wiegender Ruhe” in dem sturmbraustem Haus: “Jag sov i den dånande stormnatt / med vaggande ro i min själ / du bröt mig vid grinden en stormhatt / och räckte mig den till farväl” (IV,1). Daß hierin eine Möglichkeit der Daseinsbewältigung erkannt wird, zeigt sich gleich darauf beim Abschied am folgenden Morgen. Der Eisenhut (“stormhatt”), den die Hausherrin dem in die weite Welt hinaus Ziehenden reicht, hat gleich mehrfach symbolische Bedeutung: dem Wortsinn nach bedeutet er einen Helm, den der Empfänger zum Schutz in den Kämpfen des Lebens draußen in der großen Welt gebrauchen kann; daß es eine im Herbst blühende Blume ist, markiert nicht nur den Aufbruch, wie ihn Karlfeldt gern mit dem Herbstmotiv verbindet, sondern auch die männliche Reife

und Festigkeit, wie sie Karlfeldt schon seit den Fridolin-Gedichten zum Gegenstand einer förmlichen Herbst-“Ideologie” gemacht hat. Ebenso wichtig ist aber auch das Abschiedsgespräch, in dem ausdrücklich festgehalten wird, daß der Hof dem Dichter auch weiterhin zur Einkehr und Ruhe zur Verfügung stehen und daß der Dichter aus dem Gedenken an “hembygdens fala och hed” (IV,4) und an “ditt bondeslott” (IV,5) Kraft schöpfen und sich mindestens im Tod mit den “Vätern” vereinigen wird. Das ist der Sinn der teilweise symbolisch verschlüsselten letzten Strophen, wie denn auch in IV,3 recht direkt vom väterlichen Erbe als Waffe (“klingande svärd”) im Lebenskampf gesprochen wird.

Man sollte deshalb “Träslottet” nicht zu einseitig im Sinne des Vergänglichkeitsgefühls deuten. Gewiß ist dies (besonders deutlich in III) spürbar, ja daß Karlfeldt auch von der Dekadenz nicht allzu weit entfernt ist, zeigt sich auch in diesem Gedicht jedenfalls in seinem hochgetriebenen Aesthetizismus, den außerordentlich sensiblen Pendelschwingungen des rhythmischen und stilistischen Instinkts. Im Rückgriff auf das Heimatliche und Vergangene aber zeigt sich die Möglichkeit einer Bewältigung der existentiellen wie aber auch ästhetischen Probleme – eine feste Grundlage, hinter der freilich die Momente der Unruhe und Gefährdung nirgends zu verkennen sind. Vom Rhythmischen über verschiedene Momente der sprachlichen Gestaltung bis zum Inhaltlich-Thematischen, aber auch in Zeit- und Raumgestaltung (im Versuch, die eilende Zeit anzuhalten, im Gegenüber von Vergangenheitsbezirk und Außenwelt) können wir Karlfeldts Dualismus erkennen: den Gegensatz von Ruhe und Bewegung, von Suchen nach neuen Horizonten mit entsprechender Gefährdung einerseits und Bedürfnis nach einer festen existentiellen Grundlage, nach Geborgenheit in einem von gesicherten Werten erfüllten menschlichen Bezirk andererseits. Nicht in allen seinen Dichtungen ist es ihm gelungen, die Gefühle der Verunsicherung, der Entwurzelung und des Pessimismus durch eine Attitüde der ruhigen Gefäßtheit und der Verankerung in der Tradition zu kompensieren; in “Träslottet” jedoch, wo er das Problem des Verhältnisses zwischen Gegenwart und Vergangenheit in der ganzen Tragweite anpackt, hat er etwas von dem erreicht, was Mjöberg<sup>11</sup> von ihm bezeugt, “att det inte var det förgångna som sådant som var föremålet för Karlfeldts patos. Det var i stället det förgångna som bas för framtiden, en sorts livstro. Att hålla arvet levande var för honom ett arbete i både samtidens och framtidens tjänst”. [46]

Sowohl “Strövtåg” I wie “Träslottet” sind im Abstand von wenig mehr als 10 Jahren aus ganz ähnlichen Voraussetzungen heraus entstanden: beide sind von Dichtern geschaffen, für welche ein frühes – ganz konkretes, aber auch zeittypisches – Erlebnis der Entwurzelung von entscheidender existentieller Bedeutung wurde; beide entstanden auch in Schaffensperioden, in denen sich die beiden – vermeintlichen – “Naturpoeten” von einer mehr oder weniger intensiven Beschäftigung mit dem Heimatlich-Provinziellen, mit einer vergangenen “heilen Welt” abwandten oder abzu-

<sup>11</sup> Jöran Mjöberg, *I Fridolins spår*, Stockholm 1945, S. 20.

wenden begannen. Obwohl also die erlebnismäßigen, psychologischen wie aber auch ästhetischen Voraussetzungen enge Berührungen zeigen, sind aus ihnen zwei Dichtungen hervorgegangen, deren grundlegende Verschiedenheit sich bis in Einzelheiten des Sprachstils und des Rhythmus nachweisen läßt. In der Gestaltung des Vergangenen artikuliert sich die grundsätzliche Verschiedenheit im menschlich-künstlerischen Habitus: Fröding findet keinen Halt und versinkt bald in geistiger Umnachtung, Karlfeldt schöpft, auch wenn er den Bezirk des Vergangenen weit überschreitet, gerade daraus innere Kraft und vermag noch 20 Jahre später die unvergleichlichen Altersdichtungen der Sammlung *Hösthorn* zu schaffen.

Natürlich müßte nun der Motivvergleich noch weitergeführt werden – zunächst etwa mit Heidenstams "Tiveden". Das Problem des Vergangenen ist ja um die Jahrhundertwende aus verschiedenen Gesichtspunkten besonders aktuell; die vergleichenden Studien könnten aber noch weiter gesteckt und etwa auf die Romantik ausgedehnt werden. Doch wir müssen hier einhalten. Es sollte ja ohnehin nur darum gehen, die Fruchtbarkeit von Vergleichen zwischen motivverwandten Werken<sup>12</sup> an ein paar Texten aus der neueren schwedischen Literatur zu erproben und nachzuweisen, wie ein solcher Vergleich selbst innerhalb derselben nationalliterarischen Epoche und selbst unter demselben Aspekt – hier demjenigen der Dekadenz – grundlegende Unterschiede zwischen den einzelnen Dichterpersönlichkeiten zu profilieren vermag.

---

<sup>12</sup> Vgl. z. B. Wolfgang Kayser, *Das sprachliche Kunstwerk*, 18. Aufl. Bern-München 1978, S. 285.