

Zeitschrift: Beiträge zur nordischen Philologie
Herausgeber: Schweizerische Gesellschaft für Skandinavische Studien
Band: 70 (2022)

Artikel: Inselromane : Adam Oehlenschlägers Roman Die Inseln im Südmeere / Øen i Sydhavet im Dialog mit J.G. Schnabels Insel Felsenburg
Autor: Meier, Julia
Kapitel: 7: Schauplätze
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-956400>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 04.05.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

7 Schauplätze

7.1 „Nordisierung“

[...] ein wahrer Enkel Odins, [...] Ein herrlicher Gothe mit offener Stirne, mildem Auge, kräftiger Gesichtsbildung, herkulisch von Leibesgestalt, ein treuer Freund, ein frommer Christ, [...] ein Held frei von Eigennutz, von hochmüthigem Dünkel, von Grausamkeit; [...] wahrer Enkel der alten Jomsbürger. (*IS* II: 409)

Mit solch enthusiastischer Panegyrik, in der sich – wie an vielen andern Stellen im Roman – Christentum und nordisches Heidentum zu einer Synthese verbinden, wird im zweiten Teil der *IS* der schwedische König Gustav Adolf beschrieben; diese Beschreibung bildet gleichsam den Auftakt zu einer nordischen Szenerie im Roman, die sich über fast die Hälfte des dritten Teils ausbreitet und von Gestalten, Schauplätzen und Begebenheiten Skandinaviens geprägt ist. Die zweite Hälfte dieses dritten Teils enthält das Kernstück des Romans: die Entdeckung der Insel Felsenburg. Im Hafen von Kopenhagen nimmt die Seefahrt, die zu dieser Entdeckung führt, ihren Anfang und verbindet so die nordische Thematik mit der Robinsonade, eine Verbindung, die durch einen in Kopenhagen geschmiedeten Schiffsanker noch gefestigt wird, so dass die Robinsonade gleichsam im Norden verankert erscheint.

Die Thematik des Nordens erhält in den *IS* also eine besondere Bedeutung, was im Werk eines dänischen Autors nicht allzu sehr überrascht. Die an privilegierter Position im Roman platzierten nordischen Kapitel könnten darauf hinweisen, dass hier – im Gewand einer Neuschreibung von Schnabels populärem Werk – Skandinavisches nach Deutschland vermittelt werden soll. Dabei wirkt die ausführliche Darstellung des Nordens in den *IS* wie der Versuch, die traditionelle Richtung der Vermittlung von deutschem Kultur- und Geistesleben nach Skandinavien umzukehren.

In den *WF* findet sich zwar kein Vorbild für einen solchen nordischen Schwerpunkt, aber Skandinavien ist auch in Schnabels Roman in vielfältiger Weise präsent und spielt in einer Reihe von Lebensgeschichten, einschliesslich Eberhards eigener Geschichte, eine nicht unwesentliche Rolle. So wird z. B. gleich zu Beginn des ersten Teils der *WF* erwähnt, dass Eberhards Vater seine Tochter nach dem Bankrott zu einer Verwandten nach Stockholm schickt (*WF* I: 26), woraus sich am Schluss des zweiten Teils der Anlass zu einem Besuch Eberhards in Schweden entwickeln wird.

Obwohl die Einführung nordischer Elemente also keine absolute Neuerung der *IS* ist, könnte man doch auch hier im Sinn von Genettes Taxonomie von einer „Erweiterung“ (Genette 1993: 353) sprechen, da nicht eigentlich die nordischen Spuren der *WF* weitergeführt, sondern Aspekte des Nordens anders eingesetzt und völlig umgestaltet werden.

Im Folgenden sollen jene Kapitel in den *IS*, die dem Norden gewidmet sind, genauer untersucht werden, um so Aufschluss über das Bild von Skandinavien zu erhalten, das möglicherweise nach Deutschland vermittelt werden sollte; dabei sollen auch die Erwähnungen des Nordens in den *WF* berücksichtigt werden, aus denen sich vielleicht Kontraste oder Analogien zur Darstellung in den *IS* ergeben.

7.1.1 Ein „zweiter Luther“ aus Schweden

Der erste Hinweis auf den Norden, der sich in den *IS* findet, ist verknüpft mit Bildern des Totentanzes, eines im Roman immer wieder auftretenden Leitmotivs (z. B. *IS* II: 459–460, *IS* IV: 256, *IS* IV: 399). Wie in Kap. 4.2 erwähnt, verbindet Hanna Hellkraft die Bilder mit dem Sieg des schwedisch-sächsischen Heeres unter Gustav Adolf über die Katholiken, wodurch „der lutherische Glaube in Norddeutschland gesichert“ wurde (*IS* I: 20).

Von der Darstellung dieses Ereignisses spannt sich ein Bogen zum dritten Teil des Romans, in dem Albert als Zeitgenosse Szenen des Dreissigjährigen Krieges schildert, die den Untergang der Protestanten vorzuzeichnen schienen, bis Gustav Adolf mit seinem schwedischen Heer in den Krieg eingriff und die Protestanten rettete (*IS* III: 1–7).

Die eingangs zitierte, idealisierende Beschreibung Gustav Adolfs findet eine Fortsetzung in Seiferts Aufzählung der Vorzüge und Fähigkeiten, der kriegstechnischen Neuerungen, der weitgespannten Interessen des Königs. Seifert, der Rittmeister im schwedischen Heer geworden ist und sich mit einem andern Heeresangehörigen duellieren will, ist von einer dieser Neuerungen direkt betroffen, denn Gustav Adolf hat das Duell verboten. Er geht aber scheinbar dennoch auf den Duellwunsch der beiden Kontrahenten ein und nutzt ihn zur Gestaltung einer grandiosen Inszenierung seiner Macht, Weisheit und protestantischen Frömmigkeit. Wie bei einem Schauspiel treten dabei nacheinander auch die Getreuen des Königs auf, der General Horn, der Reichskanzler Oxenstjerna, der finnische Oberst Stahlhandsch, die sich alle ebenfalls durch Klugheit, Menschlichkeit und Tapferkeit auszeichnen und mit Adjektiven wie „edeldenkend, wacker, stattlich, ehrlich“ etc. beschrieben werden (*IS* III: 26–29).

Für Gustav Adolf sind Katholizismus und Duell gleichermassen „alte morsche Formen, woraus lange der Geist gewichen ist [...], drückende Überbleibsel einer dunkeln Zeit“ (*IS* III: 35–36). Es wird also eine Einheit und Übereinstimmung von Luthertum und fortschrittlichem Denken demonstriert; beides findet in der Gestalt des schwedischen Königs einen idealen Ausdruck. Gustav Adolf erscheint gleichsam als „politischer Fürst der Moderne“, der den Ideen Luthers, des „Geistesfürsten der Moderne“, zum Durchbruch verhilft: Es bedarf der Schlagkraft und Entschlossenheit des Skandinaviens, damit die geistigen Neuerungen des Reformators in Deutschland wirklich Fuss fassen können. Deshalb wird er vom Volk auch als „zweiter Luther“, als „der Lutheraner Vater, Beschützer und Erretter“ (*IS* III: 71) gepriesen.

Diese Rolle Gustav Adolfs in den *IS* ist umso bedeutsamer, als der Roman gewissermassen im Zeichen Luthers steht: Wie rememberlich, ist der Reformator Alberts und Eberhards Ahnherr (letzterer stammt sogar in doppelter Weise, nämlich mütterlicher- und väterlicherseits, von ihm ab) und gilt beiden als Leitstern; ihm verdanken sie, wie Albert sagt, ihre Anlage zur Dichtkunst: „ich höre, du, mein Eberhard, seist auch ein Dichter. Das haben wir beide von unserem Luther, dem Verfasser der herrlichen Kirchenlieder, geerbt“ (*IS* II: 89–90). In einer für den Roman typischen Verbindung sind es denn auch diese beiden Elemente, die Kunst – Albert hat ein Gedicht auf die Duellantanten verfasst – und die Verwandtschaft mit Luther, die den König auf Albert aufmerksam machen: er schickt ihn zusammen mit seinem Sohn zum Studium nach Wittenberg. Dort besucht Albert Luthers Grab, und dort trifft ihn auch die Nachricht von Gustav Adolfs Tod in der Schlacht bei Lützen.

In der Todesvision, die Albert kurz vor dem Schiffbruch an der Insel Felsenburg hat, erscheinen ihm neben seinen Eltern und der heiligen Dreifaltigkeit auch Gustav Adolf und Luther; der Reformator trägt Engelsflügel, die „wie Nordlichter sich weit in die Finsterniss erstreckten“ (IS III: 254) – ein Vergleich, welcher Luther der nordischen Sphäre annähert, während Gustav Adolf in seinem Kampf für die Reformation zu einer nordischen Version Luthers stilisiert wird.

In den *WF* ereignen sich die Auftritte von Skandinaviern lange nach Gustav Adolfs Zeit; die erste Erwähnung eines Schweden gilt Jacob Larson, der zusammen mit einer Gruppe von Schiffbrüchigen etwa 20 Jahre nach Albert auf die Insel Felsenburg gelangt. Er spielt in der Geschichte der von ihrem schurkischen Bruder auf einem Schiff entführten Judith van Manders eine äusserst ehrenwerte Rolle und wird von Albert einige Jahre nach seinem Tod als „gebohrner Schwede, und also [...] lutherischer Religion“ beschrieben (*WF* I: 400), der als tüchtiger Schlosser für das Leben auf der Insel Felsenburg von unschätzbarem Nutzen gewesen sei.

Eine Art Gegenbild zu diesem rechtschaffenen Schweden ist Lorentz Wellingson, ein schwedischer Matrose, der auf der Reise zur Insel Felsenburg zusammen mit einem anderen Matrosen eine junge Indianersklavin gekauft hat, die er als Mann verkleidet und vorgibt, „einen rechten Kerl aus ihm zu machen“, bis der Kapitän merkt, dass es sich dabei um ein Mädchen handelt, welches die beiden Matrosen „vor sich zur gemeinschaftlichen Unzucht halten wollen“ (*WF* II: 567). Die beiden geraten über den Besitz des Mädchens in Streit, der Schwede tötet seinen Kameraden und wird darauf vom Kapitän hinter Schloss und Riegel gebracht. Dieser Schwede präsentiert also das Bild eines zügellosen, verbrecherischen Weissen, während die junge Indianerin im Kontrast dazu die Vorstellung der „Edlen Wilden“ verkörpert. Ihre Tugendhaftigkeit veranlasst den Kapitän, sie auf die Insel Felsenburg mitzunehmen, wo sie auf eigenen Wunsch christlich getauft wird (*WF* II: 590).

Dass nicht alle Schweden von vornherein Lutheraner waren, wie Albert in seinem Bericht über Jacob Larson anzunehmen scheint, zeigt sich in der Lebensgeschichte Schmeltzers, der schon mit elf Jahren seinen Vater verlor, weil dieser, ein evangelisch-lutherischer Pfarrer, von einem tödlich verwundeten, schwedischen Offizier, der Atheist war und dessen Seele der Pfarrer retten wollte, umgebracht wurde, denn der „verzweiffelte Höllen-Brand“ war unvermutet „vom Satan gestärckt“ worden (*WF* II: 23). Immerhin wird Schmelzer aber einige Jahre später gerade durch schwedische Soldaten – diesmal sind es Lutheraner – aus der Hand der Jesuiten gerettet, die ihn entführt und brutal misshandelt hatten.

Eine gewisse Parallele hat Schmeltzers Geschichte in der Lebensbeschreibung Litzbergs, dessen Vater – bei der Eroberung von Narva im Nordischen Krieg – ebenfalls von den Schweden getötet wurde, als Litzberg noch ein Kind war. In der Folge erlebte jedoch auch er Wohltaten seitens der Schweden, denn er wurde von einem schwedischen Obristen aufgenommen, der ihn sehr gut behandelte und ihn mit aller Sorgfalt erziehen liess. Litzberg vergass den Schweden aber nie, dass sie seinen Vater getötet hatten, und fiel schliesslich deswegen beim Obristen in Ungnade, der ihn grausam bestrafte.

Diese Auftritte der Schweden in den *WF* ergeben ein gänzlich anderes Bild als in den *IS*. Es scheint über sie keine feststehende Meinung vorzuherrschen: Im Schwanken zwischen positiver und negativer Zeichnung zeigt sich eine ihnen gegenüber neutrale Einstellung. Es wird keineswegs der Versuch gemacht, sie zu idealisieren, sie werden auch kaum individualisiert.

7.1.2 Olearius und Fleming im Norden

Mit der Verbindung von Luther und Gustav Adolf hängt auch Alberts Ortswechsel zusammen: Nach seinem Aufenthalt in Wittenberg, wo er hin und wieder Luthers Katheder bestiegen und sich selbst begeisterte Reden gehalten hatte (*IS* III: 76), reist er in den Norden, angeregt durch die Bekanntschaft mit Gustav Adolf und dessen Sohn. Auf der schwedischen Insel Öland kreuzen sich seine Wege mit der durch Adam Olearius' Reisebeschreibung¹ berühmt gewordenen Gesandtschaft, die Herzog Friedrich III. von Holstein-Gottorf zur Aufnahme von Handelsbeziehungen nach Isfahan geschickt hatte. Albert erfährt vom bisherigen Verlauf dieser Reise durch die Erzählung eines Bootsmannes, der ihm die Ausreise der Gesandten von Travemünde, den Schiffbruch auf stürmischer See in der Nähe von Öland und die glückliche Rettung schildert. Der Bootsmann schliesst seine Erzählung mit einem Hinweis auf den Gesandtschaftssekretär Adam Olearius, „der Euch das alles besser sagen kann“ (*IS* III: 92).

Der „gute“ Erzähler ist also Olearius; seine Namensverwandtschaft mit „Oehlenschläger“ zeigt an, dass hier der Autor auf sich selber verweist.² In der Gestalt des Olearius verbirgt und enthüllt sich die Autorfigur;³ sein Name ist eine Spur, die auf weitere Verwandtschaften deutet: So wird zwischen der Reisebeschreibung des Olearius und den *IS* eine ganze Reihe von Parallelen sichtbar, denn nicht nur die Thematik des Reisens – verbunden mit mehreren Schiffbrüchen – ist beiden Werken gemeinsam, es befinden sich auch beide in einer fortwährenden Auseinandersetzung mit Texten anderer Autoren. Davon zeugt der eindrückliche „Catalogus Autorum“ des Olearius ebenso wie seine Bemerkung in der „Vorrede an den Leser“: „Ich habe [...] oft von andern neuen Scribenten abgehen / sie auch theils widerlegen müssen“ (Olearius 1656: XIV). Wie schon mehrfach erwähnt, ist in den *IS*, neben den als Prätext deklarierten *WF*, eine Fülle von anderen Texten präsent, die teils

1 Olearius nahm an zwei Expeditionen nach Moskau und Persien teil, über die er eine umfangreiche, sehr bekannt gewordene Reisebeschreibung verfasste. In der vorliegenden Arbeit wird zitiert aus der 1971 erschienenen Faksimile-Ausgabe der zweiten, erweiterten Fassung: *Vermehrte Neue Beschreibung Der Muscovitischen vnd Persischen Reyse*, Schleswig 1656 (mit einem Nachwort herausgegeben von Dieter Lohmeier).

Wie berühmt die Reisebeschreibung des Olearius gleich bei ihrem Erscheinen wurde, bezeugen die verschiedenen, nur kurze Zeit später herausgegebenen Übersetzungen: Lappenberg nennt in seiner „Biographie Paul Flemings“ im Anhang zu seiner Ausgabe von Flemings Gedichten (Fleming 1865, II: 871) eine holländische (schon 1651 erschienen, also nach der ersten Ausgabe des Olearius, 1647), eine französische (1656), eine englische (1666), sowie eine italienische (nur der ersten drei Bücher, 1656). Der Ruhm dieser Reisebeschreibung war auch im 19. Jahrhundert noch nicht erloschen, wie Goethes Würdigung zeigt, der über Olearius schreibt: „Er gibt uns höchst erfreuliche und belehrende Reiseberichte“ (Goethe 1948–1971, 3: 542).

2 Oehlenschläger zufolge lautet die deutsche Version von Olearius' Namen „Adam Oehlenschläger“ (*IS* III: 93, Fussnote).

3 Als Tendenz zur Konstruktion einer Autorfigur, welche durch die postulierte Abstammung von einem berühmten Vorgänger gewissermassen geadelt werden soll, kann in diesem Zusammenhang auch das folgende Zitat aus Oehlenschlägers *Selbstbiographie* gelesen werden: „weil nun der berühmte Adam Olearius oder Oehlenschläger ohngefähr zur selben Zeit und aus selbiger Gegend [Schleswig und Holstein] gebürtig war, so ist es mehr als wahrscheinlich, dass er mit uns verwandt gewesen ist“ (*Selbstbiographie* 1829, 1: 3; gesperrt im Original).

implizit als Subtexte erscheinen, teils explizit in den immer wieder aufgenommenen Kunstdiskussionen behandelt werden.

Aber nicht nur in den *IS*, auch in Olearius' Werk wird die Dichtkunst zum Objekt, wenn er im fünften Buch der *Persianischen Reisebeschreibung* im Kapitel „Von den Poeten und dero Versen“ einerseits Stellung, Kleidung und Lebensweise der persischen Dichter schildert, andererseits aber auch, unter Einbezug von Beispielen, detaillierte Angaben zu ihrer Verskunst macht, die er mit der deutschen Versdichtung vergleicht (Olearius 1656/1971: 623–635). Ausserdem übersetzte Olearius das *Rosenthal* des persischen Dichters Saadi ins Deutsche (Lohmeier 1971: 34) und führte so diese Dichtung, die später zu einer der Quellen des *West-östlichen Divans* wurde, in Europa ein. Goethe erwähnt die Übersetzung lobend in seinen *Noten und Abhandlungen zu besserem Verständnis des west-östlichen Divans*: Olearius habe „die Deutschen mit Saadi, dem Trefflichen, durch eine tüchtige und erfreuliche Übersetzung bekannt [gemacht]“ (Goethe 1948–1971, 3: 542).

Eine weitere, auffällige Parallele zu den *IS* ist die Einarbeitung von Gedichten in die Reisebeschreibung des Olearius: Er übernimmt mehrere Gedichte seines Reisegefährten Paul Fleming, welche dieser zu bestimmten markanten Reiseerlebnissen verfasst hat, z. B. „Auff Oleariens Rede über deroselben erlittenen Schiffbruche auf Hochland / im November des 1635. Jahres“ (Olearius 1656/1971: 82–85). Daneben finden sich auch Gedichte anderer Reiseteilnehmer, deren Verfasser Olearius jeweils mit „einer unter uns“ bezeichnet (Olearius 1656/1971: z. B. 69, 749). Dieses Vorgehen ist in gewisser Weise vergleichbar mit den in die *IS* eingeflochtenen Gedichten und Versen von Albert und Eberhard, aber auch von historischen Dichtern, wie z. B. Ariost und Paul Fleming.

Zwischen Fleming und Albert entsteht in den *IS* eine freundschaftliche Beziehung; auch der Barockdichter ist, wie Albert, ein Bewunderer Gustav Adolfs (*IS* III: 113), was wohl aus der Tatsache abgeleitet wird, dass er mehrere Gedichte auf den schwedischen König verfasst hat (Fleming 1865, I: 44, 230, 233, 455; II: 674). Die Verse Flemings, die in den *IS* zitiert werden, stammen aus einigen seiner berühmtesten Oden und Sonette. Dass ein kanonisierter Teil⁴ von Flemings Werk in den Roman aufgenommen wird, stimmt mit der Konzeption der *IS* als Raum für einen literarischen Kanon überein. Fleming begutachtet und anerkennt Alberts Verse, macht ihn mit Opitz' Verskunst vertraut (*IS* III: 126) und trinkt schliesslich sogar Brüderschaft mit ihm (*IS* III: 139); zum Abschied schreibt er ihm seine Ode „Lass dir nur Nichts nicht tauren“⁵ ins Stammbuch, die er – in der Fiktion der *IS* – eigens für Albert verfasst hat (*IS* III: 144). Die imaginierte Wertschätzung der erfundenen Figur durch den angesehenen Barockdichter kann auch als Wunsch gelesen werden, das eigene Werk möge bei kanonisierten Dichtergrössen Anerkennung finden, worin sich wiederum ein Hinweis auf die Konstruktion der Autorfigur erkennen liesse.

Die dargestellten Parallelen rücken die Reisebeschreibung des Olearius nicht nur in die Nähe eines Modells für die *IS*; sie wird ansatzweise auch zu einem Prätext, was besonders

4 Zu den Gedichten, aus denen einzelne Verse oder Strophen zitiert werden, vgl. Kap. 3.2.2 dieser Arbeit. Dass es sich dabei um kanonisierte Gedichte handelt, geht aus ihrer Aufnahme in Anthologien hervor: So finden sie sich in Gustav Schwabs Sammlung *Paul Flemings erlesene Gedichte* von 1820, aber auch noch (mit Ausnahme des ersten) in dem von Volker Meid 1986 herausgegebenen Reclambandchen *Paul Fleming: Deutsche Gedichte*.

5 Die besondere Hochschätzung dieser Ode in der Romantik zeigt sich u. a. darin, dass sie von Mendelssohn vertont wurde (unter dem Titel *Pilgerspruch*, = Nr. 5 der 12 Gesänge op. 8, 1828).

die wörtlichen Zitate in der Erzählung des Bootsmannes deutlich machen (im folgenden Beispiel durch kursive Schrift gekennzeichnet):

Olearius (1656: 60–61)

Als wir erst das Schiff vom Lande stiessen und aus den Hafen (sic) bringen wolten / *ergosse sich aus der See in die Trave ein sehr starcker und ungewöhnlicher Strohm / ungeachtet der Wind vom Lande zur See stund / darob sich auch etliche Schiffer verwunderten / [...]*

Den *folgenden Tag* / als den 28. Octob. frühe umb 5. Uhr *giengen wir nach gehaltener Betstunde in Gottes Namen zu Segel mit West Südwest Wind / welcher gegen dem Mittag sich ziemlich starck erhuh / und endlich in einen Sturm auslieff / [...]*

IS III: 89–90

Als wir die Anker lichteten, *ergoss sich aus der See in die Trave ein ungewöhnlicher Strom, ob schon der Wind vom Lande kam; darob sich etliche Schiffer verwunderten. [...]*

Am *folgenden Tage* gingen wir, *nach gehaltener Betstunde, unter Segel, mit West-Südwestwind, der sich gegen Mittag ziemlich stark erhuh und in einen Sturm übergieng.*

Was ist nun aber der Grund für diesen besonderen Stellenwert der Reisebeschreibung des Olearius in den *IS*? Soll durch ihre Einbeziehung eine Leerstelle im Text gefüllt werden? Entgegen der Erwartung, die der Titel *Die Inseln im Südmeere* weckt, bringt der Roman ja keine Schilderung exotischer Länder oder Erdteile; wie schon gezeigt wurde, fehlen solche Beschreibungen sogar in der Kolumbusgeschichte. Einzig Eberhards Erlebnis auf der Insel Teneriffa macht etwas von der Fremdartigkeit ferner Länder spürbar, aber bezeichnenderweise ist dabei der Kontakt mit dem Fremden eingeschränkt auf eine Begegnung mit Toten (*IS* I: 375–381). Das eigentliche Reiseerlebnis auf Teneriffa, die Besteigung des Pic, erfährt Eberhard aus einer der Reisebeschreibungen, von denen er eine ganze Sammlung bei sich hat (*IS* I: 381); ihre Lektüre wird höher veranschlagt als die konkrete Erfahrung, an deren Stelle der Text tritt und sie überflüssig, ja sogar lächerlich macht (*IS* I: 386). Gerade diese Episode zeigt deutlich, dass es in den *IS* nicht um Reisen in einem konkreten geographischen Raum geht, sondern um Navigationen in Text-Räumen. Die Bedeutung des Olearius konkretisiert sich nicht in seinen Reisen, sondern in deren Beschreibung, in der Schaffung einer Textwelt, die sich aber, wie gerade sein Werk exemplarisch zeigt, selber wieder aus Texten verschiedener Provenienz konstituiert. Olearius' Reiseziel Persien, in Europa damals weitgehend unbekannt, erscheint als „weisser Fleck auf der Landkarte“ oder, in Anlehnung an de Certeau, als „leere Seite“, als der Ort, wo „ein Text gebaut [wird] [...], das Artefakt einer anderen ‚Welt‘. Einer Welt, die nicht mehr gegeben, sondern künstlich hergestellt ist“ (de Certeau 1988: 246; kursiv im Original). Die Produktionspraktiken, die de Certeau für den Schreibprozess (in Analogie zum kapitalistischen Produktionsprozess) angibt, lassen sich auch auf die Entstehungsmechanismen einer Textwelt, und damit der Intertextualität, beziehen: „Die Insel der Seite“ (de Certeau 1988: 247) wird zu einem Ort, der es erlaubt, Übernommenes, aus dem Vergangenen Akkumuliertes, anzueignen, zu adaptieren und zu etwas Neuem zu transformieren.

Während die unbekannten Gebiete, die Olearius bereist, nur metaphorisch als „Insel“ bezeichnet werden können, lässt sich die Felsenburg auch im buchstäblichen Sinn mit Robinsons Insel vergleichen, die das Fundament für den modernen Mythos bildet, zu dem nach

de Certeau *Robinson Crusoe* als „Roman über die Schrift“ (de Certeau 1988: 249)⁶ geworden ist. So scheint auch Wolfgang in den *IS* die Insel Felsenburg in diesem Sinn als leeres Blatt aufzufassen, wenn er sie als Ort bezeichnet, wo Eberhard und seine Gefährten „Bücher, Naturbeschreibungen und Romane aushecken“ könnten (*IS* I: 389). Allerdings entgeht ihm dabei, dass die Insel, wie wir wissen, durch Cyrillos Manuskript bereits „beschrieben“ ist.

Dass Olearius für die *IS* nicht in erster Linie als Erforscher ferner Länder wichtig ist, sondern als Verfasser von Berichten darüber, und dass die Verschriftlichung, die Literarisierung seiner Erfahrungen im Zentrum steht, verleiht seiner Reisebeschreibung Vorläufercharakter für Oehlenschlägers Roman, in dem es um das Navigieren in einem europäischen Kanon von Texten, gewissermassen um „vertextete“ Geographie und Geschichte geht, vor allem aber auch um Literatur- und Kulturgeschichte.

Bedeutsam ist in den *IS* aber noch ein anderer Aspekt des Olearius: Er preist die Fähigkeiten und Leistungen des dänischen Königs Christian IV. und stellt ihn mit Gustav Adolf auf eine Stufe, indem er betont: „einen König wie Christian den Vierten giebt es jetzt in Europa nicht mehr, seitdem Gustav Adolf bei Lützen seinen Geist aufgegeben hat. Und selbst mit ihm konnte er sich messen“ (*IS* III: 95). Von der überschwänglichen, bis zur Verklärung gehenden Panegyrik Gustav Adolfs ist in den sachlich wirkenden Ausführungen des Olearius zwar nichts zu spüren, dafür wiegen seine Worte aber umso schwerer, als sie nicht schwärmerischen Jünglingen wie Seifert und Albert in den Mund gelegt werden, sondern der Autorgestalt selber, die sich, wie wir gesehen haben, auf nur leicht verhüllte Weise in der Figur des Olearius konkretisiert.

Diese als Spiegelbild der eigenen Identität konstruierte Gestalt des Olearius bietet der Autorfigur die Möglichkeit, sich selber mit ihrem Werk dem Kultur- und Literaturkanon einzuschreiben, der in den *IS* von Geistesgrößen wie Luther und Gustav Adolf, Shakespeare und Ariost, Leibniz und Fleming dominiert wird. Damit wird dieser auf den deutschen, englischen und romanischen Sprachraum bezogene Kanon um eine Stimme aus dem Norden erweitert, wobei es Oehlenschläger durch das raffinierte Spiel mit Namen und Figur des Olearius gelungen ist, diese Stimme zu seiner eigenen zu machen.

Es bleibt zu fragen, ob das Werk des Olearius in dem auf Öland spielenden Teil der *IS* den ursprünglichen Prätext gänzlich verdrängt und ersetzt hat, oder ob doch noch Beziehungen zu den *WF* erkennbar sind. Am Anfang von Kapitel 7 dieser Arbeit wurde erwähnt, dass auch in den *WF* bestimmte Sequenzen in Schweden spielen; dazu gehört Eberhards Europareise am Ende des zweiten Teils, die ihn nach Schweden führt, von wo er seinen Vater und seine Schwester, die sich dort aufhalten, zur Insel Felsenburg bringen möchte (*WF* II: 615–644). Es stellt sich heraus, dass der Vater die Schwester einem reichen schwedischen Kaufmann, den sie verabscheut, gleichsam verkauft hat, um sich nach seinem Bankrott finanziell zu sanieren. Nach vielen Schwierigkeiten gelingt es Eberhard, seine Schwester freizukaufen und mit ihr und seinem Vater auf Felsenburg zurückzureisen, wo seine Schwester Schmeltzers jüngeren Bruder, den sie liebt, heiraten darf (*WF* III: 18).

Zu dieser Geschichte, in der ein Vater das Liebes- und Lebensglück seiner Tochter für Geld zu verschachern bereit ist, gibt es in den *IS* eine Parallele im Schicksal von Sara und Erik auf Öland. Eriks Eltern wollen ihn mit einer reichen Witwe verkuppeln, obwohl er

6 Vgl. dazu ausserdem Glauser (1999: 291). Der Autor weist darauf hin, dass auch „der Text des *Joris Pines* ‚eine leere Seite‘ [beschreibt].“

Sara, ein armes Dienstmädchen, liebt. Alberts rasch entschlossenes Eingreifen rettet in letzter Minute unter dramatischen Umständen Saras und Eriks Verbindung.

Der Schauplatz Schweden und die Rettung bedrohter Liebe vor elterlicher Geldgier durch einen der beiden Protagonisten sind die verbindenden Motive dieser beiden Geschichten in den *WF* und den *IS*. Freilich ist der Kontext der beiden Episoden, in den die gemeinsamen Strukturelemente eingebettet sind, völlig verschieden: In den *WF* handelt es sich um das Milieu reicher Kaufleute in einem Umfeld, das kaum spezifisch schwedisches Gepräge trägt, sondern – wie die Handelsbeziehungen selbst – übernationalen Charakter hat. In den *IS* dagegen wird mehr Wert auf Lokalkolorit gelegt, was in der Beschreibung der Landschaft, aber auch der Lebensweise und des Brauchtums der Einwohner zum Ausdruck kommt. Der im Roman angedeutete Intertext der Volkssage und Ballade vom toten Ritter, welcher seine Braut ins Grab nachholen will (*IS* III: 134),⁷ dient dazu, auch diese Insel über einen Text – der in diesem Fall als Bestandteil lebendiger Volkskultur dargestellt wird – zu definieren, und so die öländische Inselszenerie zu einer romantischen Kulisse mit märchenhaften Zügen umzuschaffen, denn wie im Märchen trägt es sich ja auch zu, dass Sara von den holsteinischen Gesandten mit Gold beschenkt wird, so dass sie Erik heiraten kann (*IS* III: 137–139).

7.1.3 Ein dänischer Hoffnungsanker

Es wurde schon erwähnt, dass Albert von Leuven nicht in Bremen, wie in den *WF*, sondern in Kalmar kennenlernt, wodurch die Ausgangslage, wie bereits angedeutet, nach Skandinavien verschoben ist: Der Abfahrtshafen für die entscheidende Seereise ist Kopenhagen. Das Bild, das Olearius auf Öland vom dänischen König Christian IV. und von dessen Verdiensten um die Hauptstadt gezeichnet hatte (*IS* III: 95–100), wird in den Kapiteln 10–14 von *IS* III (145–223) weiter ausgeführt, wobei es komödienähnliche Züge annimmt, denn die in diesem Teil der *IS* dominierende Figur des Ankerschmiedes Mats Hansen, der Albert auf Stadtbesichtigung führt, ruft als Trinker von Rabelaischem Ausmass Assoziationen an einen anderen dänischen Säufer wach: an Holbergs Komödienfigur *Jeppe*, dessen berühmter Satz „Folk siger vel [...], at Jeppe drikker, men de siger ikke, hvorfor Jeppe drikker“ (Holberg 1870, 1: 195)⁸ in den Worten des Ankerschmiedes mitzuschwingen scheint, wenn er erklärt: „Wir Dänen [...] müssen mehr als andere Menschen trinken, weil wir hier mitten im Meere wohnen, um uns gegen die feuchten Dünste des Oceans zu wahren“ (*IS* III: 153).

Während aber Jeppe als armer, geschundener Bauer, der von seiner Frau betrogen und geprügelt, von der adeligen Obrigkeit unterdrückt und ausgebeutet wird, sich aus Verzweiflung dem Trunk ergibt, hat das Trinken für den tüchtigen, wohlhabenden Schmied eine ganz andere Bedeutung: Es versetze ihn, sagt er, nicht etwa in einen sinnlosen Rausch, sondern über verschiedene Gefühlsstadien schliesslich in einen Zustand der „Erhabenheit“,

7 Dieses Sagenmotiv findet sich in verschiedener Ausgestaltung in sehr vielen europäischen Literaturen (vgl. Kommentare in *Danmarks gamle folkeviser* 1966–1967, II: 492–497 und III: 870–874). Als bekannteste Version gilt Bürgers Ballade *Lenore*, aus der die in *IS* III: 134 zitierten Verse stammen dürften, die zwar auch in der Volkssage enthalten sind, aber dort eine etwas andere Form aufweisen (vgl. Petzoldt 1970: 75).

8 [Die Leute sagen wohl [...], dass Jeppe trinkt, aber sie sagen nicht, warum Jeppe trinkt].

in dem er sich der Betrachtung und Bewunderung des Firmaments hingabe (*IS* III: 154)⁹ Diese euphorische Darstellung erweist sich jedoch als schönfärberische Verschleierung der vermutlichen Ursache des Trinkens, denn auch der angesehene Schmied wird, genau wie der erbarmenswürdige Jeppe, von seiner Frau betrogen, mit dem Unterschied allerdings, dass Mats Hansen die Untreue seiner Frau im Tausch gegen materiellen Wohlstand stillschweigend duldet, wenigstens, solange sie sich im Verborgenen abspielt. Die Gefühle, die er sich hat abkaufen lassen, kann er nur noch im Rausch, in den Stadien der Zanksucht und der rührseligen Wehmut, ausleben.

Auch bei Mats Hansen führt indessen, wie bei Jeppe, die Trunksucht dazu, dass er für kurze Zeit aus seinem Stand herausgehoben wird. Im Gegensatz zu Jeppes Fall handelt es sich dabei aber nicht um ein grausames Spiel der Obrigkeit mit einem Angehörigen der unteren Stände; vielmehr gerät Mats Hansen in die Lage, dem Adel, ja, dem König selbst, einen Dienst zu erweisen, indem er den „alten Ruhm [der Dänen], die besten Trinker zu seyn“ (*IS* III: 175), in einem „Trinkduell“ gegen einen russischen Fürsten erfolgreich verteidigt. Dieses „Duell“, von Christian IV. organisiert, bildet einen witzigen Kontrapunkt zur Inszenierung des Duellverbots von Gustav Adolf. Es wird in Kap. 8.2 dieser Arbeit näher beschrieben.

Die Komik der Duellszene und der ganzen Trinkerthematik ist jedoch nicht allein bestimmend für die Art, wie Dänemark und die Dänen charakterisiert werden. Es gibt zumindest eine Stelle, an der Dänemarks Schönheit in homerischem Tonfall fast hymnisch besungen wird:

[...] aber auch immer ist Dänemark mit seinem Meere und seinen Seen, mit seinen Wiesen, Äckern, Hügeln und herrlichen Wäldern weit schöner als das nördliche Deutschland mit seinen sandigen Tannen-Halden, und als ein Theil Frankreichs mit seinen kreidigen Weinbergen. Nur in Dänemark und England wachsen die Buchen so mächtig und schön, grünt das Gras bis in den Winter hinein mit solcher Frische [...]. (*IS* III: 178)

Die Aussage ist umso auffälliger und erhält umso grösseres Gewicht, als hier offensichtlich Alberts Stimme durch jene des auktorialen Erzählers abgelöst wird, obwohl entgegen der sonstigen Erzählerführung in den *IS* nicht explizit auf diesen Wechsel der Erzählerstimme hingewiesen wird. Da aber Albert zum ersten (und letzten) Mal in Dänemark ist und weder England noch Frankreich kennt, noch diese Länder kennenlernen wird, können die zitierten Vergleiche nicht aus seiner Perspektive stammen.

Dass dänischer Nationalstolz aber nicht bloss auf Trinkfestigkeit beruht, macht Mats Hansen durch seinen Hinweis auf Dänemark als älteste Seefahrernation Europas klar (*IS* III: 213). Sichtbares Zeichen dieser Vorrangstellung ist dem Ankerschmied zufolge die dä-

9 Möglicherweise wird in diesen Erhabenheitsgefühlen eines Säuflers das auf Kant zurückgehende Konzept des Erhabenen, welches in der Klassik eine wichtige Rolle spielte, parodiert; zumindest erinnert sein durch die Betrachtung der Sterne gewecktes Gefühl des Erhabenen an mehrere berühmte Stellen bei Kant, z. B.: „Zwei Dinge erfüllen das Gemüt mit immer neuer und zunehmender Bewunderung und Ehrfurcht, [...] der bestirnte Himmel über mir und das moralische Gesetz in mir“ (Kant 1964: 243), oder: „Gemütsarten, die ein Gefühl für das Erhabene besitzen, werden durch die ruhige Stille eines Sommerabends, wenn das zitternde Licht der Sterne durch die braunen Schatten der Nacht hindurchbricht und der einsame Mond im Gesichtskreise steht, allmählich in hohe Empfindungen gezogen, von Freundschaft, von Verachtung der Welt, von Ewigkeit“ (Kant 1964: 50).

nische Flagge: „Deshalb führen wir auch die schönste Flagge; wer zuerst kömmt, wählt das Beste“ (*IS* III: 213).

In Mats Hansens Figur vereinigen sich also, durch die Anklänge an die dänische Nationalfigur *Jeppe* einerseits und den Stolz auf Dänemark als Seefahrernation andererseits, ganz unterschiedliche dänische Charakteristiken, die in ihrer Widersprüchlichkeit, aber auch in ihrer teils komischen, teils hymnischen Vermittlung im Text, ein recht vielschichtiges Bild ergeben.

Der Abschied von Mats Hansen bedeutet die endgültige Trennung vom Schauplatz Dänemark und von Skandinavien als geographische Realität in den *IS*, aber mit seinem Anker hat der Schmied der weiteren Romanhandlung gleichsam ein Stück Dänemark mit auf den Weg gegeben. Dieser Anker, in den er seinen eigenen Namen und den der Stadt Kopenhagen eingraviert hat, verbindet nicht nur das vertraute Dänemark mit der unbekannten neuen Welt, sondern schlägt in Mats Hansens Vision durch seine zeitüberdauernde Beschaffenheit auch eine Brücke zwischen verschiedenen Zeitaltern. Die Schriftzeichen seines Namens würden, wie Mats Hansen ironisch prophezeit, einst so rätselhaft sein, wie die Schriftspuren vergangener Kulturen; man werde sich den Kopf darüber zerbrechen, „ob es Chaldäisch, Egyptisch oder Syrisch sey“ (*IS* III: 215).¹⁰

Der Anker taucht als „Bild der Hoffnung“ (*IS* III: 215) nach dem Schiffbruch an der Insel Felsenburg wieder auf, als das einzige, was vom Schiff übrigbleibt (*IS* III: 279). Zu einem Wahrzeichen Dänemarks stilisiert, soll er den Schiffbrüchigen Trost und Hoffnung spenden. Die religiöse Bedeutung, die dem Anker als Hoffnungssymbol eingeschrieben ist, wird noch vertieft durch sein Erscheinen in Alberts grosser Todesvision: dort ist er ein Bild der Unvergänglichkeit, des ewigen Lebens geworden (*IS* IV: 260).¹¹ Wie ein Heiligtum wird er denn auch von den Felsenburgern gepflegt und bewahrt. Dennoch geben sie ihn später einem dänischen Schiff, das den eigenen Anker verloren hat, auf die Rückreise in die Heimat mit (*IS* IV: 279–280): Notleidenden Hilfe zu gewähren, erscheint wichtiger als die museale Bewahrung eines Gegenstandes, sei dieser auch noch so ehrwürdig – es ist offensichtlich, dass der Sinn von altem, übernommenem Kulturgut nicht bloss in der Repräsentation der Vergangenheit liegen kann, sondern sich darin konstituiert, dass es der Gegenwart, dem Leben, dient.¹²

Die fast mythische Bedeutung Dänemarks in den *IS* findet in den *WF*, wie zu erwarten ist, keine Entsprechung. In Schnabels Roman wird Dänemark lediglich an drei Stellen kurz erwähnt, und zwar in den *Vitae* von Litzberg, Kramer und Plager, die im zweiten Teil nacheinander erzählt werden. Die drei Männer haben eine lange Reihe von tragischen Ereignissen erlebt, sind in Mordfälle verwickelt, betrogen, gefangen, beraubt worden, ehe

10 Die Stelle klingt wie ein ironisches Zitat von *WF* III: 325, wo es in Bezug auf die Zeichen der auf Klein-Felsenburg gefundenen Urnen heisst: „Die Characteres wuste auch kein Mensch auszulegen, ohngeacht unsere Herren Geistlichen im Arabischen, Syrischen, Chaldäischen Schrifften und Signaturen nicht unerfahren waren.“

11 Dies entspricht spätmittelalterlicher Symbolik, in welcher der Anker einerseits ein Attribut der *Spes* ist, andererseits auch als Zeichen für ein Weiterleben im Jenseits gilt (Lurker 1991: 38 und 318).

12 Das bekannte, dem Mystiker Johannes Tauler zugeschriebene Kirchenlied „Es kommt ein Schiff, geladen / bis an sein höchstes Bord [...]“ lautet in der dritten Strophe: „Der Anker haft’ auf Erden, da ist das Schiff am Land“. In der allegorischen Bildersprache des Liedes wird der Anker als Symbol für Barmherzigkeit gesehen, was mit seiner Funktion in den *IS* übereinstimmt (vgl. die Deutung von Alpers/Jenny 1965: 149).

sie sich entschliessen, Deutschland zu verlassen und in den Norden zu reisen, um dort ihr Glück zu suchen, oder, wie Litzberg sagt, „die beyden Nordischen Cronen, nemlich Dänemarck und Schweden zu sehen, und zu versuchen, ob ich unter deren Schatten etwa eine Kühlung, meiner annoch beständigen Schmertzen finden könnte“ (*WF* II: 177). Litzberg lebt etwa drei Jahre in Kopenhagen, fasst jedoch seinen Aufenthalt in wenige Sätze zusammen und widmet einzig dem Runden Turm eine eingehendere Beschreibung, da er in der dort untergebrachten Bibliothek Tycho Brahes Schriften studieren kann. In Kopenhagen lernt er Plager kennen, mit dem er nach Amsterdam reisen will, denn Plager hofft, dort an einer modernen technischen Erfindung mitarbeiten zu können; die Reise endet jedoch schon in Lübeck, wo die beiden als tüchtige Berufsleute von Kapitän Wolffgang für die Insel Felsenburg angeworben werden. Kramer gelangt gar nicht erst in den Norden; er wird auf der Reise dorthin ebenfalls in Lübeck von Wolffgang für die Felsenburg gewonnen.

Die Position Dänemarks in den *WF* ist also marginal. Immerhin kann man aber aus den drei ähnlich gelagerten Fällen doch schliessen, dass das Land so etwas wie ein Asyl für arme, verfolgte Bürger darstellt, die in Deutschland nicht mehr leben wollen oder können. Grohnerts Aussage, Holland stehe in den *WF* für „Freiheit und durchgesetzte Menschenrechte“ (Grohnert 1997: 76), wäre also um den Hinweis zu ergänzen, dass dies, wenn auch in geringerem Masse, für Dänemark ebenfalls gelten könnte.

7.1.4 Fazit zum Norden im Roman

Was an der Darstellung der Thematik des Nordens in den *IS* besonders auffällt, ist die starke Tendenz zur Verbindung und Vermischung von nordischen und deutschen Figuren und Schauplätzen: die Parallelisierung Gustav Adolfs mit Luther, die Wahl der schwedischen Insel Öland als Ort der Begegnung mit Olearius und Fleming, die Verknüpfung Kopenhagens mit der Robinsonade. Dies alles zeigt deutlich das intensive Bestreben, den Norden als europäische Kulturregion zu etablieren und seine geographische Randposition zu überwinden. Dabei handelt es sich keineswegs um marginale Figuren oder Orte; es wurden im Gegenteil für die „Nordisierung“ hervorragende historische Persönlichkeiten gewählt und zentrale Ereignisse des Romans wie der Ausgangspunkt der Robinsonade an nordische Schauplätze verlegt.

Wie gesehen, befindet sich auch dieser Teil des Werkes immer wieder im Dialog mit dem Prätext *WF*, obwohl der Norden in Schnabels Roman einen völlig anderen Stellenwert hat. Ausserdem entsteht durch impliziten und expliziten Einbezug einer Vielzahl verschiedenster Texte und Gattungen ein dichtes intertextuelles Gewebe, das auf der Textebene die Eingliederung nordischer Kultur und Literatur in Europa vollzieht und verkörpert.

Ausgespart wurden in dieser Zusammenstellung die erst im Schlussbild des Romans sichtbar werdenden Spuren der Wikingerkultur, die eine zusätzliche Erweiterung des europäischen Kulturkanons und der religiösen Tradition bewirken. Davon wird in Kap. 8.5 die Rede sein.

7.2 Kirchenbau

Auch bei diesem Thema geht es um Schauplätze, jedoch in etwas anderer Weise als in den eben besprochenen Textausschnitten.

In beiden Romanen, sowohl in den *WF* wie in den *IS*, spielen Religionsdiskurse eine zentrale Rolle. Dabei bildet das Luthertum Fundament und ausschlaggebendes Kriterium für die Gründung der Inselgesellschaft. In Oehlenschlägers Roman erhält diese Grundierung eine konkrete, gewissermassen körperhafte Dimension durch die speziellen Verwandtschaftsbeziehungen eines Teils der Hauptfiguren zu Luther. Vornehmlich Alberts Leben wird in einem solchen Grad durch diese Verwandtschaft bestimmt, dass sie ihm zu Maßstab und Richtschnur wird, die er an alle seine Entscheidungen anlegt. Zudem wird seine Nähe zu Luther durch eine biographische Parallele unterstrichen: Er verbringt den grössten Teil seiner Kindheit und Jugend bei einer Verwandten seiner Mutter in Eisenach, wo auch Luther, ebenfalls bei Verwandten mütterlicherseits untergebracht, einige Jahre zur Schule ging (Schilling 2017: 69). Ausserdem steigt Albert oft auf die Wartburg: Ihm und seinem Bruder als „Luthers Enkel“ wird erlaubt, sich in jener Stube aufzuhalten, in welcher Luther das Neue Testament übersetzte (*IS* II: 91–92). Später wird er nach Wittenberg ziehen, unterstützt und ermuntert von König Gustav Adolf, der ihn mit den Worten „[...] musst Prediger werden wie Luther“ als Gefährten seines Sohnes in die Lutherstadt schickt (*IS* III: 53). Luther ist aber nicht nur die prägende Religionsgestalt in den *IS*, fast ebenso wichtig ist seine Wortgewalt: „Luther war auch ein Dichter“ (*IS* I: 154).¹³ Eberhards Verbindung zum Reformator ist scheinbar aufgrund des viel grösseren Deszendenzabstandes – er steht ja im Verhältnis zu Albert auf der Stufe der vierten Nachfolgeneration – und der fehlenden geographischen Bezüge weniger eng, doch stammt er, wie erinnerlich, sowohl väterlicher- wie mütterlicherseits von Luther ab, und auch sein Leben ist von lutherischer Religiosität geprägt.

Die Religionsdiskurse manifestieren sich aber nicht nur in der immer wieder beschworenen und imaginierten Präsenz der Figur Luthers, sondern auch im Interesse an kirchlichen Bauten.

Im folgenden Abschnitt sollen jene Texte aus Oehlenschlägers Inselroman, in denen es um Kirchengebäude geht, aus verschiedenen Teilen des Romans in einen Zusammenhang gebracht und als thematische Einheit besprochen werden. Dabei wird jeweils auch untersucht, wie sich die hier behandelten Texte in späteren Ausgaben von Oehlenschlägers Inselroman gestalten. Zunächst aber soll der Kirchenbau in Schnabels *WF* als dem wichtigsten Prätext für die *IS* zur Sprache kommen.

7.2.1 Eine Kirche für Schnabels Insel Felsenburg

Als Eberhard, mit seinen Gefährten von Europa kommend, in Schnabels Roman erstmals die Insel Felsenburg betritt, gelangen sie gleich nach ihrer Ankunft zu einem von Baumkronen gebildeten „rechte[n] Europäische[n] Kirchen-Gewölbe“; darunter sitzt der „Altvater“

13 Vgl. dazu Pil Dahlerups Frage: „Var Luther digter?“ die sie gleichsam zur Eröffnung von *Litterær reformation* stellt (2016: 15). Nach der Darstellung von Luthers Schriften gelangt sie zwar zu einer negativen Konklusion (ebda.: 89), gesteht seinem Reformationswerk aber „en litterær sprogkraft af usædvanlige dimensioner“ zu [eine literarische Sprachkraft von ungewöhnlichen Dimensionen] (ebda.: 613).

Albertus Julius (*WF I*: 124). Dieser würdige Rahmen unterstreicht in mehrfacher Hinsicht die patriarchale Position Alberts als Stammvater der Inselbevölkerung. Aber auch auf die Frömmigkeit und Gottesfurcht, auf die zentrale Stellung der Religion in Alberts Leben, weist der kirchenähnliche Rahmen hin. Zugleich bildet die Erwähnung dieser „Naturkirche“ den Auftakt zum Kirchenbau, der wenige Tage nach der Ankunft der „Europäer“ in Angriff genommen wird. Sie soll unterhalb von Alberts Burg – denn auf einer solchen residiert er – zu stehen kommen; nachdem der Bauplatz abgesteckt ist, gräbt Albert sofort mit eigenen Händen ein Loch in die Erde und legt den Grundstein an die Stelle, über welcher der Altar geplant ist (*WF I*: 131). Im Text wird nun immer wieder – wenn auch in grossen Abständen, bedingt durch die biographischen Erzählungen Alberts und anderer Felsenburger –, über den Fortgang des Kirchenbaus berichtet.¹⁴ Es zeigt sich, dass viele Leute freiwillig ihren Feierabend opfern, um an den Bauarbeiten teilzunehmen, besonders die, „welche etwas wenig von den Europäischen Kirch-Gebäuden erzehlen hören, waren [...] begierig, ihr Gottes-Haus in gehörigen Stande zu sehen“ (*WF II*: 89). Erzählungen der Europäer haben unter den Felsenburgern also den Ehrgeiz entfacht, ihre Kirche möglichst schön, den europäischen Kirchen ähnlich zu bauen. Dennoch ist der fertige Bau eine „gegen andere, ganz einfältig aussehende[-] Kirche“, wie Eberhard findet (*WF II*: 189), und er „will nicht leugnen, dass an Zierathen und einigen andern, zu besserer Bequemlichkeit gereichenden Stücken noch verschiedenes auszubessern übrig geblieben“ (*WF II*: 182). Und doch kommt es ihm vor, als ob er erst jetzt, gerade in dieser einfachen Kirche, zu begreifen anfangen, was ein „rechtschaffener Gottes-Dienst“ sei (*WF II*: 189). Der Einweihungsgottesdienst in der neu erbauten Kirche, der von der Aufzählung der gesungenen Kirchenlieder bis zur Beschreibung der Predigt in allen Einzelheiten geschildert wird (*WF II*: 189–192), dauert den ganzen Sonntag, denn mit der Einweihung erfolgt zugleich die Trauung von nicht weniger als 22 Paaren; dabei werden alle Europäer, die Eberhard ein Jahr zuvor auf die Insel begleitet hatten, mit Nachkommen der Stammeseltern Albert und Concordia verheiratet und so in den felsenburgischen Familienverbund integriert (*WF II*: 191–192).¹⁵ Wie sich an den breit beschriebenen Vorgängen rund um die Einweihung und der ungewöhnlich grossen Zahl der getrauten Paare ablesen lässt, dient die Kirche zwar in erster Linie der Zelebrierung des religiösen Kultes, funktioniert aber zugleich als Instrument zur Intensivierung des Bevölkerungswachstums: Dies unterstreicht auch die im Text fast unmittelbar anschliessende Geburtentabelle, mit deren Hilfe Eberhard die Zahl der Inselbevölkerung berechnet und dokumentiert (*WF II*: 194–195).¹⁶

14 Heidi Nenoff bemerkt dazu, der Kirchenbau ziehe sich „leitmotivisch“ durch die ersten beiden Bände (Nenoff 2016: 93).

15 In einer Fussnote weist der Erzähler Eberhard darauf hin, dass in den genealogischen Tabellen alle Bräute der „mitgebrachten Europäer“ genau vermerkt seien, und erwähnt präzise jeden einzelnen Tabelleneintrag (*WF II*: 191).

Einige Schiffbrüchige, die Jahrzehnte früher auf die Insel gelangt waren und Alberts Töchter geheiratet hatten, gaben damals sogar ihren angestammten Geschlechtsnamen auf und nahmen den Familiennamen Julius an, wie aus den genealogischen Tabellen (*WF I*: 522–525) ersichtlich wird. Vgl. zu dieser Integrationspraxis Hagel (2009: 7). Entgegen der Aussage Hagels wird allerdings die Namensaufgabe nicht erzwungen, sondern geschieht „aus eigenem Antrieb und herzlicher Liebe“, vgl. *WF I*: 329–330 für den einzigen im Text geschilderten, d. h. nicht nur tabellarisch dokumentierten Fall.

16 Zur Thematik des Bevölkerungswachstums auf Schnabels Insel vgl. auch Tatlock (1996: 262–284).

An der Kirche wird auch nach der Einweihung noch weiter gearbeitet; dabei geht es vor allem um ihre Ausstattung: Es wird mit dem Bau einer Orgel begonnen (*WF* II: 490–491), Glasfenster werden eingesetzt, und der Innenraum mit Kirchenschnitzereien, Vergoldungen, Malereien der Bibelgeschichte verschönert (*WF* III: 286–287). Im vierten Band vervielfältigt sich der Kirchenbau sogar: Da die Siedlungen der einzelnen Inselräume immer mehr wachsen und sich allmählich zu Städten entwickeln, wird für jeden der neun Räume eine eigene kleine Kirche gebaut (*WF* IV: 530). Die Kirche ist also nicht nur Steuerungsinstrument des Wachstums, sondern gleichzeitig auch Zeugnis dafür.

7.2.2 Der Kölner Dom

In Oehlenschlägers Roman besucht Eberhard auf seiner Reise nach Amsterdam die Stadt Köln und besichtigt bei dieser Gelegenheit die Domkirche. Die Episode liegt also erzählchronologisch vor dem Kirchenbau in den *WF* und gehört zu Eberhards Reiseerlebnissen, die ihm in Europa begegnen, bevor er sich in Amsterdam einschiffet, um auf die Insel Felsenburg zu gelangen – ein Reiseabschnitt, der in den *IS* grossen Raum einnimmt, im Gegensatz zu dessen Komprimierung auf wenige Sätze in Schnabels Roman.¹⁷ Für Eberhards Besuch des Kölner Doms gibt es daher keinen Prätext bei Schnabel; es handelt sich um eine der zahlreichen Neuschöpfungen Oehlenschlägers. Eberhard ist vom Anblick des monumentalen Gebäudes überwältigt und meint, dass er erst jetzt eine christliche Kirche gesehen habe (*IS* I: 72).¹⁸ Diese Worte bilden den Auftakt zu einem Gespräch über Religionsfragen mit einem Fremden, der damit beschäftigt ist, den Haupteingang der Kirche zu zeichnen. Seine Tätigkeit erinnert an die grossen Bemühungen des frühen 19. Jahrhunderts, den Dom zu vollenden¹⁹ und verweist gleichzeitig auf den Kunstcharakter des Gebäudes. Eberhard bewundert die entstehende Zeichnung und beneidet den Zeichner, denn „obschon die Einbildungskraft ein guter Maler ist, gleicht doch das Gedächtnis einer so leicht zu vertilgenden Pastellfarbe, dass der Finger der Zeit sie bald wieder verlöscht“ (*IS* I: 73). Wir haben schon aus der Einleitung der *IS* erfahren, dass es die Einbildungskraft war, die das autobiographische Ich dazu brachte, „einige schöne Kreidezüge des alten Buches mit kräftigen Oehlfarben“ auszumalen; hier wird nun die Zwischenstufe des Gedächtnisses genauer beschrieben, wo das in der Phantasie Entstandene erst in flüchtiger „Pastellfarbe“ niedergelegt ist und ohne Fixierung durch ein Medium (im vorliegenden Fall das Zeichenpapier) wieder zu entschwinden droht, ehe es die potentielle Stufe der Materialisierung als Kunstwerk erreichen konnte. Das Kirchengebäude wird Eberhard also doppelt vermittelt, da er nicht nur den steinernen Bau, sondern zugleich dessen gezeichnetes Abbild erblickt. In anderer Weise erscheint diese Doppelheit im Gespräch, als sich herausstellt, dass der Zeichner die Kirche zwar bewundert, aber gleichzeitig für überflüssig hält, denn „[d]ie wahre Kirche ist unsichtbar“ (*IS* I: 77), was er durch das Zitat von Matthäus 6,6 unterstreicht, wonach man „im Käm-

17 Vgl. *WF* I: 32: „Auf dieser Reise begegnete mir nichts ausserordentliches, ausser dem dass ich mich resolvirte, [...] die berühmten Seltenheiten in und bey der [...] Residentz-Stadt Cassel zu betrachten, einen Post-Tag zu verpassen. Nachdem ich aber ziemlich ausgeruhet, [...] verfolgte ich meine vorhabende Reise, und gelangte, noch vor dem mir angesetzten Termine, glücklich in Amsterdam an.“

18 Seine Reaktion ist also jener Eberhards in den *WF* ganz entgegengesetzt: Für Schnabels Eberhard ist, wie erwähnt, gerade das schlichte Gebäude auf der Felsenburg die wahre christliche Kirche.

19 Zeichnerische Entwürfe spielten für die Frage der Vollendung des Kölner Doms während Jahrzehnten eine wichtige Rolle; auch Goethe liess sich anhand von Zeichnungen und später daraus entstandenen Kupferstichen davon überzeugen, dass der Dom fertigzubauen sei (vgl. Boisserée 1862).

merlein – im Verborgenen“ beten solle, also nicht im öffentlichen Raum einer Kirche. Auch sieht er die Kirche einerseits als Zeugnis frommer Erhabenheit, andererseits aber als Ausdruck menschlicher Eitelkeit; dies gelte auch für Erwin von Steinbach, einen der namentlich bekannten Erbauer des Strassburger Münsters. Die Erwähnung dieses berühmten Gebäudes ruft eine der bekanntesten Kirchenbesichtigungen im deutschsprachigen Raum auf: Goethes Besuch des Strassburger Münsters, der ihm Anlass zu seinem vielbeachteten, Erwin von Steinbach gewidmeten Aufsatz „Von deutscher Baukunst“ gab (Goethe 1948–1971, 13: 16–26).²⁰ Der dänische Leser denkt wohl zudem an Baggesens Reiseerzählung *Labyrinten*, deutsch *Das Labyrinth*, in der dieses Münster samt Turmbesteigung eingehend geschildert wird (Baggesen 1985: 351–365). Davon wird später noch die Rede sein.

Der Fremde, ein „hölzerner, unreligiöser Kerl“, wie er sich selber bezeichnet (IS I: 76), führt nun Eberhard durch den Kölner Dom und erweist sich dabei als überzeugter Aufklärer und Lutheraner, der sich vor der Kapelle der Heiligen Drei Könige gegen die Reliquienverehrung ausspricht,²¹ während Eberhard zwar weiss, dass entgegen dem Glauben der Massen die Körper der Könige nicht in den ausgestellten Särgen liegen können, aber dennoch die Wirkung dieser Täuschung auf die Phantasie preist, da sie in der Seele eine „ehrfurchtsvolle Liebe“ hervorbringen könne (IS I: 81). Für Litzberg hingegen – denn kein anderer ist der Fremde – ist es fundamental, „das Bild der Phantasie immer von der Wirklichkeit, mit klarem Bewusstsein [zu] trennen“ (IS I: 81) und sich nicht vom Wahn einer vorgetäuschten Realität einlullen zu lassen. Ein Bild mit der Darstellung der Heiligen Drei Könige würde er als ideale Wirklichkeit akzeptieren – eine Aussage, welche implizit auf die Möglichkeit einer Transformation der Figuren zum Kunstwerk zielt –, doch die plumpe, als physische Realität drapierte Erscheinungsform der Reliquien lehnt er ab.²² Ebenso sind für ihn die vielen Edelsteine, welche die Figuren der Heiligen Drei Könige zieren, Ausdruck von Eitelkeit und Verschwendung. Seine rationale Argumentation wird von der Orgelmusik übertönt, die plötzlich in der Kirche erklingt: Litzbergs Freund Lademann spielt eine Bach'sche Fuge, die Eberhard, der Bach noch nicht kennt, überirdisch schön und harmonisch erscheint. Diese besonders kunstvolle musikalische Form – die hier, verglichen mit der realen Chronologie, etwas zu früh gespielt wird²³ – könnte als Analogie zur architektonischen Komplexität des gotischen Dombauwerks mit seinen reichen und vielfältigen Verzierungen aufgefasst werden.²⁴ Ausserdem lässt sich im mehrstimmigen Kompositionsprinzip der Fuge auch ein

20 Jens Bisky zeigt, wie auch Goethes Aufsatz den „Prozess einer ästhetischen Erfahrung“ in kontrastierenden Auffassungen darstellt (Bisky: 2000: 38).

21 Vgl. Luther: „Denn ob wir gleich aller heiligen gebeine [...] auff einem hauffen hetten, so were uns doch nichts damit geholffen, Denn es ist alles tod ding, das niemand heiligen kan“ (Zitat aus dem *Grossen Katechismus* zum dritten Gebot von 1529; vgl. Luther 1910, 30, I: 145).

22 Auch die Auffassung Litzbergs, was religiöse Darstellungen auf Bildern betrifft, stimmt mit jener Luthers überein, der bekanntlich kein Bilderstürmer war, sondern nur dem Wahn entgegentrat, die Anbetung von Bildern bringe das Heil Gottes: „das die Bilder weder sonst noch so, weder gut noch boese sind sondern man lasse es frey sein, sie zu haben oder nicht zu haben, allein das der glaub oder wahn davon sey, das wir mit unserem Bildestifften Gotte keinen dienst noch wolgefallen thun“ (Zitat aus seiner vierten Invocavit-Predigt von 1522; vgl. Luther 1905, 10, III: 35).

23 Bach begann mit der Komposition seiner Fugen erst einige Jahre später, was der Rezensent der *Blätter für literarische Unterhaltung* vom 4. 7. 1826 kritisch vermerkt.

24 „Musik als erstarrte Architektur“, dieses berühmte Dictum Schellings, scheint in dieselbe Richtung zu weisen, jedoch ist es genau entgegengesetzt zu verstehen, da Schelling es gerade nicht auf die Gotik bezieht, sondern auf die griechische Baukunst; für ihn geht es dabei nicht um die Komplexität als ver-

autoreferentieller Bezug zur polyphonen Beschaffenheit von Oehlenschlägers Roman erkennen. Im Ganzen unterstreicht das Zusammenspiel von Architektur, Zeichenkunst und Musik den Charakter des Doms als Schauplatz der Kunst.

Bei seinem zweiten Besuch im Dom trifft Eberhard wieder einen Fremden, der in ihm aber durch Äusserung allerhand törichter Ansichten einiges Misstrauen weckt, das sich verstärkt, als der Fremde auch noch andeutet, dass er am liebsten die Edelsteine der Heiligen Drei Könige an sich nähme; dennoch lässt Eberhard sich von ihm in ein dunkles, unter der Kirche gelegenes Gewölbe zur Kapelle Reichmuth von Adochts führen, für die der Jüngling sich interessiert, weil er den Ort gern sehen möchte, „wo die arme Frau nahe daran war, lebendig begraben zu werden“ (IS I: 90).²⁵ Kaum sind sie eingetreten, als Eberhard plötzlich selbst in Gefahr gerät, dieses Schicksal zu erleiden, da er versehentlich die Tür der Gruft hinter sich geschlossen hat, worauf sie sich nicht mehr öffnen lässt. Eingehend wird nun Eberhards Verzweiflung geschildert – dies trotz der Worte: „Wir wollen des Jünglings Verzweiflung nicht schildern!“ (IS I: 91). In einem an Sturm und Drang-Dramatik erinnernden Ausbruch wirft er die goldene Uhr, die ihn an das Schwinden seiner Lebenszeit erinnert, von sich: „Verhasstes Räderwerk, mir aus den Augen!“ Er betet und singt die zwei letzten Strophen des Passionschorals „O Haupt voll Blut und Wunden“. Seine Todesangst gleicht nicht nur jener der Reichmuth, als sie sich, nach schwerer Krankheit für tot gehalten und in der Kathedrale zu Grabe getragen, lebend im Sarg wiederfindet, in die unterirdische Gruft gesperrt; Eberhards beängstigende Situation erinnert ebenso an die Gefühle des Ich-Erzählers in Baggesens *Labyrinth* bei der Besteigung der obersten Spitze des Strassburger Münsterturms. Auch dieser schwebt in Todesangst, obwohl er erst im Nachhinein erschauert, „zu sehr von Entsetzen erfüllt, um bange zu sein“ (Baggesen 1985: 360–361). Doch seine Verfassung, „glühend heiss, machtlos, atemlos, mit so heftig klopfendem Herzen, als wäre der letzte Seufzer nicht mehr fern“ (Baggesen 1985: 360)²⁶ gleicht durchaus Eberhards Empfindung, besonders, wenn Baggesens Ich-Erzähler sich vergegenwärtigt, wie gefährlich seine Situation hoch oben auf der Turmspitze ist: „[...] ein einziger Fehltritt meines kletternden Fusses, ein plötzliches Erschlaffen meiner nach der Stange greifenden Hand – und ich wäre abgestürzt, dreimal tot, bevor ich die Erde erreichte“ (Baggesen 1985: 360). Die Wahl des Kölner Doms als Gegenstück zum Strassburger Münster, aber auch die Episode tief unter dem Dom, beides lässt sich in gewisser Weise als – möglicherweise ironischer – Kontrapunkt zum Erlebnis auf der Turmspitze des Strassburger Münsters in

bindendes Moment, sondern um Beziehungen der Symmetrie zwischen der antiken Tonkunst und der griechischen, insbesondere dorischen Säulenordnung (vgl. Schelling 1859, 1/5: 586 und 593–597); für eine gründliche Auseinandersetzung mit Schellings Gedanken über Musik und Architektur vgl. Bisky (2000: 299–301).

- 25 Über diese Begebenheit vgl. Oehlenschlägers erstmals 1813 im zweiten Band von *Digtninger* erschienene Erzählung *Reichmuth von Adocht* (ebda.: 1–27), zu der, wie der Autor im Anschluss an das Inhaltsverzeichnis des Bandes mitteilt, einige reale Züge Anlass gegeben hätten. In dieser Geschichte findet sich – im Gegensatz zu Eberhards Dombesuch – eine Beschreibung des Innenraumes des Kölner Doms. Nicht nur der Schauplatz bildet eine intertextuelle Verknüpfung mit den *IS*, sondern auch die Edelsteine, die in *Reichmuth von Adocht* ebenfalls ohne Nutzen eine (vermeintlich) Tote schmücken, während sie einem lebenden Menschen aus bitterer Not helfen könnten (ebda.: 8 und 13–14).
- 26 Die Dramatik von Eberhards Erlebnis in der Domgruft prägt auch die Turmbesteigung des Ich-Erzählers bei Baggesen, was Karin Hoff mit Bezug auf die Szene im *Labyrinth* hervorhebt: „Der Erzähler erlebt den Anblick, den Aufstieg zum Turm und schliesslich die Aussicht von dessen oberster Spitze buchstäblich als ein Drama“ [...] (Hoff 2003: 302).

Baggesens *Labyrinth* lesen. Für die ironische Färbung spricht die leise Komik, die sich in die Schilderung von Eberhards Abenteuer mischt, da sein zwielichtiger Begleiter, obwohl er ebenfalls eingesperrt ist, sich im Stillen über Eberhard, insbesondere über dessen frommes Beten und Singen, lustig macht. Dies könnte eine – wiederum ironische – Anspielung auf die religiösen Implikationen in der Turmbesteigung sein.²⁷

Eine komische Nuance färbt auch die Szene, in der Eberhard wenig später, nach der glücklichen Befreiung²⁸ dank des etwas verdächtigen Geschicks seines Begleiters im Umgang mit Türschlössern, als Lutheraner an der katholischen Messe teilnimmt und niederkniet, um Gott dafür zu danken, dass er ihn gerettet habe, während sein Gefährte bei sich selber denkt: er, nicht Gott, habe dies eigentlich getan (*IS* I: 97). Die Kölner Domepisode hat sich so, nach den ernsten, teilweise aber auch sarkastischen Kunst- und Religionsgesprächen mit Litzberg, zu einer Szene zwischen Schwank und Drama gewandelt, die das Turmerlebnis aus Baggesens *Labyrinth* in komischer Spiegelung und Verkehrung von der obersten Spitze in die unterste Gruft herabzieht.

Der Text in den weiteren Ausgaben

Die dänische Erstausgabe von 1824 stimmt mit dem besprochenen Text, abgesehen von kleineren Detailabweichungen, zum grössten Teil überein. Eine Ausnahme bildet die Streichung der beiden Strophen des Liedes „O Haupt voll Blut und Wunden“. Ein möglicher Grund dafür könnte sein, dass die beiden genannten Passionsstrophen in einem späteren Kapitel, das chronologisch allerdings früher liegt, eingesetzt werden: Alberts Vater singt sie zusammen mit seiner jungen Familie im Gefängnis, am Tag vor seiner Hinrichtung. Die Strophen sind dabei nicht in der seit Anfang des 18. Jahrhunderts existierenden dänischen Übersetzung²⁹ wiedergegeben, sondern in einer vermutlich von Oehlenschläger selbst geschaffenen Version (*ØS* II: 58–59), wobei möglicherweise in diesem Fall die Beachtung der chronologischen Plausibilität eine Rolle spielte, denn die Hinrichtung von Alberts Vater fand hundert Jahre vor der dänischen Übersetzung statt, eine Inkongruenz, die dänische Leser vielleicht hätten bemerken können.³⁰ In der deutschen Textfassung wird übrigens bei derselben Begebenheit das im ganzen Roman immer wieder genannte Kirchenlied „Jesus meine Zuversicht“ gesungen; an dieser einen Stelle sind statt der blossen Nennung der ersten Zeile vier Strophen des Liedes eingefügt (*IS* II: 65–66). Die erwähnten Unterschiede

27 Vgl. dazu Anna Sandbergs Artikel „Jens Baggesen und das Strassburger Münster“, in dem die Verfasserin u. a. biblische und allgemein religiöse Motive in Baggesens Text herausarbeitet (Sandberg 2005: 121–123; 128–129).

28 Auch hier zeigt sich eine intertextuelle Relation zwischen Eberhards Abenteuer und der Geschichte Reichmuth von Adochts: Sie erlebt ebenfalls eine Befreiung aus derselben Gruft, und zwar gerade aufgrund ihres reichen Grabschmuckes, der einen materielle Not leidenden Menschen veranlasste, ihren Sarg zu öffnen, wodurch die lebendig Begrabene gerettet wurde. In ähnlicher Weise hat auch Eberhard seine Befreiung letztlich dem Umstand zu verdanken, dass sein bettelarmer Begleiter am Besitz der goldenen Uhr des Jünglings interessiert war und ihm deshalb die Grufttür aufschloss (*IS* I: 92 und 98).

29 Der dänische Philologe und Archivar Frederik Rostgaard übersetzte das Lied in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts (Angabe aus Brandt / Helweg 1847, 2: 42–43 und 357–359). Dabei diente ihm nicht der lateinische Originaltext des Zisterziensers Arnulf von Löwen (1. Hälfte 13. Jh.) als Vorlage, sondern die berühmte deutsche Nachdichtung von Paul Gerhardt.

30 Natürlich wären auch ganz andere Gründe denkbar, z. B. Oehlenschlägers ästhetische Einschätzung von Rostgaards Strophen, doch muss auch dies Vermutung bleiben.

zeigen m. E. eine sorgfältige Abwägung der Auswahl für die in den jeweiligen Szenen der dänischen bzw. deutschen Version eingesetzten Liedtexte.

Was die gekürzten Fassungen betrifft, so geben auch sie in beiden Sprachen weitgehend den Text der jeweiligen Erstausgabe wieder. Nur das erwähnte Zitat aus der Bergpredigt (Matthäus 6,6) fehlt in den späteren dänischen Fassungen, während es in die deutschen gekürzten Ausgaben von 1839 und 1911 übernommen wurde. Auch hier lässt sich der Grund für die Streichung in den dänischen Ausgaben nicht leicht eruieren. Jedenfalls versetzen die Eliminierung der Bibelstelle und der Passionsstrophen den dänischen Text in eine weltlichere Sphäre, was möglicherweise die ironische Nuance der ganzen Episode stärker hervortreten lässt.

7.2.3 Der Kirchenbau auf Oehlenschlägers Insel Felsenburg

Wie geschildert, hat Eberhard in Oehlenschlägers Roman seine Gefährten Litzberg und Lademann im Kölner Dom kennengelernt, bevor er mit ihnen auf die Insel Felsenburg gelangt. Es fragt sich nun, welche Folgen die Erfahrung dieser europäischen Monumentalkirche für einen möglichen Kirchenbau auf der Insel hat. Die Thematik beginnt mit einer unverkennbaren Übernahme aus Schnabels Text: Oehlenschläger integriert dessen Bild des aus Bäumen gefügten Kirchengewölbes in seinen Roman, allerdings formal abgewandelt als Teil der nach homerischem Vorbild gestalteten Hexameterverse,³¹ mit denen Eberhard die Ankunft auf der Insel Felsenburg besingt. Die Stelle lautet:

Siehe, da öffnete sich der sittsam grüssende Haufen,
Mit den heitern Gesichtern, und lud uns ein, nach dem Haine
Gleich zu eilen, wo Bäum' als Pilaster der gothischen Kirche
Schlank sich wölbten, und wo uns der Greis erwartet' im Lehnstuhl. (IS II: 43)

Nachdem Eberhard auch seine Begegnung mit Albert in Hexametern geschildert hat, übernimmt die auktoriale Erzählerstimme den Bericht und kommentiert betont prosaisch in lapidarer Kürze das Inselleben der neu angekommenen Europäer, was nach den kunstvoll gestalteten, die Szenerie in aller Breite ausmalenden Hexametern wie ein ironischer Stilbruch wirkt. Bevor jeder einzelne Europäer ein bestimmtes Tätigkeitsfeld zugewiesen erhält, besuchen sie gemeinsam einen Gottesdienst unter dem kirchlichen Baumgewölbe, darauf folgt wie bei Schnabel der Beschluss, auf der Insel eine Kirche zu bauen (IS II: 46–47). Die Umsetzung dieses Vorhabens findet jedoch erst im vierten Teil des Romans statt, denn ab jetzt füllt die Erzählerstimme von Albert Julius den grössten Teil des zweiten und dritten Bandes mit der Schilderung seiner Lebensgeschichte; dieses erzählerische Kontinuum soll nicht dadurch unterbrochen werden, „dass wir die Tagesarbeit der Zuhörer dazwischen

31 Das unmittelbare Vorbild ist Goethes *Hermann und Dorothea*, wie das sinngemäss wiedergegebene Zitat „Auch Homeride zu seyn selbst noch als letzter ist schön“ deutlich macht (IS II: 33). Es steht am Ende einer längeren Rechtfertigung von Eberhards bereits vor Voss entstandenen Hexametern, die vielleicht auch „später geschrieben und untergeschoben seyn“ könnten (IS II: 32–33). Im Übrigen hat Oehlenschläger dieses Zitat bereits im Vorwort zu seinen 1807 erschienenen *Nordiske Digte* angeführt und mit Verweis auf Voss und Goethe erklärt, wie wichtig es sei, die homerische Dichtkunst auf neue Stoffe anzuwenden, um sie so vor dem Untergang zu retten. Auch ruft er an derselben Stelle in Erinnerung, dass er die homerische Form schon in dem Gedicht „Toget til Thorsing“ des Zyklus *Langelands-Reise i Sommeren 1804* (*Poetiske Skrifter* 1805, I) verwendet habe, weshalb sie ihm nicht unbekannt sei (Vorwort zu *Nordiske Digte*: VI).

schieben“ (IS II: 47) – eine indirekte Kritik an Schnabels Erzählsystem mit seinen regelmäßigen Unterbrüchen in der Wiedergabe von Alberts Lebenslauf. Selbst die lebensrettenden Unterbrechungen in den Erzählungen von *Tausendundeine Nacht* werden kritisiert (IS II: 47–48). Allerdings scheint der erwähnte parodistische Kontext dieser erzähltechnischen Überlegung anzudeuten, dass sie nicht ganz ernst gemeint sein kann; der Autor entschuldigt sich denn auch sofort beim Leser, dass er ihn gleich wieder nach Europa entführe, ohne ihm die Musse zu gewähren, sich auf der eben erst betretenen Insel gehörig umzusehen, was ja die Unterbrechungen in Schnabels Text gerade leisten (IS II: 48).

Im vierten Band beendet Albert seine Erzählung mit dem glücklichen Ausgang seiner Liebe zu Concordia; diesen Abschluss fasst er in einen vielstrophigen Hymnus, dessen daktylischer, tänzerischer Rhythmus das überströmende Glücksgefühl des Jünglings ausdrücken soll (IS IV: 141–143). Es folgt nun ein „Sprung in der Geschichte“ (IS IV: 144): Der weitaus längste Teil von Alberts Leben, seine 76 Jahre auf der Insel, wird „übersprungen“, d. h. bis auf spärliche Andeutungen und eine knappe Zusammenfassung der Ereignisse, die zu Eberhards Einladung geführt haben, aus der Erzählung ausgeklammert.

Die Schilderung der Inselgegenwart knüpft nun thematisch an das Ende von Alberts Geschichte an, denn es folgt eine Aufzählung der Verbindungen, welche die Europäer inzwischen mit Felsenburgerinnen eingegangen sind. Einzig Litzberg und Lademann „dachten an keine Liebe“, da sie „vermutlich [...] den Kopf zu voll von ihren Kunstwerken [hatten], um das Herz mit zärtlichen Gefühlen zu füllen“ (IS IV: 155). Dies ist die Überleitung zum Thema des Kirchenbaus, der inzwischen mit Lademanns Orgelbau fast abgeschlossen ist. Lademann ist der Meinung, die Reformation sei eigentlich von der Erfindung der grossen Orgel in Deutschland ausgegangen, da dieses Instrument den Gottesdienst demokratisiert habe, denn das Singen der Gemeinde (statt Priestergesang) sei nur mit Hilfe der mächtigen Orgel möglich geworden: Sie habe „das Mangelhafte der ungeübten Stimmen [...] bezwungen und in Einklang gebracht“ (IS IV: 156).³²

Wie im Rückblick erzählt wird, gab der Kirchenbau zu grossen Diskussionen Anlass, da Albert und Eberhard sich eine gotische Kirche wünschten, während der Zeichner und Architekt Litzberg einen Tempel im griechischen Stil bauen wollte. Er teilt die Baukunst in zwei Hauptformen: Mathematik und Vegetation. Zur ersteren, die mit dem menschlichen Verstand verbunden sei, zählt er die griechische Baukunst, zur zweiten die gotische Architektur, die er als „bizarre Nachahmung der Natur“ betrachtet. In der Naturnachahmung durch Stein sieht er einen Betrug, denn der Stein müsse seine eigene Natur verleugnen, um mit dem Wald zu wetteifern.³³ Die abstrakten mathematischen Figuren hingegen trügen die klaren Formen des griechischen Tempels schon in sich (IS IV: 157). Litzbergs Argumentation verweist auf das sinkende Ansehen des gotischen Baustils während der Zeit von Renaissance und Humanismus, das sich erst gegen Mitte des 18. Jahrhunderts allmählich

32 Diese überspitzte Aussage spiegelt Lademanns Begeisterung für sein Instrument wider. Zwar ist unbestritten, dass der Gemeindegesang im reformierten Gottesdienst eine völlig andere, neue Relevanz bekam. Für die Orgel lässt sich dies jedoch nicht unbedingt behaupten; sie setzte sich als Begleitinstrument des Gemeindegesangs erst allmählich durch und wurde von gewissen Reformatoren, u. a. von Zwingli, anfänglich sogar eher abgelehnt (vgl. dazu Bredenbach 2014: 89–94).

33 Hier klingt das schon bei Schnabel erwähnte, aus Bäumen gebildete Kirchengewölbe an; der Vergleich von hohen, waldigen Bäumen mit gotischen Kathedralen sollte Ende des 18. Jahrhunderts zu einem Topos werden (so z. B. Sulzer 1780: 353–354, aber auch Forster 1989: 64 und 65 oder Schlegel, F. 1959: 178).

wieder verbesserte (Günther 2012: 137–150). Eberhard als Verfechter der Gotik³⁴ etabliert einen anderen Gegensatz zwischen gotischer und griechischer Baukunst: Für ihn steht die griechische in ihrer „beschränkte[n] Vollendung“ für die Schönheit, die sich auf irdische Wirkung beziehe, während die gotische Architektur Erhabenheit ausdrücke, das „unendliche Streben nach dem himmlischen Ursprunge, das keine Grenzen kennt“ und darum dem Christentum gemäss sei (*IS IV*: 159). Obwohl Litzberg diese Ansichten nicht teilt, sondern wie schon in der Kölner Kathedrale betont, dass die wahre Kirche unsichtbar sei, räumt er doch ein, dass Kirchen wie das Strassburger Münster oder der Kölner Dom durchaus Gefühle der Erhabenheit wecken könnten. Schliesslich bricht er die Diskussion mit der pragmatischen Feststellung ab: „Jetzt ist [...] nicht die Frage: Ist eine grosse gotische Kirche erhabener, ein Griechentempel schöner? Sondern: was passt sich für uns! Was können wir machen?“ (*IS IV*: 163). Es sei ganz unmöglich, ein solches Riesenwerk wie eine der grossen gotischen Kirchen auf die kleine Insel Felsenburg zu stellen, wo kaum 350 Menschen lebten. Und eine gotische Kirche könne man nicht verkleinern, da sie sonst höchstens wie ein Modell oder Spielzeug wirken würde. Seine Lösung: Er habe lange daran gedacht, „die verschiedenen Charactere beider Bauarten best möglich zu verbinden“ (*IS IV*: 163).³⁵ Seine Zeichnung einer achteckigen Kirche, verwandt mit einem griechischen Rundtempel, aber mit Glockenturm und Spitze, findet allgemein Beifall, und zwei Jahre später ist die Kirche fertig gebaut. In der Verschmelzung der verschiedenen Baustile weist das Gebäude auf ein Charakteristikum vieler Dichtungen Oehlenschlägers hin;³⁶ darüber hinaus könnte es als synthetisierende Schöpfung eine selbstreflexive Repräsentation von Oehlenschlägers polyphonem, vielgestaltigem Roman darstellen.

Schnabels ausgedehnte Einweihungszeremonie findet in den *IS* nicht statt; die Schilderung der Einweihung wird auf die blosser Erwähnung der drei Rituale Taufe, Trauung und Beerdigung beschränkt und schliesslich gar auf die beiden ersten reduziert, denn die jüngere Generation lehnt das von Albert vorgeschlagene Beerdigungsritual als unpassend für einen Freudentag ab – eine schon modern anmutende Tabuisierung des Todes, die Albert, der seinem eigenen Tod gelassen entgegen sieht, nicht kennt (*IS IV*: 165).

Die Diskussion über den Kirchenbau führt Eberhards und Litzbergs Gespräche beim Besuch des Kölner Doms fort und zeigt mit etwas anderen Facetten nochmals dieselben Positionen, die – sehr summarisch gesprochen – Litzberg als Vertreter der Aufklärung und Eberhard als Romantiker *avant la lettre* charakterisieren.

Der Text in den anderen Ausgaben

Die untersuchte Textpassage ist in die dänische Ausgabe von 1824/25 integral, mit lediglich kleineren Abweichungen übernommen worden. In sämtlichen gekürzten Fassungen – dänisch und deutsch – fehlt die kritische erzähltechnische Überlegung zu den Unterbre-

34 Er vertritt die romantische Begeisterung für die Gotik, die sich, ausgelöst durch Goethes frühen Aufsatz über das Strassburger Münster von 1773, im 19. Jahrhundert immer stärker manifestierte.

35 Eine solche Verbindung, der sogenannte „graeco-gotische“ Stil, wurde gemäss Hubertus Günther wesentlich für die französische Architektur (Günther 2012: 143–144).

36 Das bekannteste Beispiel ist sicher sein Trauerspiel *Baldur hin Gode*, das den Stoff der nordischen Mythologie in die Form einer griechischen Tragödie kleidet. Aber auch die Verwendung prononciert romanischer Gedichtformen (wie z.B. die *ottave rime*) für nordische Stoffe zeigt diese Neigung zur Synthese.

chungen im Erzählfluss von *Tausendundeiner Nacht* ebenso wie die daran anschliessende Entschuldigung, dass der Leser nicht auf der Insel Felsenburg verweilen könne.

In den gekürzten deutschen Ausgaben von 1839 und 1911 zeigt sich eine weitere, allerdings einschneidende Veränderung: Die ganze Diskussion über das Für und Wider des griechischen und des gotischen Baustils samt Litzbergs Idee einer baulichen Synthese ist ersatzlos gestrichen worden, was dem Text einen völlig anderen Charakter gibt; ausserdem findet durch diese drastische Streichung das Gespräch von Eberhard und Litzberg im Kölner Dom keine anknüpfende Fortführung. In den vier dänischen Ausgaben von 1846, 1852, 1862 und 1904 dagegen ist der Text von 1824/25 – bis auf die erwähnte Ausnahme – ohne Abstriche bewahrt.

7.2.4 Fazit zum Kirchenbau

Die Besprechung der erwähnten Texte stellt den Versuch dar, die unterschiedlichen Funktionen des Kirchenbaus in den beiden Romanen von Schnabel und Oehlenschläger erkennbar zu machen: Bei Schnabel steht die sakrale Bestimmung im Zentrum, was sich aus der detailreichen Beschreibung des überaus lange dauernden Gottesdienstes ablesen lässt, der am Ende der „leitmotivisch“ (Nenoff 2016: 93) immer wieder eingeflochtenen Berichte über die Bauphasen der Kirche stattfindet. Die persistente Schilderung der baulichen Fortschritte zeigt, dass die Kirche neben der sakralen Funktion auch der Förderung des Wachstums der Inselpopulation dient, was sich in gewisser Weise im Voranschreiten des Kirchenbaus selbst spiegelt, bis sich das vollendete Gebäude schliesslich – im Takt mit der Zunahme der Bevölkerung – auch seinerseits vervielfältigt, indem auf der Insel weitere Kirchen gebaut werden. Diese potenzierte Präsenz der Kirchen betont die zentrale Rolle, welche Religion, Gottesfurcht und Frömmigkeit auf Schnabels Insel spielen, und die – wie sich aus der gesamten Konzeption des Insellebens ablesen lässt – darauf abzielt, den Menschen das Paradies, das sie auf der Insel vorgefunden haben, durch ausgedehnt zelebrierte Gottesdienste zu erhalten;³⁷ ihre Frömmigkeit soll das biblische Pendant vervollkommen, aus welchem der Mensch nun nicht mehr verjagt werden sollte, da er kein störendes Element mehr ist, sondern im Gegenteil durch fromme Unterwerfung und strenge Beachtung von Gottes Geboten³⁸ eine Steigerung des Paradiescharakters bewirkt. Es geht beim Kirchenbau also nicht so sehr um das Gebäude selber, sondern vielmehr um das spirituelle Ziel, in dessen Dienst das Bauwerk steht.³⁹ Einen Hinweis auf das Erscheinungsbild der Kirche gibt immerhin Eberhards gedanklicher Vergleich zwischen der Felsenburger Kirche und anderen Kirchenbauten, die er in Europa gesehen haben muss (WF II: 189). Seine inneren Kirchenbilder werden aber weder benannt noch dargestellt, d. h. es erscheint hier eine Leer-

37 Vgl. verschiedene Gottesdienste, über deren Liturgie, oft samt Wiedergabe von Psalmen und Chorälen, im Stil einer präzisen Chronik berichtet wird (z. B. WF III: 89–96 oder WF IV: 40–45).

38 Daher u. a. die Abwehr gegen „Curiositas“.

39 Günter Dammann (1997a: 184–186) sieht in der Kirche und dem Ensemble der Gebäude, das die Felsenburger als Einfassung um sie herum bauen wollen, eine nach dem Vorbild des Salomonischen Tempels geplante Anlage, von der man sich im 17. und frühen 18. Jahrhundert bestimmte Vorstellungen machte, wie diverse Modelle und Rekonstruktionsversuche zeigen. Dammann stützt seine Ausführungen u. a. auf die Abbildung des Grundrisses zum Gebäudekomplex (WF III: 289).

stelle in Schnabels Roman, die Oehlenschläger mit seinem Text über Eberhards Besuch des Kölner Doms füllt – ein Erlebnis, das zur Prägung des Kirchenbildes beiträgt, welches die „Europäer“ auf die Insel Felsenburg mitbringen, wo sie dann – wenn auch in einer architektonisch vielschichtigen Form – einen katholischen Dom in eine protestantische Kirche transformieren.

Die engagierten architektur- und religionstheoretischen Diskussionen um den Kirchenbau geben teils andeutungsweise, teils explizit viele der Kontroversen wieder, wie sie vor allem in den Jahren vor und nach 1800, also in Oehlenschlägers eigener Zeit, geführt wurden. Der Kirchenbau erweist sich so als Brennpunkt kultureller Transmission von Europa auf die Insel Felsenburg, in erster Linie, was kirchenarchitektonische Fragen betrifft, aber auch hinsichtlich der intertextuellen Bezüge zu *Hermann und Dorothea* und zu Oehlenschlägers eigener Erzählung *Reichmuth von Adocht*, ausserdem in Bezug auf die – allerdings supponierten – Anklänge an Baggesens *Labyrinth*. Wie das Beispiel des Kirchenbaus zeigt, resultiert der kulturelle Transfer der „Europäer“ im Versuch, die besten architektonischen Errungenschaften zu etwas Neuem zusammenzuführen und so auf der Insel europäisches Kulturgut gleichsam zu veredeln; darin lässt sich eine gewisse Parallele zum Bestreben in Schnabels Roman erkennen, das biblische Paradies durch eine verbesserte, d. h. frömmere Variante der menschlichen Bewohner zu perfektionieren.

Es scheint nun auch plausibel, warum in den späteren dänischen Fassungen, im Gegensatz zu den entsprechenden deutschen, die Gespräche zwischen Eberhard und Litzberg über die Architektur der neuen Kirche erhalten geblieben sind: Die kulturelle Transmission findet nicht nur innerhalb der Romanfiktion statt; in der dänischen Fassung fungiert auch der Roman selber als Transmitter der beschriebenen kulturellen Inhalte zum Zielland Dänemark, wo das Wissen um die erörterten Fragen vielleicht weniger verbreitet war (oder sich dem Autor so darstellte) als im deutschen Herkunftsland.

7.3 Heiligenstatue und Nonnenkloster

Unmittelbar im Anschluss an den Kirchenbau in den *IS* erzählen Litzberg und Lademann ihre Lebensgeschichten; diese enge Anbindung weist auf eine Fortführung der Religionsthematik hin. Die Erzählungen der „unglücklichen Liebensgeschichten“ (*IS* IV: 165) bilden aber auch einen Kontrapunkt zur Schilderung der zahlreichen glücklichen Eheschliessungen zu Beginn des Kirchenbau-Kapitels. Lademanns Erzählung basiert auf dem entsprechenden Text in den *WF* (II: 345–388): In Schnabels Roman wird er als Kind von seinem Vater dazu angehalten, bei Hochzeiten und anderen Festlichkeiten leichte Musik und Lieder zur Unterhaltung zu spielen, was ihn immer wieder in Konflikt zum strengen protestantischen Dorfpfarrer bringt, weshalb er in der Kindheit harte Zeiten durchlebt. Er macht eine Lehre als Tischler und findet bei Restaurierungsarbeiten in der holzgeschnitzten Statue des heiligen Bonifatius eine Menge Goldmünzen, die er dem Besitzer, einem reichen Katholiken, übergibt und dabei sein Erstaunen über die Wohltaten des Heiligen ausdrückt. Als Lutheraner gerät er in dem katholischen Gebiet jedoch sogleich unter Diebesverdacht und wird eingekerkert, da er nicht alles Geld, das in dem hölzernen Heiligen steckte, abgeliefert und zudem über diesen gelästert habe. Ein katholischer Bischof untersucht die Sache, wobei sich herausstellt, dass in der Statue gar kein Platz für mehr Geld war, weshalb der Bischof,

in der Überzeugung, man müsse „die Treue und Redlichkeit [...] auch in den Feinden [d. h. den Ketzern] belohnen“, Lademann einen Teil des gefundenen Geldes zuspricht (*WF* II: 364). Dieser arbeitet später zusammen mit einem anderen Gesellen am Bau einer Orgel in einem Nonnenkloster; dort verlieben sich die beiden Handwerker in zwei Nonnen, die sie gemeinsam aus dem Kloster befreien, indem sie die Mädchen als Offiziere und sich selber als Lakaien verkleiden,⁴⁰ eine Disposition, die den Standesunterschied zwischen ihnen und den sozial höher gestellten Nonnen widerspiegelt. Die Geschichte spielt auf die zahlreichen, durch Jahrhunderte beliebten Klostersatiren an, in denen junge Mädchen gegen ihren Willen ins Kloster gesperrt werden und sich, um der erzwungenen sexuellen Askese zu entkommen, daraus entführen lassen⁴¹ – in Schnabels Text angedeutet durch eine krude Bemerkung von Lademanns Freund:

[...] die Liebe zur Freyheit, und anderthalb Centnern Manns-Fleische, kan ein Frauenzimmer leicht dahin bringen, die Eitelkeiten eines etwas höhern Standes hindan zu setzen, und einen ansehnlichen rechtschaffenen Kerl, der seine Profession aus dem Grunde versteht, zu heyrathen. (*WF* II: 372)

Während der befreundete Geselle die Geliebte heiratet, wird Lademann von seiner Braut wegen eines angehenden protestantischen Pfarrers verlassen, wobei eben doch der Standesunterschied eine Rolle spielte, wie Lademann vermutet (*WF* II: 384–385).

Beide Episoden hat Oehlenschläger übernommen, jedoch so umgestaltet, dass Litzberg und Lademann, die Eberhard ja zusammen kennengelernt hatte, auch hier gemeinsam auftreten. Ihre Verbindung, betont durch die Alliteration ihrer Namen, zeigt sich ausserdem darin, dass Litzbergs Erzählung formal eine Art Rahmen um Lademanns Geschichte bildet; da aber jeder im Bericht des anderen auftritt, ist die Erzählstruktur komplexer und enger geflochten als die einer blossen Rahmung. In Oehlenschlägers Roman wird Lademanns Erzählung mit Elementen der Empfindsamkeit ausgestattet: Die Härte von dessen Kindheit in den *WF* ist nun verschärft durch die Trunksucht des Vaters, eines armen Dorfmusikanten, der seinen Sohn im Rausch immer wieder verprügelt. Dieser findet Trost in der Lektüre des Neuen Testaments und im Glauben an den Schutz von „geflügelten Engelein“ (*IS* IV: 177); dank seiner tiefen Religiosität verzeiht er seinem Vater sogar, als der ihn fast zu Tode prügelt. Nachdem der Vater in Scham und Reue über seine Untaten gestorben ist, wird Lademann auch in den *IS* Tischler. Im Traum erscheint ihm einmal der heilige Bonifatius, dessen Vita Lademann gelesen hatte, und verspricht ihm eine christliche Erziehung sowie gründlichen Musikunterricht. Beides scheint sich zu bewahrheiten, als Lademann auch in Oehlenschlägers Text auf eine hölzerne Bonifatius-Statue trifft, die so wurmstichig ist, dass sie ihm in den Händen auseinanderbricht und ihren inneren Schatz über ihn ausschüttet. Die Szene wird mit vielen Details ausgeschmückt: So betrachtet Lademann an der restaurationsbedürftigen Wand verschiedene Bilder, die den Untergang Trojas darstellen;

40 Eine der unzähligen Verkleidungsszenen in Schnabels Roman; dass sich beide Geschlechter verkleiden, gehört dabei zu den selteneren Fällen, denn im Allgemeinen überwiegt die Verkleidung von Frauen als Männer, nur schon, weil der im 18. Jahrhundert noch sehr beschränkte weibliche Aktionsraum erweitert werden musste, damit Frauen in gewissen abenteuerlichen Begebenheiten überhaupt auftreten konnten. Zu einem generellen Überblick über diese Verkleidungsstrategien bei Schnabel, u. a. auch in den *Wunderlichen Fata*, vgl. Leschke (2002–2003: 33–69).

41 Beispiele dafür bringt Frenzel unter dem Stichwort „Keuschheitsgelübde“ (Frenzel 2008: z. B. 414–418).

sie scheinen mit der Geschichte Lademanns und seines Vaters in Beziehung zu stehen: Da liegt ein „verwundeter blasser König auf dem Sterbelager“, dort trägt „ein[-] Sohn seinen alten Vater auf dem Rücken“ aus dem brennenden Troja (*IS IV*: 182). Auch widmet er den Werkzeugen einen längeren Bericht, indem er sie als lebende Personen, als seine Freunde beschreibt und ihnen „zum Spass“ vornehme Namen gibt, z. B. der Säge, die er „Herr von Scharfeneck“ nennt, oder der Feile, die „Frau von Raspelmaul“ heisst (*IS IV*: 182–183).⁴² Durch die adelige Namensgebung werden die Werkzeuge nicht nur vermenschlicht, sondern auch aus dem bescheidenen Handwerkerstand in einen noblen Rang erhoben, was parodistische Effekte erzeugt. Die Namen scheinen eine Steigerung der Vermenschlichung zu bewirken, indem sie den Dingcharakter verhüllen, aber da es „sprechende“ Namen sind, verweisen sie gerade auf das Wesen der Werkzeuge als Dinge, die jedoch – im Unterschied zu Hoffmanns oder Andersens belebten Gegenständen – keine eigene Geschichte⁴³ haben und ausserdem, wie die Namensgebung zeigt, von einem Menschen als Schöpfer abhängig sind.

Als Lademann das Gold aus der Heiligenstatue dem reichen und frommen Eigentümer abliefert, wird er, wie bei Schnabel, ins Gefängnis geworfen, erhält aber Hilfe von Litzberg, der (anstelle des Bischofs in den *WF*) die Statue untersucht und dafür sorgt, dass Lademann befreit wird und einen Teil des Geldes erhält, womit er sich eine gute Schule sowie Unterricht im Orgelspiel leisten kann – das Versprechen der Traumerscheinung des Bonifatius hat sich also erfüllt. Ausserdem erhält Lademann durch Litzbergs Vermittlung zwei Jahre lang Musikunterricht bei Johann Sebastian Bach in Köthen. Litzberg nimmt Lademann daraufhin auf Reisen mit: Unterwegs könnten sie Orgeln reparieren und so Geld verdienen; auf diese Weise erwerben sie sich einen Ruf als geschickte Mechaniker und werden schliesslich von Kapitän Wolfgang zur Reise auf die Insel Felsenburg nach Amsterdam eingeladen.

Damit schliesst Lademann. Litzberg ergänzt das von seinem Freund unterschlagene Erlebnis im Nonnenkloster, welches Lademann bei Schnabel noch selbst berichtet hatte. Die beiden Gefährten werden auf ihrer Reise für eine Orgelreparatur in ein Kloster bestellt. Auf dem Friedhof begegnen sie zwei jungen Männern, die um ihre beiden verstorbenen Geliebten trauern, welche als Nonnen im Kloster gelebt hatten. Die beiden Männer bitten Litzberg und Lademann, da sie dank ihrer Arbeit Zutritt zum Kloster hätten, ihnen als Andenken an ihre einstigen Geliebten Haarlocken zu verschaffen, die im Besitz der beiden noch im Kloster lebenden Schwestern der Verstorbenen seien. Dieser durchsichtigen Konstruktion misstraut nicht einmal der sonst so scharfsinnige Litzberg. Er und Lademann verlieben sich beim Überbringen der Bitte in die beiden jungen Nonnen, die als Musikerinnen das Resultat der Orgelrestauration überprüfen müssen. Da sie sich wiedergeliebt glauben, arrangieren Litzberg und Lademann die Befreiung dieser Nonnen mit Hilfe der beiden jungen Männer, die für die nötigen Verkleidungen, Wagen und Postpferde sorgen und so leichtes Spiel haben, zusammen mit den beiden Nonnen nach deren Befreiung zu fliehen. Jetzt erst durchschauen Litzberg und Lademann den Betrug; aber während Litzberg rasch getröstet

42 Diese Vermenschlichung der Werkzeuge scheint ein Verfahren vorwegzunehmen, das besonders aus H. C. Andersens Märchen bekannt ist, jedoch schon im späten 18. Jahrhundert und in der Romantik Anwendung fand, z. B. bei Barthélemy Imbert oder E. T. A. Hoffmann, wie Klaus Müller-Wille mit Verweis auf Paul Rubows Studie zu Andersens Märchendichtung von 1967 erklärt (Müller-Wille 2014: 49).

43 Eine Besonderheit von Andersens „Dingmärchen“ ist gerade die Existenz der Dinge als Hauptpersonen und handelnde Figuren (vgl. Müller-Wille 2014: 49).

ist, trauert Lademann auch auf der Insel Felsenburg noch immer um seine Geliebte; dies nicht ohne Grund: Wie er Eberhard anvertraut, hatte er damals von ihr einen Abschiedsbrief erhalten, in dem sie ihm, Lademann, ihre Liebe gestand, und ihn gleichzeitig wissen liess, dass sie durch ein früheres Versprechen an den – ungeliebten – Liebhaber gebunden sei. Da sie Cäcilia heisst (als einzige der vier jungen Leute ist sie mit einem Namen ausgestattet), verschmilzt sie für Lademann mit dem Gemälde der gleichnamigen Heiligen, die als Patronin der Musik von Raffael oder Guido Reni – Lademann weiss es nicht genau⁴⁴ – an der Orgel sitzend, mit Rosen im Haar dargestellt wurde. Für ihn blühe aber in diesem Leben keine Rose mehr, sagt Lademann (*IS* IV: 216). Die Verbindung der beiden Cäcilien besteht auch in der Askese, die sie leisten: Beide wurden gegen ihren Willen verheiratet; während die Heilige der Legende zufolge mit ihrem Ehemann sexuell enthaltsam lebt, verzichtet die weltliche Cäcilia durch ihre Heirat auf die Erfüllung ihrer Liebe.

Lademanns Trauer und seine bedrückende Kindheitsgeschichte verleihen den schwankhaften Erzählungen Züge der Empfindsamkeit. Doch die Komik überwiegt; sie prägt die Erlebnisse der redlichen Lutheraner in einem katholischen Kontext, in dem nichts so ist, wie es scheint: Der Besitzer der Bonifatius-Statue gibt Frömmigkeit vor, erweist sich aber als verlogener Geizhals; die jungen Klosterfrauen werden von einer alten Nonne überwacht, die im Verborgenen ein weltliches Buch liest und darüber heimlich kichert; das Kloster ist kein Ort frommer Spiritualität, sondern erscheint in einer stark satirischen Schilderung als Karikatur einer religiösen Institution und als Gefängnis, in dem die beiden jungen Frauen gegen ihren Willen eingesperrt sind; diese spielen Litzberg und Lademann Verliebtheit vor und entfliehen als Männer verkleidet mit ihren Liebhabern. Die Kritik am Katholizismus hat sich gegenüber der Schnabelschen Fassung verschärft, indem eine positive Gestalt wie der gerechte katholische Bischof eliminiert wurde: dessen Aufgabe übernimmt in den *IS* der Lutheraner Litzberg. Der protestantische Geistliche, der bei Schnabel Lademanns Geliebte entführt und durch diese Handlung auch negative Aspekte der protestantischen Seite offenbart, kommt ebenfalls nicht mehr vor. Die ausgleichende Toleranz, die in den *WF* – zumindest an dieser Stelle – zutage tritt, findet in den *IS* kein Gegenstück, vielmehr macht der Text durch gewisse Streichungen und Verschiebungen eine prononcierte Aufwertung des Protestantismus sichtbar. Nicht zufällig betont im übrigen Litzberg am Anfang seiner eigenen Geschichte, dass er sich geweigert habe, dem evangelisch-lutherischen Glauben abzuschwören, als ein Wiener Verwandter, der ihn nach dem Tod seiner Eltern bei sich aufnahm, dies als Gegenleistung von ihm verlangte. Litzbergs Festhalten am Luthertum erhält umso mehr Gewicht, als er die zweite Forderung, seinen Adelsbrief zu verbrennen, ohne Zögern erfüllte (*IS* IV: 166).

Diese Akzentuierung der protestantischen Position in den *IS* erfährt eine komische Wendung durch die Strategie einer mehrfachen Verdoppelung, indem zwei Liebhaber auftreten, die angeblich in zwei verstorbene Schwestern von zwei jungen Nonnen verliebt sind, wobei hier der Spott selbstironisch auf den Erzähler Litzberg zielt, der sich in seiner lutherischen Treuherzigkeit von der katholischen Camouflage zum Narren halten liess.

44 Es verschmelzen also nicht nur Person und Gemälde in Lademanns Erinnerung, sondern auch die Bilder selber überlagern einander, was vor dem realen Hintergrund der grossen Zahl von Cäciliendarstellungen nicht überrascht, umso mehr, als Guido Reni, neben der Schaffung eigener Gemälde dieser Heiligen, auch ein Cäcilienbild von Raffael kopiert hat.

Exkurs: Eine „Novelle“ als Singspiel

Möglicherweise war es gerade dieses Phänomen der gesteigerten Verdoppelung, das Oehlenschläger dazu veranlasste, die Episode um die Flucht aus dem Nonnenkloster für eine weitere Produktion zu verwenden: Kurze Zeit nach dem Erscheinen der dänischen Ausgabe seines Romans publizierte er ein Singspiel unter dem Titel *Flugten af Klosteret* [Die Flucht aus dem Kloster] (uraufgeführt 1826, im Druck erschienen 1827). Litzbergs Erzählung der Begebenheit, die sich schon verglichen mit Schnabels Text zu einer gewissen Breite dehnt, wird nun zu einem abendfüllenden Bühnenstück in vier Akten ausgebaut. Denkt man zurück an das in der Einleitung angekündigte Vorhaben, einige von Schnabel flüchtig hingeworfene Kreideskizzen mit Ölfarbe auszumalen (IS I: IX), so könnte man hier von einem zweistufigen Verfahren sprechen, wobei jeweils der Prätext als Skizze erscheint, die es im nächsten Werk zum Ölgemälde auszumalen gilt.

Das Besondere dieses Stückes ist, dass es nicht, wie andere Singspiele Oehlenschlägers, als Text und Libretto im Hinblick auf eine musikalische Umsetzung konzipiert war, sondern zu bestehender Musik geschrieben wurde, und zwar – wofür sich wohl das Spiel mit den mehrfachen Verdoppelungen anbot – zu Mozarts *Così fan tutte*. Bekanntlich hatte Da Pontes Libretto dieser Oper vor allem im 19. Jahrhundert keinen ungeteilten Beifall gefunden; es wurde vielfach als frivol oder allzu unwahrscheinlich kritisiert und deshalb immer wieder verändert, umgedichtet oder durch ein ganz anderes Stück ersetzt; noch bis ins 20. Jahrhundert gab es Versuche, Mozarts bewunderter Musik einen „würdigeren“ Text zu unterlegen.⁴⁵

Oehlenschläger reihte sich also mit seiner Neuschreibung des Librettos von Da Ponte in eine bestehende Tradition ein. Sein Singspiel liegt inhaltlich nahe bei der in den IS erzählten Begebenheit, allerdings mit „ausmalenden“ Zusätzen und Erweiterungen, auch was die auftretenden Personen betrifft. Die Konstellation der beiden Liebhaber und ihren Geliebten aus dem Nonnenkloster sowie Litzberg und Lademann als vermeintlich Erwählte der beiden Nonnen ist jedoch dieselbe geblieben; im Verlauf des Stückes findet allerdings eine Änderung in der Zusammenstellung der Paare statt, da Cäcilia es im Unterschied zur Erzählung in den IS wagt, ihren früheren Liebhaber zugunsten von Lademann zu verlassen.

Diese Auswechslung ist aus zwei Gründen bemerkenswert: zunächst aufgrund des Standesunterschiedes, denn der Husarenoffizier Wiedenhof aus altem Adelsgeschlecht muss dem armen Handwerker und Künstler Lademann weichen. Als Zweites zeigt die Figur der Cäcilia eine Entwicklung und unterscheidet sich dadurch von ihrem Pendant in Oehlenschlägers Roman, aber auch von den Frauenfiguren in Mozarts *Così fan tutte*. Ursprünglich scheu und fügsam, findet sie allmählich die Kraft zum Widerstand und lässt sich nicht länger manipulieren, weder von Wiedenhof noch von ihrer Freundin Rosaura. Selbständig beschliesst sie, ihr Gefühl über das Kalkül der anderen zu stellen, obwohl die Verbindung mit Wiedenhof für sie standesmäßige Vorteile bedeutet hätte. Diese Entwicklung hin zu

45 Solche neuen Libretti reichen von der frühen Umgestaltung zu einer Zauberoper durch Georg Friedrich Treitschke: *Zauberprobe oder so sind sie alle* (1814), über Shakespeares *Love's Labour's Lost*, umgearbeitet von Paul-Jules Barbier und Michel Carré zu *Les peines d'amour perdues* (1863), bis hin zu Calderóns *La Dama duende*, übersetzt und bearbeitet von Carl Scheidemantel zu *Die Dame Kobold* von 1909 (vgl. dazu Noske 1977: 93).

mehr Eigenständigkeit und zu einem moderneren Frauencharakter wird von den anderen Figuren im Singspiel durchaus beachtet; so kommentiert die Freundin Rosaura: „Din Elsker maa beundre Dig, Cæcilia! / Thi Kærlighed til ham betvang Din Frygt, / Forvandlet Duen til en dristig Ørn, [...]“ (*Flugten*: 132).⁴⁶ Auch Cäcilias vielschichtige Figur dokumentiert also, was schon für die *IS* gezeigt wurde (Kap. 5.6), dass längst nicht alle Frauengestalten in Oehlenschlägers Dichtung – wie in der Forschung mehrheitlich behauptet – ausschliesslich durch erotisch-triebhaftes Züge charakterisiert sind.⁴⁷

Eine weitere Tendenz zur Modernisierung zeigt sich an den veralteten Lebensanschauungen der Figur Wiedenhofs: Er verachtet den Musiker Lademann, denn, wie er sagt, „i gamle dage vare Lakeier og Domestiker de Virtuoser, som forlystede Herskabet“ (*Flugten*: 18), [„in alten Tagen waren es Lakaier und Domestiken, die die Herrschaft amüsirten“, *Flucht*: 19] worauf sein Freund Bergdorf erwidert:

Den Skik har man altfor længe fortsat, at foragte dem, man har Nytte og lærer noget af. Vi leve ikke længer i Middelalderen, Wiedenhof! Dine Forfædres Borg er en Ruin, hvor Vinden piber gennem Hullerne [...]. (*Flugten*: 18)

Die Sitte, den zu verachten, von dem wir Nutzen ziehen und unterrichtet werden, hat gar zu lange gedauert. Wir leben nicht mehr im Mittelalter, Wiedenhof! Deiner Ahnen Burg ist in Trümmer zerfallen, und der Wind pfeift schon lange durch die leeren Löcher [...]. (*Flucht*: 19)

Im dritten Akt ist es Litzberg, der den Offizier ärgert, indem er die neuen Dampfmaschinen preist, die dieser hasst, umso mehr, als die Maschinen, wie Litzberg erwähnt, Pferde schon bald überflüssig machen würden, eine Bemerkung, die den Ritter Wiedenhof fast zur Weissglut treibt (*Flugten*: 89–90).⁴⁸

In seinem mangelnden Sinn für Musik und Literatur liegt auch einer der Gründe, warum seine Beziehung zu Cäcilia scheitert. Er muss den Freund Bergdorf um Dichtung bitten, die Cäcilia gefallen könnte, denn:

Hun er saa poetisk. Jeg maa læse nogen Poesi. Kan du ikke laane mig noget i en Hast? Blumauers travesterte Aeneis lider hun ikke, og det er det eneste episke Digt, jeg kiender. De Vers, jeg har reciteret hende af Musenalmanakerne, have heller ikke behaget hende synderligt. (*Flugten*: 19)

Sie ist zu poetisch. Ich werde etwas Poetisches lesen müssen. Blumauers travestirte Aeneis mag sie nicht leiden, und andere epische Gedichte kenne ich noch nicht. Die Lieder, die ich ihr mitunter aus den Taschenbüchern vorgelesen, scheinen ihr auch nicht recht zu schmecken. (*Flucht*: 20)

46 Zitat aus: *Flugten af Klosteret. Et Syngespil. Digtet til Mozarts Musik i „Cosi fan tutte“* (Skuespil. København, 1827: V–XIV und 2–136; zitiert als *Flugten*). Die Stelle lautet in der deutschen Fassung: „Dein Freund, Cäcilie, muss Dich bewundern, / Denn Deine Lieb’ hat Deine Furcht bezwungen, / Zum dreisten Adler eine sanfte Taube / Verwandelt [...]“ (*Die Flucht aus dem Kloster. Ein Singspiel. Meistens zu Mozarts Oper „Cosi fan tutte“ gedichtet*. In: *Schriften* 1830, 13: 5–130, im Folgenden zitiert als *Flucht*; hier: 125). Der Zusatz *sanft* zu Taube (dänisch nur: „Due“) ist eines der vielen Beispiele, in denen der deutsche Text verdeutlichend, oft verschärfend formuliert.

47 Immerhin erwähnt auch Vilhelm Andersen Cäcilias Persönlichkeitsentwicklung, allerdings ohne auf die emanzipatorische Komponente einzugehen (Andersen 1899, 2: 180).

48 Im chronologischen Kontext spielt das Stück ungefähr hundert Jahre nach den *IS* und den *WF*, was sich auch daran ablesen lässt, dass eine der neu eingeführten Figuren, Cäcilias Vater, in den Napoleonischen Kriegen gekämpft hat. Es ist also zeitlich praktisch in Oehlenschlägers Gegenwart versetzt.

Diese Worte skizzieren zwei unterschiedliche Wesensarten (wie Berndorf sagt: „I Grunden ere I to høist forskiellige Mennesker“, *Flugten*: 19 [Im Grunde seid Ihr zwei höchst verschiedene Wesen] *Flucht*: 20), und ordnen sie, wie die Wertung der erwähnten Texte seitens der Figuren anzudeuten scheint, den dichterischen Strömungen von Aufklärung und Romantik zu.⁴⁹ Wiedenhof gehört also – im Kontext des Singspiels – auch in dieser Hinsicht zu einer älteren, um nicht zu sagen, veralteten Richtung; ausserdem wird klar, dass er nicht nur der Musik, sondern auch der Dichtkunst fern steht. Als unzeitgemässe, der Kunst abgeneigte Figur verschwindet er aus dem Singspiel; im vierten und letzten Akt erscheint er nicht mehr. Mit ihm wird der Philister des Stückes eliminiert; in seinem Standesdünkel hatte er geglaubt, Konflikte mit Gewalt lösen und Liebe durch Erpressung und Drohung erzwingen zu können. Sein Verschwinden signalisiert den Triumph der Kunst und des Gefühls über den Machtanspruch einer erstarrten Adelsschicht.

Dieser „hohen“ Ebene des Stückes stehen immer wieder komische und satirische Szenen gegenüber, von denen eine auf die Geschichte Lademanns als Tischler in den *IS* zurückgreift: Habakuk, der Lehrling von Litzberg und Lademann, erwähnt im Gespräch mit der Pförtnerin des Klosters, dass er bei der Arbeit nicht allein gewesen sei, sondern „i fornemt Compagnie: mine Venner General Skarpentand, Geheimeraad Hammer, Magister Glatjern, Grevinde Raspenmund og Mundkokken Herr Klæbekage vare altid nærværende“ (*Flugten*: 63). [„in vornehmer Gesellschaft: meine Freunde, der Herr General von Scharfenzahn, der Geheimerath von Hammer, die Frau Gräfin von Raspelmaul, Herr Magister Glatteisen, und der Garkoch Meister Klebkuchen waren auch dabei“] (*Flucht*: 61).

Wie erwähnt, beschreibt Lademann seine Werkzeuge mit genau den gleichen Worten und Namen (*IS* IV: 182–183). Der Pförtnerin erklärt Habakuk in allen Einzelheiten die Bewandnis, die es mit diesen „Freunden“ auf sich hat, und schmückt die aus Lademanns Erzählung übernommene Idee mit vielen Details aus, so dass die Werkzeuge teilweise eine Art Eigenleben erhalten.⁵⁰ Ein komisches Element, welches das Singspiel nicht nur mit der ersten der beiden Episoden in Lademanns Leben verbindet, sondern in die realistische Handwerkerwelt auch eine Andeutung spukhafter Phänomene einfließen lässt, die gleich darauf zu einer schaurigen Gespenstergeschichte ausgebaut werden, mit welcher die Pförtnerin in Angst versetzt und dadurch zur Herausgabe des Klosterschlüssels verleitet wird – eine indirekte Verspottung des bei den Lutheranern als „typisch katholisch“ verpönten Aberglaubens. Der Konflikt zwischen den Konfessionen, der noch im entsprechenden Prätext in Oehlenschlägers Roman immer wieder, oft auch implizit, thematisiert wurde, ist aus dem Singspiel weitgehend verdrängt, und wo er noch erscheint, spielt er auf der „niederen“ Ebene des Komischen, der auch die Äbtissin angehört: Ihre Figur ist zur reinen Karikatur geraten, deren Hauptsorge es ist, Männer in jeglicher Form vom Kloster fernzuhalten. Selbst die Kanarienvögel der Nonnen sollen aus dem Kloster gejagt werden,

49 Blumauers einst sehr populäre und überaus respektlose *Aeneis*-Travestie von 1784–1788 wird der Aufklärung zugerechnet; zur selben Zeit wirkte Blumauer auch am „Wiener Musen-Almanach“ mit. Die implizit negative Beurteilung der *Aeneis*-Travestie hängt möglicherweise mit Schillers Ablehnung zusammen, z. B. in *Über naive und sentimentalische Dichtung* (1993, 5: 739). Schiller wird an anderer Stelle im Singspiel als moralische Autorität zitiert, allerdings nur in der deutschen Version (*Flucht*: 27).

50 Diese Eigenständigkeit scheint sie nun doch in die Nähe von Gegenständen zu rücken, wie sie in Andersens „Dingmärchen“ auftreten (vgl. Kap. 7.3).

weil es Männchen seien; ausserdem verträgt sie den Vogelgesang nicht, da sie Musik als Tortur empfindet:

Mig er den [musikken] nu engang af Naturen utaaelig, og jeg anseer det for et Kors mere i Verden, at maatte høre den hver Dag. Jeg betragter det som en Revselse, som en Hudflettelse i Øret, hvorved jeg tildeels afbøder mine Synder. (*Flugten*: 35)

Mir ist sie [die Musik] nun einmal im Herzen zuwider, und ich rechne es als ein Kreuz dasmehr, ich tragen muss, Musik hier alle Tage hören zu müssen. Ich betrachte es als eine Strafe, eine Geisselung des Ohres, die ich meiner Sünden wegen ertragen muss. (*Flucht*: 35)

Nicht nur von Natur aus („af Naturen“), sondern im Herzen, also im Innersten, ist ihr die Musik unerträglich; auch an dieser Stelle verstärkt der deutsche Text die Aussage.

Die Erklärung weist selbstreferentiell auf das Singspiel als Musikstück und wirkt darum in ihrer Drastik besonders karikierend. Die Äbtissin zieht zwischen den beiden Männern Litzberg und Lademann, die sie nur äusserst widerstrebend zur Orgelreparatur einlässt, und ihrer Klosterwelt eine scharfe Grenze: „I ere Borgerlige; mine Nonner / (et Par Major- og et Par Oberst-Døttre / undtagne) ere Adelige. I / er Kiøttene; vi fromme Catholiker“ (*Flugten*: 39). [„Ihr seid nur Bürger! Meine Nonnen Fräulein / Zwei Obersttöchter ausgenommen, alle / von altem Adel; Ihr seid arge Ketzer / Wir sind Rechtgläubige“] (*Flucht*: 39; auch hier fallen die im Deutschen zugespitzten Formulierungen auf: *nur* Bürger, von *altem* Adel, *arge* Ketzer). Katholizismus und Adel stehen also auf einer Stufe, was im Kontext des Stückes eine Kritik am katholischen Glauben impliziert. Der Adelsstolz der Äbtissin wird denn auch gehörig bestraft, denn es sind bürgerliche Ketzer, die – ironischerweise dank der Musik – zwei ihrer Nonnen aus dem Kloster befreien, und, mehr noch, dafür sorgen, dass zwei katholische Ordensschwwestern in protestantische Ehefrauen transformiert werden.

In der Klosterszene gewinnt die Rolle der Musik für das ganze Singspiel ein besonders scharf konturiertes Profil, indem sie bewirkt, dass die Äbtissin als Musikhasserin die Prüfung der Orgel den beiden jungen Nonnen überlässt; ausserdem führt die Musik die beiden Frauen mit Litzberg und Lademann zusammen und setzt so die Handlung des Stückes in Gang. In der Folge werden weitere Personen an ihrem Verhältnis zur Musik gemessen: Wiedenhof, der den Musiker Lademann geringschätzt, verliert seine Braut und wird aus dem Stück ausgeschlossen. Cäcilias Vater hingegen liebt die Musik und akzeptiert deshalb Lademann trotz dessen Armut als Schwiegersohn.⁵¹ Das Singspiel ist also nicht nur in Musik gekleidete Bühnenkunst, sondern macht die Musik selbst in autoreferentieller Form zum Fundament und zur Triebkraft des Stückes.

Immer wieder eingestreute Verweise auf andere literarische Werke⁵² zeigen aber auch das Bestreben, neben der Musik die Dichtung als Wortschöpfung zur Geltung zu bringen und mit dem grossen Gewebe der Literatur intertextuell zu verknüpfen. Darüber hinaus

51 Ein in der Literatur des 19. Jahrhunderts äusserst seltenes Phänomen, da die Väter fast immer auf die Gewährleistung der Versorgung ihrer Töchter und damit auf die gesicherte finanzielle Position eines potentiellen Schwiegersohnes pochen.

52 Sie haben jeweils die Funktion, bestimmte Aussagen durch Vergleiche mit literarischen Gestalten zu verdeutlichen, oft durch Übertreibung zu ironisieren; dabei umspannen sie den weiten Zeitraum von der Antike (Venus, Mars und Vulkan, *Flugten*: 70; Ödipus, Krösus und Antigone, *Flugten*: 123; Bellerophon und Pegasus, *Flugten*: 135–136) und der Welt der Märchen und Balladen (Elfen, Elfenköniginnen und Venusberg, *Flugten*: 121) bis zur Gegenwart oder nahen Vergangenheit (Blumauers *Aeneis*-Tra-

findet sich so etwas wie ein versteckter Hinweis auf das eigene Werk, denn Berndorfs Worte über die Treue, das Hauptthema in Singspiel und Oper, lassen sich als Andeutung einer literarischen Selbstreflexion lesen: „I den store Verden er Troskaben vanskelig at træffe; skal den findes, maa det være, som et sielent Exemplar af en ældgammel Autor, i et afsides Kloster“ (*Flugten*: 21). [„In der grossen Welt ist wahre Treue nicht leicht anzutreffen; soll sie gefunden werden, muss es, wie ein seltenes Exemplar eines alten Autors, in einem entlegenen Kloster sein“] (*Flucht*: 22; Dänisch *Troskaben* wird zu „wahre Treue“ verstärkt – wie schon mehrmals gezeigt, sind die Aussagen im deutschen Text oft nachdrücklicher formuliert). Damit scheint sich die Dichtkunst auf die Stufe der Musik zu heben.

Umgekehrt ist es aber gerade die Musik, welche die grössten Schwächen des Stückes offenbart: Oehlenschläger musste den Zusammenhang von Mozarts Oper vollständig auflösen und die einzelnen Musikstücke ganz neu anordnen, um sie für seinen Text einsetzen zu können. Dieses Verfahren beschreibt er selber in seinem Vorwort zum Stück, in dem er auch feststellt, es gebe im bestehenden Libretto zu Mozarts Oper nicht ein einziges wahres Gefühl, während doch die musikalische Komposition sowohl die zarte Klage der Trauer und der Wehmut, als auch die munter scherzende Grazie ausdrücke. Diese beiden musikalischen Hauptzüge mit der Dichtkunst zu verbinden, sei sein Bestreben bei der Schaffung des Singspiels gewesen. Oehlenschläger glaubte also, wie so manch anderer Bearbeiter des Librettos von *Così fan tutte*, eine der Musik ebenbürtige Dichtung hervorbringen zu können (*Flugten*: X–XI). Dass ihm dies – zumindest nach Ansicht seines Theaterpublikums – nicht gelungen ist, zeigt allein schon die Zahl der Aufführungen: das Singspiel wurde insgesamt nur gerade viermal aufgeführt (Liebenberg 1868, 2: 325). Henrik Lundgren weist in seinem detailreichen Artikel zu *Flugten af Klosteret* mit genauen Analysen nach, wie wenig Oehlenschlägers Gesangstexte in ihrer Aussage zum musikalischen Charakter der einzelnen Musiknummern passen (Lundgren 1971: 26–29). Abgesehen davon gab es offenbar aufführungstechnische Probleme, da das Stück wegen Oehlenschlägers langen Sprechpartien von den Darstellern neben höchster Gesangkunst auch hervorragende schauspielerische Fähigkeiten verlangte, womit die meisten Ensemble-Mitglieder des Königlichen Theaters überfordert gewesen seien (Lundgren 1971: 32–33).

Lundgren kritisiert ausserdem das Bauprinzip des Stückes, die Mischung aus Groteske, Komik und Pathos, die zu Form- und Stillosigkeit geführt habe (Lundgren 1971: 22–23). Dieser Vorwurf ruft Baggesens und Heibergs Kritik an verschiedenen Werken Oehlenschlägers wegen mangelnder Gattungstreue in Erinnerung. Rein formal bietet ein Singspiel allgemein, und *Flugten fra Klosteret* im Besonderen, nur wenige Anhaltspunkte für eine stilistische Zuordnung, da es Blankverse mit Prosa und gereimten Versen in verschiedenen Metren zu einem polyphonen Gebilde mischt, wie ja auch der stete Wechsel zwischen Gesangspartien und Sprechszenen in einer theatralen Hybridform resultiert, die zwar im Grundton heiter ist, aber eben auch ernste Züge enthalten kann, oder, wie bei *Flugten af Klosteret*, zuweilen gar den Charakter eines Rührstückes annimmt. Gerade die letztere Eigenschaft weist allerdings darauf hin, dass Oehlenschlägers Neudichtung unmöglich zu Mozarts Musik passen konnte. Der Dichter gibt in seinen Erinnerungen übrigens selber das Misslingen zu: „Ein Stück, welches mir wirklich missglückte, war *Die Flucht aus dem Klos-*

vestie, *Flugten*: 19); wie oben erwähnt, wird auch Schiller genannt, allerdings nur in der deutschen Fassung (*Flucht*: 27).

ter“ (*Meine Lebens-Erinnerungen* 1850, 4: 43). Er liess denn auch die deutsche Version seines Stückes nicht in die zweite Werkausgabe von 1839 aufnehmen, weshalb auf Deutsch nur die Fassung von 1830 vorliegt.⁵³ Auch das dänische Original wurde von ihm kein zweites Mal herausgegeben; es erschien nur noch posthum 1854 als Nachdruck der Erstausgabe in *Digterværker og Prosaiske Skrifter* und 1860 als Band 15 in Liebenbergs Werkausgabe *Poetiske Skrifter*. Die Unterschiede zwischen den Ausgaben beschränken sich laut Liebenbergs Anmerkungen auf die Korrektur einiger Druckfehler. Die deutsche Ausgabe folgt, was Personen, Aufbau und Inhalt betrifft, genau der dänischen Vorlage. Auf der Ebene der konkreten Textgestaltung gibt es jedoch zahlreiche Detailunterschiede, zu einem grossen Teil bedingt durch die Anforderungen der musikalischen Form, die sich auf Metrum und Reime auswirkte. Aber auch in den gesprochenen Szenen bestehen signifikante Abweichungen von der dänischen Vorlage: Der deutsche Sprechtext ist häufig nachdrücklicher und kraftvoller formuliert, wie die Beispiele der übersetzten Zitate zeigen. Ausserdem finden sich in der deutschen Fassung viel mehr Regieanweisungen. Beide Veränderungen lassen vermuten, dass die Bühnenpräsenz expressiver und dynamischer gestaltet werden sollte, vielleicht ausgehend von der Erfahrung mit den unbefriedigenden Kopenhagener Aufführungen.⁵⁴ Dass aber das Stück – trotz origineller, auch witziger Details – in irgendeiner Form für ein heutiges Publikum zu retten wäre, wie es Hans Kuhn für Oehlenschlägers Singspiel *Ludlams Hule* vorschlägt (Kuhn 1976: 153),⁵⁵ ist kaum vorstellbar, aus dem einfachen Grund, weil heute Da Pontes Libretto zu *Così fan tutte* längst kanonisiert und aus Mozarts Komposition nicht mehr wegzudenken ist. Als reines Schauspiel wiederum wäre Oehlenschlägers Stück ebenfalls ungeeignet, da sich die vielen Gesangspartien nicht ohne weiteres in sprechdramatische Texte verwandeln lassen. So ist kaum anzunehmen, dass die mehrfachen Transmissionsvorgänge, von der Umformung der Schnabelschen Textvorlage zu zwei Erzählungen in den *IS* bis zur Überschreibung des Librettos von Da Ponte mit einem dänischen Singspiel samt der Herstellung einer deutschen Fassung, eine Fortsetzung finden würden, z. B. in der Form von Bühnenaufführungen oder Neuausgaben.

53 Jedenfalls verzeichnet die deutsche Nationalbibliographie keine andere Ausgabe.

54 Ein Nachweis, dass das Stück jemals auf einer deutschsprachigen Bühne gespielt wurde, war allerdings nicht zu finden.

55 Dem Autor schwebt eine Aufführung als „Period Piece“ vor; dabei stünde für ihn allerdings die Rettung von Weysses Musik im Vordergrund, weshalb er als ersten Schritt eine Tonaufnahme empfiehlt, die dann vielleicht Anreiz für eine Bühnenaufführung bieten könnte.

