

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: 8: Schauspiele im Text
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>

8 Schauspiele im Text

Ein wesentlicher Unterschied zu den *WF* ist die Rolle des Theaters, die in Schnabels Vorlage kaum zum Tragen kommt, in den *IS* jedoch das ganze Romangeflecht in einem Strang von karnevalesken Darbietungen und dramaturgischen Diskussionen als Elemente der Handlung durchzieht und so einen Kunstdiskurs von fast einem Jahrhundert spiegelt. Dabei werden die verschiedenen Formen des Theaters nicht in ihrer historischen Abfolge gezeigt; vielmehr wird in den ersten Kapiteln im Zusammenhang mit Eberhards Reise von Leipzig bis zur Insel Felsenburg Theatralisches aus dem frühen 18. Jahrhundert berichtet, unterbrochen durch Alberts Erzählung von Theatererlebnissen bis zum Schiffbruch vor der Insel Felsenburg aus der Mitte des 17. Jahrhunderts, um im letzten Teil des Romans zu einem theatralischen Abenteuer Eberhards erneut auf den Kontinent im 18. Jahrhundert zurückzukehren, gefolgt von seiner Rückreise nach Klein-Felsenburg in eine überraschende Installation verschiedenster Kernelemente des ganzen Romans.

Damit schreiben sich die *IS* ein in eine Tradition früherer Romane über Schauspieltruppen,¹ aber auch dramaturgischer Fragen in Dramenform.² Im Gegensatz zu theoretischen Abhandlungen über Dramaturgie, wie z. B. in der *Poetik* des Aristoteles, oder bei deutschen Autoren wie Opitz' *Buch von der deutschen Poeterey*, Gottscheds *Beyträge zur Critischen Historie der Deutschen Sprache, Poesie und Beredsamkeit* oder Lessings *Hamburgische Dramaturgie* hat die theatrale Thematik in Roman- oder Dramenform das Potential, ein allgemeines Lese- resp. Theaterpublikum anzusprechen.

8.1 Albert als Schauspieler

Nachdem sich Albert einer Gruppe „freier“ junger Männer angeschlossen hat, beraten diese mit ihrem Anführer Seifert, was sie nun auf ihrer Wanderschaft anfangen sollen (*IS* II: 200–201). Seifert erklärt ihnen, dass sie nicht mehr zur Generation der „irrenden Ritter“ gehörten, auch will er keine Räuberbande gründen,³ obschon dieses „romanhafte Herumstreifen im frischen grünen Walde, für ein junges Gemüth etwas sehr Reizendes hat“ (*IS* II: 201–202). Er entfaltet vor seinen Zuhörern ein Geschichts- und Sagenbild vom Altertum bis zur Gegenwart, wobei er eine beachtliche Bildung offenbart; die meisten Akteure seiner

-
- 1 Ein frühes Beispiel stellt Scarrons burlesker Theaterroman *Le roman comique* dar (deutsch: *Der Komödiantenroman*), Paris 1655/57. Die Gattung wurde in der deutschen Literatur vor allem durch Goethes *Wilhelm Meisters theatralische Sendung* (1777–1785) und *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1795/96) berühmt; alle drei Texte handeln von Wandertruppen.
 - 2 Schon in einer der ersten Komödien der europäischen Literatur, in den *Fröschen* des Aristophanes (405 v. Chr.), findet ein burlesker Wettstreit zwischen den beiden Tragikern Aischylos und Euripides in der Unterwelt statt, geleitet vom Theatergott Dionysos. Ein viel späteres Zeugnis für Dramaturgie im Drama ist Tiecks Literaturkomödie *Der gestiefelte Kater* (1797).
 - 3 Obwohl diese Geschichte in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts spielt, ist Seiferts Erklärung vielleicht doch ein Hinweis auf Schillers *Räuber*, die bekanntlich erst 1782 in Mannheim uraufgeführt wurden und einen grossen Erfolg verbuchten.

Darstellung verurteilt er als offene oder verkappte Philister; ausgenommen sind nur „die wahren Bursche [...]“. Der Odin mit seinem Gefolge nach Norden! Die Cimbren, Teutonen, Langobarden nach Süden. Das waren mir grossherzige Abenteurer [...]“ (IS II: 198). Da sie aber der Vergangenheit angehören, und er sich in der gegenwärtigen, philiströsen Welt dennoch ein ungebundenes, abenteuerliches Dasein wünscht, schlägt er seinen Freunden ein Leben als wandernde Schauspieltruppe vor, die „alte Fastnachtspiele, Schwänke, Tragödien, sogar moralische Lehrstücke aufführen“ und so Figuren aus allen Zeiten und Bereichen des Lebens verkörpern könnten (IS II: 203). Von dieser Idee sind sofort alle begeistert, nur Albert hat gewisse Vorbehalte, so mag er beispielsweise nicht ins „Pfaffenland“ mitziehen, denn dies würde seinem „Vorfahren, dem grossen Luther nicht gefallen“ (IS II: 205). Darauf verspottet ihn Seifert wegen dieses Stolzes und der häufig wiederholten Berufung auf seine Verwandtschaft mit Luther. Er verspricht seinen Schauspielern, seiner „Bande“, deren „Direktor“ er sein wolle, ein auch erotisch lockeres Leben, ja, eine Art Dasein wie im Schlaraffenland, und singt ihnen ein deutsches Lied über den ausgiebigen Alkoholenuss vor, das er frei nach dem „alten Liede *bibit ille, bibit illa*“ dichtete (IS II: 204–205).⁴ Das Lied hat sowohl im lateinischen Original wie in Seiferts Nachdichtung stark karnevalesken Charakter, denn es handelt sich um ein Spottgedicht über die zügellose Sauferei im katholischen Klerus von den Nonnen bis zum Papst.

Die Truppe gelangt im Thüringischen zur Burg des alten Ritters Curt von Knaufdegen, der sie einlädt, Schauspiele auf seiner Ritterburg aufzuführen (IS II: 251–252). Dieser Ritter, so ein Informant, habe unter seiner Burg einen riesigen Weinkeller und verkleide sich oft als schlichter Bürger, um im Wirtshaus des Dorfes mit Fremden einen Spass zu haben (IS II: 209). Zu den Mitgliedern von Seiferts Schauspieltruppe gehört auch ein Bauer, Barthel Schmolz, der „einen dicken Bauch, ein grosses Maul und ein sehr albernes Gesicht“ hat; auch ist er eine „komische Fratze, die [...] in den Possenspielen zum grössten Nutzen“ sein kann (IS II: 210).⁵ Dieser Barthel ist die Hauptfigur in einem Scherz, den Seifert mit dem Ritter Curt von Knaufdegen treibt, um an die grosse Menge alten Rheinweines in dessen Burgkeller heranzukommen.⁶

Das Repertoire von Dramen, das Seifert aufzählt (IS II: 203), enthält auch Fasnachtsspiele und Schwänke, und das Setting, das er plant, braucht nicht immer „auf den Brettern“ zu sein, denn „die ganze Welt ist eine Schaubühne, und das Narrenschneiden wird überall aufgeführt“ (IS II: 208). Überhaupt „arbeiteten“ sie nur, wenn das Geld den „Zugvögeln“ ausgehe, d. h. sie müssten dann „Komödie spielen, damit [ihre] Wanderung keine Tragödie“ werde (IS II: 208). Nach der Einladung der Truppe auf die Ritterburg wird sehr schnell „im Saale eine Schaubühne“ errichtet (IS II: 252).⁷

4 Gemeint ist der bekannte Ausschnitt aus dem Lied „In taberna quando sumus“ des mittelalterlichen Zyklus der *Carmina Burana*.

5 Der dicke Bauch, das grosse Maul, das alberne Gesicht sind Charakteristika in Bachtins Definition des grotesken Leibes (Bachtin 1995: 358–361). Darauf und auf Barthels Rolle als „Lustige Person“ mit seiner „komische[n] Fratze“ wird später noch eingegangen.

6 Barthels Trinkfreudigkeit weist ähnliche Züge auf, wie sie der Kopenhagener Ankerschmied zeigt, von dem schon die Rede war (Kap. 7.1.3), und der am Ende seines Trinkduells mit dem russischen Knees ebenfalls „alten Rheinwein“ verlangt, und nicht etwa französische Weine wie Burgunder oder Bordeaux (IS III: 187).

7 Die Konstituierung einer Truppe, deren Repertoire und karnevaleske Elemente, sowie der Bühnenbau sind in den IS für die Zeit des 17. Jahrhunderts sehr genau beschrieben; vgl. dazu Knudsen (1970:

Albert berichtet über sein Debut in der Rolle des Verlorenen Sohnes⁸ in einem gleichlautenden Stück, dessen Verfasser nicht genannt wird (IS II: 252).⁹ Da er auch im Leben in dieser Situation gesteckt habe, sei ihm diese Rolle sehr gelegen, und er habe „ausserordentlichen Beifall erfahren“ (IS II: 252–253).

Die Wirkung auf das Publikum sei sehr stark gewesen: „Frauen und Mädchen hatten ein rechtes Mitleid mit meinen nackten Armen und Beinen und weinten herzlich, als der grausame Vater den verlaufenen Herrn Sohn nicht sogleich wieder zu Gnaden annehmen wollte“ (IS II: 253–254). Auch habe er unter den Zuschauern ein schönes Mädchen entdeckt, „deren blaue schmachtende Augen immer auf mich gerichtet waren“ (IS II: 255). Bei dem nachfolgenden gemeinsamen Essen von Spielern und Publikum entwickelte sich daraus eine Liebesgeschichte zwischen den beiden, die jedoch in ihrer Übertragungswirkung Bühne – Publikum in der nachfolgenden „alte[n] Tragödie *Doktor Faust*“ (IS II: 261) zwischen Seifert in der Titelrolle und einer Bäckerin noch weit übertroffen wurde (vgl. Kap. 6 dieser Arbeit). Albert berichtet noch weiter von seinem Erfolg im Stück:

Ich ward allgemein bewundert, die lustige Person aber, der Schweinehirt, der im Stück eigentlich als Zuckerwerk vorkam, um die Leute zu vermögen, die ernstmoralischen Reden des Vaters und des verlorenen Sohnes zu verschlucken, ward gar nicht beachtet. Nur einige alte Männer lachten über seine Spässe, unter diesen der Ritter selbst, der seine Vorliebe für Barthel, der den Schweinehirten spielte, nicht verläugnen konnte. (IS II: 254)

155), der als erstes Beispiel eines solchen „Direktors“ Johannes Velten (1640–1692) nennt, den er als sehr gebildet bezeichnet und erwähnt, dass öfters „Studenten von der Universität weg und dann zur Bühne [gingen]“. Laut Knudsen sei „[D]iese frühe Berufsschauspielkunst noch sehr undifferenziert“ gewesen (Knudsen 1970: 154), und in den fürstlichen Palästen habe man bei aufkommendem Interesse an der Bühnenkunst nur so vorgehen können, „dass man an der Schmalseite eines Saales eine Spielfläche schuf“ (Knudsen 1970: 156). Gertrud Schubart-Fikentscher stellt fest, dass sich „ein Berufsschauspielertum im engeren Sinne [...] im deutschen Sprachgebiet offenbar erst verhältnismässig spät entwickelt“ habe (Schubart-Fikentscher 1963: 11). Vorbild für diese Entwicklung waren gegen Ende des 16. Jahrhunderts englische Schauspieltruppen, die mit Stücken vor allem von Marlowe und Shakespeare aufs Festland kamen (Schubart-Fikentscher 1963: 11).

- 8 Dieser biblische Stoff erfreute sich grosser Beliebtheit, denn es sind gleich mehrere Vorbilder überliefert, so z.B. von Burkard Waldis: *De parabell vam vorlorn Szohn*, niederdt. 1527, oder auch als lateinisches Schuldrama von Gnaphäus unter dem Titel *Acolastus*, 1529 (vgl. Schröder 2012: 102–103). Neben der Geschichte vom „Verlorenen Sohn“ gehörte die Josephsgeschichte zu den Lieblingsthemen des Schuldramas (vgl. Metz 2013: 23). Dass auch Luther der Dramatisierung biblischer Stoffe positiv gegenüberstand, lässt sich u. a. aus seinen Vorreden zu den Büchern Judith und Tobiae schliessen (vgl. Kap. 4.1.2 dieser Arbeit), und wird von Metz' Untersuchungen, die sich z.T. ebenfalls auf die genannten Vorreden stützen, bis auf Luthers Ablehnung von Passionsspielen weitgehend bestätigt (Metz 2013: 123–126 und 131–151).
- 9 Dass kein Verfasser angegeben wurde, war oft der Fall bei diesen Truppen, denn nicht selten basierten die Stücke auf eigenen dramaturgischen Zusammenstellungen, die, zugeschnitten auf das vorhandene Personal und die Erwartungen des Publikums, fast aus dem Stehgreif geschaffen wurden. Diese neuen Zusammensetzungen resp. Übersetzungen und sprachlichen Umarbeitungen grenzen an den heutigen postmodernen Trend, z.B. Klassiker zu „überschreiben“ und sie im Spielplan als Uraufführungen zu bezeichnen, was dann u. a. wie folgt angekündigt wird: *Die Räuber*, Schauspiel von XY (= Bearbeiter) „nach Schiller“, um nur eines von vielen Beispielen dieser Art zu nennen.

Die sogenannte „lustige Person“, die in Seiferts Truppe vom Bauernjungen Barthel übernommen wird,¹⁰ ist in dieser Epoche praktisch in jedem Stück präsent:

Einer allerdings redet „natürlich“, so wie ihm der Schnabel gewachsen ist, der Pickelhäring als der freieste und frechste Beherrscher des Theaters. Er darf sich alles erlauben. Er darf in jede Szene hineinplatzen, sie unterbrechen und mit seinem Treiben beginnen, das man einfach zotig und knotig nennen darf. Es ist für uns schwer vorstellbar, ist aber bis in Einzelheiten zu belegen, was er sich auf der Bühne an größten Unanständigkeiten [...] leisten konnte. Dass er mindestens einmal am Abend die Hosen fallen liess, war selbstverständlich und wurde erwartet [...]. (Knudsen 1970: 154)

Dieser Darstellungstypus wird je nach Stück „Kourtisan, Hanswurst, Pickelhäring, Stockfisch, Jean Potage“ genannt (Schubart-Fikentscher 1963: 24), also hauptsächlich nach seiner Lieblingsspeise. „[...] wenn der Salzburger Hanswurst seine Notdurft verrichten will, dann erscheint ihm kein Ort dafür geeigneter als die offene Bühne“ (Alewyn 1989: 64). Damit wird eine Person konstruiert, die auf die Stufe der frühkindlichen Bedürfnisse, auf Nahrungsaufnahme und -entleerung reduziert ist, wodurch für diese Figur Merkmale von Körperöffnungen erfüllt sind, die nach Bachtin zur grotesken Gestalt des Leibes gehören: „Nach dem Bauch und den Geschlechtsorganen kommt, in der Reihenfolge der ‚grotesken‘ Körperteile, der Mund, in den die zu verschlingende Welt eingeführt wird, und danach der After“ (Bachtin 1969: 17).

Ergänzend lässt sich festhalten, dass Goethe in seinem „Vorspiel auf dem Theater“ zu *Faust I* (Druck 1808) die Umstände einer solchen Aufführung, wie sie hier in den *IS* beschrieben wurde, im „Vorspiel auf dem Theater“ sehr genau wiedergibt:

Direktor:	Die Pfosten sind, die Bretter aufgeschlagen Und jedermann erwartet sich ein Fest. / [...] Gebt ihr ein Stück, so gebt es gleich in Stücken! Solch ein Ragout, es muss Euch glücken; / [...]
Lustige Person:	In bunten Bildern wenig Klarheit, Viel Irrtum und ein Fünkchen Wahrheit, So wird der beste Trank gebraut, Der alle Welt erquickt und aufbaut. / [...]
Direktor:	Ihr wisst auf unseren deutschen Bühnen Probiert ein jeder, was er mag [...].

(Goethe 1948–1971, 5: 143–148)

10 Barthel wird später diese Rolle nicht nur auf der Bühne verkörpern, sondern sie wird ihm regelrecht „auf den Leib geschneidert“, denn als Seiferts Truppe weiterzieht, bleibt er beim Burgritter, der ihm einen Anzug „mit buntfleckigen Aufschlägen und Kragen [...], ein Mittelding von Harlekinsrock und Livree“ anfertigen lässt (*IS II*: 366).

8.2 Karnevaleske Darbietungen in Kopenhagen

Bis zu Alberts Ankunft in Kopenhagen wurde nur das „Theaterleben“ in „deutschen Landen“ geschildert, doch bei einem Zwischenhalt in der dänischen Residenz ergreift der dänische Autor Oehlenschläger die Gelegenheit zur Darstellung von zwei karnevalesken Schauspielerepisoden in seiner Hauptstadt.

Die eine Episode hat mit der geplanten Teilnahme Van Leuvens als Hochzeiter an einem Maskenball zu tun, an den Albert ihn als seine holländische Braut begleiten soll. Die Vorbereitungen dazu werden im „Holländerdorf“ im Haus des Malers von Mandern getroffen. Als Albert nach seiner Verkleidung in ein junges Mädchen das Maleratelier betritt, sitzt dort ein stattlicher Mann Modell, in dem Albert König Christian IV. erkennt. Dieser verliebt sich sofort in das „Mädchen“, das aber eilig verschwindet (IS III: 170–172). Eine solche „Umkehr des Geschlechts“ ist ein typisch karnevaleskes Merkmal, das auch in den *WF* häufig vorkommt, als eine der wenigen karnevalesken und damit theaterähnlichen Manifestationen in Schnabels Roman. Die Szene um Alberts Verkleidung und sein Rollenspiel als van Leuven „junges Ehe-Weib“ (*WF* I: 145) dauert bei Schnabel sogar deutlich länger (Albert muss die Rolle mehrere Wochen üben) und weist einen wesentlich stärker akzentuierten Bühnencharakter auf als in den *IS*.¹¹

In der zweiten Episode in Kopenhagen, in welcher der dänische König ebenfalls eine Rolle spielt, begegnen wir wieder dem Ankerschmied Mats Hansen, dessen äussere Erscheinung viele Charakteristika zeigt, wie sie für Bachtins Auffassung der „grotesken Gestalt des Leibes“ zentral sind:

Sein Gesicht war [...] kupferroth, und die Nase hatte etwas traubenähnliches, die kleinen Augen blitzten aber hell und kräftig unter den ungeheuren Augenbrauen hervor, die aussahen, als ob sie mit Stiefelwichse geschwärzt wären. Er war vierschrötig und von einer erstaunlichen Leibesstärke. (IS III: 154–155)

Beachtenswert in dieser Beschreibung sind die „traubenähnliche“ Nase, die „ungeheuren Augenbrauen“ und die „erstaunliche Leibesstärke“. Bachtin nennt als Merkmal im Kapitel „Die groteske Gestalt des Leibes“ die Nase als eines der verbreitetsten Motive in der Schilderung grotesker Gestalten, das sich in fast allen Sprachen finde (Bachtin 1995: 357–358). Speziell ist bei der Nase des Ankerschmieds, dass sie die Form des „Rohmaterials“ für den Wein repräsentiert, die der Figur etwas Bacchantisches gibt; andererseits lässt die Wucht, mit der er später einen Anker schmiedet, eine Assoziation zum Gott Vulkanus oder Thor mit dem Hammer zu – als Vulkanus bezeichnen ihn denn auch die Leute, wie er selber erzählt; dies hat jedoch einen ganz andern Grund: Wie in der antiken Sage wird er mit Venus und Mars in Beziehung gesetzt, weil seine Frau ihn mit einem Offizier, dem im selben Haus lebenden gemeinsamen Freund, betrügt (IS III: 156). Der Ankerschmied behauptet,

11 Gabriele Leschke liest die Episode in den *Wunderlichen Fata* als veritable Komödie in der Tradition des elisabethanischen und jakobinischen Theaters, samt Bühne und Publikum, mit van Leuven als Autor, Regisseur und Schauspieler sowie Albert als „Knabenschauspieler“ in einer Frauenrolle, wobei sie im Maskenspiel zwischen den beiden auch homoerotische Züge feststellt (Leschke 2002–2003: 60–63).

die Anspielung der Leute nicht zu verstehen, ihm genüge es zu wissen, dass „Bachus der Gott der Reben“ sei (*IS* III: 156).¹²

Die eigentlich karnevaleske Episode dieser grotesken Gestalt findet im Kapitel „Der Ankerschmied in seiner Glorie“ statt (*IS* III: 174–188). Im Unterschied zu Seiferts „Schauspielern“ übt der Hauptdarsteller in diesem „höfischen Trinkwettbewerb zwischen zwei Nationen“ einen durchaus seriösen und geachteten Beruf aus, nicht wie jene „Komödianten, Gaukler, Spielleute, Kämpfer, Fechter und Seiltänzer“, die zu den „untersten besitzlosen Klassen“ gehören (Schubart-Fikentscher 1963: 23).

Der Offizier – der „Mars“ aus der Dreieckskonstellation – bietet dem Ankerschmied an, ihm „eine Einladung zur Königs-Tafel“ zu verschaffen, wo er nicht nur trinken könne, so viel er Lust habe, „sondern noch weit mehr“ (*IS* III: 174–175). Eine vornehme fürstliche Person, „ein Knees aus Russland“, sei angekommen, der sich einbilde, der erste Trinker der Welt zu sein. König Christian IV. habe es schon „mit allen seinen tafelfähigen Unterthanen versucht, ihn zu überwinden; sie haben aber alle den Kürzeren gezogen“ (*IS* III: 175). Der König wolle es nun gerne noch mit einem Nichtadeligen versuchen, den ihm der Offizier empfohlen habe; man solle diesen nur zuerst baden, in reine Wäsche und in die Kleidung eines Ritters stecken, und dafür sorgen, „dass er sich übermorgen puncto 11 Uhr im grossen Lusthause des Rosenburgergartens“ einfinde (*IS* III: 176).

Ein hoher Hofbeamter, von dem sich später herausstellt, dass er der Reichshofmeister Corfitz Ulfeldt ist, verschafft Albert die Möglichkeit, den Trinkwettbewerb von aussen durch ein Fenster des Lusthauses zu beobachten (*IS* III: 180–182).¹³

Der König führt den vornehmen Russen in den Gartensaal, wo sich bereits Mats Hansen befindet; dieser „strotzte steif im goldgestickten Rocke“, und auf dem Kopf sitzt ihm „eine grosse gepuderte Perücke, mit weit hinunterhängenden Locken“ (*IS* III: 183). Nun folgt die Beschreibung einer üppigen Tafel, dazu wird Tafelmusik gespielt, und „die grossen silbernen Pokale“ stehen bereit (*IS* III: 184). Nach einer Weile des gemeinsamen Trinkens beginnt Mats Hansen zu ermatten; er schiebt das auf den „Wulst“ der Allongeperücke und die „goldgestickten Schnürbrüste“; so eingewickelt, könne man nicht „als freier Mann trinken“ (*IS* III: 185). Durch einen Zuruf von Corfitz Ulfeldt erhält er die Erlaubnis, diese Einengungen von sich zu werfen, wobei eine grosse Staubwolke entsteht, aus der er „wieder ganz als Schmied [...] mit kahlem Scheitel, in blossen Hemdsärmeln“ zum Vorschein kommt (*IS* III:

12 Die Verbindung von Bacchus und dem Schmied geht auf eine antike Sage zurück: Vulkanus schmiedete für seine Mutter Juno, die ihn verstossen hatte, einen goldenen Sessel, in dem sie feststeckte; darauf wollten ihn die Götter auf den Olymp holen, damit er sie befreie. Auf seine Weigerung machte Bacchus ihn mit Wein gefügig (Schwab 1958: 688).

13 In der Begegnung mit Ulfeldt klingt nochmals die Antike an, die schon mit der Sage um den Gott Vulkanus ins Blickfeld gerückt war: Ulfeldt stösst im „Rosenburgergarten“ auf Albert, der sich dort in seiner freien Zeit mit dem Verständnis einer Horaz'schen Ode abmüht, und hilft ihm bei deren Übersetzung (*IS* III: 179). Die Episode wirft auch ein Streiflicht auf Ulfeldts bevorstehendes Schicksal, denn die Aussage einer zufällig aufgeschlagenen Ode – „er blätterte ein wenig herum und zeigte gleichgültig auf eine Stelle mit dem Finger“ – könnte er als Warnung vor seinem drohenden Sturz lesen (*IS* III: 180–182), doch beachtet er sie nicht. Er verweigert sich also der „mantischen Lektüre“, einem Verfahren der Orakelbefragung, das aus der Antike stammt und sich seit dem frühen Christentum in der Form des „Bibelstechens“ erhalten hat: Dabei wird eine willkürlich aufgeschlagene Bibelstelle als Orakel gelesen, da man die zufällig oder „blind“ getroffene Wahl als von Gott geleitet versteht (vgl. zu Praktiken dieser Art: Schulz, Ch. B. 2015: 62–83).

186).¹⁴ Nun will er auf Tycho Brahe trinken, der auch, wie er selber, „eine kupferne Nase“ getragen habe,¹⁵ „und sich so gut auf den Himmel verstand, ohne ein Narr auf Erden zu seyn“ (IS III: 186).¹⁶ Er verlangt noch eine kurze Pause, um „die neue Statue da hinter den Bäumen in der Nähe zu besehen“ – was trotz der verhüllenden Formulierung bedenkliche Mienen unter den Hofleuten hervorruft, den König aber laut auflachen lässt; danach befiehlt Mats Hansen, statt der Pokale einen mächtigen Eisbehälter mit altem Rheinwein zu füllen, von dem er die Hälfte hinunterstürzt. Bei der zweiten Hälfte, die dem Russen zugedacht ist, kann dieser nicht mehr mithalten: „[...] kaum hatte er aber angefangen, so verdrehte er die Augen, wie ein Stück Vieh, das mit dem Beile vor die Stirn geschlagen wird, und sank wie leblos unter den Tisch“ (IS III: 186). Darauf wird Mats Hansen mit einer Weinrebe bekränzt und so, nach antiker Art als Sieger geehrt, „im Triumphe vom Volke nach Hause gefahren“ (IS III: 188).

Dieser Wettkampf vor adeligem Publikum mit anschließender Huldigung des trinkfesten Handwerkers durch das Volk erscheint wie eine Parodie auf ein Turnier zwischen zwei Nationen. Doch hatte im 17. Jahrhundert nach Alewyn bereits das „richtige Turnier“ zweier Ritter zu Pferd und mit Lanzen längst seinen ernsthaften Gehalt verloren, da es z. B. als Teil des höfischen Festes so eingerichtet wurde – etwa mit hölzernen Lanzen und Schwertern, die im Kampf leicht zersplitterten –, dass ernsthafte Unfälle nicht mehr vorkamen (Alewyn 1989: 18–21). Diese Gefährlosigkeit wird nun in den IS noch stärker parodiert, indem die ganze Vorstellung zu einem karnevalistischen Duell der Trinkfestigkeit verkommt, mit der Frage: Wessen Leib kann mehr Alkohol aufnehmen? Dies gelingt dem „grotesken Leib“ (Bachtin 1969: 18) des aus seiner höfischen Maskerade befreiten Dänen nach einer Zwischenentleerung „da unter den Bäumen“ besser als dem Russen. Aber gerade diese diskrete Formulierung der Ausscheidung in den IS zeigt, dass der Roman nicht mehr in der unzimperlichen Zeit der Renaissance oder des Barock mit den unanständigen Aktionen eines Pickelherings oder Hanswursts entstanden ist, sondern von der viel prüderen Leserschaft des 19. Jahrhunderts akzeptiert werden muss.¹⁷

14 Die einengenden Kleider und die staubige französische Perücke machen Adelsstand und französisches Wesen gleichermassen lächerlich. Die Abwehr des Französischen verbindet die Szene z. B. mit Holbergs Komödie *Jean de France*, aber auch mit der in den IS vertretenen Literaturauffassung, wie sie z. B. im Streitgespräch zwischen Concordia und Lemelie über Corneille und Shakespeare zum Ausdruck kommt (IS III: 232; siehe unten, Kap. 8.3); auf diese literarische Ebene übertragen, erscheinen Mats Hansens steife, beengende Kleider und die verstaubte Perücke geradezu als Sinnbilder für das Korsett der „drei Einheiten“ des klassizistischen französischen Theaters.

15 Das Nasenmotiv weist auf karnevalistisch verzerrte Parallelen zu Tycho Brahe hin: Dieser soll als junger Mann bei einem Duell einen Teil seiner Nase eingebüsst haben, weshalb er eine kupferne Prothese trug; die Nase des Ankerschmieds erscheint als groteske Parallele dazu, wie auch der Trinkwettbewerb als karnevalistisch geprägte Parodie eines Duells gesehen werden kann (vgl. Kap. 7.1.3).

16 Wie in Kap. 7.1.3 erwähnt, betrachtet der Ankerschmied im Rausch gerne die Himmelskörper; auch dies verbindet ihn mit Tycho Brahe, jedoch wieder auf einer äusserst grotesken Ebene, da er diese Himmels- und Sternbewunderung nur im dritten, d. h. höchsten Stadium seiner Betrunkenheit erlebt und also Gefahr läuft, als „Narr auf Erden“ zu gelten.

17 In Oehlenschlägers Stück *Holbergs Jubelfest, Forspil, den 27de September 1822* [Holbergs Jubelfest, Vorspiel, am 27. September 1822] zum 100. Jubiläum von Holbergs erstem Drama *Den politiske Kandestøber* [Der politische Kannengiesser] findet eine vornehme Dame, man solle Holberg nicht aufführen, da er nicht mehr dem Geschmack der Zeit entspreche, er sei plump, unanständig und grob, so dass junge Mädchen bei seinen Spässen erröteten, und selbst verheiratete Frauen die Augen niederschlagen müssten (vgl. Oehlenschlägers *Poetiske Skrifter* 1860, 18: 200). Oehlenschläger schreibt dazu in seinen

8.3 Dramaturgische Diskussionen auf hoher See

Nach der burlesken Szene mit dem Ankerschmied am Hof Christians IV. nehmen Albert und Van Leuven Abschied von Kopenhagen und schiffen sich zusammen mit Van Leuven's Frau Concordia nach Ostindien ein. Hier wird Albert nun mit einer Art von Dramatik konfrontiert, die sich ganz wesentlich vom oft kruden Improvisationstheater der Seifertschen Truppe unterscheidet, in der die Aufführungen ohne grosse theoretische Grundlagen, nur der augenblicklichen Nützlichkeit gehorchend, auf die Bühne gebracht wurden.

An Bord des Ostindienfahrers finden zwar keine Theaterspiele statt, aber im gebildeten Zirkel der kleinen Gesellschaft, ergänzt durch den Kapitän Lemelie, vertreibt man sich die Zeit mit gemeinsamem Lesen und Diskutieren, hauptsächlich über Shakespeare und in minderem Umfang auch über Corneille. Die Grundlage dafür bildet der Englischunterricht, den Concordia Albert erteilt. Der Unterricht verbindet die beiden, und zwar zunächst auf einer rein körperlichen Ebene, denn Albert sitzt der jungen Frau so nahe, dass, wie er berichtet, „meine Wange beinahe die ihrige berührte, und ihr Athem die meinige bethaute“ (IS III: 222).¹⁸ An dieser Stelle klingt die Funktion des Atems als Lebenshauch und mythisches Schöpfungsmedium an: Concordia schafft sich – in Umkehrung des Pygmalion-Mythos – Albert zu einem Gefährten, mit dem sie sich auf der intellektuellen Ebene vereinigen kann, denn schon bald beginnt sie ihn „mit des trefflichen Poeten Shakespeares Werken bekanntzumachen“ (IS III: 224).¹⁹ Die Shakespeare-Lektüre impliziert eine Profilierung Concordias als Erbin des Dichters, ja, sogar als dessen Urenkelin, die Handschriften von ihm besitzt, in denen „nur Weniges ausgestrichen und umgeschrieben ist“ (IS III: 225–226), womit sie wohl andeutet, es handle sich schon fast um Druckfassungen, d. h. gewissermassen von Shakespeare persönlich autorisierte Ausgaben letzter Hand;²⁰ zudem kann sie die Ohringe vorweisen, mit denen der Dichter auf einem Porträt abgebildet ist, das sie ebenfalls bei sich hat und Albert zeigen kann. Die solchermassen dokumentierte Verwandtschaft mit Shakespeare legitimiert sie für ihre künftige Rolle als Stammutter auf der Insel Felsenburg und stellt sie ebenbürtig an die Seite des Luther-Nachfahren Albert.

Concordia steckt sich Shakespeares Ohringe an und kommt Albert nun vor „als eine wahre Julia, als eine reizende Viola“ (IS III: 226). Er möchte *Romeo und Julia* mit ihr lesen, doch sie wählt *Macbeth* – offensichtlich will sie mit dieser Wahl eine kompromittierende Situation ihrem Gatten van Leuven gegenüber verhindern. Albert ist sofort vom psychologischen Tiefblick begeistert, mit dem Shakespeare seine Figuren auch sprachlich gestaltet.

Erinnerungen: „Wollten doch unsere Modedamen, die sich sonst soviel nach den Pariserinnen richten, von ihnen unsern Holberg so achten lernen, wie jene ihren Molière schätzen; und wo die Dame, die Molière's muntern Witz und gesunde Satyre nicht zu schätzen weiss, für eine Gans gehalten wird“ (*Meine Lebens-Erinnerungen* 1850, 4: 14).

- 18 Mit fast denselben Worten wird die später auf der Insel Felsenburg stattfindende Vereinigung von Albert und Concordia eingeleitet: „Ihr Gesicht war dem meinigen ganz nahe, ihr Athem bethaute meine Wange“ (IS IV: 137).
- 19 Dies verbindet Concordia mit zwei weiteren Frauenfiguren im Roman, Eberhards Mutter und Eleonora, die ihrerseits junge Männer mit literarisch-kulturellem Bildungsgut bekanntmachten (wie in Kap. 6.4 erwähnt).
- 20 Bekanntlich galten bis vor wenigen Jahrzehnten die Ausgaben letzter Hand als besonders wertvoll, da sie den „letzten Willen“ eines Autors resp. einer Autorin repräsentierten – eine Einschätzung, die sich erst mit dem Interesse an Prozessen der Textgenese ändern sollte.

Zu seinem Missvergnügen gesellt sich in den Lektürestunden der Kapitän Lemelie zu ihnen, der es Albert nicht gönnt, mit Concordia allein zu sein, und der die Gestaltung des Dramas ständig kritisiert. Er ist der Meinung, einen solchen „Bösewicht“, der „alle Augenblicke das Hasenfieber [hat] und sich unaufhörlich von Hexen und alten Vetteln eine Nase drehen [lässt]“, sollte „ein Dichter nicht schildern“ (IS III: 226–227). Als Albert die Psychologie der Figuren Macbeth und Lady Macbeth als meisterhaft angelegt verteidigt, findet Lemelie es lächerlich, „von Menschenkenntnis und Natur in einem Stücke zu reden, das von lauter Unnatürlichkeiten und Albernheiten zusammengesetzt ist“ (IS III: 229). Albert interpretiert die Hexen als Projektionen von Macbeths eigenen Leidenschaften und Grausamkeiten, „mit dem alten Volksglauben und dem Zufalle poetisch verbunden [...]“ (IS III: 229), worauf Lemelie entgegnet: „Viel Geschrei und wenig Wolle“²¹, es sei nicht „der Mühe werth, eines solchen einzelnen Todschlages wegen so viel Aufhebens zu machen“ (IS III: 230). Concordia stellt fest, dass sich Lemelie widerspreche, da er erst Macbeth „zu grässlich“, dann wieder „nicht grässlich genug“ für ein Drama finde (IS III: 231). Lemelie schlägt daraufhin vor, ihr das französische Trauerspiel *Le Cid* von Corneille, das er letztes Jahr in Paris gesehen habe, vorzulesen (IS III: 232), aber Concordia hat es schon gelesen und sich über vieles darin gefreut, doch der Charakter der Cimène scheint ihr affektiert und „widerlicher als die Hexen in Macbeth, weil man merkt, dass der Dichter in spitzfindigen Kleinlichkeiten und Vorurteilen befangen ist“ (IS III: 232). In Frankreich habe „die vornehme Welt von jeher mehr Werth auf die Politur als auf den Diamant gelegt; man beurtheilt den Mann nach dem Rocke, statt den Rock nach dem Manne [...]“ (IS III: 233). Shakespeare, „dieser schlichte volkstümliche Genius“, sei nicht mehr Mode; „Reimereien, Sentenzen, und wie der hochtrabende Luxus weiter heissen mag“, würden „das natürliche Menschenspiel in das alte abgedroschene Puppenspiel verwandeln und den gesunden Geschmack vertreiben“ (IS III: 234).

Die Diskussion wird jäh durch die Meldung eines Matrosen unterbrochen, dass das Schiff von marokkanischen Seeräubern verfolgt werde (IS III: 236). Während van Leuven und Albert sich mit dem Schwert verteidigen wollen, bricht Lemelie in Hohn aus:

Nun, Madame, wird es bald hier ärger als in Macbeth zugehen. Die Hexen nahen sich schon. Wollt Ihr nicht Euren grossen Poeten bitten, dass er uns zu Hülfe komme, sonst ist es um unser Leben und Eure Tugend geschehen. Die Corsaren haben nicht Romeo und Julie gelesen, sie werden Euch als Sklavin verkaufen [...]. (IS III: 230)

Dann aber lässt er zwei Kanonen gut versteckt auf Deck in einem ganz bestimmten Winkel aufstellen, misst den Winkel immer wieder sehr sorgfältig, lässt den Kaperer so nahe herankommen, dass sich die Piraten siegessicher bereits auf ihrem Bugspriet zum Entern versammeln, misst noch immer den Winkel genau und feuert plötzlich beide Kanonen so präzise auf das Bugspriet, dass es mit zwei gleichzeitigen Volltreffern zerschmettert wird und der „ganze wimmelnde Haufe [...] krachend und heulend, wie vom Blitze getroffen, in [den] Wellen“ versinkt (IS III: 239).

21 Dieses Sprichwort lässt sich als Anspielung auf Holberg lesen, denn Oehlenschläger hat es auch als Titel für seine 1822 verfasste Übersetzung von Holbergs Komödie *Den Stundesløse* verwendet (wörtl. „Der Rastlose“), wozu ihn wohl die Hauptfigur namens „Vielgeschrey“ inspiriert haben dürfte. Die Doppeldeutigkeit des Sprichwortes insinuiert mit der versteckten Allusion gleichsam den Einbezug von Holbergs Komödien in die poetologische Diskussion.

Diese abenteuerliche Episode, welche die dramaturgische Diskussion zu unterbrechen scheint, wirkt mit den lebensrettenden, genauen Winkelmessungen wie eine antithetische Antwort auf Shakespeares vielgestaltige, facettenreiche Dramen oder wie eine Metapher der sich im frühen 17. Jahrhundert von Frankreich aus verbreitenden strengen Regeln für eine klassizistische Tragödie: Alles muss genau nach einem dem „esprit de géométrie“ gehorchenden Regelwerk gebaut sein, womit die bekannten „trois unités“ gemeint sind. Dabei sind auch die Regeln der „vraisemblance“, d. h. Realitätsnähe (also keine übernatürlichen Figuren wie Hexen oder Götter) und der „bienséance“, d. h. etwa Sittsamkeit (keine groben Ausdrücke, Kämpfe oder Tote auf der Bühne) einzuhalten. Diese Regeln werden von französischen Dichtern der neuen Epoche gegen die Literatur des 16. Jahrhunderts mit ihrer wortreichen Sprache und den phantasievollen, ausufernden Handlungen in verschiedenen theoretischen Abhandlungen und Vorworten zu ihren Tragödien eingeführt. Shakespeares Tragödien sind bekanntlich in praktisch allen Belangen das Gegenteil dieses Regelwerks und gehören ja auch zeitlich einer früheren Epoche an: *Macbeth* soll um 1606 entstanden sein, während der *Cid*, der in vieler Hinsicht ein Übergangswerk darstellt, 1636 uraufgeführt wurde.²² Pierre Corneille schrieb zu jener Zeit selbst noch Stücke mit phantastischen Phänomenen und verschiedenen Handlungsebenen, wie z. B. die ebenfalls 1636 publizierte *Illusion comique*.²³

An Bord des Ostindienfahrers wird der Kapitän Lemelie nun von allen als Retter gefeiert. Van Leuven ruft aus: „Die Mathematik ist doch eine herrliche Wissenschaft [...]. Ein einziger, richtig gemessener Winkel hat uns Leben und Freiheit gerettet“ (IS III: 241). Darauf lädt Lemelie Albert und van Leuven in seine Kajüte zu einem Glas Punsch ein, während Concordia, vom Schrecken erschöpft, schlafen geht. Nachdem Lemelie den Punsch gemischt hat, tritt Concordia schlafwandelnd zu den Männern und hält ihren Gatten davon ab, aus seinem Glas zu trinken. Lemelie konstatiert, dass sie die Rolle der schlafwandelnden Lady Macbeth spiele, „mit einigen kleinen Veränderungen“ (IS III: 245). Concordia rettet van Leuven das Leben, denn es war Gift in seinem Pokal, den der ebenfalls anwesende Konstabler nun zu Boden wirft (IS III: 246). Was mit dem Triumph einer Analogie zum klassizistischen Regelwerk französischer Prägung begonnen hatte, endet dank dem Auftritt der schlafwandelnden Concordia mit einer Szene, in der zwar ebenfalls Leben gerettet wird, die aber – in Antithese zum französischen Klassizismus – Züge einer Shakespeare-Nachahmung trägt.

Nach diesem Ereignis verläuft die Fahrt einige Tage ruhig, und bald sollte ein Zwischenhalt an Land möglich sein, als sich plötzlich ein furchtbarer Sturm erhebt (IS III: 250). Lemelie legt angesichts dieser Gefahr ein gänzlich verändertes Verhalten an den Tag, das seltsam von seiner Besonnenheit beim drohenden Seeräuberüberfall absticht: „er zitterte, ging in seine Kajüte [...], und wir hörten ihn wie ein Kind Paternoster plappern, und mit heiserer Kehle lateinische Hymnen singen“ (IS III: 250).²⁴ Als sich Albert über diese ganz andere Reaktion wundert, antwortet ihm Lemelie: „Vor Menschen habe ich mich nie gefürchtet; wenn

22 Die „reine Lehre“ der drei Einheiten findet sich strikt durchgeführt erst in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, vor allem bei Jean Racine, z. B. in *Britannicus* (1669) oder *Phèdre* (1677).

23 Genau in dieser Phase des Übergangs, nämlich 1634, wurde auch die Académie Française mit ihrem sprachpolitischen Profil gegründet, während 1637 der „Discours de la Méthode“ von Descartes erschien.

24 Im Gegensatz zum feigen Katholiken, der lateinische Hymnen singt, drückt der Lutheraner Albert die Bibel ans Herz (IS III: 253) – deutlich wertende Zuordnungen.

man aber mit Gott oder dem Teufel zu thun hat, so weiss man nie recht, wie man dran ist“ (*IS* III: 251). Auch darin zeigt sich seine Affinität zur Transparenz des französischen klassischen Dramas, aus dem alles Übernatürliche vertrieben ist. In Todesnähe benimmt er sich „wie ein gemeiner Missetäter, der hingerichtet werden soll“ (*IS* III: 251). Als schliesslich das Schiff an einer Sandbank zerschellt, will er nur Concordia ins Rettungsboot mitnehmen, doch es gelingt van Leuven und Albert, ebenfalls ins Boot zu springen, das bald darauf in den Wellen untergeht; die Passagiere werden an Land geschleudert (*IS* III: 255).

Der Sturm lässt nach den vorausgegangenen Theaterdiskussionen an Shakespeares gleichnamiges Drama denken; Lemelie ist einer solchen „Dramaturgie der Natur“ keineswegs gewachsen, sondern benimmt sich als feiger und völlig verantwortungsloser Kapitän, dem hier weder Winkelmessungen noch Mathematik helfen können. So ist dieser Teil des Romans nicht bloss eine dramatische Episode, vielmehr ist ihr gleichsam ein dramaturgischer Wettstreit zwischen zwei verschiedenen Kulturen und dramentheoretischen Grundlagen eingeschrieben.²⁵

8.4 Tendenzen zum Gesamtkunstwerk

Eberhard wird auf dem Weg nach Amsterdam mit Theatererlebnissen konfrontiert, die zu jenen Alberts mit Seiferts Truppe gewisse Parallelen aufweisen, trotz augenfälliger Unterschiede, die sich vor allem aus dem zeitlichen Unterschied von fast achtzig Jahren und aus der veränderten Situation des Umfeldes ergeben: Im Gegensatz zu Albert, der mit Seiferts kunterbunter Wandertruppe herumzog, reist Eberhard gesittet in der Gesellschaft zweier Künstler, die, ohne es von einander zu wissen, wie Eberhard selber für die Überfahrt zur Insel Felsenburg berufen sind.

Auf ihrer Reise durch Holland beschliessen sie, Herrn Kalf van Mandern aufzusuchen, einen angesehenen Zimmermeister, dem Litzberg seine Zeichnungen zum Schiffsbau zeigen will. Van Mandern empfängt sie in seinem geräumigen Speisezimmer zu einer grossen Mittagsgesellschaft, an welcher er ihnen Peter Michaelow vorstellt, der zwar wie ein Zimmermann gekleidet ist, sich aber in Gestalt und Wesen stark von den anderen Gästen unterscheidet. Van Mandern orientiert die Neuankömmlinge in einer längeren Rede über die Geschichte dieses Zimmermanns, worauf Eberhard und Litzberg begreifen, dass es sich hier um den inkognito anwesenden russischen Zaren Peter den Grossen handeln müsse (*IS* I: 277).²⁶ Der Zar, von dem historisch belegt ist, dass er sich in Saardam aufhielt und dort den Schiffsbau erlernte (Wittram 1964, 1: 152–153),²⁷ wird in den *IS* als verkleideter Zimmermann porträtiert: Diese Verkleidung eines Monarchen in einen Handwerker ruft

25 Oehlenschläger übernimmt zwar die Schifffahrt samt Sturm, Schiffsuntergang und Rettung aus den *WF*, nutzt jedoch die „huis clos“-Situation an Bord, auf die Schnabel kaum eingeht, für die Darstellung der zwei die Theater- und Dramenwelt lange Zeit prägenden dramaturgischen Prinzipien, die Volker Klotz auf die griffige Formel des „offenen und geschlossenen Dramas“ gebracht hat.

26 Über Peter den Grossen, den „Reformzaren“ und in den Augen führender Aufklärer exemplarische Herrscherfigur, wurde 1785 eine ganze Anekdotensammlung herausgegeben (Jacob von Staehlin, *Originalanekdoten von Peter dem Grossen*), auf der u. a. Herders Aufsatz über den Zaren basiert (2000: 408–413).

27 In den *IS* wird der historische Aufenthalt allerdings um ca. zwei Jahrzehnte verschoben, vom Ende des 17. auf den Anfang des 18. Jahrhunderts.

in der Umkehrung die Kostümierung des Ankerschmieds als französischen Adligen beim Trinkwettbewerb am Hof Christians IV. in Kopenhagen in Erinnerung und schafft so eine Parallele zur jener Episode in Alberts Geschichte (*IS* III: 183, vgl. Kap. 8.2). In einem längeren Gespräch mit Eberhard gibt der Zar eine gewisse Geringschätzung der Dichter und ihrer Kunst zu erkennen; eigentlich lässt er nur die Gelegenheitsdichtung gelten: „[...] die Poesie mag wohl auch ihren Nutzen haben, bei wichtigen Gelegenheiten und Festen; zu Geburtstagen, Hochzeiten und Begräbnissen [...]; wenn man den Lebendigen oder Todten eine Ehre anthun will“ (*IS* I: 279). Er ziehe aber die Geschichte vor, für die er allen Respekt habe. Darauf setzt Eberhard zu einer fulminanten Verteidigung der Dichtkunst an, ohne die auch die Geschichte nichts tauge, da sie nur Begebenheiten erzähle, die

oft ganz entstellt und unwahr überliefert sind. Die Poesie [...] trägt den Beweis der Wahrheit in sich. [...] Nur die Dichtkunst kann uns ein Bild des innern Menschen geben; sie kann das Herz wie eine Uhr aufschliessen, und sogar selber solche Uhren verfertigen. Die Geschichte aber geht nur wie der Nachtwächter herum, und ruft, was die Glocke geschlagen habe. (*IS* I: 280)²⁸

Eberhards engagierte Rhetorik vermag tatsächlich die Position des Dichters in der Meinung des Zaren aufzuwerten; allerdings kann er sich für Lademanns Fähigkeit, die Sackpfeife zu spielen, deutlich mehr erwärmen, und Litzbergs Zeichnungen zu Neuerungen im Schiffsbau begeistern ihn sogar. Er gibt sich den drei Gefährten als Zar von Russland zu erkennen und will sie an seinen Hof engagieren, denn er suche Menschen, die ihm zu einem kulturell grossen Kaisertum verhelfen sollen. Alle drei lehnen jedoch höflich ab, was den Zaren zu einem so gewaltigen Zornesausbruch reizt, dass er sie mit seinem Stock eigenhändig verprügeln will. Eberhard gelingt es, mit einer langen, rhetorisch reich geschmückten Huldigungsrede die Prügelstrafe abzuwenden und den erzürnten Monarchen nicht nur zu besänftigen, sondern sogar zu erheitern, so dass er die Freunde als Zeichen der Versöhnung zu den Lustbarkeiten des Abends einlädt (*IS* I: 289–292). Der Text demonstriert in Eberhards Reden implizit die Macht des Wortes, die der Zar gewissermassen am eigenen Leib erlebt, wie sein zweifach verändertes Verhalten zeigt: Intellektuell lässt er sich davon überzeugen, dass auch die Dichter brauchbare Menschen sind, während sich auf der emotionalen Ebene sein Zorn in Heiterkeit wandelt. Zwar sind Eberhards Reden nicht mit Dichtkunst gleichzusetzen, doch gewinnt seine Rhetorik durch dichterischen Schmuck, wie die reichlich eingestreuten Metaphern, Vergleiche und Allegorien, entscheidend an Wirkung.

Die Abendunterhaltung, zu welcher der Zar Eberhard und seine Freunde eingeladen hatte, wird als „ein Schwank oder ein Schauspiel“ angekündigt, unter dem Titel „Die Versuchungen des heiligen Antonius in der Wüste“ (*IS* I: 296). Beschrieben wird die Darbietung

28 Dieser Begriff der Dichtkunst ist durchaus noch dem Nützlichkeitsdenken verpflichtet und erscheint damit, wie auch die Uhr als Sinnbild für das menschliche Herz zeigt, im Denken der Aufklärung verankert.

Dass die Dichtkunst als eine Art „Beseelung“ der Geschichte verstanden wird, entspricht offensichtlich der Überzeugung Oehlenschlägers selber, der öfter das Recht des Dichters verteidigt hat, geschichtliche Ereignisse aus poetischer Perspektive darzustellen, wodurch ein wahreres Bild entstehen könne, als wenn nur die äusseren Fakten aufgelistet würden. Vgl. seine Argumentation gegen Kritik an *Væringerne*. (abgedruckt in *Poetiske Skrifter* 1858, 8: 283–304): Er habe keinesfalls ein historisches Zeitbild geben wollen; Geschichtskenntnisse seien notwendig für die Schaffung eines historischen Dramas, aber die Dichtung sei ebenso wenig die Kammerzofe der Geschichte wie der Philosophie (*Poetiske Skrifter* 1858, 8: 284–286).

nicht eigentlich als Theaterstück, sondern als „scenische Darstellung des Gemäldes Teniers und anderer Bilder der Art, mit Reden in Knittelversen verbunden, so wie in den Hans Sachsischen Komödien“, jedoch lange nicht so „moralisch und ehrbar“ wie jene, „dagegen auch nicht so langweilig, und die breiten Possen nahmen sich im breiten Holländischen gut aus“ (ISI: 296–297).²⁹ Es wird weder berichtet, von wem diese holländische Fassung stammt, noch wer die Schauspieler sind; der Text in den *IS* beschreibt ohne Umschweife die Aufführung, für die das grosse Speisezimmer als Bühne und Zuschauerraum dient, ähnlich den Schauplätzen, die Seifert für seine improvisierten Spiele benützte. Das Bühnenbild besteht einzig in einer aus frischen Zweigen gebauten Laube, in welcher der heilige Antonius mit langem weissem Bart und aufgemalten Runzeln sitzt, gespielt von einem neunzehnjährigen Burschen, dessen „geschmeidige helle Stimme [...] und nachherige naseweise Sucht, dem Czar zu gefallen, [...] sonderbar genug gegen die Reden von Entsagung der Welt und aller irdischen Eitelkeit“ abstechen (ISI: 297). Damit ist der Rahmen des Schwanks und der Parodie schon umrissen; nach einem langen bunten Aufmarsch skurriler Gestalten und allegorischer Figuren, die alle den Eremiten nicht von der Lektüre seines Folianten ablenken können, tritt endlich die Wollust in Gestalt eines schönen blonden Mädchens auf, bei dessen Anblick die Standhaftigkeit des heiligen Antonius ins Wanken gerät. Als Bacchus mit einem grossen Becher Wein erscheint, „war’s um den guten Einsiedler gethan; (ein grosser Verstoss gegen die Wahrheit der Geschichte) er leerte freudig den Becher, sank dem Mädchen wonnetrunken in die Aermlein“, und das Spiel ist aus (IS I: 299). Dieses Finale entspricht in keiner Weise der eigentlichen Heiligenlegende, sondern ist, wie im Zitat in Klammern angemerkt, ein „grosser Verstoss“ gegen die Überlieferung; das „Schauspiel“ erweist sich damit als „parodia sacra“ (Bachtin 1995: 127) und als Nachfahre der mittelalterlichen Karnevalisierung und Lachkultur. Es passt auch in die Opposition gegen die katholische Konfession, von der sich die meisten Provinzen der Niederlande mit dem Übertritt zum Calvinismus getrennt hatten.

Die Kombination des rezitierenden Eremiten mit einem vielgestaltigen karnevalsähnlichen Umzug zeugt von einer gewissen Universalität, worin man Elemente einer polyphonen Kunstform sehen kann, die durch einen anschliessenden Tanz ergänzt und von Eberhard und seinen Gefährten durch ein eigenes improvisiertes Spiel erweitert werden. Litzberg will aus Dankbarkeit für die Milde Peters des Grossen ein Kunstwerk zu dessen Huldigung schaffen und beginnt schon während der Aufführung des Antonius-Spiels an einem Bild zu arbeiten, das er mit dem Ende des Schauspiels vollendet hat; es stellt einen „von Hercules entfesselten Prometheus“ dar, den Litzberg „sehr schön gezeichnet, und, zwar sehr rasch, doch mit gutem Effecte für die Erleuchtung gemalt hatte“ (ISI: 300), denn es soll zu Ehren des Zaren später illuminiert werden. Zu diesem Bild bittet er Eberhard, ein Lied zu dichten, das Lademann vertonen soll. Zwar ist die Zeit knapp, doch, wie Litzberg

29 Es ist natürlich kein Zufall, dass ein Gemälde die Vorlage für das Spiel bietet, denn die bildlichen Darstellungen des heiligen Antonius und seiner Versuchungen in Gestalt von Dämonen, Hexen und Teufeln sind Legion; am bekanntesten ist wohl neben zahlreichen Bildern Teniers das Triptychon von Hieronymus Bosch. Der Stoff wurde aber auch für verschiedene Theaterstücke und Marionettenspiele benützt und bildete beispielsweise in dieser Form, neben einem Bild Pieter Breughels des Jüngeren, eine sehr frühe Inspirationsquelle für Flauberts dialogisierten Roman *La Tentation de saint Antoine*: Wie Foucault in seinem ausführlichen Nachwort zu Flauberts Text bemerkt, hatte der Autor als Kind im Puppentheater eines Paters oft das Spiel *Mystère de Saint Antoine* gesehen (Foucault 2003: 127).

sagt: „Ein Mensch von Geist muss, wo es nöthig ist, etwas schnell vollbringen können“ (IS I: 301). Text und Melodie sind bald fertiggestellt, worauf beides durch Gesang und begleitendes Spiel auf einem Positiv eingeübt wird. Dann stellen sie das Bild in der Laube des Eremiten auf und enthüllen es in Anwesenheit Peters des Grossen: „Das Bild stand in vollem Lichte kräftig, schön und in den frischen Farben erglänzend da; und mit deutlicher Frakturschrift stand unter demselben: ‚Prometheus von Hercules entfesselt‘. Nun sangen die Jünglinge mit schönen Stimmen hinter dem Bilde [...]“ (IS I: 303)

In dieser Darbietung vereinigen sich Bild, Illumination, Lyrik und Gesang zu einem in kürzester Zeit vollbrachten Gesamtkunstwerk, das von drei verschiedenen Künstlern produziert und aufgeführt wird.³⁰ Die in Bild und Gedicht wiedergegebene Befreiung des Prometheus durch Herakles steht in schroffem Kontrast zum vorherigen Schwank des durch „Wein und Weib“ schwach gewordenen Eremiten. Der Schöpfungsmythos des Prometheus, der den Menschen geschaffen und ihn gegen den Willen von Zeus mit dem olympischen Feuer zum Leben erweckt hatte, wofür er aufs härteste bestraft wurde, gehört zu den ältesten und am meisten bearbeiteten Stoffen in der Literatur (Frenzel 2005: 761–767);³¹ zahlreich sind auch die Gestaltungen der Prometheus-Figur in bildender Kunst und Musik. Die Symbolkraft dieses Mythos brachte immer wieder neue Deutungen und künstlerische Umsetzungen hervor, zu denen auch das gemeinsame Kunstwerk der drei Freunde gehört, das alle drei genannten Kunstsparten in sich vereinigt und auch unter diesem Aspekt als Gesamtkunstwerk gelten kann. Eberhards Huldigungsgedicht vergleicht Peter den Grossen mit dem Erlöser Herakles, der „keulenbewaffnet“ von Alkmene geboren wurde (IS I: 304) und den gefesselten Prometheus, d. h. die Aufklärung in Russland, befreit, wodurch er diesem Riesenreich, ja sogar der „Menschheit“ als neuer Herakles „die Erleuchtung“ bringt (IS I: 304). Der Zar ist von dieser „polyphonen“ Huldigung so beeindruckt und gerührt, dass er sich bei den drei Künstlern für seinen früheren „keulenbewaffneten“ Angriff entschuldigt und ihnen in einer längeren Ansprache die biographischen Hintergründe seines Jähzorns erklärt; mit Blick auf die schwierigen Bedingungen seiner Kindheit und Jugend bemerkt er, dass er „ein geborner Barbar sey, der nicht zu Leipzig studiert“ habe, sondern sich selbst „aus freien Stücken aus dem Schlamm herausarbeiten musste“ (IS I: 306). Im Gegensatz zu seiner Darstellung als Herakles im Huldigungsgedicht stilisiert er sich so zu einer Prometheus-Figur, welche ohne die Hilfe eines Herakles die Freiheit aus den misslichen Bedingungen selber erkämpfte. Zum Abschied steckt er jedem der drei Künstler einen kostbaren Ring an den Finger – offensichtlich ein Zeichen seiner Wertschätzung nicht nur des dargebotenen Kunstwerks, sondern jeder einzelnen der drei Kunstformen, auch der Dichtkunst, die er mit seiner Geste nun als den anderen Künsten gleichrangig anerkennt.

Nach dieser Episode erreichen Eberhard und seine Gefährten Amsterdam, wo sie sich trennen müssen; es zeigt sich, dass die Theaterthematik des vorangegangenen Kapitels

30 Zur Idee eines solchen Gesamtkunstwerkes, das gerade in der Ästhetik der Frühromantik eine bedeutende Rolle spielte, vgl. Udo Bernbach, der u. a. Schlegel, Novalis, Tieck, Wackenroder und den Maler Philipp Otto Runge als Befürworter eines Programms der „Vereinigung aller Künste unter dem Primat der Musik“ nennt, wobei es darum ging, „dass solches Zusammenwirken der bislang getrennten Künste eine gegenseitige Steigerung nach sich ziehen werde, eine Potenzierung der Kraft der Kunst insgesamt.“ Sie hätten damit ein „ästhetisches Konzept [...] entwickelt, das sich geradewegs von der klassischen Regel-Ästhetik absetzte“ (Bernbach 1994: 228).

31 Oehlenschläger nennt auch seine eigene Literaturzeitschrift *Prometheus* (*Maanedskrift for Poesie, Æsthetik og Kritik*, 1832–1834) [Monatsschrift für Poesie, Ästhetik und Kritik].

auch auf die Abschiedsszene übergreift, denn in Eberhards Worten klingt das gemeinsam geschaffene Kunstwerk an, wenn er über die zusammen verbrachte Zeit bemerkt: „als vollendetes Bild stellt sich das ganze schöne Perspectiv verschwundner Freuden dar“ (*IS I*: 314), und Litzberg spricht davon, dass der Vorhang nun falle, das Schauspiel sich vielleicht aber einmal erneuere (*IS I*: 315). Ausserdem geht Eberhard am Abend ins Theater und ist von der Architektur des Gebäudes beeindruckt: „Das Schauspielhaus war übrigens ziemlich gross, gut gebaut und im Innern kühl und luftig wie in einer Kirche. Eberhard hatte vorher noch kein solches regelmässiges Theater gesehen“ (*IS I*: 318).³² Die Neuheit des Gebäudes für Eberhard und der Vergleich mit einer Kirche rufen den Besuch des Kölner Doms in Erinnerung, der eine so grosse Wirkung auf Eberhard ausübte, dass es ihm schien, er habe jetzt zum ersten Mal eine christliche Kirche gesehen (*IS I*: 72). Wie erwähnt, trug der beim Anblick des Doms empfangene Eindruck zur späteren Gestaltung des Kirchengebäudes auf der Insel Felsenburg bei (vgl. Kap. 7.2.3). Die Betonung von Eberhards Aufmerksamkeit, der „sich alles sehr genau [merkt]“, sich mit der „Architectur des Amphitheaters, mit dem Leuchter, dem Vorhange, dem Orchester“³³ bekannt macht (*IS I*: 318), liesse sich mit Blick auf die Parallelinspiration zum Kirchenbau als leise Andeutung eines in ferner Zukunft vielleicht auch auf der Felsenburg einmal entstehenden Theatergebäudes lesen.

Eberhards Nachbar, ein Seeoffizier, ist theatererfahren und unterhält sich mit Eberhard über seine Theatervorlieben: „Die französischen Tragödien sind mir zu einförmig. Man schreit, weint, wüthet [...], und doch ist alles sehr vornehm auf Schrauben gestellt; [...] Die Ausdrücke aber sind gut gewählt; und so ungereimt das auch oft ist [...], so gut reimt sich alles drin“. In England und Spanien habe er jedoch bessere Tragödien gesehen (*IS I*: 320–321).

Eine französische Tragödie wird nun gegeben, und die erwähnte „Einförmigkeit“ scheint zu bewirken, dass der Nachbar bald einschläft, während Eberhard gähnt (*IS I*: 321–322). Im folgenden Ballett jedoch, mit Schiffbruch, Rettung und einem tropfnassen Hanswurst, lacht der Seeoffizier auch bei seichten Spässen, was Eberhard wundert, aber jenem, der „wohl über zwanzig Reisen nach Ost- und Westindien gemacht [...] und zweimal Schiffbruch gelitten“ hat, kommen nun diese „hölzernen Wellen und hölzernen Spässe ganz ungemein drollig“ vor.³⁴ Eberhards Theatererlebnisse enden also mit einem kritischen Blick auf die französische Tragödie, wie er sich schon im Gespräch zwischen Albert, Concordia und Lemelie bei deren Shakespeare-Lektüre manifestiert hatte (*IS III*: 232–233). Auch Eberhard wird später das englische Theater noch kennenlernen, ja sogar selber in eine Rolle schlüpfen. Einstweilen aber verabschiedet er sich von seinem Theaternachbarn, den er als Reisegefährten, zusammen mit Litzberg und Lademann, bald wieder treffen wird.

32 Ein „regelmässiges“ Theater, d.h. ein im Gegensatz zu den improvisierten Schauplätzen der Wandertruppen eigens für den Theaterbetrieb errichtetes Gebäude, liessen sich seit der Renaissance zuerst die italienischen Fürstenhöfe bauen; erst im 17. Jahrhundert verbreiteten sich solche „festen“ Theater allmählich auch in anderen Ländern.

33 Das „Amphitheater“ gleicht der in Amsterdam bereits 1638 erbauten „Schouwburg an der Kaizersgracht“ mit einem „etwa hufeisenförmige[n] Raum [...]“. Die Bühne [...] hatte dann schon ein ausgebautes Kulissensystem mit Versenkungen, Flugmaschinen und Soffitten“ (Baur-Heinhold 1966: 177).

34 Diese Reaktionen, das Einschlafen und das Lachen, illustrieren Horaz' Verse in seiner *Ars Poetica*: „Wenn du nur dir töricht Zugewiesenes hersagst, dann werde ich entweder lachen oder einschlafen“ (Horaz 2018: 618, V. 102–105; deutsch 619).

8.5 Dramen auf dem Weg zur Insel Klein-Felsenburg

Die folgenden Ausführungen beziehen sich auf einen Zeitabschnitt, der lange nach der Ankunft Eberhards und seiner Gefährten auf der Insel Felsenburg spielt. Eberhard möchte Cordula, die Urenkelin Concordias und van Leuens, heiraten; seine Braut wird jedoch am Tag der geplanten Hochzeit von einem Nebenbuhler nach Europa entführt. Eberhard gerät in eine tiefe Schwermut, von der ihn erst der Anblick des Schiffes heilt, mit dem er der entführten Braut nacheilen kann; das Schiff wird für ihn zum „Hippogryphen“ (IS IV: 288), jenem geflügelten Fabeltier, das im *Orlando furioso* einen der Helden bis zum Mond trägt.

Die Anspielung auf Ariosts epische Dichtung weist auf Handlungsparallelen, welche durch die ständig sich wiederholenden Entführungs- und Verfolgungsszenen im *Orlando furioso* gegeben sind; zugleich werden die Ereignisse in den IS durch die Assoziation an dieses komisch-parodistische Werk in ein ironisches Licht getaucht. Vor allem aber deutet die Nennung des Hippogryphen, der als ein Geschöpf zwischen Flügelwesen und Pferd an den Pegasus erinnert,³⁵ auf eine Poetisierung der Handlung, auf Imagination und poetische Schöpferkraft. Die so im Zeichen der Poesie begonnene Reise kommt denn auch zu einem ersten Abschluss in der Welt des verehrten Shakespeare: Eberhard findet Cordula schliesslich in Stratford. Bezüge zu Shakespeare werden aber schon vorher deutlich, da Eberhard auf der Suche nach Cordula ein an *Romeo und Julia* anklingendes Drama durchlebt: Er tötet im Duell seinen Rivalen, dem Cordulas Vater das Mädchen versprochen hatte – eine Parallele zur Duellszene zwischen Romeo und Paris –, und wird durch die vorgetäuschte Beerdigung Cordulas, die an Julias Scheintod erinnert, zur Überzeugung gebracht, seine Braut sei gestorben. Von hier an nimmt die Geschichte jedoch eine andere Wendung: Die Tragödie wird gleichsam angehalten, der Tod des Liebhabers in eine milde Ohnmacht umgewandelt (IS IV: 318), der Schmerz in Gedichten zu Kunst geformt und verklärt (IS IV: 320). Die „kleine[n] Blumen [...], blau und hell“, deren Schönheit und Vergänglichkeit Eberhard als Sinnbild seiner Freundin besingt (IS IV: 321), und der „Kranz von blauen Blumen“, den er auf Cordulas Grab legt (IS IV: 322), evozieren dabei die berühmte „blaue Blume“ in Novalis' Romanfragment *Heinrich von Ofterdingen*. Diese Anspielung deutet auf Poetisierung und Idealisierung des Textes, sowie auf Züge des Märchenhaften, wobei in der Pluralform der IS allerdings auch eine gewisse ironische Distanz zur tiefen Symbolbedeutung der blauen Blume in Novalis' Dichtung zu liegen scheint.

Die intertextuell eingearbeitete Tragödie öffnet sich zu einem Stationendrama in Romanform,³⁶ in dessen Verlauf Eberhard an Orte seines Herkommens, seiner Abstammung geführt wird, als erstes auf die Wartburg. Diese ist nicht mehr frei zugänglich, wie noch für Albert und dessen Bruder, sondern hat inzwischen die Stellung eines unantastbaren Heiligtums erlangt, worüber sich jedoch Luther selber lustig zu machen scheint, denn, symbolisiert durch sein Bildnis, das im richtigen Augenblick zu Boden fällt, enthüllt er Eberhard das heimliche Lebenszeichen, das Cordula verbotenerweise an die Wand geschrieben hatte (IS

35 Marianne Shapiro hat die Parallelen in ihrer Publikation *The Poetics of Ariosto* herausgearbeitet (1988: 113–118). Auch Schiller nennt in seinem Gedicht *Pegasus im Joche* das Flügelpferd „Hippogryph“ (1987: 209).

36 Der Begriff wird hier auf den Roman übertragen, da die Stationen, die Eberhard auf seinem Weg zu Cordula durchschreiten muss, wie eine Abfolge einzelner Szenen gestaltet sind.

IV: 325).³⁷ Das Herausbrechen einer Butzenscheibe, in die Cordula ebenfalls eine Botschaft ritzte, macht noch deutlicher, dass die ehrwürdige Burg nicht zu einem unveränderlichen Museumsgut versteinern soll, sondern ins Leben der jungen Generation einbezogen wird, ihren Platz in den Geschicken der Lebenden hat.³⁸

Die nächste Station zeigt Eberhard als Bergmann kostümiert – eine Verkleidung, die seinen Weg in die Tiefe der Vergangenheit, dargestellt durch den romantischen Topos des Bergbaus,³⁹ augenfällig macht. In der Maskerade wird jedoch die romantische Glorifizierung dieses Handwerks⁴⁰ ironisiert; Eberhards Rührung über das harte Leben der Bergleute erscheint lächerlich, da diese sich als verkleidete Spielleute entpuppen (IS IV: 338–339).⁴¹ Eberhard schliesst sich der Gruppe an und nimmt in der Bergmannstracht an einem Fest im Hause seines Vaters Martin Julius in Leipzig teil, ohne von ihm erkannt zu werden. Die Maskerade findet hier eine Fortsetzung, denn auch der Vater gibt sich als Angehöriger eines anderen Standes aus: Sein Bestreben, in den Adelsstand einzutreten, macht ihn zu einem „bourgeois gentilhomme“. Die Gäste des Festes sind Adelige, und Eberhard hört, wie sie seinen Vater, der sich jetzt „Baron von Löwenmähne“ nennt, spöttisch als „Monsieur Jourdain“ bezeichnen, denn, wie ein Gast mit Witz bemerkt: „Aus der gepuderten Löwenmähne seiner Perücke stecken die bürgerlichen Eselsohren noch weit heraus; er mag so vornehm tun, wie er will“ (IS I: 343). Die Anspielungen auf Molières Komödie betreffen auch den Eberhard wohlbekannten, ebenfalls anwesenden Professor Schwefelkies, in welchem die Gäste den „maître de philosophie“ des Barons sehen (IS IV: 343).⁴² Das Fest beginnt mit Spiel und Gesang der Bergleute; auch Eberhard singt ein Lied, in welchem er die Oberflächlichkeit und Genussucht der anwesenden Gesellschaft verspottet, was die Gäste in ihrer Trinkfreude jedoch gar nicht wahrnehmen. Mit der „Ouverture“ der Bergleute zeigt das Fest weitere Parallelen zu Molières Stück⁴³ sowie zur Darbietung eines barocken Hoffestes, denn es erreicht mit einem grossen Feuerwerk seinen Höhepunkt und Abschluss: „In diesem Augen-

37 Die Szene ironisiert ein aus dem Märchen bekanntes Motiv und Strukturelement: Die Schrift hinter dem Bild erscheint als „Gabe“, die dem Helden auf seiner Suche nach der Braut weiterhilft – gespendet von Luther als Helferfigur, die im richtigen Moment das Bild fallen lässt. Vgl. zur Funktion der Gabe im Märchen: Lüthi (1985: 53–55); der Autor versteht seine „Stilanalyse“ (121) explizit als Ergänzung zu Vladimir Propps bahnbrechender Strukturanalyse *Morphologie des Märchens* (1928, deutsch erstmals 1972).

38 Eine ähnliche Sicht ergab sich schon für Mats Hansens Anker (vgl. Kap. 7.1.3).

39 In Novalis' Roman *Heinrich von Ofterdingen* stellt die Begegnung mit einem Bergmann bekanntlich eine zentrale Episode im Leben des Jünglings dar.

40 Vgl. die Erzählung des Bergmannes in *Heinrich von Ofterdingen*, für den es keine Kunst gibt, „die ihre Teilhaber glücklicher und edler machte, die mehr den Glauben an eine himmlische Weisheit und Fügung erweckte, und die Unschuld und Kindlichkeit des Herzens reiner erhielt, als der Bergbau“ (Novalis 1962: 197–198).

41 Dass die Bergleute eigentlich Musikanten sind, ist eine ironische Variation der Aussage in *Heinrich von Ofterdingen*: „Gesang und Zitherspiel gehört zum Leben des Bergmanns, und kein Stand kann mit mehr Vergnügen die Reize derselben geniessen“ (Novalis 1962: 200); möglicherweise klingt hier eine Stelle aus *Wilhelm Meisters Lehrjahre* an: „Es waren Bergleute, die zu Zither und Triangel mit lebhaften und grellen Stimmen verschiedene artige Lieder vortrugen“ (Goethe 1948–1971, 7: 101).

42 Schwefelkies war im Gespräch mit Eberhard als pedantischer Verfechter der aristotelischen Regelpoetik aufgetreten, der die Dramen von Aristophanes und Shakespeare ablehnt (IS I: 48 und 50; vgl. Kap. 4.2 dieser Arbeit).

43 Molières Komödie wurde 1670 als „Comédie-Ballet“ am Hof von Louis XIV erstmals aufgeführt, eingerahmt von einer Ouverture und einem „Ballet des Nations“, mit Balletttänzen in den Zwischenakten; die Musik dazu stammte von J.P. Lully, dem Hofkomponisten von Louis XIV (vgl. Molière 1971, 2:

blick fingen die Musikanten [...] an, ein Siegeslied zu blasen; ein schönes Feuerwerk [...] fing an zu knallen, und hohe Raketen, mit römischen Lichtern, bildeten einen Triumphbogen über dem Mond“ (IS IV: 356).⁴⁴ Zwar wird Molières Stück nicht aufgeführt, doch deutet das parodistisch als Farce geschilderte Festessen darauf hin, dass hier Martin Julius und seine Gäste das Stück selber spielen: Sie sind Darsteller einer Komödie mit Anklängen an den *Bürger als Edelmann*, wobei Professor Schwefelkies kriecherisch und unterwürfig als Hofnarr des Adels auftritt, dem er in einem feierlich-pathetischen Lied huldigt (IS IV: 346). Die Wörter ‚Maske‘, ‚Larve‘ oder ‚Puppe‘ (IS IV: 342 und 346), mit denen er bezeichnet wird, verweisen ihn und seine pedantische Regelpoetik in die Welt der Maskerade.

Die Freundschaft zwischen Eberhards Vater und dem ‚Poeten‘ Schwefelkies als Verkörperung komischer Figuren sowie der Rahmen des Festes wirken stellenweise wie ein Zerrbild des zu idealer Schönheit und höchster Bedeutung gesteigerten Festes in *Heinrich von Ofterdingen*, an welchem Heinrich in seinem Grossvater und dessen Freund, dem Dichter Klingsohr, Leitfiguren findet, die ihn seiner Bestimmung zum Dichter entgegenführen, und wo er in der Liebe zu Klingsohrs Tochter die Erfüllung seiner im Traum erfahrenen Sehnsucht nach der ‚blauen Blume‘ erlebt (Novalis 1962: 225–234).

Während das Fest also für Heinrich Höhepunkt und Initiation seines Weges in die Poesie bedeutet, ist es für Eberhard eine Inszenierung der Lächerlichkeit seines Vaters und eine Herabwürdigung der Dichtkunst, die Schwefelkies dazu missbraucht, um sich beim Adel einzuschmeicheln. In diesem Teil des Romans werden mit den Anklängen an *Heinrich von Ofterdingen* zentrale Elemente der Romantik implizit, d. h. gewissermassen ‚maskiert‘, in den Text eingeführt und dienen zur Entfaltung eines parodistischen Maskenspiels.

Ohne sich seinem Vater zu erkennen zu geben, verlässt Eberhard das Fest und reist auf der Suche nach Cordula weiter nach London. Den Hinweis zu dieser Reise hatte ihm Heinrich Schlenk gegeben, der ihm zu sagen wusste, dass Cordula sich in London aufhalte.⁴⁵ Eberhard findet zu seinem Missfallen, dass dort „alles französisch gebildet seyn“ sollte (IS IV: 370), während von Shakespeare kaum die Rede ist; auch seine Stücke werden nur selten aufgeführt. Als doch einmal *Romeo und Julia* gegeben werden soll, wird das Stück wegen Erkrankung eines Schauspielers mit Addisons *Cato* ersetzt. Wie Eberhard feststellt, sind die Zuschauer „mit diesem Tausche wohl zufrieden“, denn

es wäre doch besser, ein regelmässiges Stück in fliessenden Versen, voll trefflicher Gesinnungen zu sehen, als einen nachlässig dialogisierten Roman aus der barbarischen Zeit, worin so viele Zoten

703–787 und 1421). Das Ganze fügte sich zu einem eigentlichen Festspiel mit Tendenzen zum Gesamtkunstwerk.

44 Richard Alewyn beschreibt in seinem „Versuch einer Morphologie des weltlichen Festes“ die Bestandteile eines höfischen Festes der Barockzeit, zu denen auch der „Trionfo“ gehört, der Einzug des Fürsten in die Stadt, oft als römischer Triumphzug gestaltet, sowie ein Feuerwerk als krönender Abschluss des Festes (Alewyn 1989: 23–27). Mit den „römischen Lichtern“ und der Feuerwerksfigur des „Triumphbogen[s] über dem Mond“ vereint das Fest von Martin Julius beide Elemente.

45 Heinrich, der plötzlich wie aus dem Nichts erschienen war, ist der Sohn von Obadiah Schlenk, den Eberhard einst vor dem Gefängnis und, nach seinem Tod am Galgen, vor der Anatomie gerettet hatte; seit dem Beginn von Eberhards Suche nach Cordula tritt Heinrich immer genau rechtzeitig auf, um den Jüngling vor Ungemach zu bewahren oder ihm wichtige Informationen zu geben. Dadurch gleicht Heinrich dem „Helfer“, d. h. dem Typus der Märchenfigur, die dem Helden bei seinen Prüfungen entscheidende Hilfe leistet; häufig handelt es sich um eine Figur, welcher der Held einst Wohltaten erwiesen hatte (vgl. Lüthi 1985: 30–32).

vorkämen, und worin die Liebe so sinnlich locker behandelt würde, dass kein ehrbares Mädchen beinahe der Aufführung beiwohnen könne. (IS IV: 371)⁴⁶

In diesem Votum der Zuschauer sind die Gegensätze zwischen aristotelisch-französischer Regelpoetik und Shakespeare'scher Dramenkunst klar umrissen und entsprechen den in den *IS* vertretenen Ansichten, z. B. von Professor Schwefelkies, der sich mit Eberhard über genau diesen Kontrast entzweite (vgl. Kap. 4.2); aber auch die Diskussionen über *Macbeth* und den *Cid* mit Kapitän Lemelie, sowie Concordias Bedenken in Bezug auf Shakespeares *Sturm* klingen hier an (vgl. Kap. 8.3). Während der Aufführung von Addisons *Cato* schläft Eberhard ein, wie einst Wolfgang bei der französischen Tragödie in Amsterdam, weshalb seine Nachbarn ihn, der „einen solchen herrlichen Genuss verschlafen kann,“ für „sehr roh und ungebildet“ halten (IS IV: 372).

Schliesslich erlebt Eberhard doch noch eine Aufführung von *Romeo und Julia*, die aber, wie er bemerkt, „mehr von den schlichten Bürgersleuten als vom Adel und Gentry“ besucht wird (IS IV: 372). Das Stück ruft bei den Zuschauern starke Emotionen hervor, weil es „nicht in einem vornehmen hochtrabenden Ton einförmig tragisch zu Ende geleiert [...], sondern selbst vom Komischen und Burlesken charakteristisch unterstützt“ wird (IS IV: 372–373). Hervorgehoben wird also der polyphone Charakter des Stückes, der die Monotonie der einschläfernden, formal geschlossenen Tragödie überwindet; im Gegensatz zum Adel ist es das kulturell aufstrebende Bürgertum, das die offene Form der Dramatik schätzt, während die Vorliebe für die strenge Regelmässigkeit des Dramas den Adel als erstarrten, rückwärts-gewandten Stand kennzeichnet.

Eberhard bemerkt Cordula unter den Zuschauern, verliert sie aber wieder aus den Augen. Dennoch dient die Tragödie nun nicht mehr bloss, wie zu Beginn von Eberhards Reise, als undeckliertes, lediglich angedeutetes Handlungsmuster, sondern wird durch die konkrete Theateraufführung zum Schauplatz, an dem Eberhard die totgeglaubte Cordula wiedersieht, wenn auch nur von ferne. Die eigentliche Wiederbegegnung der Liebenden findet in Stratford statt, wohin sich Cordula nach dem Tod ihres Vaters begeben hatte. Am Geburtsort Shakespeares, ihres Stammvaters, konnte sie verhindern, dass ein angeblich vom Dichter selber gepflanzter Maulbeerbaum gefällt wurde.⁴⁷ Die Rettung dieses Baumes deutet auf Erhaltung des ‚Stammbaumes‘, die von der Insel Felsenburg aus geleistet wird: Cordula selber führt Shakespeares Geschlecht durch ihre leibliche Abstammung weiter;⁴⁸

46 Addisons *Cato* wurde von Gottsched, der in den *IS* vermutlich als Prof. Schwefelkies karikiert erscheint, teilweise übersetzt; zudem verfasste Gottsched selber ein streng regelgetreues Drama zu diesem Stoff, unter dem Titel: *Sterbender Cato. Ein Trauerspiel, nebst einer Critischen Vorrede, darinnen von der Einrichtung desselben Rechenschaft gegeben wird*. Das Stück fand grossen Beifall beim zeitgenössischen Publikum, analog zu der hier zitierten Zuschauermeinung über Addisons *Cato* in den *IS*.

47 Zu dem Baum heisst es: „Man hat ja alte Fabeln, wie Menschen in den ältesten Zeiten zu Bäumen verwandelt sind, und in den Kindermärchen kommt auch viel von Druidenbäumen vor, worin freundliche Geister hausen“ (IS IV: 362); diese beseelten Bäume sind möglicherweise eine Anspielung auf Holbergs Baummenschen in *Niels Klims unterirdische Reise*; der staatskritisch-utopische Charakter dieses Romans scheint auf den ersten Blick zwar kaum Widerhall in den *IS* gefunden zu haben, doch könnte die von Europa getrennte, ihre eigene Lebensweise erprobende und gegen gewisse gesellschaftliche Phänomene durchaus kritische Gemeinschaft auf der Insel Felsenburg eine Beziehung zu Holbergs Roman haben.

48 Sie trägt zudem auch schon vor der Vereinigung mit der „Luther-Seite“ dessen Namen verborgen in ihrem eigenen, da ihr Geschlechtsname „Hulter“ als Anagramm für Luther gelesen werden kann.

sie ehrt sein Andenken aber auch in spiritueller Hinsicht mit der Bekräftigung seines Bildes für die kirchlichen Hochzeitszeremonien (IS III: 378). Eberhard inszeniert sein Wiedersehen mit ihr auf der Folie von *Romeo und Julia* (IS IV: 379–382), wodurch Shakespeares Drama explizit zum Text-Raum für Cordulas und Eberhards Geschichte wird, die sich stellenweise zu einer Neuschreibung von *Romeo und Julia* entwickelt. Auf dem Höhepunkt dieser Handlung schlüpft Eberhard auch buchstäblich in die Maske einer Figur dieses Dramas, was das Maskenspiel mit Texten zusätzlich auf einer expliziten Ebene transparent macht. Der „Familienroman“ der leiblichen Nachkommen Shakespeares und Luthers, die eine Neufassung des Textes „erleben“, erscheint als wertende Metapher für Text-Fusion und Deszendenz, die darauf hindeutet, dass auch ein verehrter und kanonisierter Text – darin vergleichbar der Wartburg und dem dänischen Anker – kein unantastbares Heiligtum darstellt. So gesehen, wird intertextuelle Textproduktion zu einem Instrument, das einem bestehenden Text durch Einbezug in eine neugeschaffene Dichtung neue Lebensmöglichkeiten eröffnet.

Die Reise, die Eberhard und Cordula nach Überwindung vieler Hindernisse schliesslich zusammenführt, trägt, wie mehrfach erwähnt, märchenhafte Züge; beide hatten Prüfungen zu bestehen wie im Märchen, und erhielten dabei auf märchenhafte Weise Hilfe von ihren Ahnherren Luther und Shakespeare, aber auch von einer Figur wie Heinrich Schlenk. Darüber hinaus ist ihr Aufenthalt in Europa als Suche nach dem eigenen Ursprung gestaltet und erinnert ausserdem durch die Begegnung mit dem Andenken der Stammväter an eine Bildungsreise.

Das letzte Kapitel des Romans, das mit „Ende gut, alles gut“ überschrieben ist,⁴⁹ spielt selbstironisch mit der (imaginierten) Ungeduld des Lesers: „[...] wir eilen, eben so schnell wie sie [Eberhard und Cordula], diese Geschichte zu endigen, die ohnedem schon der Leser zu lang finden mag“ (IS IV: 383). Doch steht vor dem „guten Ende“ dem jungen Paar noch eine letzte Prüfung bevor: Sie glaubten, die Insel schon fast erreicht zu haben, als an Bord eine ansteckende Krankheit entdeckt wird, was sie zu sofortiger Ausschiffung zwingt (IS IV: 384–385); sie lassen sich zur „nächsten hohen Klippe rudern [...], in der Hoffnung, dass diese Steinmasse zu den Felsenburgischen gehöre. [...] der Weg dahin war ziemlich lang, die See ging hoch und der Abend graute (IS IV: 384).“ Nachdem Eberhard auf seiner ersten Reise mit Kapitän Wolfgang die Insel Felsenburg ohne Schwierigkeiten erreicht hatte, müssen also er und Cordula diesmal, wie vor ihnen Albert und Concordia, aber auch Wolfgang selber und noch früher Cyrillo, ebenfalls eine harte Prüfung auf dem Wasser bestehen, ehe sie zur Insel gelangen. Es ist bereits Nacht, als die Landung gelingt, und so bemerken sie nicht, dass sie auf die Insel Klein-Felsenburg geraten sind, und zwar nicht an irgendeine beliebige Stelle, sondern, wie sie erst anderntags feststellen, mitten in ein Heiligtum hinein.⁵⁰ Dieses wird ihren von Luther und Shakespeare dominierten Bildungskanon um ein wichtiges Element erweitern: Nachdem Eberhard wegen der Fremdheit des Schauplat-

49 Ein weiterer Shakespeare-Anklang, denn das Sprichwort ruft im Textzusammenhang dessen Komödie *All's Well That Ends Well* auf.

50 Die Stelle erinnert an Mozarts *Zauberflöte*, in der ja Pamina und Tamino ebenfalls Prüfungen zu Wasser und zu Land bestehen müssen, ehe sie in Sarastros Tempel einziehen dürfen: „Sogleich öffnet sich eine Tür; man sieht einen Eingang in einen Tempel [...]“. Der Chor empfängt sie: „Triumph! Triumph! Du edles Paar! / Besieget hast du die Gefahr! / Der Isis Weihe ist nun dein! Kommt, tretet in den Tempel ein!“ (Schikaneder 1994: 67). Das szenisch imaginierte „antike Ägypten“ der Oper bildet einen Kontrast zu den ganz anderen kulturellen Elementen, aus denen sich das Schlussbild von Oehlenschlägers Roman zusammensetzt.

zes das Heiligtum zunächst für ein Traumbild gehalten hatte, wird sein Bewusstsein – im doppelten Sinn – durch ein Lied geweckt, aus dem er erfährt, dass die zwölf Statuen, in deren Mitte er und Cordula geschlafen hatten, nordische Götter darstellen und von Wikingern geschaffen wurden, die einst auf der Heimfahrt von Konstantinopel auf die Insel Klein-Felsenburg geraten waren. Der Liedtext stammt von silbernen Platten, die im Tempel gefunden wurden; auch diese Insel erweist sich also, genau wie Gross-Felsenburg, auf der Cyrillo de Valaros Manuskript entdeckt worden war, als bereits beschriebener Raum, nur hat in diesem Fall die Verschriftlichung wesentlich früher stattgefunden, denn die Wikinger, die das Lied schrieben, waren Gefolgsleute von Harald Haarderaade, mit dem sie im 11. Jahrhundert nach „Miklagard“ zogen.⁵¹ Die tiefste Besiedlungsschicht der Insel stammt also von Nordleuten; auf die Bedeutung ihrer Dichtkunst weist die im Heidentempel neben anderen Asen aufgestellte Statue des Dichtergottes Bragi hin, der in der nordischen Mythologie als Urheber der Dichtkunst gilt. Die Nachkommen Shakespeares und Luthers stehen so gewissermassen auf altnordischem Grund!

Dass die Statuen mit griechisch-römischer Formkunst gestaltet sind, zeigt den kulturvermittelnden Aspekt der Wikingerfahrten, die aus diesem Blickwinkel auch als „Bildungsreisen“ erscheinen. Die Dialogizität zwischen nordischem Inhalt und antiker Form ist nicht nur auf die Gestaltung der Statuen beschränkt, sondern besteht auch zwischen den Religionen: Die Wikinger sind Christen, wie es im Lied heisst; trotzdem schaffen sie heidnische Götterstatuen.

Auch in Schnabels Roman wird auf Klein-Felsenburg ein heidnischer Tempel mit 12 Götzenbildern entdeckt (WF III: 335–338), ausserdem werden Schrifttafeln aus Stein, Kupfer und Gold gefunden (WF III: 345–346) und Urnen mit geheimnisvollen Zeichen ausgegraben (WF III: 312–317 und WF IV: 380–381). Diese Entdeckungen, die teilweise von unheimlichen Geistererscheinungen und magischen Phänomenen begleitet sind, führen zu vielen Fragen über die ehemaligen Besiedler der Insel. Da jedoch die Schrifttafeln nicht entziffert werden können, bleibt die frühe Besiedlung ein Geheimnis, das auch durch die im Anhang mitgeteilte medizinisch-alchemistische Auslegung der Urnensymbole (WF IV: 561–584) nicht entschlüsselt wird.

In den *IS* dagegen hilft ein isländischer Matrose bei der Übersetzung der von den Wikingern auf Silberplatten hinterlassenen Texte, die Aufschluss geben über den Tempel und die

51 Die Geschichte von Harald Haarderaade ist Snorris *Heimskringla* und einigen anderen Quellen entnommen, wie Oehlenschläger im Vorwort zu *Væringerne i Miklagard* [*Die Wäriinger in Konstantinopel*] mitteilt, einem Drama, das ebenfalls auf diesem Stoff basiert und das er 1827, also relativ kurze Zeit nach den *IS*, publizierte; er gab es in einem Band mit dem Titel *Skuespil* heraus, der ausserdem noch das Libretto *Flugten af Klosteret* [*Die Flucht aus dem Kloster*] enthielt und so gleichsam zwei „Seitentriebe“ des Romans vereinigte. Der lapidare Titel des Bandes wirkt dabei wie das Signal für eine Flucht aus dem Experiment der Romangattung und Rückkehr in die Oehlenschläger weit vertrautere Gattung des Bühnenstückes. Im Unterschied zu *Væringerne i Miklagard* spielen in *Flugten af Klosteret* zwei Figuren aus den *IS* tragende Rollen und knüpfen so dieses Singspiel eng an den Roman (vgl. Kap. 7, Exkurs). Das Stück *Væringerne i Miklagard* dagegen löst sich vom Romanstoff bzw. bildet Ereignisse ab, die lange vor den Zeitebenen der *IS* liegen. Es war wesentlich erfolgreicher als *Flugten af Klosteret*, rief aber auch Kritik hervor, insbesondere bei Heiberg, der seine kritische Rezension zu einer eigentlichen, historisch gesehen modernen Dramentheorie ausbaute und diese in seiner Zeitschrift *Kjøbenhavns flyvende Post* [Kopenhagens Fliegende Post] Anfang 1828 über neun Nummern verteilt abschnittsweise veröffentlichte.

erste Besiedlung.⁵² Die Leerstelle, die das unaufgelöste Geheimnis in den *WF* bildet,⁵³ wird in den *IS* ausgefüllt, und zwar bezeichnenderweise durch ein Denkmal des Nordens, das ausserdem ins Schlusskapitel, also an eine prominente Stelle im Romanganzen, eingefügt wird. Dieses Denkmal hat aber nichts Museales, sondern wird auf verschiedene Weise in die Gegenwart des Insellebens einbezogen, einmal ganz prosaisch, indem die praktisch veranlagte Schweizerin Hanna Hellkraft dort Wäsche zum Trocknen aufhängt, dann aber auch durch eine künstlerische Umgestaltung, eine „Transmetrisierung“ (Genette 1993: 306–309), denn das Lied der Wikinger wurde von den Klein-Felsenburgern „in deutsche Reime“ gebracht (*IS* III: 398). Die Umdichtung im Hildebrandston, der „modernisierten“ Form der Nibelungenstrophe, rückt es in die Nähe des Nibelungenliedes, das Anfang des 19. Jahrhunderts den Rang eines Nationalepos erhielt.⁵⁴ Damit wird implizit auch die nordische Dichtkunst Teil des von Shakespeare und Luther bestimmten literarischen Kanons.

Die künstlerische Weiterentwicklung der Hinterlassenschaft der Wikinger setzt sich fort durch den Einbezug der Musik: Das in eine deutsche Strophenform umgeschaffene Lied wird zu einer „alten nordischen Melodie“ vorgetragen (*IS* III: 398). Dieses Arrangement verbindet die Kunstgattungen Dichtung, Musik und bildende Kunst – das Lied wird vor der Kulisse der Statuen gesungen – zu einem Gesamtkunstwerk, wobei durch die ausdrückliche Nennung des Dichtergottes Bragi und seiner Frau Idun die Kunst des Nordens mit der Idee der Unsterblichkeit verknüpft wird.

Die Synthese der Künste wird noch dadurch verstärkt, dass in jeder einzelnen Kunstgattung wiederum zentrale Elemente des europäischen Kanons vereinigt sind, denn auch die altnordische Melodie wird durch die „schöne Tenorstimme“ des Bach-Schülers Lademann (*IS* III: 392) veredelt.

Ein wesentlicher Punkt bei diesem Gemisch aus Gattungen, Epochen und Stilen ist die minuziöse Darlegung der Überlieferung und Zusammenführung jedes dieser Elemente⁵⁵ als Resultat von Reisen, Besiedlungen, zufälligen Funden und Übersetzungen, die den ganzen Roman durchziehen und ihn so zu einer Odyssee durch den europäischen Kanon werden lassen. Dieses eklektische Gesamtkunstwerk steht nun auf dem U-topos „Klein-Felsenburg“ in einem von der Küste her fast unzugänglichen, zeitlosen „Jetzt“ für die leiblichen

52 Diese alten Silberplatten mit dem eingeritzten Text aus einer vergangenen Zeit bilden ein Gegenstück zu den verlorenen „Goldhörnern“, die Oehlenschläger in seinem wohl berühmtesten Gedicht *Guldhornene* besungen hat: „Da klinger i Muld / det gamle Guld. Tvende Glimt fra Oldtidsdage / funkler i de nye Tider. [...] Mystisk Helligdom omsvæver / deres gamle Tegn og Mærker“ [Da klingt in der Erde / das alte Gold. Zwei Schimmer aus uralten Tagen funkeln in den neuen Zeiten. [...] Mystische Heiligkeit umschwebt ihre alten Zeichen und Kerben.] (*Digte* 1803 / 1979: 82).

53 Günter Dammann spricht in seinem Nachwort zu den *WF* von der „Setzung einer (bestimmten) Lücke mit dem gezielten Verzicht auf Ausfüllung“ (Dammann 1997a: 124).

54 Klaus von See zeichnet in seinem Artikel „Das Nibelungenlied – ein Nationalepos?“ die wechselvolle, über 100jährige Rezeptionsgeschichte des Nibelungenliedes nach; demnach war dessen Status als Nationalepos nur bis in die 1820iger Jahre einigermaßen unangefochten und musste in der Folge unter anderen Prämissen immer wieder neu aufgebaut werden (von See 2003: 309–343).

Interessant ist in diesem Zusammenhang auch, dass der Nibelungenstoff in Kombination mit altisländischen Quellen einen Baustein für die Gestaltung von Wagners „Ring“-Tetralogie darstellt, mit der in Form eines Gesamtkunstwerkes ein nationales Musiktheater für das neue Reich begründet werden sollte (Uraufführung des Zyklus 1876 in Bayreuth).

55 Diese Kombination von Bestandteilen des europäischen Kanons liest sich wie ein Werbetext für des Autors eigene dramatische Produktion, die in Inhalt und Form ähnlich eklektisch gestaltet ist.

Nachkommen Shakespeares und Luthers sowie für eine auserwählte „Elite“ bereit. Die innovativ wirkende Zusammenführung der Künste deutet durch den Einbezug des Nordens als wichtige Quelle für künstlerisches Schaffen auf eine Kanonerweiterung. Bei näherem Hinsehen zeigen sich jedoch auch Aspekte von Verengung und Ausgrenzung: Auf Klein-Felsenburg erscheint der Kanon – mit Ausnahme der die Antike einbeziehenden bildenden Kunst – noch stärker auf germanische, allenfalls germanisch-englische Kultur zentriert, als schon zuvor auf Gross-Felsenburg, wo in Cyrillos Manuskript und dessen Glorifizierung des Ariost immerhin noch ein romanisches Element vorhanden war. Diese Reduktion entspricht dem Rückzug von Eberhards engsten Freunden auf Klein-Felsenburg; in einer solchen Abkapselung und Isolation, die andere Menschen ausschliesst, haben auch fremde Kulturen keinen Platz: Es ist wohl kein Zufall, dass gerade Minga spurlos aus dem Text verschwunden ist; sie hat zwar durch ihre mutige Ermordung Lemelies die Fortpflanzung der Hauptfiguren und damit den weiteren Gang der Geschichte erst ermöglicht, aber ihr eigenes Geschlecht ist offenbar mit ihr erloschen – sie hat also noch weniger Spuren hinterlassen als Lemelie, der immerhin durch sein Manuskript noch präsent ist. Der Kanon der Klein-Felsenburger weist weder französisch-romanische noch aussereuropäische Elemente auf, denn auch die geographisch am nächsten liegende Kultur der Südsee-Inseln wird nicht einbezogen.

Diese ausgrenzende Haltung findet ihren Ausdruck darin, dass der Romanschluss gleichsam in einen Innenraum gesperrt ist, und zwar nicht in einen beliebigen Raum, sondern in Eberhards Wohnstube, die ein besonders biederer Gepräge erhält, weil das „gelbe plüschene Canapee“ aus Eberhards „niedlichem und sauberem“ Zimmer in Leipzig (*IS* I: 4) wieder darin steht. Damit kehrt dieser „literaturgeschichtliche Familienroman“ gleichsam an seinen Anfang zurück und lässt es fragwürdig erscheinen, ob der Zuwachs an personeller und literarischer Deszendenz, welcher in diesem Familienmuseum entstehen wird, der im Roman geforderten kulturellen Dynamik genügen wird. Doch erscheint diese Skepsis gemildert durch eine ironische Schlussnote, in der Eberhards kleiner Hund die Hauptrolle spielt: Nachdem er schon die Guanchenhöhle auf Teneriffa entdeckt hatte, war er es auch, so erzählen die Freunde, der den Tempel auf Klein-Felsenburg fand. Zu diesen archäologischen Entdeckungen, die der Erzählung jeweils neue Dimensionen und Einblicke in frühere Kulturschichten hinzufügten, kommt nun eine Episode, die einen poetologischen Zug freilegt: Als Eberhard und Cordula aus dem Tempel treten, sehen sie Litzberg mit der Tuschzeichnung eines alten Runensteins⁵⁶ beschäftigt. Der Hund entdeckt seinen endlich zurückgekehrten Herrn, rennt auf Eberhard zu und wirft dabei die Tuschschale über die Zeichnung, so dass die „Kreideskizze“ überdeckt und unsichtbar, oder vielmehr „unlesbar“ wird. In Eberhards und Cordulas Wohnung hängen hingegen Luthers, Shakespeares und Alberts Ölgemälde an der Wand, die – wiederum leicht ironisch gefärbt – den Kreis zum Vorwort schliessen, denn gerade im Einbezug von Luther und Shakespeare zeigt sich eine wesentliche kulturgeschichtliche Erweiterung⁵⁷ gegenüber dem „alten Runenstein“ der *WF*.

56 Bei dem „Ruinenstein“ des Textes (*IS* IV: 394) handelt es sich um einen Druckfehler für „Runenstein“, der schon in der dänischen Ausgabe von 1824/25 und auch in den gekürzten Fassungen in beiden Sprachen korrigiert wurde.

57 Bekanntlich ist das Luthertum auch in Schnabels Roman ein zentrales, um nicht zu sagen, entscheidendes Element, jedoch kreist der Text der *WF* um die Lehre Luthers, nicht um seine Figur, wie in den

8.6 Fazit

Theater und Schauspiel nehmen, wie gezeigt wurde, in den *IS* einen breiten Raum ein. Die grosse Vielfalt der Darbietungsformen und -möglichkeiten dieser Kunstgattung wird auf zwei zeitlichen Ebenen entfaltet, wobei die Protagonisten Albert und Eberhard auf je verschiedene Weise in Dramen unterschiedlichster Art involviert werden. Sie sind sowohl Zuschauer als Mitwirkende, und erleben in beiden Funktionen dramentheoretische Modelle am eigenen Leib. Das Spektrum reicht von karnevalesken, schwankhaften Szenen über biblische Stücke auf volkstümlichem Improvisationstheater bis zu Shakespeare als Lektüre und Theaterspiel und zu einem von Molières Stücken inspirierten Fest; einbezogen werden zudem Stücke nach französischer Regelpoetik. Alles, was Albert und Eberhard erleben, sei es im Theatersaal oder auf der Bühne, wird in einem unaufhörlichen Strom von Reflexionen, Dialogen, Diskussionen, Streitgesprächen etc. kommentiert. Dies freilich auf so lebendige Weise, dass kein Bruch zwischen Reflexions- und Handlungsebene entsteht, da beide Ebenen ineinander übergehen, miteinander dialogisieren, sich wechselseitig durchdringen. Stellenweise wird die Dramenpoetik selber inszeniert, indem sie so genau ins Romangeschehen eingefügt wird, dass sie, wie in Kap. 8.3 gezeigt, Teil eines (erzählten) Dramas wird.

Insgesamt manifestiert sich in allen möglichen Zusammenhängen die Vorliebe der Romantiker für Shakespeare und sein Theater, während die Stücke der französischen Klassik als unnatürlich, langweilig, steif und künstlich verdammt werden. Diese Präferenz wird aber nicht einfach nur behauptet, sondern durch die Verwandtschaft der Stammutter Concordia mit Shakespeare zu einem der fundamentalen Züge des ganzen Romans gestaltet. Die französische Klassik dagegen wird von Lemelie vertreten, der als Verkörperung des Bösen zugrunde geht. Diese freilich krass anmutende Zuordnung erscheint öfters auch in ironischem Licht, etwa, wenn Mats Hansen sich aus seiner betont französisch arrangierten, einengenden Hofkleidung erst befreien muss, um im Trinkwettbewerb zu siegen.

Die im Text immer wieder spürbare Theateraffinität steuert das Geschehen so, dass sich die Dramenthematik durch den ganzen Roman zieht und in unterschiedlicher Weise sowohl Concordia und Albert wie auch deren Nachkommen Eberhard und Cordula zusammenführt. Ein weiteres Indiz für die prominente Position des Theaters im Roman sind die beiden Bühnenwerke *Die Flucht aus dem Kloster* und *Die Wärringer in Konstantinopel*, die aus bestimmten Romansequenzen hervorgegangen oder doch mit ihnen verknüpft sind (vgl. den Exkurs zu Kap. 7 und das in Kap. 8.5 besprochene Schlussbild).

IS, wo Luther vor allem als Dichter hervortritt, wie mehrfach betont wird (z. B. von Geistesgrößen wie Leibniz und Gustav Adolf).