

Sammlaren

Tidskrift för

svensk litteraturvetenskaplig forskning

Årgång 95 1974

Svenska Litteratursällskapet

REDAKTIONSKOMMITTÉ

Göteborg: Lennart Breitholtz

Lund: Staffan Björck, Carl Fehrman

Stockholm: Örjan Lindberger, Inge Jonsson

Umeå: Magnus von Platen

Uppsala: Gunnar Brandell, Thure Stenström

Redaktör: Docent Ulf Wittrock, Litteraturvetenskapliga institutionen, Villavägen 7,
752 36 Uppsala

Tysk komparatism och symbolismen

Av ULF WITTRÖCK

I. Den internationella debatten kring komparatismen

»We spend too much of our energy talking—as I am now—about comparative literature, and not enough of it comparing the literature.»

Harry Levin: Comparing the Literature. (Yearbook of Comparative and General Literature. Bd 17, 1968.)

Med Horst Rüdiger som förste president grundades i Bonn 1969 Deutsche Gesellschaft für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft. Rüdiger hade 1966 börjat utge *Arcadia. Zeitschrift für vergleichende Literaturwissenschaft* och han tog därmed upp traditionen från den 1910 nedlagda Zeitschrift für vergleichende Literaturgeschichte. Komparatismen sådan den i Tyskland företrätts av Wilhelm Scherer och Max Koch blev undanträngd, när i början av 1900-talet »Geistesgeschichte» och »Wesensschau» i stället fått vind i seglen; »die ganze Bewegung, die sich in problemlöser Stoffgeschichte erschöpft hat [— —] scheint heute totgelaufen und versandet», förklarade Julius Petersen ampert i en uppsats 1928 med titeln *Nationale oder vergleichende Literaturgeschichte*, som stod att läsa i Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. I Frankrike var situationen helt annorlunda. Där grundades 1921 *Revue de littérature comparée* – Fernand Baldenspergers begreppsutredning »Littérature comparée. Le mot et la chose» inledde det första häftet – och där blomstrade komparatismen inte enbart vid Institut des littératures modernes et comparées i Sorbonne. 1931 utkom Paul Van Tieghems handbok *La littérature comparée* (senaste nya upplaga 1951); »la littérature comparée est une science en grande partie française», heter det i förordet; »elle a déjà un brillant passé, elle a de vastes perspectives d’avenir». Van Tieghem som skiljer mellan *littérature comparée* och *littérature générale*, betecknade sin metodbok som den första i sitt slag. Tjugo år senare framträdde Marius-François Guyard med en ny handbok som likaså var betitlad *La littérature comparée*. Den boken kom speciellt med anledning av Sorbonneprofessorn Jean-Marie Carrés komparatistiskt renläriga förord att väcka anstöt på sina håll inom berörda kretsar på andra sidan Atlanten. »'La littérature comparée n'est pas la comparaison littéraire', wrote Jean-Marie Carré», konstaterar Harry Levin (*Comparing the Literature. Yearbook of Comparative and General Literature. Bd 17, 1968*). »Those of us who remember his charm, his courage,

and his courtesy may regret that he felt constrained to fight a rear-guard action for a national conception of literary history which relegated comparative literature to a kind of extra territorial supplement.» När Werner Paul Friederich, till börden schweizare men promoverad vid Harvard och efter krigsslutet energiskt verksam för en reform av undervisningen i comparative literature i USA, avtryckte Carrés förord i det första bandet (1952) av *Yearbook of Comparative and General Literature*, upplevde René Wellek detta som en utmaning mot allt vad man på detta område hade uppnått i USA; han gör själv denna litet patetiska deklARATION i *Comparative Literature Today* – The President's address at the meeting of The American Comparative Literature Association held at Cambridge, Mass. in April 1965. (Omtryckt i R. Wellek: *Discriminations* (1970).) »Carré here restates, in the narrowest terms, the old concept of literary study and of comparative literature in particular: comparative literature is a branch of literary history concerned with the 'factual contacts' (*rappports de fait*) between the works, the inspirations, and even the lives of writers belonging to several literatures. [. . .] I severely criticized the preface and the little book by Guyard in the next *Yearbook* (1953), though I recognized the modest pretensions of a handbook for students and its dependence on a similar earlier booklet by Paul Van Tieghem. Still, it seemed to me a dangerous symptom of the survival of an obsolete methodology and its restrictive legislation.» Vid »the Second Congress of the International Comparative Literature Association» (Chapel Hill sept. 1958) höll så Wellek sitt uppmärksammade föredrag *The Crisis of Comparative Literature* (omtryckt i R. Wellek: *Concepts of Criticism* (1963)), vari han vidareutvecklade sin kritik mot den komparatistiska skolbildning som företrädades av Baldensperger, Van Tieghem, Carré och Guyard. Han slog ner på »this basically patriotic motivation of many comparative literature studies in France, Germany, Italy, and so on»; denna motivation, menade han, hade resulterat i »a strange system of cultural bookkeeping, a desire to accumulate credits for one's nation by proving as many influences as possible on other nations or, more subtly, by proving that one's own nation has assimilated and 'understood' a foreign master more fully than any other. [. . .] An artificial demarcation of subject matter and methodology, a mechanistic concept of sources and influences, a motivation by cultural nationalism, however—these seem to me the symptoms of the long-drawn-out crisis of comparative literature.»

Under mellankrigstiden betraktades komparatismen ofta nog som speciellt ägnad att främja en internationell förståelse. Men liksom den taineska positivismen med Julius Petersens ord befanns vara »ein fremder, der Innerlichkeit des deutschen Wesens widerstrebender mechanistischer Denkwang», stötte den jämförande litteraturhistorien på patrull i ett allt våldsammare chauvinistiskt Tyskland, vars expansiva kulturpolitik haussade tyskspråkig »Weltliteratur». »Vaterland, Deutschland, Deutschtum. . . heilige Worte, von höchstem Geistes- und Glaubenswert. [. . .] Die ganze Seele der Nation ist in den Dichtwerken ausgedrückt.» (Karl Viëtor: *Die Wissenschaft vom*

deutschen Menschen in dieser Zeit. Zeitschrift für deutsche Bildung, 9, 1933.) Efter andra världskriget upprättades en tysk lärostol i komparatism vid Mainzer Gutenberg-universitetet med Heine-forskaren Friedrich Hirt som den första innehavaren. Efterhand har i Förbundsrepubliken ytterligare ett antal lärostolar tillkommit. Walter Höllerer, »Ordinarius für Literaturwissenschaft» vid Tekniska universitetet i Väst-Berlin, förklarade i sin uppsats *La littérature comparée en Allemagne depuis la fin de la guerre* (Revue de littérature comparée 1953) att man i Tyskland avvisade såväl *littérature comparée* i egentlig mening som *littérature générale* och i stället som målsättning hade »eine vergleichende europäische Literaturgeschichte». Horst Rüdiger, Hirths efterträdare i Mainz och ju sedermera Bonner Ordinarius, har i Yearbook of Comparative and General Literature (1971) gett en presentation av det aktuella läget som jag längre fram utförligare skall återkomma till. Höllerer fastslog beklagande att det i DDR inte existerade någon komparatism utöver arbeten rörande förhållandet mellan tysk diktning och den slaviska litteraturen. (Av denna karaktär är ännu G. Ziegenggeist och L. Richter: *Aktuelle Probleme der vergleichenden Literaturforschung*, en marxistisk publikation från Akademie der Wissenschaften, Berlin 1968.) Om förhållandena i DDR erkände sig i sin tur Rüdiger i det först vid Yale University hållna föredraget, Comparative Literature in Germany, vara klen orienterad; »the scholarly communications with that country are so difficult, especially for West Germans, that my knowledge in this field is quite fragmentary.»

Vid komparatistkongressen i Budapest 1962 framhöll den välkände östtyske romanisten Werner Krauss väl lätt ironiskt att den amerikanska komparatismen utan tvivel var djupt genomträngd »von ihrer völkerverbindenden Sendung». »Man könnte diese Bestrebungen nur begrüßen, wenn sie wirklich zum literarischen und literaturgeschichtlichen Austausch zwischen bisher nur wenig verbundenen Völker führen wurden.» I denna deklaration som fick till följd ett nytt intresse för komparatismen i DDR – till den femte internationella komparatistkongressen i Belgrad 1967 anlände sålunda därifrån en manstark delegation – tog Krauss upp till diskussion de under 1950-talet manifesterade misshälligheterna mellan Guyard och de amerikanska komparatisterna. »Guyard wurde einer nationalistisch-gallozentrischen Einstellung bezichtigt», fastslog Krauss. »In Wahrheit war es nur das Natürliche und auch das Richtige, dass die französischen Komparatisten den Ausgangspunkt in der französischen Literatur ins Auge fassten.» Werner Krauss riktade i gengäld en skarp kritik mot den komparativa praxis som han fann tillämpad i Friederichs tidskrift Comparative Literature (grundad 1949). »Es scheint, als liessen sich zwischen jedem beliebigen Punkt im Raume und in der Zeit Beziehungen herstellen.» Van Tieghem hade visserligen i sin handbok förklarat att det också kunde finnas anledning att räkna med »similitudes sans influences». »Aber nicht das ist entscheidend, sondern vielmehr die Frage, ob es Ähnlichkeiten ausserhalb aller geschichtlichen Zusammenhänge geben könne.» Welk registrerar irriterat Krauss' uttalanden i sin uppsats Comparative Litera-

ture Today. I själva verket fäste Krauss uppmärksamheten vid något av en kräftsvulst inom comparative literature i USA, ett lösligt, ahistoriskt sammanställande av olika författare och verk. (Krauss' föredrag återges i *Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae*, V, Budapest 1962; det finns inarbetat som kap. VIII, Nationale und vergleichende Literaturgeschichte, i hans bok *Grundprobleme der Literaturwissenschaft* (1968).) Däri har naturligtvis René Wellek rätt att Van Tieghem och Guyard ger en synnerligen snäv definition av litterature comparée. Å andra sidan hotar onekligen själva begreppet littérature comparée att te sig vagt och intetsägande, när det inte ges några som helst inskränkande definitioner. »Comparative literature can and will flourish only if it shakes off artificial limitations and becomes simply the study of literature», hävdar emellertid Wellek. I uppsatsen *The Name and Nature of Comparative Literature* (R. Wellek: *Discriminations* (1970)) konstaterar han hur hans föredrag i Chapel Hill 1958 om ämnets kris hade till följd en ändlös polemik. »Particularly distressing is the attempt to create an issue between a supposed American and a French conception of comparative literature. I was, of course, not arguing against a nation or even a local school of scholars. I was arguing against a method [. . .]» Mellan en »fransk» och en »amerikansk» skola skiljer – om också med citationstecken – Henry H. H. Remak (Professor of German vid Indiana University) i sin begreppsutredning *Comparative Literature. Its Definition and Function*, den uppsats som utgivarna Newton P. Stallknecht och Horz Frenz har låtit inleda samlingsverket *Comparative Literature: Method and Perspective* (Southern Illinois University Press 1961, rev. ed. 1971). Att comparative literature gäller »the study of literature beyond the confines of one particular country», därom råder förvisso allmän enighet, konstaterar Remak. Ett andra led i hans definition utgör »the comparison of literature with other spheres of human expression». I polemik mot den franska riktningen hävdar Remak att »the basis of factual evidence» på intet sätt får vara utslagsgivande vid valet av forskningsobjekt. »Purely comparative subjects constitute an inexhaustible reservoir hardly tapped by contemporary scholars who seem to have forgotten that the name of our discipline is 'comparative literature', not 'influential literature'. Herder and Diderot, Novalis and Chateaubriand, Musset and Heine, Balzac and Dickens, *Moby Dick* and *Faust*, Hawthorne's *Roger Malvin's Burial* and *Droste-Hülshoff's Judenbuche*, Hardy and Hauptmann, Azorín and Anatole France, Baroja and Stendhal, Hamsun and Giono, Thomas Mann and Gide are eminently comparable regardless of whether or how the one influenced the other.» Det var just gentemot denna typ av hejdlös, mer eller mindre oansvarig komparatism som Werner Krauss med allt skäl opponerade. Ett mer fruktbart komparatistiskt studium, framhöll denne, satte in på de bakomliggande orsakerna till »die Gemeinsamkeit zweier unbeeinflusst voneinander bearbeiteter Strukturen». »Schon vor Jahrzehnten wurde darauf hingewiesen, dass bei zwei Romanschriftstellern die offenkundig sich nicht beeinflussen konnten, bei *Dostojewskij* und bei *Paul de Kock*, das Erlebnis der anonymen Grosstadt ganz ähnlich geschildert wird.

Gemeinsam ist den beiden Werken die gesellschaftliche Situation, die Entstehung von Massenagglomerationen durch die Ausbreitung des Kapitalismus und Industrialismus.»

Det föredrag, Begriff und Idee der vergleichenden Literaturwissenschaft, som René Wellek höll vid Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn den 27 juni 1967 och som publicerades i *Arcadia* 1967 (Heft 3) är identiskt med den ovan berörda uppsatsen *The Name and Nature of Comparative Literature*. I den tyska komparatismens centrum, där Horst Rüdiger residerar med »Methodenfragen der Komparistik» som ett av sina »bevorzugte Forschungsgebiete» vid Germanistisches Seminar, Abteilung für Vergleichende Literaturwissenschaft, framträdde sålunda Wellek med detta föredrag, vari han förklarade att det föga lönade sig att vara dogmatisk beträffande det exakta bruket av begrepp som »Weltliteratur» och »Vergleichende Literaturwissenschaft». Å andra sidan betonade han att det måste råda full klarhet om den innebörd som man förknippade med beteckningen comparative literature! »Klarheit in diesen Dingen vermeidet immerhin Verwirrung, während Zweideutigkeit oder Willkür Gefahren mit sich bringen. Diese mögen nicht so ernst sein, wie wenn man heiss 'kalt' nennt oder Kommunismus als 'Demokratie' bezeichnet; aber sie verhindern doch die Verständigung und Zusammenarbeit.» Det var onekligen en parallell som var ägnad att slå an i Bonn. Wellek fann det omöjligt att dra en effektiv gräns mellan littérature comparée och générale, mellan vergleichende Literatur och allgemeine Literatur. »Vergleichende Literaturwissenschaft im engen Sinne der binären Zusammenhänge» – i stället för om »rapports binaires» talar Van Tieghem beträffande littérature générale om »les faits communs à plusieurs littératures» – »könnte keine sinnvolle Disziplin sein, da sie sich lediglich mit dem 'literarischen Ausserhandel' und daher mit Fragmenten der literarischen Produktion befassen würde. Sie würde uns nicht erlauben, ein einzelnes Kunstwerk zu behandeln. Sie wäre, womit Carré sich offenbar zufrieden gibt, lediglich eine Hilfswissenschaft der Literaturwissenschaft [. . .]» Men inte heller Welleks landsman Remaks försök att fastställa de ramar inom vilka comparative literature har att verka, tillfredsställer helt den förre: »Das gesamte Schema mutet an, als wäre es für rein praktische Zwecke an einer amerikanischen Graduate School erdacht.» René Wellek vill i stället ansluta sig till en uppfattning som gör jämförande litteraturvetenskap, »unabhängig von linguistischen, ethnischen und politischen Grenzen», liktydigt med »Literaturkunde». »Sie kann sich nicht auf eine einzige Methode beschränken: Beschreibung, Charakterisierung, Interpretation, Schilderung, Erklärung, Wertbestimmung werden hier ebenso gebraucht wie das Vergleichen.» Och i en som vi funnit alldeles särskilt kontroversiell fråga tillfogar Wellek: »Auch kann der Vergleich nicht auf tatsächlich nachweisbare geschichtliche Kontakte begrenzt werden. Wie die Erfahrung der jüngsten Linguistik den Literaturwissenschaftler lehren sollte, kann das Vergleichen von Sprachen oder Gattungen, die geschichtlich nicht zusammenhängen, ebenso wertvoll sein wie die Untersuchung von

Einflüssen, die sich durch Nachweis der Lektüre literarischer Zeugnisse oder durch Parallelen ergeben.» Wellek avser uppenbarligen mer intrikata och välöversädda projekt än de övningsuppgifter inom comparative literature som vi har sett Remak rada upp. Ett närmande till lingvistikerna utgör f. ö. en påtaglig trend också i den nyaste tyska litteraturvetenskapen.

Den främsta måltavlan för René Welleks kritik blir således vad han kallar »faktualismen». »Was ich selbst und viele andere Forscher befürworten, ist eine Abkehr von mechanistischen, faktualistischen Vorurteilen, die noch aus dem XIX. Jahrhundert stammen, in die Richtung auf eine echte Kritik. [. . .] Wir benötigen beides, nationale wie allgemeine Literatur, wir brauchen sowohl Literaturgeschichte als auch Literaturkritik, und wir brauchen die weite Perspektive, die nur die Vergleichende Literaturwissenschaft geben kann.» Så gör Wellek på detta sätt comparative literature till ett förpliktigande honnörsbegrepp.

1967 utkom en tredje franskspråkig metodbok, *La littérature comparée* (Armand Colin, Paris), författad av Claude Pichois och André-Michel Rousseau. Boken som översatts till spanska (1969), tyska (1971) och holländska (1972), recenserades i *Yearbook of Comparative and General Literature* (1968) av den framstående och dynamiske romanisten Henri Peyre. Denne apostroferas i Guyards handbok för en mönstergill studie över »influences réciproques», *Shelley et la France* (1935); Pichois/Rousseau uppehåller sig vid Peyres periodiseringsresonemang i *Les Générations littéraires* (1948). Ett uttryck för den uppskattning som Henri Peyre har rönt under en mångårig verksamhet vid Yale University är »a special issue» av *Yale French Studies, The Classical Line. In honour of Henri Peyre* (1967). Peyre har bl. a. med ett par inlägg i *Yearbook of Comparative and General Literature* (1952 och 1959) tagit del i den livliga debatten kring comparative literature och efterlyst mer av »imagination»; också hans anmälan av Pichois' och Rousseaus' bok rymmer i sin koncentration »a backward and a forward glance». Peyre börjar med en liten återblick på ämnets som han säger av »ailments and self-doubts» uppfyllda historia. »After World War II, proud of the immense progress achieved in their own universities, energetic American scholars (often recently arrived from the old continent) ruthlessly pointed out the deficiencies of Comparative Literature as practiced abroad.» Att denna amerikanska utmaning – »at times unfair and judged insolent by venerable European pontiffs» – har haft en hälsosam verkan, betonar Peyre. »Too many mechanical studies had been undertaken on the pattern of 'Goethe in France', 'Shakespeare in Russia', the 'image' or the 'mirage' of Germany or of America in France, etc.» Men i USA hemföll man i gengäld åt andra ensidigheter. »Chronological and historical considerations were in danger of being too lightly thrown overboard. Too many studies of vague affinities of exterior similarities allegedly perceived between two or three very different authors were loosely juxtaposed into a clever package and were taken to constitute a 'comparative' thesis.» I fråga om det allmänna lösliga analogitänkandet intar Peyre alltså samma kritiska ståndpunkt som Werner Krauss företrätt.

Henri Peyre bedömer den nya franska metodboken påfallande välvilligt; opretentiös och eklektisk var den samtidigt synnerligen välinformerad, »courageous, and not needlessly polemical». »It is broader in scope, less enumerative, and less positivistic than its two French predecessors [. . .] the authors confess that 'Comparative Literature is still, in France, seeking its program of higher scientific research'.» (Också Harry Levin yttrar sig f. ö. erkännamt om boken. »Francocentricity seems to have been chastened and modified», heter det sålunda om den i uppsatsen Comparing the literature.) Själv betonar Peyre nödvändigheten av att den vetenskapliga nivån höjs, i USA lika väl som i hans gamla hemland Frankrike, och han pekar på det förhållandet att comparative literature inte alls fungerar väl som ett nybörjarämne. »By its very nature, because our academic system requires a thesis done much too early and favors premature publication, neat, limited, often insignificant subjects of fortunes and of influences have been treated in hasty monographs and exposed the whole discipline to severe strictures. To rehabilitate itself, Comparative Literature should tempt mature scholars and more of the great practitioners of criticism and of literary history.» Det var ett svårt misstag som begicks när man införde comparative literature på undergraduate-nivån vid amerikanska colleges. »It is not undemocratic for some disciplines to remain accessible to the few, and place hurdles (knowledge of the classics, of history, of at least two foreign languages) before a specialization in a field which defies specialization.»

Föredömligt var, menar Henri Peyre, att Pichois och Rousseau helt odogmatiskt redogjorde för olika nationella skolor inom komparatismen. Med ett synsätt som stämmer väl överens med Werner Krauss', deklarerar han: »It is a good thing that traditions, moods and methods should remain different and enrich Comparative Literature as a whole, provided they are accompanied by willingness to learn from other approaches.» Liksom förut Van Tieghem och Guyard gör också Pichois och Rousseau bruk av beteckningen littérature générale; den innebar, menar Peyre, närmast vad vissa amerikanska komparatister – Henry H. H. Remak är en av dem – kännetecknar som comparative literature »broadly understood»: »history of ideas, currents of thought and of sensibility, literature in its relation to science and to the arts, generations and periods extending across several literatures.» Peyre anser att comparative literature far allra bäst av att vara »a loose, undefined, discipline»; »perhaps 'comparatism' ought to be a spirit, an attitude of the mind, spreading to an ever larger number of literary schools.» Samstämmigt härmed förklarar Wellek: »comparative literature can best be defended and defined by its perspective and spirit, rather by any circumscribed partition within literature.» (Name and Nature of Comparative Literature.) Tilläggas bör vad René Wellek angår att det ju för honom är en hjärtesak att man fullföljer »the way into the interior, 'der Weg nach Innen', into a fuller and deeper understanding of the great works of art». (Comparative Literature Today.)

Den tyska översättningen av Pichois' och Rousseaus handbok, *Vergleichende Literaturwissenschaft. Eine Einführung in die Geschichte, die Methoden und*

Probleme der Komparatistik (Pädagogischer Verlag Schwann Düsseldorf. 1. A. 1971), har med stor omsorg utförts av romanisten Peter André Bloch, lärjunge till Claude Pichois i Basel. (Sedan några år är Pichois professor vid Vanderbilt University i Nashville, USA; helt nyutkomna är hans editioner av brev från och till Baudelaire.) Bloch har till handboken fogat tyska parallell-exempel, han har fullständigat bibliografin och dessutom författat en inledning, *Zu den Aufgaben einer deutschsprachigen Komparatistik*. I denna senare går han in på det förhållandet att germanistiken på ett ödesdigert vis hade isolerat den tyska litteraturen; och komparatismen fick i Tyskland svårt att göra sig gällande just därför att den var knuten till en nationalspråkig grunddisciplin. Bloch poängterar att vad Claude Pichois och A. M. Rousseau pläderade för var »ein möglichst dynamisches, entwicklungsfähiges Verständnis ihrer Wissenschaft», och han menar således att deras bok borde kunna förmedla friskt blod till en i Tyskland stagnerad vetenskap. »Ohne Deutschland, ohne Herder, Goethe und Wilhelm von Humboldt würde die vergleichende Literaturwissenschaft nicht existieren.» Med en sådan förpliktigande bakgrund måste de tyska komparatisterna nu på allvar ta itu med den stora uppgift som låg »im Überwinden der nationalen Denkungsart». Bloch refererar själv i sin inledning till den stora uppgörelsen med germanistikens nationella självtillräcklighet som jag har redogjort för i en tidigare Samlaren-uppsats (1973)

På samma sätt som Wellek förklarar Pichois och Rousseau att den jämförande litteraturvetenskapen tar alla metoder i sin tjänst; men till skillnad från den förre exemplifierar de strax också med de historiska, genetiska, sociologiska och statistiska metoderna. »Es steht jedem frei, sich in dem Elfenbeinsturm des 'Werkes an sich' einzuschliessen», heter det med uttalad adress till Wellek. »Aber der Vers 'Felix qui potuit rerum cognoscere causas' wird noch lange die Devise derjenigen bleiben, die den 'ontological gap' zwischen Autor und Werk ablehnen und diesem Postulat dasjenige einer Kausalverbindung vorziehen, die das Werk aus dem Autor heraus erklärt, d. h. aus seiner Psyche, seiner geistigen Biographie sowie aus seiner Lektüre, welche ebenfalls seine schöpferische Phantasie anregt. Diese Forschungsrichtung hat jedenfalls viel zum heutigen hohen Niveau sogar der allgemeinen Literaturbetrachtung beigetragen, gegen die sich die Vorwürfe Welleks genauso heftig wenden wie gegen die vergleichende Literaturwissenschaft.»

Onekligen kännetecknas också Pichois' och Rousseaus handbok trots dess som Harry Levin uttrycker det »open-ended quality» av en kvardröjande konventionalism, ty så gott som genomgående gäller deras mer konkreta rekommendationer komparatismens traditionella forskningsfält. »Das Studium des internationalen literarischen Austausches ist das älteste und nach der Zahl der Publikationen gewichtigste Gebiet der vergleichenden Literaturwissenschaft und nimmt noch heute in der Forschungsarbeit jedes Komparatisten einen bedeutenden Platz ein. Jeder muss diese Stufe durchlaufen haben, wenn er nicht Schiffbruch in den Wolken erleiden will.» Bokens upp-

läggning är baserad på den övertygelsen att det är »den franska skolan» som lagt grunden till all solid forskning inom komparatismen. Men Pichois och Rousseau framhåller samtidigt den allvarliga bristen i Frankrike på kvalificerade forskare – ett konstaterande som f. ö. Harry Levin gör ännu mer oförblommerat i *Comparing the Literature* (»for, if we scan the whole field candidly, we find ourselves looking in vain for a major work from France since 1937 [. . .]»). Vi har sett hur Henri Peyre inte heller fann förhållandena excellenta i hans nya hemland. Vad Pichois och Rousseau angår intar de i stort sett en högst respektfull attityd mot den amerikanska komparatismen. »Während der amerikanische 'Schmelztiegel' den Fortschritt der vergleichenden Literaturwissenschaft ausserordentlich begünstigt hat, trennen sich die Bürger der alten europäischen Nationen, die von Natur aus Provinz- oder Inselcharakter haben, viel mühsamer von ihren alten Gewohnheiten und brechen die sie voneinander trennenden Schranken nur widerwillig ab.»

Mycket uppmärksammat blev René Etiembles utspel 1963 med skriften *Comparaison n'est par raison: La Crise de la Littérature Comparée*. Etiemble publicerade sin pamflett i samband med att han tillträdde den professur i Sorbonne som Jean-Marie Carré tidigare hade innehaft. Kosmopolitismen drevs av René Etiemble därhän att han uppmanade sina kolleger att vända sig mot Orienten.¹ »He wants us all to study Chinese, Bengali, or Arabic», noterar Wellek (*Comparative Literature Today*), och han finner i likhet med Harry Levin kravet något verklighetsfrämmande. Men flera av Etiembles landsmän har hållit denne räkning för att han velat vidga begreppet komparatism utöver som gängse varit tre eller fyra stora västerländska litteraturer liksom för att han gett idéhistorien sin tribut. Ulrich Weisstein åter – f. 1925 i Breslau, professor vid Indiana University – betraktar Etiemble närmast som exponent för en mer outrerad, »amerikansk» riktning i sin *Einführung in die Vergleichende Literaturwissenschaft*. (Kohlhammer. Stuttgart 1968. Amerikansk utgåva, *Comparative Literature and Literary Theory: Survey and Introduction*. Indiana University Press 1974.) Weisstains uppsplattning när han ställer en »fransk» och en »amerikansk» skolbildning mot varandra blir onekligen till sina konsekvenser både förvirrande och schematisk, och rådligast vore måhända att i stället mer genomgående anlägga Harry Levins perspektiv: »The crisis in comparative literature, far from being a Franco-American conflict along nationalistic lines, has been a methodological issue between two generations – and, as such, a manifestation of growth. A decade of discussion has brought out signs of a realignment in France, which parallels some of the shifts that we have been undertaking. Our problems are the same, and we must continue as partners in seeking solutions.»

Ulrich Weisstein som numera tillsammans med Horst Frenz och Henry

¹ Etiemble uppträder som förespråkare för ett globalt panorama också i boken *Essais de littérature (vraiment) générale*. (Gallimard. Paris 1974.)

H. H. Remak står som utgivare av *Yearbook of Comparative and General Literature*, fick av förlaget Kohlhammer uppdraget att skriva denna Einführung in die Vergleichende Literaturwissenschaft. »Es ist Zeichen der Zeit«, konstaterar Weisstein i sitt förord, »dass endlich auch in Deutschland Bestrebungen im Gange sind, den Anschluss an die weltweite Komparatistik herzustellen.« Själv förklarar sig Ulrich Weisstein företräda en medelväg mellan den ortodoxa Parisskolans trånga uppfattning och vad han betecknar som »der Freizügigkeit gewisser Exponenten der 'amerikanischen' Richtung«. Överhuvudtaget är hans framställning mer deskriptiv än analytisk och bokens värdefullaste partier synes mig vara det historiskt tillbakablickande andra kapitlet liksom den avslutande, stora och informativa bibliografin. Vad komparatismens teoretiska grundval beträffar säger sig Weisstein med en gång dela Benedetto Croces åsikt att den jämförande litteraturvetenskapen inte kan göra anspråk på någon för den speciellt avpassad metodik. »Denn selbst die für das komparistische Studium zentralen Begriffe des Einflusses, der Wirkung, der Rezeption und der Nachahmung haben auch innerhalb der Nationalliteraturen Geltung. Unsere Darlegungen stützen sich denn auch einzig und allein auf den Glauben, dass alle übernationalen und internationalen literarischen Phänomene zum Sachbereich unserer Wissenschaft gehören.« Det är intressant att konstatera hur i *Revue de littérature comparée* 1973 (nr 3) Ulrich Weissteins Einführung av recensenten professor J. Voisine (Université de Lille) betecknas som en *konservativ* manifestation; »les vives critiques formulées dès les premières pages contre 'l'école française' de l'entre-deux-guerres et ses prolongements conservateurs, laissent attendre de ce volume des conceptions moins traditionnelles.« Voisine ironiserar över att Ulrich Weisstein ännu tjugo år efter René Welleks och andra amerikanska komparatisters attacker fortfarande granskar Guyards och Carrés formuleringar som om det skulle röra sig om ingenting mindre än kyrkofädrens skrifter! »U. Weisstein ignore trop les efforts faits en France depuis vingt ans pour renouveler et élargir le champ des recherches, le refus actuel de se laisser enfermer dans un 'positivisme' dépassé.«

En nordisk läsare fäster sig givetvis vid hur Weisstein registrerar en om också mer anspråkslös komparatistisk tradition i Georg Brandes' efterföljd i Danmark – tilläggas må att Aarhus-professorn Erik Lunding alltifrån början varit knuten till redaktionen av *Arcadia*. »An mehreren schwedischen Universitäten (besonders in Upsala) fehlt es nicht an guten Beispielen«, heter det också. Jag skall något uppehålla mig vid den redogörelse Pichois/Rousseau och Weisstein ger i sina respektive böcker för komparatismens ställning i England. De framhåller att den akademiska legitimationen där suttit påfallande hårt inne, trots att under de senaste decennierna åtskilliga arbeten kan sägas ha haft en mer eller mindre markerad komparativ inriktning. Lärostolar i ämnet har man sålunda varit ovillig att inrätta och i *Times Literary Supplement* 12/3 1964 såg sig författaren till artikeln *Not so odious* bara i stånd att hänvisa till ett par universitetstjänster i Manchester och Essex. »Is there any European

country with fewer?» Artikeln var skriven i anknytning till Etiembles som det heter »sparkling tract» och skribenten ville definiera comparative literature närmast som »a craft and a vision»; »It is not a vision to which teachers and critics in this country have contributed very much, though Professor Etiemble is too polite to stress the fact. [. . .] The craft can no doubt easily degenerate into an academism as pedantic as any other; the vision, however, is well suited to our position in a changing and contracting world.» På den senaste tiden tycks verkligen inom detta forskningsgebit något av ett genombrott ha skett i England och jag vill komplettera bibliografierna hos Pichois/Rousseau och Weisstein med att hänvisa till Henry Giffords lilla pionjärverk *Comparative Literature* (Routledge & Kegan Paul Ltd. London 1969), som drar upp konturerna till kurser i ämnet på olika nivåer vid universiteten, och till S. S. Prawers stimulerande betraktelser i *Comparative Literary Studies. An Introduction* (Duckworth. London 1973). Professor Praver som varit universitetslärare i England, Tyskland och USA (University of Chicago) rubricerar det första av sina tio kapitel: »What is Comparative Literature?» Hans ämnesbestämning ligger nära René Welleks, men han vidhåller att det alltid måste röra sig om ett gränsoverskridande av nationella eller i varje fall språkliga barriärer inom litteraturen. Remaks bland dennes kolleger i USA mycket omdebatterade kompletterande definition av comparative literature som »the studies of the relationships between literature on the one hand and other areas of knowledge and belief, such as the arts, philosophy, history, the social sciences (e.g. politics, economics, sociology), the sciences, religion, etc., on the other», avvisar Praver som irrelevant (»it has no place in a definition which sets out to distinguish the province of the 'comparatist' from that of other literary scholars»). Ulrich Weisstein var i sin Einführung dock beredd att sträcka sig så långt som att han – visserligen under markerad tveksamhet – till komparatismen räknade också »wechselseitige Erhellung der Künste».

Weisstein ägnar ett par kapitel åt »'Einfluss' und 'Nachahmung'» liksom åt »'Rezeption' und 'Wirkung'» (»als Schlüsselbegriff aller komparatistischen Forschung muss unbedingt derjenige des Einflusses gelten»), och Praver uppehåller sig naturligtvis också han vid »Influence, Analogy and Tradition» (»the most hotly disputed area in the whole realm of comparative studies»). Det är ett område där från svenskt håll nuvarande Åboprofessorn Sven Linnér har framträtt med ett par välöverbärgda inlägg. Linnér gör bruk av det välfunna uttrycket *illustrativ jämförelse* och Praver menar samma sak när han argumenterar för »literary 'placing'» – »the mutual illumination of several texts, or series of texts, considered side by side». Detta är i själva verket ett gammalt grepp inom litteraturkritiken och essästiken som exempelvis Matthew Arnold och Swinburne väl behärskade. (Praver talar dessutom om »sociological 'placing'» med hänvisning till bl. a. Lukács, Goldmann och Robert Minder (Kultur und Literatur in Deutschland und Frankreich, 1962).)

Komparatismen befann sig i en kris, det fastslog liksom Wellek förut Horst Rüdiger i de betraktelser som han lät inleda det första häftet av Arcadia 1966;

en besinning var av nöden inom metodiken och Rüdiger deklarerade som sin redaktionella princip att man i tidskriften skulle undvika »die Erörterung aller ahistorischen, nur auf Vermutung beruhenden 'Parallelen' [. . .] die dem Ruf der Komparatistik im Zeitpunkt ihrer Konsolidierung schaden könnten». USA-professorn Ulrich Weisstein saluterar Rüdiger som »der eigentliche *rocher de bronze* unseres Fachs im deutschen Sprachraum» och uttrycker den förhoppningen att Horst Rüdigers program skall bli skolbildande för den jämförande litteraturvetenskapen i Förbundsrepubliken. Amerikanska komparatister har väl annars i gemen uppfattat Rüdiger som skäligen konservativ; han kom ju att direkt lägga fram sin vetenskapliga målsättning inför sina amerikanska kolleger vid ett besök i USA 1971 och jag skall i det följande summera huvudtankarna i denna hans presentation av *Comparative Literature in Germany*. (Luncheon Address delivered at the Fourth Triennial Meeting of the American Comparative Literature Association on the campus of Yale University, April 3, 1971.) *Comparative literature* i BRD levde ännu under knapphetens stjärna, berättade Rüdiger. Det fanns inalles sju lärostolar, varav hans egen i Bonn sorterade under germanistiken liksom den i Tübingen under romanistiken. »There is a *circulos vitiosus* here: since there are few chairs, there are also few specialized scholars, and since there are few specialized young scholars, it is difficult to find persons who are professionally trained. This situation will not change until all West German universities have instituted chairs in Comparative Literature.» Om det fortfarande på sina håll inom en äldre generation av germanister fanns en kvardröjande avoghet mot den internationellt inriktade komparatismen, så kännetecknades i gengäld den yngre generationen av »a cosmopolitan consciousness» som lovade gott för framtiden. Rüdiger hävdar att komparatismen bör fungera som en filologisk disciplin och han lägger stor vikt vid det historiska betraktelsesättet. Han gör sig till talesman för ett *intensivt* litteraturstudium i betydelse av »a study of literary elements, such as rhetorical and stylistic figures, topoi and metaphors, verses and stanzas, themes and motifs, structures, genres, *Naturformen*, allegories or symbols» och han anbefaller ett dylikt detaljstudium av vissa utvalda epoker. »What gives distinction to the comparatist's work is not the quantity of subject-matter but the selection of heuristically useful points of view.» Exotismen är föremål för Rüdigers speciella intresse. Som ett nytt och löftesrikt fält för komparatismen – »un domain d'avenir» – angav Guyard i *La littérature comparée* studiet av den bild eller uppfattning som den ena nationen gör sig av den andra. »It is national psychology, sociology, and, as literary study, nothing else but a revival of the old Stoffgeschichte», förklarade René Wellek strävt och avfärdande i *the Crisis of Comparative Literature*. Rüdiger instämmer med Wellek så till vida som också han finner »the examination of collective images charged with political or religious resentments. The latter should be left to psychology, or to social or political science.» Exotismen som spelat en så väsentlig roll inom tysk och europeisk romantik, var emellertid särskilt ägnad, konstaterar Rüdiger, »to develop the

promising points of view initiated by the earlier study of images in a domain that has a particular relevance to criticism because it is based on the poetic imagination».

Arton uppsatser av olika författare har sammanställts av litteratursociologen Hans Norbert Fügen i *Vergleichende Literaturwissenschaft* (Düsseldorf/Wien, Econ Verlag 1973); i en anmälan i *Arcadia* (1974, Heft 2) konstateras att boken visar upp »dass breite Spektrum der Theoriediskussion in der modernen Komparatistik». Fügen har ägnat ett avsett i sin antologi åt »Beiträge zur Theorie» (I. Französische Schule. II. Amerikanische Komparatistik. III. Marxistische Literaturwissenschaft. IV. Strukturalismus. V. Psychologische und soziologische Ansätze) och han tar som synes också med uppsatser av marxistisk proveniens. Ett par studier av Arnold Hauser och Northrop Frye finner recensenten Arno Kappler falla helt utanför den jämförande litteraturvetenskapens ramar. »Bei der Lektüre des Vorwortes entsteht der Eindruck, als sei die Komparatistik nichts anderes als eine Hilfswissenschaft der Literatursoziologie», anmärker vidare anmälarerna i Horst Rüdigers tidskrift. Fügen visar på problem och ställer frågor, men han ger ingen som helst hjälp till orientering på vägen genom komparatismens djungel. Det är en rådlöshet, menar Kappler, som överförs på läsaren.

Beträffande Rüdigers forskningsinriktning må ytterligare hänvisas till uppsatsen *Nationallitteraturen und europäische Literatur. Methoden und Ziele der vergleichenden Literaturwissenschaft* (Schweizer Monatshefte 42 (1962)); en nära anslutning till det ovan refererade amerikanska föredraget uppvisar Horst Rüdigers Einleitung till skriften *Zur Theorie der Vergleichenden Literaturwissenschaft. Mit Beiträgen von Gerhard Bauer. Erwin Kopper. Manfred Gsteiger* (Walter de Gruyter. Berlin, New York 1971.) Boken utgör första bandet av Komparatistische Studien, Beihefte zu »Arcadia» och rymmer tre föredrag hållna i Mainz i juli 1970 vid den första konferensen som anordnats av Deutsche Gesellschaft für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft. I sin inledning argumenterar Horst Rüdiger för komparatismen »als autonomes Forschungs- und Lehrgebiet»; visst har det bedrivits komparatistisk forskning i Tyskland inom klassisk filologi, inom romanistik och slavistik osv., medger han, men splittringen i nationallitteraturer, »in 'Fächer' und 'Fächerkombinationen'», har gjort alltför många blinda för det faktum att litteraturen är en och odelbar. I en anmälan av den tyska skriften om den jämförande litteraturvetenskapens teoribildning i *Yearbook of Comparative and General Literature* (bd 22, 1973), uttrycks ett visst missnöje med Rüdigers som det heter otillräckligt artikulerade gränsdragningar. »The care with which he must expand the most basic arguments is indicative of the strong opposition to the establishment of Comparative Literature as a separate field in West Germany.» På det metodologiska området föreslår Rüdiger att man skall undvika den »ominösa» termen »Einfluss» och i stället tala om »Wirkung» och »Rezeption» – »von Tätigkeiten also statt von einem passiven Verhalten». Weisstein ansluter sig som framgått till den

terminologin. Louise Vinge ger i en recension av Forskningsfält och metoder (red. L. Gustafsson) Sven Linnér det erkännandet att han i sitt avsnitt om komparativ litteraturforskning inte bara framställer den påverkade som ett passivt, viljelöst objekt; men hon konstaterar också att »de författare som positivt söker sina förebilder, som inte bara protesterar eller parodierar, utan som avsiktligt väljer, som för en konstruktiv debatt, som medvetet för vidare idéer och propagerar för dem, de får inte mycket utrymme». (Samlaren 1971, s. 274 ff.) När Louise Vinge på detta vis pläderar för en friare och mindre moralisk syn på »påverkningen» sker det, synes det mig, i bästa samklang med de nyaste tendenserna i den internationella komparatismen.^{1a}

»The original author is not necessarily the innovator or the most inventive, but rather the one who succeeds in making all his own, in subordinating what he takes from others to the new complex of his own artistic work», förklarar Joseph T. Shaw, slavistprofessor i Wisconsin, i uppsatsen *Literary Undebtedness and Comparative Literary Studies* (Comparative Literature: Method and Perspective. Ed. by N. P. Stallknecht and H. Frenz). Och Haskell M. Block har i *Yearbook of Comparative and General Literature* (bd VII, 1958), publicerat en apologi för »The Concept of Influence in Comparative Literature» som ofta brukar åberopas och där han söker rehabilitera termen »influence» som »an intrinsic part of literary experience». Liksom *Theory of Literature* hade Emil Staigers bok *Die Kunst der Interpretation* den stora förtjänsten att framhålla vikten av »an æsthetic approach», konstaterar Block som i uppsatsen också ger en summering av »recent attacks on the concept of influence». »Concepts are bound in time to be abused, and it may well be that influence lends itself to abuse more readily than most.» Det gällde emellertid att finslipa verktygen och välja de rätta forskningsobjekten. »The character of studies of influence must be changed so as to provide direct insight into both the individuality and the interrelatedness of literary works», heter det. Erwin Koppen åter fastslår i sitt i *Zur Theorie der Vergleichenden Literaturwissenschaft* tryckta föredrag: »Die Frage, was literarischer Einfluss sei, ist freilich bis heute theoretisch noch nicht eindeutig beantwortet. Doch kann man sich damit angesichts der Tatsache abfinden, dass der von werkimmanenten Interpreten und eingeschworenen Crocianern oder Wellekianern verketzerte oder gar verleugnete literarische Einfluss wieder rehabilitiert ist und man sich über Ziel und heuristischen Wert der Einflussforschung einig ist. [...] Letztlich kommt es darauf an zu zeigen,

^{1a} Louise Vinge gör i artikeln »Litteraturvetenskap, särskilt allmän» (Humanistisk forskning 1974, nr 1) en utredning om hur »générale, allgemeine, general» används som beteckningar inom internationell litteraturvetenskap. Komparationens problematik uppmärksammas också av Inge Jonsson i studien *Allmän och jämförande litteraturvetenskap* (Nya ve-

tenskapliga perspektiv, Sthlms Universitet, Sthlm 1974) och av Thomas Henriksson i uppsatsen *Den infogade isen* (Svensk litteraturtidsskrift, nr 2, 1974). Jag erinrar dessutom om Kjell Espmarks resonemang kring det komparativa studiet i Harry Martinson erövrar sitt språk (1970), s. 14 ff.

was der rezipierende Autor mit seinem Vorbild angefangen hat, wie er es umgestaltet, seinen eigenen künstlerischen Intentionen untergeordnet und welche neue poetische Funktion er ihm verliehen hat.»

Komparatism i den mer traditionella bemärkelsen bedriver René Wellek själv i en uppsats som *German and English Romanticism: A Confrontation*. (R. Wellek: *Confrontations*.) Han slutar den emellertid med några för hans metodiska ståndpunktstagande typiska betraktelser över kausalförklaringarnas otillräcklighet: »The literary historian and the comparatist has done what he can do if he has accurately described, analyzed, characterized and compared what he has seen and read.» Wellek resonerar förvisso själv alltsom oftast i kausala kategorier, men han ser »the crisis of comparative literature» som betingad just av att påverkningsforskningen fått breda ut sig. Erwin Koppen gör det förnuftiga konstaterandet att studenter liksom längre hunna forskare, »die sich heute Einfluss-Studien zuwenden wollen», kan utgå från helt andra teoretiska förutsättningar än vad som var fallet ännu för tjuo år sedan. »Diese Voraussetzungen sind – und dies ist besonders bemerkenswert – zum grossen Teil der Komparatistik zu verdanken.»

Sitt inlägg har Erwin Koppen rubricerat med följande frågeställning: »Hat die Vergleichende Literaturwissenschaft eine eigene Theorie?» Han erinrar om hur Wellek – liksom ju f. ö. också den mot komparatismen negative Benedetto Croce² – helt och fullt bestrider att så skulle vara förhållandet; »the method of comparison is not peculiar to comparative literature» (Name and Nature of Comparative Literature). I Yearbook of Comparative and General Literature 1953 deklarerade René Wellek därjämte att det inte rädde någon som helst metodisk skiljaktighet mellan ett studium av Ibsens inflytande på Shaw och Wordsworths inflytande på Shelley (The Concept of Comparative Literature). Fem år senare fick han i samma organ en replik av Haskell M. Block som i sin ovan berörda uppsats förespråkade en diametralt motsatt uppfattning: »There is a tremendous difference between the study of – let us say – the influence of Ibsen on Shaw from a comparative standpoint and a study of the influence of Wordsworth on Shelley wholly from the standpoint of the student of English literature.» Erwin Koppen betonar att det på denna punkt inte rör sig om ren litteraturteori utan om praktisk metodik, om litteraturforskarnas arbetsredskap. »Im Reich der reinen Idee hat zweifellos René Wellek recht, wenn er sagt, es gebe nur *eine* Literaturtheorie, so wie es nur *eine* Literatur gibt – womit er übrigens nicht nur der Komparatistik, sondern auch der Anglistik, Germanistik und allen anderen nationalen Philologien den Boden unter den Füßen fortzieht, d. h. ihre Existenz theoretisch in Frage stellt.» Koppen medger att Block i polemiskt syfte gjort sig skyldig till överord, när han betecknar skillnaden som »tremendous» mellan påverkningsforskning inom en nationlitteratur och mellan olika länders författare och

² Att Croce i sin praxis var »a comparatist all his life», hävdar med goda argument Gian N.

Orsiai i en uppsats i Yearbook of Comparative and General Literature (bd 10, 1961).

litteraturer. »Auch die Gründe, die Bloch für seine These anführt, nämlich, die komparatistische Einfluss-Forschung zeichne sich vor der nationalliterarischen durch eine grössere 'comprehensiveness of insight' und eine besondere 'richness of implication' aus, sind recht vage.« Att skillnaden trots allt är väsentlig och ingalunda kan negligeras såsom René Wellek vill göra gällande, påvisar Koppen med välvalda exempel. Hans argumentering får jag anledning att beröra i nästa avsnitt av min uppsats som går from sounds to things, från »talking» till »comparing the literature» för att anknyta till Harry Levin-mottot ovan.

II. Symbolismen i komparativ belysning

(*Gsteiger om symbolismen, Koppen om dekadensen, Krummel om »Nietzsche und der deutsche Geist» samt Hönnighausen om prärafaelitsmen.*)

»Dass unsere Interessen heute in umgekehrter Richtung gehen, und das politisch-soziale Engagement mancher Viktorianer verständlicher erscheint als die dagegen gerichtete weltflüchtige Innerlichkeit vieler Symbolisten, enthebt nicht der Verpflichtung, die theoretischen Grundlagen, Ausdrucksformen und Motivhalte der symbolistischen Strömung des 19. Jahrhunderts zu analysieren.«

Lothar Hönnighausen: *Prärafaeliten und Fin de Siècle*. (1971)

1. *Symbolism och dekadens*

»Sekelslutets nya romantik» och »den moderna symbolismen» var beteckningar som Ellen Key använde i sin Almqvist-essä i *Ord och Bild* 1894. I Rilkestudien, »En österrikisk diktare», tio år senare talar hon om »bekännarna av vad Heine kallade 'Europas hemliga religion'», diktare behärskade av en ny livskänsla. Med sin hemmastaddhet i den tyska kulturmiljön konstaterade Ellen Key att en författare kunde vara omstridd i Berlin eller München när han redan var erkänd i Wien: »först när det tyskspråkiga området tre kulturcentra erkänna honom, kan han anses segrande». En grupp för sig utgjorde Prags unga tyskspråkiga skalder och som »en livshänvänd mystiker» lovsjunger Ellen Key Rainer Maria Rilke i denna nya *Ord och Bild*-uppsats. Vänder man sig till *Die deutsche Literatur des Neunzehnten Jahrhunderts*, en i seklets början mycket läst tysk litteraturhistoria av professor Richard M. Meyer, finner man hur denne skiljer mellan en rad olika riktningar inom »den nya lyriken»; Dehmel hänför han t. ex. till en symbolisk impressionism medan

kreten kring Blätter für die Kunst sågs företräda en symbolistisk konstlyrik. Georges och Hoffmannsthal's aristokratiskt-exklusiva lyrik löpte risk att förlora »die Fühlung mit der Volksseele», menade Meyer som likväl villigt lät sig hänföras av den »nyväckta idealismen» i den tyska litteraturen. »Wir glauben an die Macht der deutschen Volksseele; wir glauben an den Ernst der Künstler von heute.» Meyer gör sig skyldig till ideologiska överslag i den yverborna tyska nationalismens tecken: »Und deshalb glauben wir mit Stefan George an eine glänzende Wiedergeburt in der Kunst. Ein neues Leben, eine neue Kultur muss dem grössten der lebenden Völker erblühen [. . .]» (Richard M. Meyer: Die deutsche Literatur des Neunzehnten Jahrhunderts, II. (4. Aufl. Berlin 1910.)

Mångfalden av stiltendenser kring sekelskiftet tillåter inte anbringandet av någon formel, fastslår Erich Ruprecht i sin inledning till Literarische Manifeste der Jahrhundertwende 1890–1910 (J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung 1970). Jost Hermands intention i hans epoköversikt Stilkunst um 1900 som jag har presenterat i min Samlaren-uppsats 1973, var att ställa den tyska litteraturen och konsten »in aller Nacktheit vor den ideologischen Hintergrund des spätwilhelminischen Imperialismus»; på samma gång gör Hermand ett försök att särskilja de viktigaste stiltendenserna inom »denna högst problematiska och stilpluralistiska epok». Vid sidan av jugendstilen, stämmingslyrismen och andra till den »estetiskt-dekorativa fasen» hörande stilriktningar ställer Hermand »eine Richtung, die sich aus mysteriös-mythischen, psychoanalytisch-symbolischen und spiritistisch-okkultistischen Elementen zusammensetzt». Jost Hermand tar för denna stiltendens i bruk termen »Symbolismus», och betonar att han således inte avser vad man i fransk litteratur brukar mena med detta begrepp. »Es dreht sich hier um ein Phänomen, das erst um 1900 in Erscheinung trat und sich nach einer dekadent-satanischen Phase mehr und mehr ins Kosmisch-Idealistische oder Schaurig-Groteske verschob [. . .]». Hermand börjar sin historieskrivning med att peka på det nya intresset för ockulta fenomen, för hypnos och symbolism. 1894 utgav Carl du Prel Die Entdeckung der Seele durch die Geheimwissenschaften. »Etwas später als diese 'Geheimwissenschaften', die eine Unzahl von sich heftig befehdenden Sekten umfassen, griff die Psychoanalyse in das Geistesleben dieser Jahre ein.» Inom måleriet utgjorde upptäckten av grotesken en av de verksammaste impulserna – »das plötzlich aufflackernde Interesse für Bosch, Brueghel und Goya». På olika sätt formar Klinger och Stuck, Gustav Klimt, Kubin och den tidige Klee sin konst till hemlighetsfulla, skrämmande fantasmagorier. Samma mångfald av variationer i den mysteriösa symbolismens tecken möter under denna period hos en rad skribenter som återupptäckt och efterbildade Hoffmann och Poe, Villiers de l'Isle Adam, Barbey d'Aurevilly och Maeterlinck. I anknytning till sådana föredömen hängav sig således många författare nu åt att skriva »sällsamma berättelser». Den mest ryktbare representanten för denna grupp var Hanns Heinz Ewers (1871–1943), en bestsellerförfattare som på sistone har ägnats en specialstudie av Michael Sennewald: *Hanns Heinz Ewers*.

Phantastik und Jugendstil (Verlag Anton Hain 1973). Ewers' böcker utgjorde som ofta nog redan deras titlar visar rena skräckhistorier med sadistiska, masochistiska och andra perversa inslag. »Was Ewers gestaltete, sind im eigentlichen Sinne seelische Spannungszustände, psychische Extremsituationen, wie denn überhaupt die ganze Phantastik nur mit psychoanalytischen Methoden zu analysieren ist.» I en jämförelse med markis de Sade kommer han emellertid konstnärligt helt till korta, medger Sennewald som inte försummar de komparativa aspekterna. Från början politiskt indifferent blev Ewers i samband med första världskriget en glödande nationalist. Hitler skall själv ha gett honom uppslaget till romanen Horst Wessel. Ein deutsches Schicksal (1933). Tyngdpunkten i Sennewalds undersökning ligger emellertid inte på dessa Ewers' senare förehavanden; en brytning mellan honom och nazipartiet ägde f. ö. rum redan vid 1930-talets mitt. Sennewald måste sägas tillföra debatten kring den litterära ungdomstilen nytt material och nya synpunkter. Jost Hermand argumenterar som synes i stället för att beteckningen Symbolism bör appliceras på en författare som Ewers. Dominik Jost har å sin sida inordnat denne senare i en med expressionismen parallelllöpande »Schauerliteratur» (D. Jost: Literarischer Jugendstil (1969), s. 25). På ett litterärt ojämförligt högre plan befinner sig Gustav Meyrink och Alfred Kubin i romaner som Golem (1915) och Die andere Seite (1909); att man här i dessa böckers drömatmosfär rör sig i grannskapet av Franz Kafka är Jost Hermand ingalunda den förste att framhålla. »Obwohl man den frühen Kafka nicht mit Strobl oder Meyrink vergleichen kann, sollte man doch das 'Epigonenhafte' seiner Dichtung nicht übersehen, das er selbst als so belastend empfand, dass er sich verzweifelt bemühte, diesen fragwürdigen Mystizismus zu überwinden und an seine Stelle einen spröden, verrätselten Realismus zu setzen, der alles Bewusst-Satanische vermeidet.» Också en »kosmisk» symbolism vill Hermand föra till denna tidsströmning; han exemplifierar den förra med bland andra Arno Holz (Phantasmus, 1898–99) och Mombert. (En specialstudie ägnas Momberts mytiska bilder i Hermands Der Schein des schönen Lebens (1972).)

Det är onekligen med en viss undran man ser hur Jost Hermand låter en diktare som Stefan George falla utanför symbolismen som tyskt sekelskiftsfenomen och jag har svårt att tro att en så snäv avgränsning kommer att bli bestående. Vid den femte internationella komparatistkongressen i Belgrad 1967 föreläste René Wellek om The Term and Concept of Symbolism in Literary History. (Från Welleks Discriminations (1970) finns uppsatsen översatt till tyska i René Wellek: Grenzbeziehungen. Beiträge zur Literaturkritik (Kolhammer 1972).) Det är en klagörande översikt över den diskussion som förts om symbolismens lämplighet som litteraturhistoriskt periodbegrepp. För Wellek har termen symbolism den speciella förtjänsten att den kan bidra till att motverka »the dependance of much literary history on periodization derived from political and social history (such as the term 'Imperialism' used in Marxist literary histories, which is perfect meaningless applied to poetry at that time)». Welleks gliring gäller naturligtvis först och främst Lukács, men

också en icke-marxist som Jost Hermand torde i den förres ögon hemfalla åt samma fördömelse i och med sin uppläggning av ett verk som Stilkunst um 1900. Angelägen som han är att slå vakt om konstverkets integritet skjuter Wellek ju gärna åt sidan de sociala och politiska komplikationerna.

Guy Michaud har, konstaterar Wellek, i sin bok *Message poétique du symbolisme* (1947) gett en övertygande framställning av den symbolistiska rörelsens förlopp i Frankrike. Själv följer Wellek dess spridning till andra länder och jag skall här beröra hans syn på situationen i Tyskland. Arthur Symons förklarade i sin bok *The Symbolist Movement in Literature* (1899) att symbolismen i Tyskland tycktes genomtränga all skönlitteratur, vilket givetvis innebar en våldsam överdrift. Wellek som själv i *History of Modern Criticism* och på annat håll behandlat den långa tyska debatten alltifrån Goethe och romantiken till F. Th. Vischer kring begreppen »symbol» och »allegori», finner det mot denna inhemska tradition anmärkningsvärt att termerna symbol och symbolism sedermera skulle bli så föga använda i Tyskland till skillnad från vad som var förhållandet i Frankrike, Ryssland och USA. »The unevenness of the penetration of both the influence of the French movement and very strikingly of the acceptance of the term raises the question whether we can account for these differences in causal terms. It sounds heretical or obscurantist in this age of scientific explanation to ascribe much to chance, to casual contacts, and to personal predilections.» Synpunkten är välbekant för den med Welleks resonemang förtrogne! George och kretsen kring honom sökte som Wellek noterar distansera sig från de franska mönstren; Friedrich Gundolf baserade å andra sidan sina böcker om Shakespeare und der deutsche Geist (1911) och om Goethe just på distinktionen symbol-allegori och Hofmannsthal kom att proklamera symbolen som ett nödvändigt element i poesin. I tyskalitteraturhistorier från 1900-talet förklarar sig René Wellek sällan ha funnit beteckningen »symbolism», ofta däremot i stället »Neuromantik» och »Die Moderne». Hugo Friedrich undviker i *Die Struktur der modernen Lyrik* (1956; erweiterte Neuausgabe 1966) överhuvud alla avgränsande termer. »In den Literaturgeschichte ist es üblich», heter det här i några metodiska reflexioner (kap. V), »von 'Symbolismus' zu sprechen und ihn um 1900 sterben zu lassen.» Men symbolismen kan med samma rätt sägas leva vidare, betonar Friedrich, och han väljer att inte göra bruk av vare sig denna term eller av andra 1900-tals-»ismer» som enligt honom enbart skymmer blicken för den kontinuitet som råder från Baudelaire över Mallarmé till Eliot och Perse. Wellek i sin tur gör gällande att symbolismen klart kan avgränsas från de nya avantgarderörelserna; »postsymbolist art is abstract and allegorical rather than symbolic» heter det kategoriskt. Och han rekommenderar att termen symbolism som periodbeteckning används för tiden mellan 1885 och 1914 i europeisk litteratur, »as an international movement which radiated originally from France but produced great writers and great poetry also elsewhere [. . .] in Germany: George, Rilke and Hofmannsthal [. . .]». Vilken speciell innebörd Wellek lägger in i symbolismen antyder han genom att

kontrastera den förra mot romantiken. Han förklarar att även om en annan term skulle slå igenom – »though none I can think of seems to me even remotely preferable» – måste man göra klart för sig att en sådan term har gjort sin tjänst »as a tool of historiography» om den får oss att tänka inte bara på individuella verk och författare utan också på skolor och strömningar och deras internationella spridning. Det är ett common-sense-resonemang som det är lätt att instämma i!

Ett försök att se den europeiska symbolismen som en helhet och en historisk företeelse gjorde också Wolfgang Kayser i sitt föredrag *Der europäische Symbolismus* (1953), återgivet i boken *Die Vortragsreise* (1958). Termen symbolism har vunnit burskap, förklarar Kayser, »obwohl er uns nicht sehr treffend zu sein scheint». Kayser går till rätta med symbolisternas verklighetsflykt; »über den Symbolismus liegt etwas Ungesundes, Krankhaftes, Morbides oder gar Selbstzerstörerisches». Man hade gärna sett att Kayser här bättre nyanserat sin framställning som får en väl moralistisk touche! (Lukács och Hermand moraliserar ju också de, men deras aversion gentemot George och andra är tydligare ideologiskt motiverad.) I övrigt koncentrerar sig Kayser på att uppvisa speciella karakteristika för symbolistisk litteratur och analyserar härvid texter av Baudelaire och Verlaine, Rilke, Hofmannsthal o. a. I och med denna inriktning på gemensamma »Wesenszüge symbolistischer Kunst» skattar Wolfgang Kayser i sin studie avgjort mer åt »Allgemeine» än åt »Vergleichende Literaturwissenschaft», framhåller Manfred Gsteiger i uppsatsen *Zum Begriff und über das Studium der Literatur in vergleichender Sicht*. (Ett av bidragen till den ovan omtalade skriften *Zur Theorie der Vergleichenden Literaturwissenschaft*.) Komparativt går Kayser visserligen till väga, när han diskuterar hur stort det inflytande var som Rossetti och preraphaelitismen utövade på kontinenten. »Der junge Mallarmé steht unter seinem Einfluss, Verlaine schreibt Gedichte auf Bilder von Rossetti, Stefan George eröffnet die beiden repräsentativen Bände der Übersetzungen *Zeitgenössische Dichter* mit 13 Gedichten Rossettis und stellt ihn damit als den Beginner der neuen Lyrik des Symbolismus hin, wie es auch Yeats getan hat.» Manfred Gsteiger konstaterar hur komparatismen från början ställde sig den uppgiften, »die Rolle der 'kleineren Literaten', der Vermittler, Übersetzer, Publizisten usw. im internationalen commerce der Literatur ins richtige Licht zu stellen». Komparatisterna betonar överhuvud det partikulära, hävdar han. En renodlat komparativ studie över symbolismen, heter det hos Gsteiger, »wird dagegen etwa die Aufnahme und Übernahme der französischen symbolistischen Lyrik im deutschen Sprachgebiet, ihre Darstellung in Publizistik und Literaturkritik und ihre Aneignung in Übersetzung und Nachdichtung behandeln. Sie wird weniger das generell 'Symbolistische' als das Besondere des deutschen Bildes vom französischen Symbolismus – mit all seinen Veränderungen und Verzerrungen – nachweisen.» Gsteiger talar i egen sak inte bara såsom komparatist och romanist utan också mer direkt som författare till den stora undersök-

ningen *Französische Symbolisten in der deutschen Literatur der Jahrhundertwende* (1869–1914). (Francke Verlag Bern und München, 1971.) Låt oss närmare följa hans komparativa tillvägagångssätt i detta verk, i *Books Abroad* (Winter 1973) betecknat som »a true milestone» i sin disciplin, »a precise, workmanlike scholarly presentation».

Det är sålunda i Manfred Gsteigers undersökning mindre fråga om »Einflüsse» eller »Wirkungen» än om »Rezeption» som det heter på det komparativa fackspråket; och som en metodisk förebild för den första delen av sin bok anger han sin landsman schweizaren Claude Pichois' studie *L'image de Jean Paul Richter dans les lettres françaises* (1963). Gsteiger kartlägger med yttersta omsorg de olika faserna av denna »Rezeption». »Französische Symbolisten: dies ist der eine Pol der Untersuchung. Der andere: Deutsche Literatur der Jahrhundertwende. Das ist zu sagen, dass Literatur hier keineswegs bloss 'Dichtung' bedeutet, sondern die ganze Skala des poetischen, kritischen und publizistischen Schrifttums meint.» Sysslar den första delen sålunda med *kritiska* texter, positiva eller negativa i sitt förhållningssätt till symbolismen, ägnas den andra delen åt »Formen der Reproduktion» i översättningar och »Nachdichtungen». Stefan George var bara en av de många som översatte de franska symbolistiska poeterna. »Damit ist indessen keine Abwertung seiner epochalen Bedeutung verbunden. Im Gegenteil zeigt sich gerade bei einer vergleichenden Betrachtung, dass seine Übersetzungsleistung im gesamten das zeitgenössische Niveau tatsächlich weit hinter sich lässt.»

Gsteiger måste naturligtvis ha förskaffat sig en uppfattning om de innovationer som var förbundna med den franska symbolismen. Begreppet symbolism är obestämt och mångtydigt men på samma gång oumbärligt, hävdar han. Recensenten i *Études Germaniques* (Avril–Juin 1973) beklagar att Gsteiger lämnat prosan åsido (Villiers, Huysmans o. a.). »De plus, M. G. évite les délicats problèmes que pose la définition de termes qu'il emploie sans cesse, comme symbolisme, décadence, etc. L'auteur reconnaît que ces termes sont ambigus, mais il estime que, dans la pratique, il est impossible de les écarter.» I centrum för undersökningen står triaden Mallarmé–Verlaine–Rimbaud. Baudelaire uppmärksammas endast vad gäller de allra första tyska introduktionerna av honom; däremot har Gsteiger vidgat sin genomgång till Laforgue och senare franska symbolister liksom till de franskspråkiga belgarna Verhaeren och Maeterlinck. Förhåller sig Gsteiger således i viss mån restriktiv till den egentliga franska symbolismen – »Baudelaire i Tyskland» är ett tema som skulle kräva en egen bok, förklarar han – tunnar han å andra sidan som han själv noterar ut begreppet symbolism när han också följer speglingarna av Verhaerens senare verk i tysk litteratur. (Gsteiger uppmärksammar att Ellen Key spelade en viktig roll vid upptäckten av Verhaeren.) Jag skall här i förbigående sammanställa Gsteigers bok med ett nyutkommet anglosaxiskt arbete, likaledes av komparativ karaktär, *The Road from Paris. French Influence on English Poetry 1900–1920* (Cambridge University Press 1974). Wisconsinprofessorn Cyrena N.

Pondrom ger här med hjälp av allehanda material från såväl kritiker som poeter – »a selection of extracts, essays and letters» – en bild av hur fransk avantgardism i seklets början introducerades i England. Numera undanskymda skribenter som F. S. Flint och John Middleton-Murray visar sig ha spelat en väl så betydelsefull roll vid denna »reception» på engelsk mark som Eliot och Pound. En annan slutsats som kan dras av detta delvis förut opublicerade material är att de franska postsymbolisterna i England utövade ett större inflytande än de egentliga symbolisterna. Gsteiger åter har hämtat det mesta av sitt material från sekelskiftets tyska litteraturtidningar och han framhåller i sin notapparat den stora användbarheten av Fritz Schlawes bibliografiska uppslagsverk *Literarische Zeitschriften 1885–1910 och 1910–1933* (Sammlung Metzler, Stuttgart. Den senare boken utkom i bearbetad nyupplaga 1972). »Das Studium des zeitgenössischen Kontextes führte mich bis in die Niederungen der deutschen Literaturkritik und Publizistik und des spät- und neuromantischen Nachdichtungswesens. Ich bin der Begegnung mit chauvinistischen Geistern, kleinlichen Schulmeistern und eigentlichen Trivialkritikern nicht aus dem Weg gegangen, hatte aber auch das Vergnügen, da und dort auf zu Unrecht verkannte Leser und Deuter des französischen Symbolisten zu stossen [. . .].» Gsteiger betonar att det är hos bifigurerna som man särskilt tydligt kan studera det tidstypiska.

I sina aspekter på temat litteratur och samhälle i det wilhelmska Tyskland och i Österrike-Ungern tillämpar Gsteiger enligt egen utsago lärdomar från Lukács och Arnold Hauser.³ Vid komparatistkongressen 1970 i Bordeaux – ett litteratursociologiskt fäste – förkunnades »das 'Ende der werkimmanenten Interpretation' und den Anbruch einer 'literatursoziologischen Epoche'», konstaterar Gsteiger i skriften *Zur Theorie der Vergleichenden Literaturwissenschaft* och han går som komparatist i sin nya bok denna trend till mötes: »Nun ist die vorliegende Schrift freilich keine literatursoziologische Untersuchung. Ich glaube aber annehmen zu dürfen, dass sie zu einer Sozialgeschichte der deutschen Literatur der Jahrhundertwende einiges bisher kaum beachtete Material zur Verfügung stellen kann.» Manfred Gsteiger behandlar ju nästan på året samma tidrymd som den nya tyska nationalstaten sträckte sig över; han får anledning konstatera hur efter fransk-tyska kriget »Borniertheit und Chauvinismus» triumferade i Tyskland och präglade också relationerna till den unga franska litteraturen. Visserligen kan han korrigera Claude Davids påstående att *Fleurs du Mal* först efter trettio år uppmärksammades i Tyskland. (Cl. David: *Von Richard Wagner zu Bertolt Brecht*. Fischer Bücherei, 1964.) Förtjänstfull var en liten skrift, *Charles Baudelaire, ein Essay*, som docenten Theodor Ziesing i Zürich utgav 1870. När man i början av 80-talet sökte inordna den franske skalden i de litterära sammanhangen använde man slagord som »degenerierte Romantik, Dekadentismus, Parnass, Natura-

³ Roy Pascals viktiga litteratursociologiska bok *From Naturalism to Expressionism. German Lite-*

rature and Society 1880–1918 (London 1973) skall jag behandla i *Samlaren* 1975.

lismus. Von Symbolismus ist nicht die Rede – in Frankreich noch kaum, viel weniger also in Deutschland.» Av betydelse var den bekante München-skriftställaren Wilhelm Weigands stora Baudelaireessä i *Magazin* 1889, vari han f. ö. gör bruk av det nya honnørsordet »modern». Paul Remers omfångsrika studie *Die Symbolisten. Eine neue literarische Schule in Frankreich*, publicerad i *Die Gegenwart* 1890, gav en utmärkt litterär lägesbeskrivning, även om hans uppskattning av de nya franska symbolisterna rymmer starkt markerade förbehåll. Symbolismen stämplas här sålunda som »so unmodern, so romantisch» – den stod inte i pakt med de båda allsmåttiga tendenserna i tiden, vetenskapen och demokratin. Den judiske rasfanatikern Max Nordau åter skyr inga som helst nervärderande glosor, när han i sin bok *Entartung* (I Bd. Berlin 1892) gör upp räkningen med den franska symbolismen. Gsteiger visar i sin genomgång hur de tysknationella fördomarna särskilt slog igenom i Berlin. »Dass sich die Abwehr des Symbolismus im weiteren Publikum Berlins durch einen gewissen Chauvinismus des neuen Kaiserreichs verstärkte, ist keine Frage.» Också på annat vis var det litterära klimatet här annorlunda. »Anders als in Wien und zum Teil auch in München, ist in Berlin die Herrschaft des Naturalismus zu Beginn der neunziger Jahre im wesentlichen noch nicht in Frage gestellt.» Ellen Key gjorde ju likaså en åtskillnad mellan dessa tre städer som kulturcentra.

Den antinaturalistiska strömningen på 1890-talet sådan den representerades av Hermann Bahr och andra – Stefan George och kretsen kring *Blätter für die Kunst* stod ju länge nog helt i skymundan – saknade gehör för den symbolistiska lyriken i Frankrike. Dock kom Maeterlinck att spela en viktig roll redan genom sin tidiga lyrik. (Kurt Wais behandlar Maeterlinck som »initiateur de poètes allemands» i den internationella revyn *Synthèses août* 1962.) »Die Reception des Symbolismus im deutschen Sprachgebiet vollzog sich, geographisch gesehen, an drei Zentren des literarischen Lebens: Berlin, München und Wien.» Givetvis existerade en mångfald förbindelser dessa städer emellan som komplicerar bilden. Flertalet tyska men också många österrikiska kritiker fortsatte att använda begreppet dekadens i stället för att tala om en symbolistisk lyrik. »Bei allen Verbindungen, die von Berlin über München nach Wien und zurück lief, war das Klima in der Hauptstadt der Monarchie wesentlich anders. [. . .] Die symbolistische Lyrik konnte hier ihren esoterischen Charakter verlieren, wenn sie auch immer noch eine exklusive Angelegenheit blieb.» Gsteiger refererar bl. a. till Stefan Zweigs självbiografiska vittnesbörd från sin ungdoms Wien. Men klimatet förändrades också i Berlin i och med grundandet av nya förlag och tidskrifter och Gsteiger betecknar rikshuvudstaden alltifrån sekelskiftet »als der spektakulärste Umschlagplatz im Verkehr mit der modernen französischen Dichtung». Stefan Georges tolkningar nådde genom nytugåvor en större läsekrets. (1901 utkom Baudelaireboken, 1905 förelåg i Berlin de båda banden av *Zeitgenössische Dichter*.) Baudelaire och de nya franska symbolisternas modernitet låg för George och hans krets, framhåller Gsteiger, inte i deras 'Dekadentis-

mus' utan fastmer i den konsekvent förverkligade l'art pour l'art-principen. »George betonte mit Entschiedenheit die aristokratischen und idealisierenden Züge der französischen Vorbilder, in denen sich nicht zuletzt auch das Erbe der Parnassiens ausprägt.» Manfred Gsteiger har tidigare i specialundersökningen *Die Blumen des Bösen. Stefan George als Übersetzer Baudelaires* (i boken *Literatur des Übergangs*. Bern/München 1963) uppvisat hur Georges tolkningar utgör på en gång »künstlerische Eigenschöpfung» och »literarische Vermittlung». Som viktig också med hänsyn till Georges översättningsverksamhet i övrigt betecknar han Gerd Michels' *Die Dante-Übertragungen Stefan Georges* (München 1967). Ett helt nyutkommet arbete är Margot Melenks *Die Baudelaire-Übersetzungen Stefan Georges* (Wilhelm Fink Verlag. München 1974). Författarinnan stöder sig vad Baudelaire angår i första rummet på Hugo Friedrichs *Die Struktur der modernen Lyrik*; i Stefan George-litteraturen uppmärksammar hon fr. a. Gsteigers tidigare specialstudie samt H. Arbogast: *Die Erneuerung der deutschen Dichtersprache in den Frühwerken Stefan Georges. Eine stilgeschichtliche Untersuchung*. (Köln/Graz 1967.)

Melchior Lechter, målare och bokkonstnär inom Stefan George-kretsen talar i ett brev 1893 om det »trefalt mejslade marmorspråket» i Georges Baudelaire-tolkningar. Gsteiger har i detalj påvisat, hur George strävat att eliminera alla element från en lägre stilsfär: »Krude Körperlichkeit, Einzelheiten der menschlichen Physis, selbst dort, wo sie für ein durchschnittlicher Empfinden – auch für eines der Jahrhundertwende – überhaupt nichts Schokkierendes haben, treten in der Übersetzung zurück oder verschwinden ganz.» Vokabulären blir följaktligen avsevärt inskränkt, även om som Margot Melenk konstaterar arkaismer och nybildningar liksom »manieristische Verdrehungen» träder i stället. Överhuvud betonar Margot Melenk i viss polemik mot Gsteiger att någon parnassistisk klarhet ingalunda utmärker Georges Baudelaireöversättningar. Diskontinuiteten i bildspråket hos George går sålunda ut över det tematiska och logiska sammanhanget till skillnad från förhållandet i Baudelaires egna texter, där trots alla spänningar och dissonanser begripligheten inte sätts på undantag. »George tut einen Schritt über Baudelaire hinaus, indem er Bildeinheit, Begrifflichkeit und logische Bezüge schwächt, indem er die Dissonanz der Bilder in einen Teppich von Bildfazzetten verwandelt [. . .].» Margot Melenk erinrar om att nästan ett halvsekel låg mellan Baudelaire och George. »Nicht George ist ein (wenn auch geringer) 'Fortschritt' zuzuschreiben, sondern den inzwischen eingetretenen Veränderungen durch Mallarmé und Rimbaud, die George ja bekannt waren. In diesem Rahmen erscheint George (wie von H. Friedrich angedeutet) recht konservativ.» Det är emellertid Margot Melenks föresats att låta de estetiska värderingarna stå tillbaka för ren »Vergleich». Georges Baudelairetolkningar har ofta anklagats för att vara otrogna mot originalen. Själv lägger Margot Melenk en huvudvikt i sin undersökning vid att i anslutning till Arbogast framhålla hur en och

samma stilvilja kommer till uttryck i Georges tolkningar och i hans egna tidiga dikter. »Die Übersetzungen sind ein Bindeglied innerhalb der Georgeschen Werken, kein von diesem isolierter Fremdkörper.»

Det inträdde överhuvud en speciellt aktiv fas i seklets början vad gäller översättningar och efterbildningar av de franska symbolisterna. Man menade sig rentav förverkliga Goethes idé om en världslitteratur i och med denna strävan, »dem Besten was in fremder Zunge gesungen worden unser Bürgerrecht zu verleihen» (Otto Haendler i förordet till ett av honom 1903 utgivet band Verlaineöversättningar). Den övertygelsen vann spridning att det tyska språket var överlägset alla andra vid återgivandet av »fremde Meisterwerke, getreu und dichterisch». Denna övermaga attityd vittnar som Gsteiger påpekar också den om »die damalige Krise des deutschen Geistes». Den 1896 bortgångne Verlaine fick en speciell popularitet; Verlaine framställdes gärna som en 1800-talets Villon, en germansk poet som förde romantikens »lied» vidare! Gsteiger klargör hur Schleiermachers och August Wilhelm Schlegels tolkningsprinciper övertogs av de nya översättarna med deras sangviniska tro att de restlöst på ett kongenialt språk skulle kunna förtyska varje utländsk diktare. George var en av de mycket få översättare som styrde en ny kurs. Gsteiger ger de moderna teoretiker rätt som hävdar att det aldrig ges någon patentlösning: »Jeder Einzelfall fordert eine nur ihm gemässe Einzellösung.» (Helmut Gipper.) »Gerade diese nur dem Einzelfall gemässe Lösung haben jedoch die deutschen Übersetzer der französischen Symbolisten allzo oft zugunsten eines nach bloss äusserlichen Kriterien 'poetischen' Allerweltslösung vernachlässigt.» Man slog vakt om en yttre formtrohet i fråga om strofform, stavelseantal osv. (Men George och de som här följde honom i spåren offrade Baudelaires alexandriner.) Alla konstitutiva element skulle sålunda räddas över vid som det hette »die 'Besitznahme' fremder Literaturen»! Bäst lyckades man med dikter som inte alltför radikalt avhöll sig från senromantikens lyriska schabloner. »Dass die deutschen Übersetzer und Nachdichter der Jahrhundertwende an ihren französischen Vorlagen so oft vorbeiübersetzten, hängt damit zusammen, dass die Sprache der zeitgenössischen deutschen Lyrik, von der die Nachbildungen ausgehen mussten, den französischen Symbolisten oft ganz einfach nicht gewachsen war. Dieser Niveauunterschied wurde nur den wenigsten Übersetzern bewusst.»

Wolfgang Kaiser tog i sin antologi Gedichte des französischen Symbolismus in deutschen Übersetzungen (1955) med elva olika tolkningar av Verlaines Chanson d'automne; själv har Gsteiger påträffat sexton tyska översättningar bara mellan åren 1896 och 1912, en manifestation så god som någon av tidens »översättningsmani»! Det är som uttryck för en ny, mer eller mindre deciderad stilvilja Gsteiger granskar dessa tolkningar. Något tveksamt ger han Stefan George första rummet; »die Härte und Bestimmtheit seiner Versstruktur» bryter av mot originalets språkliga musikalitet. Vad gäller andra Verlaine-texter är det Dehmel och Schaukal som vid sidan av George lyckas bäst. Schaukal

var österrikare liksom Klammer och Zweig, men de lät alla tre nästan undantagslöst sina banbrytande översättningar komma ut på tyska förlag. Gsteiger framhåller Zweigs betydelsefulla insats som förmedlare av den franska symbolismen; »seine Schwäche war eine hurtige Virtuosität und Oberflächlichkeit.» Karl Klammer hade enligt egen utsago redan som suttonåring 1896 berusat sig med Verlaines stämningar och välljud. Nytt land erövrade han för sina samtida i och med sina Rimbaudtolkningar 1907 (Insel-Verlag). Klammer var visserligen som Gsteiger betonar ingalunda alltid den bästa Rimbaudtolkaren, men om hans stil genomgående blir alltför »schmuckvoll», slår han å andra sidan många gånger an en ny ton som expressionisterna kom att lystra till. Reinhold Grimm har i *Werk und Wirkung des Übersetzers Karl Klammer* (Neophilologus 44, Groningen 1960) studerat det inflytande han utövade på Trakl. Mallarmé åter, som Stefan George redan 1889 hade gjort personlig bekantskap med, förblev en diktare för de få; oftast tolkat av hans poem var den allra först av George själv översatta dikten *Brise marine*.

Das fleisch ist trauend ach! und alle bücher las ich.

Det är med påfallande känsliga instrument och med en stor sakkunskap om översättningsproblematik och praxis – ett gebit, påpekade Gustav Korlén nyligen, som man nu livligt intresserar sig för såväl i Förbundsrepubliken som DDR – Gsteiger genomför sin granskning av »Formen der Reproduktion». »Sa méthode est excellente, riche d'enseignement», noterar med all rätt recensenten av hans bok i *Études Germaniques*. Liksom sin kollega Erwin Koppen är Gsteiger inriktad på att uppvisa hur komparatismen kräver sin speciella praktiska metodik. »Die Komparatistik zeigt im Kreise der verschiedenen philologisch-literarischen Disziplinen ein eigenes und unverwechselbares Profil», heter det i Koppens ovan berörda uppsats. Sin undersökning *Dekadenter Wagnerismus. Studien zur europäischen Literatur des Fin de siècle* (Walter de Gruyter. Berlin 1973) betecknar Erwin Koppen i förordet som komparativ i den betydelsen att den behandlar litterära vittnesbörd vilka bara ofullständigt låter sig beskrivas och tydas inom ramen av en enskild nationallitteratur. »Da nach Ansicht des Verfassers auch die Komparatistik letztlich eine philologische Disziplin ist, berücksichtigt er im wesentlichen nur Texte, bei denen er nicht auf Übersetzungen von oft zweifelhafter Qualität angewiesen ist, sondern zu denen er einen direkten Zugang hat.» Dekadenta strömningar existerade också i den skandinaviska och den slaviska litteraturen, men eftersom författaren är vare sig skandinavist eller slavist, »mag er auf diesem Felde nicht dilettieren»!⁴ I bokens första kapitel försöker så Koppen inringa begreppet dekadent som han vill avgränsa gentemot symbolismen, till skillnad från Gsteiger som ju inte fann sig betjänt av en uppsplätning mellan de båda begreppen.

⁴ Jag vill erinra om Rafael Koskimies' skrift *Der nordische Dekadent. Eine vergleichende*

Literaturstudie (Helsingfors 1968), anmäld i *Samlaren* 1969, s. 250 f.

En skrift från början av 1920-talet som har utövat ett visst inflytande på senare tysk dekadensforskning är Eckart von Sydows *Die Kultur der Dekadenz*; Max Nordaus pejorativa etikettering går igen i dess analys av den dekadenta människotypens karakteristika. Spekulative försök till »Wesensbestimmung der Dekadenz» kännetecknar en rad mer eller mindre vetenskapliga tyska arbeten ända fram till Hermann Frodls dissertation *Die deutsche Dekadenzdichtung der Jahrhundertwende – Wurzeln, Entfaltung, Wirkung* (Masch. Wien 1963). Den betydelsefulla internationella dekadensforskningen – företrädd av Mario Praz o. a. – brukar helt förbigås i dessa undersökningar. Koppen menar att den enda större tyska studien av verklig vikt har varit Walter Rehms *Die Untergang Roms im abendlichen Denken* (1930); Rehm stannar emellertid vid Nietzsche. Denna bok och Praz' *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica* (1930; tysk övers. 1963) betecknas av Koppen som de hitintills enda egentliga större *komparativa* undersökningarna till temat dekadens.

»Littérature de décadence!» Med detta utrop börjar Baudelaire's förord 1867 till den andra översättningsvolymen med Poes novellistik. Året därpå gav Gautier i förordet till en nyutgåva av *Les Fleurs du Mal* en innebörd åt begreppet dekadenslitteratur som också inrymmer stilistiskt raffinering och språklig komplexitet. Koppen medger att Paul Bourget likaså i *Théorie de la Décadence* (*Essais de psychologie contemporaine*) och andra inlägg framhållde dekadensens konstnärliga aspirationer, men han gör gällande att innehållssidan alltifrån Huysmans *À Rebours* (1884) blev den avgörande: »bezieht sich 'Symbolismus' vorwiegend auf sprachliche und poetologische Erscheinungen, die sich in Stil und Form eines literarischen Werks manifestieren, so umreisst *Décadence* eine Haltung dem Leben und der Gesellschaft gegenüber, deren literarische Phänomene weniger in der Sprache als in bestimmten inhaltlichen Charakteristika (Motiven, Charakteren usw.) in Erscheinung treten». Konraad W. Sivart har i sin bok *The Sense of Decadence in Nineteenth-Century France* (1964) uppvisat hur efter nederlaget mot Tyskland 1870/71 ordet och begreppet *dekadens* bland allehanda icke-litterära skribenter framstod som liktydigt med den nationella självkänslans lågvattensmärke. (Jfr min recension i *Samlaren* 1966, s. 209 f.) Till Koppens distinktion mellan dekadent innehåll och symbolistisk estetik finner man emellertid ingen motsvarighet i Michauds grundläggande arbete om symbolismen. Koppen vill vidare avskilja hela Jugendstildebatten, där Jugendstil tolkats som ren formkonst men ju också – därutöver – som »geistige Bewegung», från dekadensens begrepps sfär. Han lanserar med en medicinsk term »das dekadente Syndrom» som ett uttryck för »die Vorliebe für bestimmte Charaktere, Motive und nicht zuletzt Bildungserlebnisse», som enligt honom kännetecknar det dekadenta förhållningssättet. (Och här smyger sig väl i och med den medicinska termen också hos Koppen in ett slags moraliskt avståndstagande. Jag noterar emellertid att jag funnit W. T. Jones betitla

en bok *The Romantic Syndrome: Toward a New Method in Cultural Anthropology and History of Ideas*. (The Hague 1961.) Curtius samt Rüdiger vilken just också har uppmanat till ett studium av *topoi*, av stoff och motiv, ser Erwin Koppen som sina föredömen.

I *Der Fall Wagner* (1888) och de följande skrifterna före hans psykiska sammanbrott använder Friedrich Nietzsche ofta orden dekadent och dekadens; han hade, som påvisades redan 1893 av Weigand, övertagit dem från Paul Bourget och han bidrog nu i hög grad till att göra dem till europeiska slagord eller modeord. »Was mich am tiefsten beschäftigt hat, das ist in der Tat das Problem der *décadence*», heter det i förordet till *Der Fall Wagner. Ein Musikanten-Problem*. Och Nietzsche förundrar sig över Wagneroperornas genomslagskraft: »Wie verwandt muss Wagner der gesamten europäischen *décadence* sein, dass er von ihr nicht als *décadent* empfunden wird! Er gehört zu ihr: er ist ihr Protagonist, ihr grösster Name . . .» Den »Wagner-Image» som nazismen skulle ta på entreprenad och som förut förts fram i Bayreuther Blätter, är utsatt för Heinrich Manns ironiska betraktelser i *Der Untertan*. Det är emellertid inte denna typ av Wagnerismus som intresserar Koppen och heller inte finner han det angeläget att försöka komplettera den redan mycket sorgfälliga dokumentation som finns av Wagner-tilläggnelsen i Frankrike (Kurt Jäckel: *Richard Wagner in der französischen Literatur*, 1–2, Breslau 1931–32) och i andra länder. »Unser Ziel ist vielmehr einer bestimmten Literaturtypus des Fin de siècle, also den dekadenten, durch das Medium der Verarbeitung Wagnerscher Stimmungen und Motive zu charakterisieren und einzelne Züge seiner Physiognomie deutlicher hervortreten zu lassen.» Varför Wagners verk så väl lämpade sig att projicera egna känslor och attityder emot, är något Erwin Koppen inte närmare går in på. Nietzsche ger ju f. ö. redan psykologiska förklaringsgrunder härtill. Den litterära Wagner-receptionen avspeglar sig i Tyskland till största delen bland fjärde och femte klassens författare, erkänner Koppen, vars inhemska trumfess vid sidan av Nietzsche blir Thomas Mann. Koppen rör sig över hela den kontinentala europeiska litteraturen, och han förklarar i anslutning till sin lärare Horst Rüdigers terminologi att om det här snarare gäller »projektioner» än »Einflüsse», så vittnar den dekadenta wagnerismens utbredning i varje fall om »eine Wirkung Wagners».

Dekadenterna höjde Wagner till skyarna, heter det i *Der Fall Wagner*. Erwin Koppen som ju gör bruk av det medicinska begreppet syndrom, avser därmed »ein Erscheinungsbild, das durch das gleichzeitige Auftreten mehrerer einander bedingender Symptome zu diagnostizieren ist». Den så ofta litterärt manifesterade dekadenta sexualiteten, kartlagd redan av Mario Praz, vill Koppen vad gäller sekelslutet i stor utsträckning återföra just på Wagner som av sina båda fränaste kritiker Nietzsche och Max Nordau just framställdes som vällustig och sedeslös. »Er ist sein Leben lang ein Erotiker gewesen», fastslår Nordau, »und alle seine Vorstellungen drehen sich um das Weib.» Redan Baudelaire betecknade Tannhäuser-ouvertyrens Venusbergsmelodi som »diaboliquement voluptueuse». »Kedjad vid brinnande blodets



Aubrey Beardsley, *Tannhäusers återkomst till Venusberget*.

begär» som det ursprungligen heter i sista strofen av Heidenstams Pilgrimens julsång⁵ är den ene efter den andre av de fiktionsgestalter som Koppen på ett mer eller mindre övertygande sätt binder vid Wagners verk. Thomas Mann rörde sig obestriddligen i dennes trollkrets när han skrev novellen *Wälsungenblut* och Audrey Beardsley anknöt till Wagner i sin obscena, intill våra dagar bara i ett svåråtkomligt privattryck existerande »*Story of Venus und Tannhäuser*».

Mario Praz betraktar »Decadentismo» som en slutfas av romantiken. På denna punkt gör Koppen befogade nyanseringar. Han påpekar att när man i Tyskland under 1900-talets första decennier diskuterade termen »Neuromantik», var det ingalunda typiskt dekadenta element som man ville återföra på romantiken. Korrelationen *Carne-Morte*, »der romantische Liebestod», ser emellertid Koppen som »die typichste und greifbarste Gemeinsamkeit» mellan de romantiska författarna i seklets början och dekadenterna från *Fin de siècle*. Baudelaire kom att ge ett grundmönster för denna förknippning av död och erotik, och Wagner gjorde sak samma i och med *Tristan und Isolde*. Thomas Mann noterade redan 1905: »In Wagners *Tristan* steckt mehr *Novalis* als *Schopenhauer*»; den erotiskt-metafysiska hänförelsen, det hymniska språket fr. a. i andra aktens duett och i finalen, låter som Koppen konstaterar, skaparen av *Tristan och Isolde* framstå som en »transmetteur» av det romantiska till dekadenterna. Extasen och hymntonen återfinns såväl i Gabriele D'Annunzios *Trionfo della morte* som i Thomas Manns *Tristan*-novell. »Ro-

⁵ Böök framhåller i sin Heidenstam-monografi att denne i *Pilgrimens julsång* »avlägsnat de drag, som förrådde fantasmotivets släktskap

med den av Richard Wagner förnyade *Tannhäusersagan*».

mantisches Empfinden und romantischer Sprachgestus bleiben zwar konserviert, erhalten aber als Funktionselemente des Dekadenten eine neue Qualität.» En annan roman av D'Annunzio, *Il fuoco*, dröjer utförligt vid Richard Wagners sista uppehåll i Venedig och vid hans död där. Ett kvartssekel tidigare, vintern 1858/59, hade Wagner i Palazzo Giustiniani komponerat den andra akten av *Tristan*, den dekadenta mönsteroperan. Så kom Venedig som visserligen redan under romantiken utgjort nära nog en topos för förfall och undergång, att på dekadenterna utöva en särskild fascination i egenskap av »Wagner- und Tristanstadt». Koppen analyserar ur denna synpunkt Maurice Barrès' *La Mort de Venise*, D'Annunzios roman och naturligtvis Thomas Manns *Der Tod in Venedig*. Sistnämnda berättelse har ju i Mannlitteraturen tilldragit sig ett nästan lika stort intresse som Manns senare och mest komplicerade verk; Koppen som f. ö. i detta sammanhang knyter an till Wagners 1911 postumt publicerade memoarer, synes mig övertygande kunna uppvisa att *Der Tod in Venedig* under dess konception genomgick ett skede av »Wagnerisierung».

Fin de siècle är ett uttryck som Koppen som sig bör finner allra först belagt i tidskriften *Décadent* 1886. I Tyskland gav Hermann Bahr 1891 en novellsamling titeln *Fin de siècle*. Upplösning och undergång var från första början förknippade med detta modeord. Jag vill komplettera exempelfloran med några rader ur Frödings kåseri Poethataren (*Karlstadstidningen* 29 aug. 1891): »Slå upp en sådan där versbok [. . .] *fin du siècle* dödssjukt gråblek och Nirvanasmäktande [. . .] en sådan där gråtmild s. k. 'morbidezza' och en sådan där stämningsfull intighet.» Som ett paradigm för en litterär antiborgerlig apokalyps uppställer Koppen Alfred Kubins *Die andere Seite* som vi ju har sett Hermand vilja hänföra till »ein mysteriös-gespenstischer Symbolismus». Men Koppen medger att spåren av Wagners *Götterdämmerung* är svåra att urskilja i *fin de siècle*-litteraturen; ett markant undantag utgör Élemer Bourges' redan av Praz uppmärksammade *Le Crépuscule des Dieux* (1884). Om också läsaren försätts till hovkretsarna i ett litet tyskt hertigdöme rör det sig här liksom i Thomas Manns patricierroman *Buddenbrooks* om en familjs förfall.

Som »förfallspsykolog» hade Mann enligt egen utsago fått det avgörande incitamentet av Nietzsche, »der unvergleichlich grösste und erfahrenste Psycholog der Dekadenz» (*Betrachtungen eines Unpolitischen*). Han lät den wagnerska musiken tjäna som katalysator för den dekadenta wagnerismen i det kapitel som skall illustrera Hanno Buddenbrooks »nervliche Ekstase» inför en musik som på en gång rymmer »Wille zur Wonne und Untergang». »Wurden hier furchtbare Hindernisse bewältigt, Drachen getötet, Felsen erklommen, Ströme durchschwommen, Flammen durchschnitten?» Det är uppenbarligen Siegfried drakdödaren från »Ringens» som går igen i Hannos febersjuka fantasier. Koppen talar i ett slutavsnitt (»Kunst der Nerven und Entartung») om den provocerande sympati med vilken författare till mer eller mindre dekadenta skildringar framställer förfallsfenomen och nevros. Hannos konstnärskap som manifesterar sig i wagnerska tonfantasier, har av

Thomas Mann själv diagnosticerats som »Entartungsprodukt» (Betrachtung-en). Naturligtvis får Koppen anledning beröra Wagners nära förhållande till Ludvig II, efter sin död 1885 hyllad av Verlaine och flera andra franska författare inom dekadensen.

Det var idel »hysteriker-problem» som Wagner förde upp på scenen, förklarade Nietzsche i sin skoningslösa pamflett »*Wagner est une névrose*». Erwin Koppen betonar att Nietzsche var en av de allra första i Tyskland som förmådde uppfatta att det rådde en affinitet mellan Wagner å ena sidan, och å den andra Baudelaire och hans dekadenta efterföljare. »Es gelang ihm, bestimmte Wesenszüge des Dekadenten Wagnerismus zu erspüren und auf seine Art zu formulieren. Dabei hat er, komparatistisch gesehen, diese Art der Wagner-Rezeption in Deutschland heimisch gemacht und so die Rolle eines *Transmetteur* wieder Willen gespielt. Jedenfalls hätten ohne Nietzsches *Wagner est une névrose* die Wagner-Orgien des degenerierten Nervenbündels Hanno Buddenbrook nicht stattgefunden.» Redan i början av 1870-talet ägnades Wagner en psykiatrisk studie i Tyskland; Lombroso och fr. a. Nordau skulle senare liksom Nietzsche komma att diagnostisera psykopatiska drag både hos honom själv och i hans musik. I La Salpêtrière i Paris framkallade man ofta en plötslig hypnos genom att slå an en gonggong, påpekar Nordau; på samma vis var Wagners musik just ägnad att hänföra hysteriker! Koppen betecknar Nietzsche och Nordau som negativa korrelerat till en »Dekadenter Wagnerismus» som Baudelaire hade gett den första utformningen åt i skriften *Richard Wagner et »Tannhäuser*». Wagners musik verkade som ett rusmedel, ett opium, omvittnade Baudelaire. Vem var Wagners första *intelligente* anhängare, frågar sig i sin tur Nietzsche i *Ecce homo*, och svaret blir: »Charles Baudelaire [...] jener typische Decadent, in dem sich ein ganzes Geschlecht von Artisten wiedererkannt hat [...]»

2. »*Nietzsche und der deutsche Geist*»

I sitt föredrag »Nationale oder vergleichende Literaturgeschichte» (DVLG 1928) förklarade Julius Petersen att studiet av »die literarische Rezeption» kunde få en prägel, »weniger vergleichend als summierend», och det är en invändning som René Wellek mer generellt framfört mot komparativ litteraturforskning av äldre typ. Av »summerande» och bibliografisk karaktär är odiskutabelt Frank Krummels bok *Nietzsche und der deutsche Geist. Ausbreitung und Wirkung des Nietzscheschen Werkes im deutschen Sprachraum bis zum Todesjahr des Philosophen. Ein Schrifttumsverzeichnis der Jahre 1867–1900.* (Monographien und Texte zur Nietzsche-Forschung. Band 3. Walter de Gruyter. Berlin. New York 1974.) Boktiteln anknyter uppenbarligen till Gundolfs berömda verk *Shakespeare und der deutsche Geist*. I Krummels bok är det ju visserligen inte fråga om »vergleichende Literaturwissenschaft» så till vida som undersökningen gäller enbart Nietzsche och det tyska språkrummet; av vedertagen komparativ modell är däremot

David S. Thatchers undersökning *Nietzsche in England 1890 to 1914. The Growth of a Reputation.* (University of Toronto Press 1970.) Men man kan naturligtvis säga sig att dylika distinktioner är skäligen oväsentliga. »The attempt to narrow 'comparative literature' to a study of the 'foreign trade' of literature is surely unfortunate», betonar Wellek. (*The Crisis of Comparative Literature.*)

Vad Krummel ursprungligen syftat till var ingenting mindre än en »Verbreitungsgeschichte des Nietzscheschen Werks» som sträckte sig ända fram till vår egen samtid. Också målsättningen att föra fram arbetet till världskrigets utbrott lät inte förverkliga sig. »Als zweckdienlich erwies sich schliesslich eine Begrenzung auf den Zeitraum von 1871–1900; von Nietzsches erster philosophischer Veröffentlichung bis zum Ende seines Todesjahres.» Mer än tre gånger så många titlar upptas i Krummels bibliografiska förteckning som i H. Reichert och K. Schlechta: *International Nietzsche Bibliography* (*Studies in Comparative Literature.* Nr 45. Revised and expanded edition. University of North Carolina. 1968), en sammanställning som f. ö. enligt Krummel lämnar mycket övrigt att önska. Det är i hög grad tacknämligt att denne genomgående kompletterar sina bibliografiska data med kortare innehållsreferat och andra uppgifter.

Ett par år före Nietzsches död publicerade John G. Robertson i *Cosmopolis* (Bd 12, nr 34) uppsatsen *The Literary Movement in Germany. Friedrich Nietzsche and his Influence*, vari han som utgångspunkt tog Georg Brandes' studie *Aristokratischer Radikalismus. Eine Abhandlung über Friedrich Nietzsche.* (*Deutsche Rundschau* 1890.) I sin fyrasidiga sammanfattning – det knappa utrymme som i bokens slut ägnas åt resonemang och betraktelser över »Ausbreitung und Wirkung» – förklarar Krummer: »es dürfte im Lichte des bisher Dargestellten völlig klar sein, dass man kaum länger von Brandes als 'Entdecker' Nietzsches sprechen kann; nur dem einsamen, abseitslebenden Denker selber ist er als ein solcher vorgekommen». Relationerna mellan Georg Brandes och Ola Hansson i deras egenskap av Nietzsche-introductory i Tyskland kommer närmare att belysas i en doktorsavhandling av Arne Widell om Ola Hanssons psyko-fysiologiska dikt Konst i början av 1890-talet. Redan i februari 1889 hade Ola Hansson i *Unsere Zeit* (Leipzig) fått tryckt sin uppsats *Friedrich Nietzsche. Die Umrisslinien seines Systems und seiner Persönlichkeit. Kritischer Entwurf.* (Två gånger utgiven separat och i utökad version samma år.) Ola Hansson lämnade vidare bl. a. i *Neue Frei Presse* (Wien) 1890 en översikt över Nietzscheanismus in Skandinavien, där Brandes' Nietzsche-föreläsningar i Köpenhamn (febr. 1888) betecknas som dennes »zweiter grosser Einsatz in die Cultur des Nordens». I ännu ett inlägg, i *Der Kunstwart* 1890, kallar Hansson Nietzsche för den störste av alla antinaturalister; och i *Die Gegenwart* 1891 förklarade han att Nietzsche utgjorde motsatsen till naturalismen, nämligen en subjektiv diktare, vars verk var »der Zukunftsbrief der Menschheit».

Författaren Paul Ernst som då ännu var fast förankrad i det naturalistiska

lägret, deklarerade 1890 i *Freie Bühne* i en uppsats om Friedrich Nietzsche (*Seine historische Stellung. Seine Philosophie*) att Nietzsche var en filosof för den borgerliga dekadensen. »Geistreich, trivial, phrasenhaft, alles im übelsten Sinne» var han på bästa väg att bli en modofilosof, heter det. I *Deutsche Worte* (Monatshefte, Berlin) vittnar samma år Leo Berg: »die Zeit ist nicht mehr fern, da es in Europa eine grosse Nietzsche Gemeinde geben wird [. . .] im Auslande, zumal in Dänemark und Schweden, gehört Nietzsche heute schon zu den gefeiertesten Schriftstellern.» Krummels »Schrifttumsverzeichnis» ger ett nytt, gediget underlag för iakttagelser över Nietzsche-kultens utbredning i dennes eget hemland. Som »modofilosof» betecknade också Franz Mehring Nietzsche i *Die Neue Zeit* 1897; han slutade sitt inlägg med följande beska vidräkning: »Es ist beinahe noch eine Beleidigung für die Börsenjobber und die Reptile, wenn man sagt, dass sie den Sozialismus aus denselben Gedankenkreisen heraus bekämpfen, wie Nietzsche.» Överhuvud stämplade Mehring flera gånger på 1890-talet Nietzsche som en storkapitalismens filosof, en aspekt som ju mer eller mindre går igen i åtskilliga nutida Nietzsche-framställningar också väster om järnridån. I sin lilla sammanfattning får Krummer emellertid något överraskande anledning till detta konstaterande: »Aus dem deutschtümelnden Lager kommen die wenigsten günstigen Stimmen, fast alles, was 'deutsch', 'germanisch', 'völkisch' oder 'national' denkt, ist ihm abgeneigt. Dazu wird er zum Schluss heftig und wiederholt als Judenfreund regelrecht angespien.»

»Lediglich in zweierlei Hinsicht trifft sich die überwältigende Mehrzahl der Stimmen: die Ausdrucksweise seiner Schriften sind einmalig und sein Angriff auf die demokratischen Tendenzen der Zeit weitgehend zu begrüßen.» Krummers bibliografiska förteckning upptar inte, som framhålles i förordet, »blosse Anzeigen bezw. Anzeigen, denen keine Stellungnahme des (in solchen Fällen fast immer anonymen) Verfassers zu entnehmen ist». Det synes mig uppenbart att otaliga gränsfall måste ha erbjudit sig vad det gäller registrerandet av belägg; Nietzsche und kein Ende är nämligen vad man ställs inför om man bläddrar i sekelskiftets litterära tidskrifter. Att Pan i sitt allra första nummer 1895 återgav en text av Nietzsche, »Zarathustra vor dem Könige», bokförs i förteckningen liksom att en skribent i ett decemberhäfte av samma påkostade kulturtidskrift i »en tillbakablick på den moderna diktningen» hyllar Friedrich Nietzsche i de mest hänfödda ordalag: »Eine neuentdeckte Welt that ihre Thore auf, und wenn man ihre erhabene fremde Grossartigkeit vorderhand auch nur mit dem Instinkt verstand – und wenn man sie auch auf langhinaus noch kaum anders verstehen wird und wenn es vielleicht auch noch Jahrzehnte dauern wird, ehe man ihre Abgründe und ihre Gipfel erstiegen haben wird – so fühlte man überall doch den Herrn und Sieger [. . .] dessen Sprache allein schon die ganze alte Philosophie allmählich unmöglich machen wird [. . .] Die letzten Jahre der Entwicklung gehören fast ausschliesslich ihm.» I anslutning till de anförda raderna skulle man kunna säga att Nietzsche ställde sina läsare inför ett symboliskt alplandskap; redan med sin

stil och sitt bildspråk på en gång mystifierade han och fascinerade en växande läsekrets. »Die Objektivisten, Naturalisten, Subjektivisten, Idealisten, Romantiker und Symbolisten sehen alle in ihm etwas», heter det 1896 i en studie i veckotidskriften *Die Kritik* (Berlin) över »Die künstlerischen Mittel der Darstellung in Nietzsches 'Zarathustra'».

Und wenn die strenge und gequälte stimme
Dann wie ein loblied tönt in blaue nacht
Und helle flut – so klagt: sie hätte singen
Nicht reden sollen diese neue seele!

Stephan George hyllar Nietzsche i en av sina »tidsdikter» i *Der siebente Ring* (1907). Han anser tydligen att denne skulle ha rönt en större förståelse om han varit mer konstnär, mer »sångare». Nietzsche framstår för George som en tragisk gestalt, vars budskap fallit till marken.

Hier sandte er auf flaches mittelland
Und tote stadt die letzten stumpfen blitze
Und ging aus langer nacht zur längsten nacht.

Den tyska symboliska och expressionistiska lyrikens förhållande till Nietzsche och till hans stil och språk i *Also sprach Zarathustra* har ständigt på nytt varit föremål för specialundersökningar. Richard M. Meyer förklarade i sin litteraturhistoria *Die deutsche Literatur des Neunzehnten Jahrhunderts* (1. Aufl. 1900): »Die Prophezeiung einer neuen Lyrik liegt in grossen Gefühlsausdrücken wie der prachtvollen Apostrophe O meine Seele! ('Von der grossen Sehnsucht' im dritten Teil des 'Zarathustra') mit ihrer echt lyrischen Hingabe an die Stimmung des Denkenden, Versunkenen. Die eigentlichen Gedichte wollen daneben mit wenigen Ausnahmen – den Hymnen Zarathustras – nicht allzuviel besagen.» Krummer som gör halt i sin genomgång vid året 1900, noterar hur Meyer såg Nietzsche som en förkämpe för den nyfödda romantiken och framhöll hans inflytande på Stefan George och andra av de nya diktarna. Det har ju sagts av René Wellek att termen symbolism aldrig fann fotfäste i Tyskland. Det är väl sant även om beteckningen möter oftare vid sekelskiftet än Wellek vill ge intryck av. 1897 utgav Adolf Bartels skriften *Die deutsche Dichtung der Gegenwart. Die Alten und die Jungen. Eine literaturgeschichtliche Studie*. Bartels påvisar här hur Nietzsche kommit att ge symbolisterna impulser; »hatte doch auch er schon etwas wie eine symbolistische Poesie geschaffen». Bartels avser inte Nietzsches tidigare på 1890-talet utgivna lyriska dikter, utan hans prosapoem: »kurze prosaische Stücke im Orakelton oder aus lauter farbigen, aber unklaren Bildern bestehend, wurden die Lieblingsform des Symbolismus».

3. *Preraphaelitismen och symbolismen – ett perspektiv mot sekelslutet*

»There is nothing then in the contention of Wellek and Warren [...] to discourage us from searching for a common link between the various arts»,

konkluderar Mario Praz i sina inledande metodiska reflexioner i boken *Mnemosyne. The Parallel between Literature and the Visual Arts* (Princeton University Press 1970). I *Theory of Literature* (kap. XI) hävdas att det konstnärliga mediet inte bara är »a technical obstacle», »but a factor preformed by tradition and having a powerful determining character which shapes and modifies the approach and expression of the individual artist». Om man företog en jämförelse mellan Blakes eller mellan Rossettis poesi och målningar skulle det visa sig att dessa hade en helt olika, ja rentav divergerande karaktär, menar Wellek. Praz bemöter Wellek och Warrens resonemang på punkt efter punkt.

It is only a superficial judgement that would conclude that since Rossetti's poetry derived from the early Italian poets (but also from Robert Browning, whose poetry was totally different in character) and his paintings from Italian masters of the Renaissance (particularly the Venetians), the two arts as he practiced them were not on the same level, or even followed divergent paths. [. . .] One of the high lights of the poems [sonettsamlingen *The House of Life*] are the sonnets under the heading 'Willowwood', in which elements borrowed from the *stil nuovo* gain in complexity and refinement, and achieve a vision of sensuous and melancholy symbolism. But is not this the character of Rossetti's paintings, of his blessed damozels and merciless ladies, Astartes and sibyls? These are twin allegories which, instead of representing now goodness, now evil, are the two-faced image of the same morbid and yearning sensuality.» (Mnemosyne, kap. II.)

Wellek och Warrens snäva avvisande av »parallels between the arts» har heller inte avhållit Lothar Hönnighausen från »komparistischer Berücksichtigung mannigfacher Beispiele aus dem Bereich der bildenden Kunst» i den stora och fängslande undersökningen *Präraphaeliten und Fin de Siècle. Symbolistische Tendenzen in der Englischen Spätromantik* (Wilhelm Fink Verlag, München 1971), som jag nu närmare ämnar uppehålla mig vid. I den mäktiga volymens illustrationsdel finns återgivna relevanta konstverk av Edward Burne-Jones, Dante Gabriel Rossetti, Audrey Beardsley m. fl. Hönnighausen utnyttjar och refererar till bildmaterialet först och främst i sammanhang med de motivundersökningar vid vilka han lägger huvudvikten i sin argumentation; han hävdar förekomsten av mer eller mindre variationsrika symbolistiska tendenser i engelsk litteratur under den epok som sträcker sig från preraphaeliterna fram till Oscar Wilde och Yeats. Som synes gör han redan i boktiteln bruk av beteckningen 'Spätromantik' som han i anslutning till Mario Praz' pragmatiska inställning i dennes bok om »den svarta romantiken» vill karakterisera »als nützlerisches 'Annäherungswert'». Termer och definitioner uppträdde fram emot sekelskiftet i en förvirrande mångfald, konstaterar han, och forskarna är i våra dar inte överens om preraphaelitismen är att betrakta som en typisk manifestation av det viktoriaiska England eller som en antiviktoriaisk parallell till den franska esteticismen. »Bei der Komplexität des Phänomens erscheint es fruchtbarer, von der Vielfalt der Termini auszugehen und sie nebeneinander gelten zu lassen, weil sich in ihnen jeweils andere Aspekte des spätromantischen Literatur spiegeln.»

Wellek och Warren gör i *Theory of Literature* ett försök att lansera termen »perspectivism». (Johan Fjord Jensen har hakat på i sin lilla handbok *Den ny kritik* (1962).) »We must beware of both false relativism and false absolutism», betonar Wellek. »'Perspectivism' means that we recognize that there is one poetry, one literature, comparable in all ages, developing, changing, full of possibilities.» Den första volymen av *Yearbook of Comparative Criticism* betitlade Joseph Strelka *Perspectives in Literary Symbolism* (The Pennsylvania State University Press 1968) i anslutning till René Wellek och dennes krav på »the international perspective». Hönnighausen använder sig också han av uttrycket perspektivism, men utan att åberopa Wellek och Warren. »Im Geiste der Perspektivismus, der sich im ausgehenden 19. Jahrhundert zuerst ankündigte und im 20. zu einer der wichtigsten erzähltechnischen und literaturwissenschaftlichen Methoden entwickelte, sind *decadence*, *aesthetic movement*, *symbolism* und die zahlreichen anderen Begriffe als ebenso viele Perspektive zu betrachten.» Perspektivismen har ägnats en speciell uppmärksamhet i några nyare arbeten om Walter Pater och om Nietzsche, påpekar Hönnighausen och hänvisar till Wolfgang Isters bok *Walter Pater. Die Autonomie des Ästhetischen* (Tübingen 1960). Iser hämtar i denna fenomenologiska studie ett par av sina tolkningskategorier från Kierkegaard och ser Pater som en företrädare för »the aesthetic attitude». I *Victorian Prose. A Guide to Research*, Ed. by David J. DeLaura (New York 1973), heter det om Wolfgang Isters arbete: »What is particularly refreshing about this book, for British and American scholars, is its European frame of reference, its Continental philosophical context.» Hönnighausen vill i likhet med sin Tübingenkollega bryta anglistikens insulära begränsning. Det komparativa tillvägagångssätt som han använder tjänade närmast anglistiska syften, framhåller han, »kann aber vielleicht indirekt eine Gesamtdarstellung der verschiedenen nationalen Ausprägungen durch die vergleichende Literaturwissenschaft vorbereiten». När Wellek och Warren förklarar »perspectivism» vara »a process of getting to know the object from different points of view which may be defined and criticized in their turn», synes denna definition ligga nära vad Hönnighausen har i åtanke. »Es liegt im Wesen des Perspektivismus, dass jede Betrachtungsweise durch andere zu ergänzen ist», förklarar sålunda Hönnighausen i bokens första kapitel; han sysslar här med de förvandlingar som själva symbolbegreppet genomgick under 1800-talet. »Wie der Terminus Symbolismus, der den Ansatz dieser Arbeit bestimmt, eine unter vielen möglichen Perspektiven eröffnet, so kann auch die besondere Ausprägung, die er bei Symons erhält, nicht mehr als einen Gesichtspunkt für die Untersuchung der symbolistischen Tendenzen in der englischen Spätromantik liefern.» (Det heter i Paters *Appreciations*: »To the modern spirit nothing is, or can be rightly known, except relatively and under conditions.»)

Arthur Symons' *The Symbolist Movement in Literature* (London 1899) som René Wellek synes mig ta litet uppifrån i sin uppsats om termen symbo-

lism (Welleks snäva behandling av Walter Pater i *A History of Modern Criticism*, IV (1965), betecknas f. ö. i *Victorian Prose. A Guide to Research*, som »a disappointing performance from so eminent a hand»), vill Hönnighausen för sin del tillmäta en särskild betydelse. »Für den Ansatz der vorliegenden Arbeit sind seine Essays zur englischen und französischen Literatur der Zeit, seine Bücher über die französischen Symbolisten und über Blake von Wichtigkeit, weil sich in ihnen nachdrücklich das Bewusstsein des inneren Zusammenhangs zwischen den verschiedenen nationalen Ausprägungen der symbolistischen Bewegung manifestiert. Dabei kommt den Vor- und Nachwort zu *The Symbolist Movement* besonders Bedeutung zu.» Symons tillägnade sitt arbete W. B. Yeats, »chief representative of that movement in our country», som själv i essän »*The Symbolism in Painting*» hade framhållit de internationella sammanhangen. Ett Carlyle-citat lät Symons stå som motto till boken *The Symbolist Movement*: »It is in and through Symbols that man, consciously or unconsciously, lives, works, and has his being: Those ages, moreover are accounted the noblest which can the best recognise symbolical worth, and prize it highest.» Lothar Hönnighausens översikt över symbolbegreppets förskjutningar visar hur romantikernas spontana symbolupplevelse – universum utgör bara en enda väldig symbol för Gud, försäkrar ännu Carlyle troskyldigt – lider skeppsbrott och ersätts av, som Hönnighausen uttrycker det, »en rationellt bestämd typologisk manipulation».

Die Vorliebe für Analogien, Typik, Embleme und Allegorie lässt sich nicht ausschliesslich weltanschaulich als Protest gegen das Übergewicht naturwissenschaftlichen Kausaldenkens erklären, das tranzendente Ausblicke versperrte. Sie ist ebenso Ausdruck eines Angesichts der Hässlichkeit der industriellen Umwelt wachsenden ästhetischen Bedürfnisses.

Hönnighausen har bara i liten utsträckning sett sig föranlåten till paralleller med tyskt tänkande, tysk litteratur och konst. Han berör Hugo von Hofmannsthal Pater- och Swinburne-uppsatser, och han konstaterar att Hofmannsthal tack vare »sitt mot den europeiska symbolismen orienterade perspektiv» var en av de första kontinentala författare som uppmärksammade preraphaeliternas spiritualisering av det kroppsliga. (Studien *Über die moderne englische Malerei*, 1894.) Preraphaeliternas betydelse för *art nouveau* och *jugend* har i nyare forskning behandlats av bl. a. Nikolaus Pevsner och Robert Schmutzler. I Tyskland var förutom diktarna Hofmannsthal och Stephan George målarna och illustratörerna Lechter och Vogeler högst intresserade av den preraphaelitiska strömningen. »Da das Verhältnis der deutschen Spätromantiker zu den Präraphaeliten jedoch in bezug auf die symbolistischen Tendenzen in England sekundär ist», fanns det, konstaterar Hönnighausen, för honom inte något skäl att ställa detta förhållande i förgrunden för undersökningen. – Redan 1900 förelåg Rudolf Kassners arbete *Die Mystik, die Künstler und das Leben*. (Omtryckt 1969 i Kassner: *Sämtliche Werke*.) Klaus Günther Just framhåller i sin recension av Hönnighausens bok i *Arcadia* 1974 (Heft 2) betydelsen av Kassners verk: »Kassners grosse



Dante Gabriel Rossetti,
Beata Beatrix.

Studie lebt einerseits noch vollkommen aus den geistigen Impulsen der präraphaelitischen Bewegung, steht ihr aber andererseits schon mit kritischer Distanz gegenüber. Das sichert ein hohes Mass an Einsicht in die Phänomene [...].»

Det var kring sekelskiftet såväl i Tyskland som i England oftast samma författare som intresserade sig för preraphaeliterna som för de franska symbolisterna. »Seit Swinburne – und verstärkt in den Nineties – nimmt die weitergeführte einheimische Romantik französische Anregungen auf.»⁶ Mest översatta av de franska poeterna blev i England Baudelaire och Verlaine, framhåller Hönnighausen som på intet vis vill jämställa preraphaeliterna med den franska symbolismen ur konstnärlig synpunkt; det är i förra fallet fråga om en utpräglad epigondiktning, betonar han. Vad som förenade Swinburne och de andra franskorienterade engelska författarna med de nya franska poeterna, var inte esoteriska teorier eller djärva språkexperiment, heter det, »sondern neben der Faszination des Symbolischen und gewissen Anzeichen für die Suche nach einem neuen, ihm entsprechenden poetischen Medium vor allem thematisch-motivliche Ähnlichkeiten wie die ihnen zugrunde liegende Sensi-

⁶ John Dixon Hunt uppmärksammar i sin bok *The Pre-Raphaelite Imagination* (1848–1900) (London 1968) såväl kontinuiteten med den preraphaelitiska diktningen som de nya franska anknytningarna: »By the 1890's the Pre-

Raphaelite imagination was a still dominant attraction, rivalling that of the French arts, about which much noisy and distracting affection was contrived.»

bilität und weltanschauliche Haltung». Valde man som jämförelseobjekt Mallarmé och överhuvud den mest avancerade franska symbolismen, funnes det inga engelska symbolister att tala om alltifrån Rossetti och Swinburne till Dowson och den unge Yeats. Men utgick man i stället från Baudelaire eller Verlaine lät sig en rad poetologiska paralleller och motivlikheter fastställas. »Bei der engen Verbindung der zeitgenössischen Dichtung zur bildenden Kunst und angesichts unverkennbarer Parallelen zu dem besser erforschte französischen Symbolismus erschien es nutzbringend, durch Vergleiche der entsprechende Formen und Motive die erstmalige Untersuchung der symbolistischen Tendenzen in der englischen Spätromantik zu stützen.»

Mycket har skrivits om preraphaeliternas måleri, men ganska litet om deras poesi, konstaterar Lionel Stevenson i *The Pre-Raphaelite Poets* (The University of North Carolina Press 1972). Stevenson – »doyen of America's Victorian scholars», utgivare av *Victorian Fiction. A Guide to Research* (1964) – lämnar också han i sin nya bok i stort sett måleriet å sido för att i en kombination av »biography, criticism, evaluation, and summary» presentera den preraphaelitiska »skolan» eller gruppbildningen i dess egenskap av nydanare inom poesin. »The basic facts are indisputable: the group was catalyzed by Dante Gabriel Rossetti; his stimulating poetic theories and techniques were derived from his principles of painting; he and his poetic disciples spent several years in close intimacy during which they read and discussed each other's work, promoted each other's fame, and often experimented with similar themes and forms.» Lionel Stevensons framställning är livfull och medryckande; jag har svårt att tänka mig en bättre introduktion till denna författargrupp. Dante Gabriel och systemen Christina Rossetti får var sitt kapitel, likaså porträtteras William Morris och Swinburne och ett slutkapitel ägnas »a condensed review of how Rossetti and his confrères affected poets of their own generation». »The important topic of the vital effect of the Pre-Raphaelite poets upon the aesthetic movement of the eighties and nineties is too complex to be included in this survey», heter det emellertid. Sonettsamlingen *The House of Life* betraktar Stevenson som höjdpunkten av Rossettis poetiska alstring. Det är i och för sig en gångse bedömning. Men Stevensons analys av dessa diktsviter går på djupet och syftar till att uppenbara den underliggande poetiska strukturen. Helt avstår Stevenson f. ö. inte från att föra in i bilden den följande diktargenerationen från det dekadenta, »gula» nittioåret. »He was the first English poet», säger Stevenson om Dante Gabriel Rossetti, »who entirely fulfilled the public image of the *poète maudit*-manic-depressiv in temperament, alienated from the mores of his time, sensually self-indulgent, and disintegrating under the influence of sex, alcohol, and drugs.» Det var Rossetti, betonar Stevenson, som utövade det mest avgörande inflytandet på Swinburne. »Rossetti shaped Swinburne into a poet of erotic agony and ecstasy.»

Det faller utom ramen för denna uppsats att här närmare gå in på vare sig Stevensons bok eller Jerome J. McGanns originellt utformade studie *Swin-*

burne. *An Experiment in Criticism* (The University of Chicago Press 1972). Den låter i en fiktiv dialog sex med Swinburne samtida »men and women of letters» som alla stått honom mer eller mindre nära komma till tals och utveckla sina åsikter om poeten själv och hans diktning. »These dialogues are presented to reopen the discussion of Swinburne from a slightly altered perspective. [Sic! Min kursivering.] They proceed from a variety of approaches, some historical, some psychological, some textual. Within these various approaches, alternative attitudes toward each general method are always present, while the several analytic methods are themselves subjected to continuous critique from different quarters.» När Jerome J. McGanns på detta vis avhåller sig från att anlägga något definitivt synsätt sker det förvisso i en strävan att vara följsam mot Swinburnes personliga egenart: »Pre-Raphaelite poetry is extremely static – painterly it has sometimes been called. By comparison, Swinburne's poetry is nervous and in constant motion.» Swinburne erkände alltid sin tacksamhetsskuld till Rossetti och The Preraphaelite Brotherhood, men han hade sin egen väg att följa.

Being now no more a singer, but a song.

Jerome J. McGanns bok utgör ett försök till uppvärdering av Swinburnes poesi, som länge har brukat bli rätt strängt bedömd. (Också Philip Henderson framställer i sin bok *Swinburne. The Portrait of a Poet* (Routledge & Kegan Paul 1974) denne som »due for reappraisal as one of the most important and exciting poets and critics of the nineteenth century».) McGann vågar sig f. ö. på den parallell med Mallarmé som vi har sett Hönnighausen avvisa: »As with Mallarmé, Swinburne's ideal poetry is impersonal, toneless, even (in a sense) without meaning. Swinburne never tires of excoriating poets who, like Browning, cannot forgo their impulses to teach and sermonize, and he never stops saying that poetry's gifts are such things as light, and fire, and song.» (A. a., s. 65.) I ett Appendix till sin bok analyserar McGann Swinburnes elegi över Baudelaire, *Ave atque Vale*. Det kan förvåna att Hönnighausen som dröjer vid många andra poem av Swinburne, helt förbigår denna dikt – tillkommen 1866, då Swinburne hade hört ett förhastat rykte om Baudelairens död – men som McGann konstaterar, »formally it is traditional enough», och vad Lothar Hönnighausen är ute efter är ju manifestationer av symbolistisk karaktär. »Da die meisten englischen Spätromantiker im Gegensatz zu den französischen Symbolisten nicht imstande waren, eine neue, ihren visionären Erlebnissen adäquate Sprache zu entwickeln, sind sie darauf angewiesen, traditionelles Wortmaterial eklektizistisch zu kombinieren.» Men Hönnighausen kan i varje fall uppvisa åtskilliga *tendenser* åt det symbolistiska hållet också i formgivning- en och språket. Det rör sig t. ex. om klangeffekter och om nya, djärva ordsammansättningar.

Her funeral flowers were snow-flakes shed on her
And the red wings of frost-fire rent the sky.

D. G. Rossetti: *Life the Beloved*. (Poems.)

En svensk läsare associerar i berörda avseenden till Levertin och Fröding. Redan Verner Söderhjelm framhöll att Swinburnes poetiska diktning spelat en viktig roll för Levertin. Carl Fehrman sysslar i sin bok om Levertins lyrik (1945) med synestesien i Oscar Levertins och nittitalets diktning; Hans Larsson gjorde rentav sinnesanalogin till en kardinalpunkt i sin poetik, noterar Fehrman. Själv har jag pekat på hur Ellen Key i sin almqviststudie 1894 betecknade den almqvistiska förkärleken för sinnesanalogier som ett utpräglat modernt drag; Ola Hansson såg på samma vis den almqvistiska lyhördheten för sinnesförnimmelsernas hemlighetsfulla sammanhang som ett förbud om sekelslutets nya mystik. (Ellen Key och nittitalets kulturdebatt. Samlaren 1967.) Lothar Hönnighausen åter får anledning till detta konstaterande: »Bei genauerer Betrachtung der Synästhesie, die von Rossetti und Swinburne bis zum *fin de siècle* die gleiche Zentralstellung einnimmt wie bei den französischen Symbolisten, tritt als über die Romantik hinausführender Wesenszug eine neuartige Koppelung von Intellektualität und Sensibilität hervor.» Det händer visserligen alltsomofta att »der Sinnesaustausch» genomförs enbart i form av ett rationellt konstruerat schema; en Levertinläsare kan erinra sig poemet Fallande blad, där varje blad har sin färgnyans och varje färg korresponderar med ett själstillstånd. Samma teknik finns emellertid, som Fehrman anmärker, utbildad redan hos Verlaine. »Aber sowohl unter den in den *Nineties* fortlebenden präraphaelitischen Synästhesien als unter den aus französischen Einfluss erklärbaren gibt es zahlreiche gelungene Beispiele der 'Umsetzung' und Korrespondenz, die tatsächlich die symbolistischen Erfahrungen adäquat wiedergeben.»

Det baudelaireska korrespondenstänkandet hade också, som Hönnighausen närmare påvisar i ett centralt parti av sin bok, i England en självständigt utvecklad motsvarighet i det nya intresset för emblematiken. Man gick tillbaka till den emblematiske traditionen – »die Tradition der Emblembücher von Alciat und Whitney bis zu Peacham und Quarles» – och man återupplivade allegorin. »Es wäre verfrüht, die Bedeutung der Emblematik für die Kunst und Dichtung der Zeit bestimmen zu wollen», förklarar Hönnighausen, men han lyckas förmedla mycken ny kunskap om på vilka vägar de engelska diktarna och konstnärerna förskaffade sig sina insikter i de gamla emblemens betydelselära, liksom han ytterligare klarlägger vilka intentioner preraphaeliterna hade med sina symbolporträtt och sitt »poetry-painting».

Oscar Wilde förklarar i *The Critic as Artist* att konstnären inte sysselsätter sig med »life's physical accidents of dead or circumstance, but with the spiritual moods and imaginative passions of the mind». Wilde står för sin estetiska åskådning i skuld till Walter Pater; Eduard J. Bock var den förste som i sin bok *Walter Paters Einfluss auf Oscar Wilde* (1913) närmare studerade deras inbördes relationer. Lothar Hönnighausen sammanställer just Wildes deklaration att konsten är »a passion» som är beroende av »fine moods and exquisite moments», med Paters resonemang i den filosofiska romanen *Mari-*

us, the Epicurean (1885). Eduard Alkman som svarade för översättningen av Wildes Lögnens förfall och Salome, utgav också en bok betitlad Engelska noveller i svensk tolkning (1897). Walter Paters stycke, »Den första hemmet», var här ypperst, konstaterar Ellen Key i en förteckning över lästa böcker (Ellen Keys samling 2: 13. Kungl. Bibl.). »Den röda hagtornen införde honom i färgens salighet», noterar Ellen Key; »han kände en lidelsefull styrka i sin förbindelse till vackra föremål, en oförklarlig rörelse i deras närvaro – och de abstrakta tankarna fingo för honom sedan liten betydelse, deras sinnliga upphov dess större.» Av Walter Paters Greek Studies (1895) har Ellen Key också nedtecknat ett grundligt referat som visar hur intensivt hon tillägnade sig Paters estetiserande åskådning. Överhuvud gjorde hon sig under detta decennium synnerligen väl orienterad i den engelska litteratur som Hönnighausen ägnat sin stora bok.⁷ John Addington Symonds' Renaissance in Italy studerade hon i detalj redan i slutet av 1880-talet; på 90-talet läste hon åtskilligt av Swinburne, Rossetti osv., liksom hon väl närmast genom Swinburne kom att intressera sig för Blake. »Artistens moral är hans konst», antecknar hon från Swinburnes Blake-essä (Ellen Keys samling 2: 10). I Sunny Frykholms roman Lyckans hägringar. Fantasi och verklighet (1897) kretsar de högkultiverade huvudpersonernas diskussioner kring konst och litteratur liksom i Ellen Keys egna jaktlottdialoger; »boken saknar all självständighet men är suggestiv för att ta reda på England», sammanfattar Ellen Key! »1850 skapade Rossetti Ecce Ancilla [Domini] 1868 Venus Verticordia, det visste Heidenstam 1889 intet om.» »Vår tid har förlorat greppet på de religiösa symbolerna» – det är en reflexion som Ellen Key också dröjer vid. »Rossettis såväl som Watts' konst bär likväl prägeln av moderna andars reflekterande liv», heter det vidare i boken. »De må röra sig bland antikens myter – i ungrenässansens djupa mystik, eller bland sina fritt skapade symboler.»

I Livslinjers tredje band (1906) – kapitlet Skönhetens sedelag – skulle Ellen Key bl. a. komma att åberopa sig direkt på Walter Pater. Det stora målet för nutidens konst var att uppenbara själens rörelser, framhöll hon. Alltifrån renässansen hade, som Pater uttryckt det, intensitet och ej idealitet blivit det avgörande; »vilken ensidig sekterist är icke en Ruskin såsom konstdomare bredvid en Pater, som älskade konsten lika lidelsefullt som Ruskin – man skulle troligen kunna döda dem båda genom ihållande fulhet – men förstod den femtusen famnar djupare!» Paters förhållande till konsten var, hävdar Ellen Key, den kulturodlade, moderna människans. »Vänskapen liksom kärleken börjar ofta i samfröjden över ett konstverk och oundvikligheten av en brytning blev ej sällan klar inför ett sådant!» Ellen Key ägde själv förmågan att hänföras, att uppleva djupt och intensivt. Det estetiska förhållningssätt denna i grunden hypermoraliska människa så demonstrativt och paradoxalt lade i dagen i sina skrifter kring sekelskiftet och som väckte Wirséns och Vitalis

⁷ Gustaf F. Steffen som Ellen Key nu kom att stå nära hade i sin bok *Från det moderna Eng-*

land (1893) behandlat den nya engelska mystiken och symbolismen.

Norströms bistra misshag, har sålunda fått betydelsefulla impulser från »the aesthetic movement» i England. Makarna Browning syntes henne ju dessutom förkroppsliga det erotiska idealet; Skönhet för alla (1899) åter skall ses mot bakgrund av Walter Morris, The Studio och engelsk heminredningskonst.

Om Swinburne säger Lionel Stevenson att han för »imaginative stimulus» nästan helt stod i beroende av litteratur och konst. »His emotional reactions, however, were so abnormally intense that a poem or a statue could stir him as profoundly as a love affair or a disaster for an ordinary person.» Hos Pater fäste sig ju Ellen Key vid alldeles samma högt uppdrivna känslighet. Överhuvud kom senromantikerna, konstaterar Hönnighausen, fram till den åskådningen att den yttre verkligheten var avhängig »von einer Welt der *moods*». The Moods kallade Yeats en essä som han skrev vid 1890-talets mitt och där han som själva kriteriet för diktverk och konstverk uppställde att de var »wrought about a mood, or a community of moods». Hönnighausen jämför i förbigående *mood*-begreppet med den romantiska upplevelsen av det visionära ögonblicket så som exempelvis Wordsworth har gestaltat det, och med James Joyce's epiphanyer. »Der lexikalische Wortsinn, mood: 'a frame of mind or a state of feeling' erhält in der Zeit von 1850 bis 1900 spezifische Nuancen, die sich allgemein aus der spätzeitlichen Beschäftigung mit den eigenen komplizierten Geistes- und Seelenzuständen, vor allem aber aus der *moment*-Philosophie Paters ergeben.» En stämmingsdikt är naturligtvis inte i och för sig förtjänt av beteckningen symbolistisk, men när de yttre impressionerna träder mer i bakgrunden och ett drömligt själstillstånd fångas i ordens nät, då förs läsare i de engelska senromantikernas följe in i symbolismens landskap. »Die imaginäre Landschaft» – så rubricerar Lothar Hönnighausen sin boks fjärde kapitel.

Mysticism och mystery var modeord; »I speak often in this book of Mysticism», heter det i Symons' förord till The Symbolist Movement. Fehrman har iakttagit hur orden mystik och mystiker hör till den nya nittiotalsvokabulären, utan att förlänas någon mer preciserad innebörd. (C. Fehrman a. a., s. 73.) Också Hönnighausen framhåller svårigheten, »die mystischen Inhalte und der Grad ihrer Verbindlichkeit zu fixieren». (Kring Göran Stockenströms avhandling om »Strindberg som mystiker» (1972) har ju hos oss på sistone kommit att föras en likartad diskussion.) Hönnighausen tar inom preraphaelistisk konst och dikt fasta på »ein Verharren in meditativer Statik, das sich aus der spezifisch spätromantischen Mischung von Sehnsucht und Skepsis erklärt». På tavlan Beata Beatrix (olja, 1863) avbildas Beatrice i dödsögonblicket, med slutna ögon och i salig förbidan; Carl G. Laurin citerade i sin Konsthistoria (1900) några rader ur Heidenstams dikt Jairi dotter som han med all rätt fann väl samstämda med Rossettis målning:

Stöd mig ej, låt mig falla.
Paradiset jag såg.
Ensamt jag bland er alla
vet, hur ljuvligt det låg.

Oscar Levertin lyfte i dikten Beatrice (Legender och visor) minnet av sin älskade, Lisen Levertin, till en överjordisk sfär. Fehrman har klarlagt hans beroende av Rossettis diktning och konst och framhävt den »transcendentala erotikerna» i detta och andra poem av Levertin, där kärleksdröm och dödsdröm är sammanvävda. Den vitblommande fruktträdgården utgör ett symboliskt landskap, dit diktaren försätter sin drömgestalt:

En natt i maj jag såg en syn i vitt,
en vit gestalt i vita fruktträds mitt,
[. . .]

I Rossettis dikt *The Blessed Damozel* befinner sig den av skalden besjunga bortom tidens flöde:

From the fixed place of Heaven she saw
Time like a pulse shake fierce
Through all the worlds. [. . .]

Baudelaire uppfattade och gestaltade i sin diktning tiden som ett tragiskt grundelement i den mänskliga existensen. Hönnighausen jämför härmed de engelska »senromantikernas» tidsupplevelse. Den älskade kvinnan i Rossettis dikt är död, men hon väntar i himlen på sin jordiske älskare och hon är inte befriad från tidsexistensens stränga villkor:

And then she cast her arms along
The golden barriers,
And laid her face between her hands,
And wept. (I heard her tears.)

Hönnighausen framhåller kvinnans madonna-pose och mannens de profundis-belägenhet på Rossettis *tavla* *The Blessed Damozel*. »Ohne Zweifel spiegelt sich in der *de profundis*-Situation, auch wenn sie im Sinne des Liebeskultes zur Prüfung bzw. Bewährung des Liebenden und Idealisierung der Geliebten dient, also stilisiert ist, ein spätromantisches Lebensgefühl.» En likartad kontrastering som på Rossettis tavla och i hans poem *The Blessed Damozel* finns antydd i Frödings dikt *Fylgia* (»du skygga, förnäma, sky mig ej, /när med lumpna tankar jag skymmer din rena gestalt»); också här är ju mannens de profundis-situation uppenbar. (Behöver jag påpeka att det här från min sida enbart är fråga om en illustrativ jämförelse!) I *Fylgia* finns emellertid inget utrymme för ett hägrande idylllandskap, vilket det faktiskt gör på de himmelska ångderna i Rossettis poem:

We two will lie i' the shadow of
That living mystic tree
[. . .]

Liksom det slutna rummet i olika former i Jugendkonsten och litteraturen får bli en tillflyktsort för esoteriska själar, var trädgården, »the orchard» och »the bower», en preraphaelitisk älsklingsplats, vartill gärna erotiska lycko-

Dante Gabriel Rossetti

Proserpina

(For a Picture)

Afar away the light that brings cold cheer
 Unto this wall, — one instant and no more
 Admitted at my distant palace-door.
 Afar the flowers of Enna from this drear
 Dire fruit, which, tasted once, much thrall me here.
 Afar those skies from this Tartarean grey
 That chills me: and afar, how far away,
 The nights that shall be from the days that were.
 Afar from mine own self I seem, and wing
 Strange ways in thought, and listen for a sign:
 And still some heart unto some soul doth pine,
 (Whose sounds mine inner sense is fain to bring,
 Continually together murmuring,) —
 'Woe's me for thee, unhappy Proserpine!'



Dante Gabriel Rossetti, *Proserpina*.

drömmar knöt sig på samma sätt som i Oscar Levertins poesi. Den preraphaeliska kvinnan uppenbarar sig i dikt och konst sålunda med förkärlek i denna inramning, med sinnlig mun, stora, själfulla ögon och ett flödande, yppigt hår: »The shadowy blossom of my hair, / Will hide us from the bitter storm.» (Yeats.) Som projektioner av diktarens eller konstnärens ångestdrömmar kom det ideala landskapet att präglas av grannskapet till Acheron och Lethe. Hönnighausen bevarar alltid sinnet för de växlande konstnärliga kvaliteterna hos sina forskningsobjekt och underlåter inte att gång efter annan framhålla den eklektiska karaktär som kännetecknar så mycket av preraphaeliternas konst: »Von schmerzlicher Enttäuschung und glückhafter Erfüllung gleichermassen entfernt, ist das blasse präraphaelitische Totenreich durch eine sentimentale Zwischenlage 'süßere Traume' gekennzeichnet.» Fascinationen inför dödsetemat är ett väsensdrag som förbinder romantik och senromantik. James Thomson översatte Novalis' Hymnen an die Nacht; »Thomson, dessen kindliche Geliebte Matilda Weller mit 14 Jahren starb, sah in dem Verhältnis von Novalis zu Sophie von Kühn eine Analogie.» Att det åter blivit legitimt att uppehålla sig vid personer som har spelat en roll i en författares liv, betonar Hönnighausen med hänvisning till de modifieringar en extrem *new criticism* genomgått.

Mario Praz har i *Die schwarze Romantik – eller The Romantic Agony* som boken heter i sin engelska översättning – ur psykologisk aspekt belyst »la femme fatale»-typen i 1800-talslitteraturen. Hönnighausen åter studerar mer ett annat motiv, den ideala älskade, men han är mån om att framhålla, »dass es sich um Symbolfiguren handelt, die komplexe sensuell-spirituelle Komplementärerfahrungen verkörpern»; samma synpunkt anläggs också av Ariane Thomallo i studien *Die femme fragile. Ein literarischer Frauentypus der Jahrhundertwende* (Düsseldorf 1972).

Die ersten Belege für die spätrömantischen Varianten des Todesthemas finden sich bezeichnenderweise bei Poe, der den 'Tod einer schönen, von ihrem Liebhaber betrauernten Frau für das poetischste Sujet der Welt' hält. Diese merkwürdige Auffassung wird verständlich, wenn man Pater heranzieht, der in 'einer durch das Todesbewusstsein intensivierten Schönheitssucht' das Wesen der *Aesthetic Poetry* sieht. Die Gründe für die Anziehungskraft des Motivs, dessen Spielarten im Werk der Rossetti, aber auch in Nerval's *Aurélia* und den fin de siècle-Gedichten Dowsons zutage treten, sind mannigfaltig wie seine Formvarianten.

I Thomsons berömda dikt *The City of Dreadful Night* har Mathilda Weller uppenbarligen genomgått metamorfosen till symbolfigur i en betydelsefull allegorisk scen. Dante Gabriel Rossetti skrev sin dikt *The Blessed Damozel* (1846; tryckt 1850 i *The Germ*) långt före bekantskapen med Elisabeth Siddal och före hennes tragiska död. »Nach ihre Tode», konstaterar Hans H. Hofstätter i sin bok *Symbolismus und die Kunst der Jahrhundertwende* (1965), »entstehen aus der Erinnerung die vielen Bildnisse, in denen Rossetti die Tote als Beatrice Dantes oder in anderer symbolischer Gestalt in seiner Phantasie zur neuem Leben erweckt. Sie erscheint in vielerlei Bildern als Verderben bringende *Venus Verticordia*, als *Astarte Syriaca*, die mit göttlicher Kraft ihrer Augen den Lauf der Gestirne und das Schicksal der Menschen lenkt, als Proserpina, Lady Lilith und Isolde.»

Två stora nattfjärilsvingar
en grubblande fåra av beck,
det är dina ögonringar
och näsrotens brådmogna veck;
[. .]

I den citerade dikten *Häxorna* (Flora och Pomona) kan man se hur Karlfeldt ställer *la femme fatale*, kvinnan som demon, och den ideala älskade antitetiskt mot varandra, men också hur han försöker överbrygga motsatserna.

[. .] änglarnas like,
ett stänk din lekamen bär
av sot från Diaboli rike,
en skugga av skumma begär.

En beryktad victoriansk attack riktade Robert Buchanan 1871 mot Dante Gabriel Rossetti som huvudman för »The Fleshly School of Poetry». Lionel

Stevenson konstaterar hur ödesdigert angreppet blev för Rossetti; en parallell synes mig befogad med åtalet mot Fröding och dettas efterverkningar på diktaren. Buchanan hade bl. a. fördömt Rossettis sonett »Nuptial Sleep» för att den återgav »the most secret mysteries of sexual connection [. . .] with so sickening a desire to reproduce *the sensual mood* [min kursivering], so careful a choice of epithet to convey mere animal sensations that we merely shudder at the shameless nakedness».⁸ Buchanan drog över en kam Rossettis poesi och hans målningar; »the fleshly feeling is everywhere.» Rossetti betonade i sin replik (»The Stealthy School of Criticism») att poemet »Nuptial Sleep» bara utgjorde en del av en totalitet, sonettsamlingen *The House of Life*. Det var honom fjärran, förklarade han vidare avvärjande, »to assert that the body is greater than the soul». »All the passionate and just delights of the body» var av intet värde, medgav Rossetti, »if not enobled by the concurrence of the soul at all times.» I diktsamlingen 1870, *Sonnets and Songs Towards a Work to Be Called 'The House of Life'*, fanns också medtagen monologdikten *Jenny*; »as a sympathetic treatment of a young prostitute it can be regarded as propaganda against rigid moral dogmas» (L. Stevenson). Fröding som ju också i sin diktning trädde upp till de prostituerades försvar, betonar i En morgondröm att de ungas förening är både själslig och kroppslig: »Själ i flamma, blod i dans» heter det som bekant i den femte sången.⁹ C. D. af Wirsén ordade emellertid om skamlöshet i sin anmälan och avlossade ett väl så grovt batteri som Buchanan.

Den förändligade sinnlighet och kroppslighet som preraphaeliterna i dikt och konst försökte återge, har fortsatt att vara föremål för diskussion fram till våra dagar. Irving Babbitt reagerade illa inför Rossettis »mixture of the sacred and profane elements». Den otröstlige älskaren i *The Blessed Damozel* som kommer till tals i de parentetiska stroforna och raderna i dikten, drömmer om bådas sexuella förening »to endless unity». Och det är när kvinnan inser hur hopplösa dessa drömmar om ett fortsatt samliv är, som hon brister i gråt. »The idea that earthly love survives in heaven – indeed, that yearning for reunion with an earthly lover can conquer heavenly bliss – is thoroughly heretical, if not positively blasphemous.» (L. Stevenson.) Richard Ellman förklarar i sin bok *The Identity of Yeats* (1954) att den plötsliga förvandlingen från kropp till själ inte är övertygande gestaltad i en sonett från *The House of Life* som *Secret Parting* med dess paradoxala tillspetsning: »And as she kissed, her mouth became her soul.» Hönnighausen gör en f. ö. redan i tidigare forskning företagen jämförelse med *de metafysiska poeternas* manieristiska chockeffekter på samma tema. »Nicht die 'Fleischesmystik' selbst, die sich aus einer spezifischen, französische und englische Spätromantiker verbindenden Sensibilität

⁸ John A. Cassidy har såväl i *PMLA*, 67 (1952), behandlat »Robert Buchanan and the Fleshly Controversy», som i den bok om Swinburne han utgav 1964.

⁹ Germund Michanek har visat hur Haidee-episoden i *Don Juan* kan ha utgjort ett föredöme för Fröding. G. Michanek: *En morgondröm* (1962), s. 200.

ergibt, sondern ihre unbefriedigande Artikulation sollte Gegenstand der Kritik sein. Während die französischen Symbolisten auch den modernen Leser noch ansprechen, weil sie sich bemühen, eine ihren neuartigen Erfahrungen entsprechende neue Sprache zu entwickeln, wirken die stereotyp wiederkehrenden rhetorischen Formeln, in denen Rossetti, Swinburne oder Wilde von der Vereinigung des Unvereinbaren reden, heute vielfach wie leere Versicherungen.»

Det är här ingalunda min avsikt att ge en heltäckande presentation av Lothar Hönnighausens imponerande bok, *Den ger väl inte direkt ett nytt och revolutionerande perspektiv på preraphaelismen som »æsthetic movement»*, men den tillämpar ett mycket fruktbart helhetsgrepp. Jag har tillåtit mig några smärre paralleller med svensk sekelskiftspoesi; intressanta synpunkter på våra 90-talsdiktarens relationer till symbolismen har Gunnar Brandell anlagt i *Ny illustrerad svensk litteraturhistoria, IV* (2:a uppl. 1967). Hönnighausen uppehåller sig i skilda sammanhang vid vad han kallar de rationella manipulationer som preraphaeliterna tillgrepp och han talar om »die epigonale Schwäche einer Zeit, die ihre Zuflucht zu den Gestaltungsweisen anderer Künste nimmt, weil sie nicht imstande ist, aus den jeder Gattung eigentümlichen Möglichkeiten angemessene Formen zu entwickeln». Jag vill här erinra om Welleks och Warrens samt om Mario Praz' ovan återgivna reflexioner rörande de konstnärliga mediernas förhållande till varandra. Till synes samstämmigt med Wellek och Warren framhöll Walter Pater i sin *Giorgione-essä* (*Studies in the History of the Renaissance*, 1878) att det var ett vanligt misstag att betrakta poesi, musik och måleri » – all the various products of art – as but translations into different languages of one and the same fixed quantity of imaginative thought, supplemented by certain technical qualities of colour, in painting, – of sound, in music – of rhythmical words, in poetry». Tvärtom måste inom estetiken och kritiken den åskådningen läggas till grund, hävdar Pater, »that the sensuous material of each art brings with it a special phase or quality of beauty, untranslatable into the forms of any other [...]». René Wellek har emellertid inte i sitt översiktsverk *A History of Modern Criticism* (IV (1965)) någon tanke på att framställa Pater som en meningsfrände i denna fråga. Denne gick heller inte konsekvent på en och samma linje; i essäns fortsättning anslöt sig Walter Pater i stället till Wagner och till Baudelaire (»Richard Wagner et 'Tannhäuser' à Paris») och han summerade sina betraktelser över gränsöverskridandet inom konsten (»what German critics term an *Anders-streben*») med den berömda satsen: »All art constantly aspires towards the condition of music!» (Den tyska termen hade han övertagit från Hegel, påpekar Wellek.)

Inom den ovan berörda *mood*-diktningen manifesterar sig särskilt tydligt, framhåller Hönnighausen, den övertygelsen att lyriken som länge präglats av den viktorianska didaktiken, bara lät sig nydanas med hjälp av en återanknytning till måleriet och musiken. Denna senare konststart förblev dock i praktiken av vida mindre vikt för poesin än måleriet och skulpt-

turen. »Während in der literarischen Theorie der englischen Spätromantik das Vorbild der Musik allmählich das der bildenden Kunst ablöst, sind in der poetischen Praxis musikalische Techniken ungleich seltener als 'malerische'.»

I tidskriften *Arcadia*, det nya organet för tysk komparatism, har först helt nyligen tryckts en uppsats på det i tidigare tysk forskning ofta beträdda område som Oskar Walzel 1917 gav beteckningen »wechselseitige Erhellung der Künste». »Es wäre aber schade», förklarar Ulrich Weisstein i sin Einführung in die Vergleichende Literaturwissenschaft, »wenn die Deutschen auf diesem ihnen kongenialen Gebiet den Anschluss an die internationale Entwicklung verpassen würde.» René Welleks principiella invändningar till trots hade Helmut A. Hatzfeld och andra alltifrån slutet av 1940-talet tagit upp det komparativa studiet av »literature and the other arts». Den nya tendensen accentuerades av att den femte internationella komparatistkongressen i Florens 1951 just ägnades »Les langues et littératures dans leurs relations avec les beaux-arts».

Recensenten av Weissteins Einführung i *Yearbook of Comparative and General Literature* 1971 (bd 20) konstaterar att författaren alltför ensidigt redogör för hur »vergleichende Literaturwissenschaft» har utvecklat sig som akademisk disciplin; »he almost involuntarily seems to have excluded a sizeable amount of scholarship which, although not *expressis verbis* labeled comparative, nevertheless fulfills its major conditions». Lothar Hönnighausen är en anglist som i stor utsträckning använder sig av komparativa tillvägagångssätt och vars forskningsobjekt, »symbolistische Tendenzen in der englischen Spätromantik», gjort det för honom naturligt att också föra in i bilden »Beispiele aus dem Bereich der bildenden Kunst».¹ Men tyngdpunkten i analysen ligger på de litterära texterna. Det synes mig att Hönnighausens undersökning – Swinburnes uttalande till trots, att Rossettis poem inte var »over pictorial and his pictures over poetical» – bestyrker riktigheten av den karakteristik en kritiker gav tio år efter Dante Gabriel Rossettis död: »[...] as he charges a poem with more colour and form that it can well bear as poetry, so does he charge his pictures with a weight of idea, which their form and colour can scarcely realize.» (Harry Quilter: *Preferences in Art, Life, and Literature*. (London 1892.)) Trots dylika tyngande element präglas dock Rossettis och de andra av Lothar Hönnighausen behandlade diktarnas verk ofta nog av en symbolistisk målsättning som försäkrar dem en plats inom den modernistiska traditionen.

¹ Hur Rossettis måleri påverkat hans poesi togs först upp till närmare studium av Eva Tietz i uppsatsen *Das Malerische in Rossettis Dichtung* (*Anglia*, 1927, s. 278–306). Ett bidrag till klargörande av Rossettis intentioner utgör H. Talon: »Dante Gabriel Rossetti: The House of

Life: quelques aspects de l'art, des thèmes et du symbolisme (Paris 1966). Om en symbolism både på ett personligt och ett arketyriskt plan talar Talon i sina textanalyser av några av sonetterna.

Dante Gabriel Rossetti – »Painter and Poet» – ägnades en utställning på Royal Academy i London 1973. En bred resonans i pressen fick den stora utställningen av prerafaeliternas konst i Baden-Baden 1973–74. Günter Metken som svarade för den tyska utställningskatalogen, har nu också gett ut boken *Die Präraffaeliten. Ethischer Realismus und Elfenbeinsturm in 19. Jahrhundert* (DuMont Dokumente, 1974). I denna synnerligen sakkunniga och rikt illustrerade översikt tar Metken till sist också upp frågan om prerafaeliternas inverkan på andra länders konst. »Die Anstrengung der Präraffaeliten gibt der englischen Kunst eine neue Richtung. Sie trifft später den europäischen Nerv [...]» Hugo von Hofmannsthal har omvittnat att han fascinerades av de prerafaelitiska tavlorerna på den internationella utställningen i Wien 1894. I en betraktelse »Über das Geistige in der Kunst» (1912) gav också Kandinsky Rossetti sin tribut och räknade honom till »die Sucher des Inneren im Äusseren».