Theatrum maris : das Meer als Schauplatz in der nordischen Barockliteratur

Autor(en): **Grage, Joachim**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Beiträge zur nordischen Philologie**

Band (Jahr): **32 (2002)**

PDF erstellt am: **29.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-858242

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

JOACHIM GRAGE, GÖTTINGEN

Theatrum maris
Das Meer als Schauplatz in der nordischen Barockliteratur

I.

In seinem Lehrgedicht über Ursprung und Auswirkungen der Seefahrt (1760) charakterisiert Christian Braunmann Tullin den Raum, den sich die Menschheit durch die Erfindung des Schiffes erschlossen hat, folgendermaßen:

> Det er det Sted, hvor Lyst med Gysen sig forener:
> O hvilken Skueplads! hvor dyb, hvor bred, hvor viid!
> Hvor tit forandres den til nye rare Scener,
> Nu Bjerg, nu Dal, nu Slet, nu grøn, nu blaa, nu hvid![1]

Das Meer wird hier als ein Ort der Unbeständigkeit dargestellt, der einen sich stets wandelnden Anblick bietet und bei dessen Betrachtung sich zwei grundsätzlich verschiedene emotionale Reaktionen vereinigen: Lust und Schauder. Hier manifestiert sich ein gemischtes Gefühl mit epochalem Charakter, das um die Wende zum 18. Jahrhundert zunächst in England formuliert wurde: Als „delightful Horrour" und „terrible Joy" (John Dennis, 1688), als „terror and delight" und „agreeable kind of horror" (Joseph Addison, 1701/1705)[2] wurde dort umschrieben, was wenig später als 'Gefühl des Erhabenen'[3] in die Ästhetik einging. Es waren vor allem die wilden und unkultivierbaren Naturräume, deren Betrachtung diese Empfindung hervorrief.

Tullins Verse zeigen deutlich, daß sich vom 17. zum 18. Jahrhundert ein Wandel in der Wahrnehmung des Meeres vollzogen hat. Die „Lyst", von der hier die Rede ist, war einem barocken Betrachter fremd – bei ihm dominierte „Gysen". Soweit es der Mentalitätsgeschichte gelungen ist, die emotionalen und affektiven Einstellun-

---

1 Christian Braunmann Tullin: Priisskriftet om Søefartens Oprindelse og Virkninger. *Samtlige skrifter.* Ny utgave med innledning og merknader av Harald Noreng. Bd. 1. Oslo 1972, S. 146, V. 5-8. 'Dies ist die Stätte, wo sich Lust mit dem Schauder vereinigt: o welch ein Schauplatz! wie tief, wie breit, wie weit! Wie oft verändert er sich zu neuen hübschen Szenen, nun Berg, nun Tal, nun Ebene, nun grün, nun blau, nun weiß!'

2 Vgl. dazu Carsten Zelle: *Angenehmes Grauen. Literaturhistorische Beiträge zur Ästhetik des Schrecklichen im 18. Jahrhundert.* Studien zum 18. Jahrhundert 10. Hamburg 1987, S. 80-114, Zitate S. 87 u. 104-105.

3 So Kant im Titel seines 1764 erschienenen Essays *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen.*

gen zum Meer vor der Aufklärung zu rekonstruieren, scheint dieses Verhältnis vor allem von Angst und ästhetischer Abneigung geprägt gewesen zu sein.[4] Ebenso wie alpine Räume und ausgedehnte Wald- oder Sumpfgebiete wurde die See als chaotischer Naturbereich angesehen, der die Menschen und deren Lebensraum bedrohte und auf den diese primär mit Furcht und Grauen reagierten. Der französische Historiker Jean Delumeau bezeichnet das Meer als „Ort der Angst par excellence", als „einen Raum, an dem der Historiker gewiß ist, der Angst unverhüllt zu begegnen".[5]

Sofern man ästhetische Kategorien auf das äußere Erscheinungsbild von See und Küste anwandte, fiel das Urteil zumeist negativ aus. Dafür gab es vor allem zwei Gründe: Zum einen ist der Raum des Meeres so groß, daß der Blick an keine Grenze stößt und die Sinne überwältigt werden – die grenzenlose Weite, die in Tullins Text bestaunt wird, scheint ein barocker Betrachter als ästhetischen Mangel empfunden zu haben; zum anderen zeigt die Küstenlinie keinerlei Maß und Ordnung, sondern scheint einen geradezu chaotischen Verlauf zu nehmen. In der gelehrten Welt wurde Ende des 17. Jahrhunderts denn auch ernsthaft diskutiert, ob das Meer in seiner derzeitigen Ausdehnung und mit dem unregelmäßigen Küstenverlauf überhaupt als Schöpfung Gottes betrachtet werden kann, wo dieser doch alles nach Maß, Zahl und Gewicht geordnet habe – dies waren ja zugleich die wichtigsten Kriterien für den barocken Schönheitsbegriff. Viele betrachteten den maritimen Status quo als Folge der Sintflut und somit als Ausdruck für die Sündhaftigkeit des Menschengeschlechts.[6]

Tullin findet für das Objekt seiner literarischen Betrachtung eine Metapher, die zurückzuverfolgen sich lohnt: Er spricht vom „Skueplads" und verwendet damit scheinbar eine auch heute noch alltägliche Redewendung.[7] Der Schauplatz ist der „platz, auf dem eine handlung, ein geschehnis vor sich geht", oder der „boden für jemandes handeln".[8] Bereits dies ist eine metaphorische Verwendung des Wortes, dessen initiale Bedeutung im Bereich des Theaters liegt. Ebenso wie die entsprechenden Wörter in den neueren nordischen Sprachen (dän. „skueplads", norw. „skueplass", schwed. „skådeplats" und isl. „sjónarsvið") bezeichnete „Schauplatz" ursprünglich den Ort, an dem Schauspiele aufgeführt wurden, etwa dafür vorgesehene öffentliche Plätze im Mittelalter oder auch die antiken Theater und Amphitheater.[9] So übersetzt Luther beispielsweise das griech. θεατρου in der Apostelge-

---

4 Vgl. Alain Corbin: *Meereslust. Das Abendland und die Entdeckung der Küste 1750-1840*. Übers. von Grete Osterwald. Berlin 1990.

5 Jean Delumeau: *Angst im Abendland. Die Geschichte kollektiver Ängste im Europa des 14. bis 18. Jahrhunderts*. Übers. von Monika Hübner, Gabriele Konder und Martina Roters-Burck. Reinbek 1989, S. 49.

6 Vgl. dazu Corbin, *Meereslust*, S. 13-23.

7 Vgl. etwa den Titel des von Walter Baumgartner veranstalteten wissenschaftlichen Kolloquiums „Greifswald, Vorpommern und die Ostsee als *Schauplatz* der Barockliteratur" (Greifswald, im Mai 2000), an dem der hier in umgearbeiteter Version vorliegende Vortrag erstmals vorgestellt wurde.

8 Jacob und Wilhelm Grimm: *Deutsches Wörterbuch*. Bd. 8. Leipzig 1893, Sp. 2373.

9 Vgl. auch den Eintrag „Skueplads" in: *Ordbog over det danske sprog*. Udg. af Det danske Sprog- og Litteraturselskab. Bd. 19. København 1940, Sp. 1092-1093.

schichte mit „Schawplatz“ (Apg 19,29). Wenn Tullin von den stets „neuen, hübschen Szenen“ spricht, die das Meer darbietet, so wird deutlich, daß „Skueplads“ hier tatsächlich in diesem ursprünglichen theatralen Sinne gemeint ist: Das Meer ist eine Bühne mit ständigem Kulissenwechsel. Die Übertragung des Begriffs vom Bereich des Theaters auf die Natur impliziert nicht nur eine bestimmte Wahrnehmungsweise, die sich als distanziertes Betrachten charakterisieren läßt, sondern auch die Vorstellung, daß das Meer für die Sinne des Betrachters in Szene gesetzt wird. Das Meer ist ein Platz zum Schauen.

Es stellt sich die Frage, wie das Meer vor dem Wandel in der Wahrnehmung dieses wilden, unbezwingbaren Naturbereichs, der sich in Tullins Text manifestiert, als ‘Schauplatz’ literarisiert wurde.[10] Denn auch wenn es sich hier meines Wissens um den ersten Beleg für die metaphorische Verwendung des Wortes in Hinblick auf das Meer in den skandinavischen Literaturen handelt, so gab es den Schauplatz des Meeres bereits im Barock, und zwar sowohl in seiner initialen Bedeutung als inszeniertem Bühnenraum als auch im allgemeineren, übertragenen Sinne als durch den Text konstruiertem Raum, der sich als ‘geschauter’, d.h. durch sinnliche Wahrnehmung erschlossener Raum zu erkennen gibt. Zunächst sollen daher dramatische Texte untersucht werden, in denen das Meer Bühnenschauplatz ist, und anschließend epische Gedichte, in denen das Meer zum Objekt sinnlicher Betrachtung wird.

II.

Wenn man der Frage nachgeht, ob und wie das Meer in barocken Bühnenwerken als Ort des Geschehens fungierte, steht man vor dem Problem, daß man nicht allzuviel Material zur Verfügung hat, da das Drama nicht zu den bevorzugten Gattungen der nordischen Barockliteratur zählt.[11] Wilhelm Friese meint zu Recht, daß die wenigen überlieferten Stücke, zumeist Operntexte, weniger von literarischem als von „soziologisch-theaterwissenschaftliche[m]“ Interesse seien.[12] Zwar dominiert gerade die theaterhistorische Perspektive, wenn man danach fragt, was das Publikum zu sehen bekam, doch läßt sich dies nicht ohne weiteres rekonstruieren, da viele der überlieferten Texte kaum Szenenanweisungen enthalten, welche Aufschlüsse über

---

[10] Zur Geschichte der literarischen Ästhetik des Meeres im Norden vgl. Joachim Grage: *Chaotischer Abgrund und erhabene Weite. Das Meer in der skandinavischen Dichtung des 17. und 18. Jahrhunderts.* Palaestra 311. Göttingen 2000. Zu Tullins Lehrgedicht vgl. dort auch S. 274-289. Mit Ausnahme von Ewalds *Fiskerne* behandelt der vorliegende Aufsatz ausschließlich Texte, die in dieser Studie nicht berücksichtigt werden konnten.

[11] Wilhelm Friese kann in seiner Monographie über die skandinavische Barockliteratur kurz und bündig feststellen, daß man im Norden Europas „keine Form des geistlichen Dramas“ gekannt und daß das weltliche Theater ausschließlich in Verbindung mit dem Hof existiert habe; Wilhelm Friese: *Nordische Barockdichtung. Eine Darstellung und Deutung skandinavischer Dichtung zwischen Reformation und Aufklärung*. München 1968, S. 142.

[12] Friese, *Nordische Barockdichtung*, S. 143.

die intendierte Aufführungspraxis oder über das erforderliche Bühnenbild geben. Aus dem Sprechtext wiederum läßt sich die Umgebung häufig auch nicht rekonstruieren, weil die handelnden Figuren nicht das in Worte zu fassen brauchen, was der Zuschauer ohnehin vor Augen hat.

Daß der jeweilige Schauplatz des Geschehens in den ohnehin nicht zahlreichen Stücken nur selten genauer beschrieben wird, darf nicht zu der Schlußfolgerung Anlaß geben, daß die Bühnenausstattung im Zeitalter des Barock keine große Rolle spielt – denn das Gegenteil ist der Fall: Gerade im 17. Jahrhundert feiert die illusionistische Darstellung von Räumen und Gegenständen auf der Bühne ihren Höhepunkt in der europäischen Theatergeschichte.[13] Anfang des Jahrhunderts werden in Italien die ersten Kulissenbühnen gebaut, die die vollkommene Illusion von Räumen anstreben und außerdem den schnellen Wechsel des Bühnenschauplatzes ermöglichen. Die Erfindung setzt sich rasch in Europa durch, und zwar besonders im Bereich der Oper, die zu dieser Zeit ja auch in Skandinavien gepflegt wird.

In der barocken Verwendung von Kulissen, welche Räume vortäuschen und den Zuschauern die Illusion einer sinnlich wahrnehmbaren Welt vermitteln, sieht Erika Fischer-Lichte zwei wesentliche Grundideen der Epoche wirksam werden: Zum einen führt der rasche und häufige Wechsel der Szenerie die Vergänglichkeit alles Seienden vor Augen, zum anderen zeigt die theatrale Repräsentation einer realen Welt, daß auch diese ein bloßer Schein, eine von den Sinnen vorgegaukelte Illusion ist. In Anlehnung an Richard Alewyn deutet sie das barocke Theater als Ausdruck der für dieses Zeitalter charakteristischen Auffassung vom *theatrum mundi*: „die Welt und das menschliche Leben sind genau wie das Theater als ein Zusammenhang von Zeichen zu begreifen [...], die auf die göttliche Weltordnung verweisen".[14]

Wie aber ließ sich das Meer als Repräsentation der sinnlich wahrnehmbaren Welt überhaupt auf der Bühne in Szene setzen und welche Bedeutung hat es als Handlungsraum? Dies soll hier untersucht werden anhand jeweils zweier Dramen aus dem 17. und dem 18. Jahrhundert, bei denen sich aus Szenenanweisungen oder Sekundärtexten Rückschlüsse auf die Aufführungspraxis ziehen lassen.

Recht gut dokumentiert ist das erste Beispiel eines inszenierten Meeresraumes, das zugleich zum Anfang und zum Höhepunkt des höfischen Theaters in Dänemark führt. Anläßlich der Hochzeit von Kronprinz Christian mit Magdalena Sibylla von Sachsen im Oktober 1634 wurde in Kopenhagen ein großes, mehrtägiges Fest gefeiert. König Christian IV. hatte trotz leerer Staatskassen keine Kosten gescheut, um der Familie der Braut und den ausländischen Gästen zu zeigen, daß man auch im Königreich Dänemark die Kunst des höfischen Repräsentierens beherrschte.[15] Aus

---

[13] Vgl. Edmund Stadler: Bühne und Abstraktion von der Urzeit bis heute. *Bühnenformen – Bühnenräume – Bühnendekorationen. Beiträge zur Entwicklung des Spielorts.* Herbert A. Frenzel zum 65. Geburtstag. Hg. von Rolf Badenhausen und Harald Zielske. Berlin 1974, S. 199-212, hier S. 202.

[14] Erika Fischer-Lichte: *Semiotik des Theaters*. Bd. 2: *Vom „künstlichen" zum „natürlichen" Zeichen. Theater des Barock und der Aufklärung*. Tübingen 1983, S. 90.

[15] Zu diesem Fest vgl. Torben Krogh: *Hofballetten under Christian IV og Frederik III. En theaterhistorisk Studie*. Studier fra Sprog- og Oldtidsforskning 48.180. København 1939, S. 14-47; P. Hansen:

Anlaß dieses „Großen Beilagers" wurden unter anderem zwei deutschsprachige Komödien aus der Feder Johann Laurembergs aufgeführt, eines von der Universität Rostock an die Akademie Sorø berufenen Professors für Mathematik.[16] Als Theater diente der große Rittersaal von Christiansborg, der sog. „Dansesal". Es gilt als sicher, daß zumindest eines der beiden Stücke auf einer perspektivischen Bühne – der ersten ihrer Art in Dänemark – aufgeführt wurde, welche Kulissenwechsel ermöglichte. Das große Hofballett dagegen, das man ebenfalls anläßlich dieser Hochzeit veranstaltete, wurde auf dem Saalboden aufgeführt, vor einem oder mehreren Vorhängen, hinter denen die Tänzer sowie plastische, bewegliche Kulissen (wie etwa ein fahrbarer Berg) hervorkommen konnten.

Vergegenwärtigt man sich die technischen Schwierigkeiten, welche die Inszenierung des Meeres im Theater bereitet, so wird deutlich, daß die perspektivische Kulissenbühne dem offenen, ebenen und von mehreren Seiten einsehbaren Schauplatz deutlich überlegen ist, wenn eine illusionistische Darstellung beabsichtigt ist. Die Bühnenbildner sind bei der Gestaltung des Meeres auf die Vorspiegelung eines Naturbereiches angewiesen, der sich einerseits wegen seiner horizontalen Ausrichtung, andererseits aufgrund seiner Materialität nur schwer auf die Bühne holen läßt. Während man Innenräume, Gebäude und Pflanzen *in natura* zeigen konnte, war man für die Darstellung des Meeres auf eine Form von Abbildung oder imitierender Nachbildung angewiesen, wenn man einen optischen Eindruck von diesem Naturbereich schaffen wollte, denn echtes Wasser stand lediglich bei Freilichtveranstaltungen als Schauplatz zur Verfügung. Hier konnte man entweder auf Teiche, große Brunnen oder auch Flüsse und Seen zurückgreifen, die in die Architektur der Hofgärten einbezogen waren. So sind in der Wiener Favorita seit der Mitte des 17. Jahrhunderts Wassertheatervorführungen bezeugt, und im Schloßpark von Versailles wurden auf Teichen Spektakel mit Seeungeheuern inszeniert. Beliebt war auch der Wasserkorso bei höfischen Festen. „Fehlte das große Wasser, so wurde auch ein Platz unter Wasser gesetzt, damit die Gondeln ihren zierlichen Reigen fahren konnten."[17]

Den danske Skueplads. Illustreret Theaterhistorie. 1. Del. Kjøbenhavn o.J., S. 58-62; Th. Overskou: *Den danske Skueplads, i dens Historie fra de første Spor af danske Skuespil indtil vor Tid.* 1. Del. Kjøbenhavn 1854, S. 83-101; Mara R. Wade: *Triumphus Nuptialis Danicus. German Court Culture and Denmark. The „Great Wedding" of 1634.* Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung 27. Wiesbaden 1996. – Es liegen außerdem zeitgenössische Festbeschreibungen vor: Jørgen Jørgensen Holst: *Triumphus nuptialis.* Kjøbenhavn 1635, auf dänisch unter dem Titel: *Regiæ nuptiæ.* Kjøbenhavn 1637; eine Prachtausgabe der ursprünglichen deutschen Fassung mit Kupferstichillustrationen erschien ebd. 1648. Der Franzose Charles Ogier schildert die Hochzeitsfeierlichkeiten in der Reisebeschreibung *Ephemerides sive iter danicum svecicum polonicum.* Paris 1656.

16 Zu Lauremberg vgl. Ludvig Daae: *Om Humanisten og Satirikeren Johan Lauremberg.* Christiania 1884. Die beiden Stücke wurden im Jahr nach der Aufführung publiziert: Johann Lauremberg: *Zwo Comoedien, darinnen fürgestellet 1) Wie Aquilo, der Regent mitternächtiger Länder die edle Princessin Orithyjam heimführet. 2) Wie die Harpyjen von zweien septentrionalischen Helden verjaget, und König Phineus entlediget wird.* Copenhagen 1635. Diese Ausgabe stand mir für diesen Aufsatz leider nicht zur Verfügung, so daß ich die zweite Komödie nach Krogh, *Hofballetten*, zitieren muß.

17 Margarete Baur-Heinhold: *Theater des Barock. Festliches Bühnenspiel im 17. und 18. Jahrhundert.* Kulturgeschichte in Einzeldarstellungen. München 1966, S. 14. Zur Wiener Favorita vgl. S. 9 und

Ohne natürliches Wasser ließ sich das Meer außerhalb der illusionistischen Kulissenbühne lediglich andeuten: Bei dem großen Festumzug, der ebenfalls beim königlichen Kopenhagener Hochzeitsfest 1634 veranstaltet wurde, stellte einer der Festwagen ein Schiff dar. Die Räder wurden mit einer Plane verhängt, auf welche Wellen aufgemalt waren. Gezogen wurde der Wagen von drei Pferden, die vollständig unter einer Stoffhülle verschwanden, welche sie als schuppige Meeresfabelwesen erscheinen ließ. Wo ihre Beine waren, sahen die Zuschauer ebenfalls mit Meereswellen bemalten Stoff.[18]

Auf der perspektivischen Bühne, welche eigens für Laurembergs Komödie *Wie die Harpyjæ von zweyen Septentrionalischen Helden verjaget, und König Phineus entlediget wird* im „Dansesal" aufgebaut worden war, wurde das Meer ebenfalls mittels der Malerei in Szene gesetzt. Aus einem Rechnungsbuch wissen wir, daß nach den Anweisungen Laurembergs „en Landtafle, hvorpaa er malet Croneborg og Helsingoer"[19] angefertigt worden war, die vermutlich als Bühnenhintergrund diente. Man darf vermuten, daß auch die Wellen des Öresunds darauf abgebildet waren, stellten sie doch den Schauplatz des Bühnengeschehens dar.

Die Kunst der Bühnenbildner erschöpfte sich bei dieser Aufführung jedoch keineswegs im Hintergrundsprospekt. Vielmehr war man hinsichtlich der illusionistischen Darstellung des Meeres auf der Höhe der Zeit, indem man die neueste Theatertechnik einsetzte: Im Nebentext heißt es einmal: „Neptunus kömmt mit seinem Trident hinter den Wellen herfür",[20] an anderer Stelle: „Sirenes gehen hinter den gemachten Wellen mit dem Untertheil des Leibes gleichsam im Wasser und singen dem Neptuno zu Ehren". Nach diesem Gesang dann: „Hier stehen die Wellen stille, und die Vöglein fangen an mit in die Music zu singen."[21] Diese Szenenanweisungen zeigen, daß der Schauplatz des Meeres mittels 'gemachter', d.h. wohl auf bewegliche Kulissen oder Walzen gemalter Wellen dargestellt wurde, hinter denen die Spieler 'auftauchen' konnten. Es ist anzunehmen, daß die Bühne an den Seiten geschlossen war, da sonst die Wellen nicht zu bewegen gewesen wären. Durch die Anordnung von Wellen im Bühnenvordergrund, den darin oder dahinter agierenden Schauspielern auf der Bühne und der gemalten Küstenlandschaft im Hintergrund enstand ein räumlicher Eindruck des Meeres. Wenige Jahre später beschreibt Nicola Sabbattini in seinem einflußreichen Lehrbuch *Pratica di fabricar scene e machine ne'teatri* (Ravenna 1638) verschiedene Arten, das Meer auf der Bühne mittels beweglicher Dekorationen in Szene zu setzen, wie es die Aufführung von Laurembergs Komödie erfordert.[22]

130, zu Versailles Tafel II. Im Park Lazienski in Warschau gab es eine feste Freilichtbühne am Ufer des Sees, eine Insel fungierte als Bühne.

18 Vgl. die Abbildung (Fig. 7) im Anhang von Krogh, *Hofballetten*.

19 Zit. nach Krogh, *Hofballetten*. 'eine Landtafel, auf die Kronborg und Helsingør gemalt sind'

20 Zit. nach Krogh, *Hofballetten*, S. 37.

21 Zit. nach Krogh, *Hofballetten*, S. 24.

22 Vgl. Nicola Sabbattini: *Anleitung, Dekorationen und Theatermaschinen herzustellen*. Übersetzt und mitsamt dem Urtext hg. von Willi Flemming. Weimar 1926, S. 107-124 (ital. mit Abb.) u. 241-250

Eine ähnliche, jedoch weitaus aufwendigere Szenerie wie in dieser Komödie findet sich in dem schwedischen Stück *Lykkoprijs*, das 1689 am Geburtstag Karls XI. aufgeführt worden ist. In diesem Festspiel wird im ersten Aufzug, der von Isaac Börk stammt, ein Sonnenaufgang am Meer inmitten eines bukolischen Settings theatralisiert. Ausführliche Bühnenanweisungen helfen uns zu rekonstruieren, wie dieses „Naturschauspiel" dem barocken Publikum dargeboten wurde. Folgendermaßen soll die Bühne für den ersten Aufzug ausgesehen haben:

> *Theatren* något mörck föreställer een hafstrand, wijd hwilcken twenne, Herdar och twenne Wall-*Nympher* sittia i en särdeles Gudlighet begrepne öfwer dän lycka och wälgång som dän klara Solen mäd sin ingång på dänna dagen har dem för 33. år sedan tillbringat; uthbrista omsijder rätt i gryningen mäd sådane ord.[23]

Der Bühnenraum ist deutlich in zwei Teile geteilt: Im Vordergrund, vielleicht auch nur auf einer Seite, das Festland mit den Hirten und Nymphen, weiter hinten das Meer, das ebenfalls bespielt werden wird. Daß das Meer im Hintergrund liegt, geht aus dem nächsten Nebentext hervor. Nach dem Eingangsgesang der Hirten und Nymphen weicht die Dämmerung von der Bühne, da nun Aurora erscheint. Auf ihren Sprechtext in der Form eines Sonetts folgt die Erläuterung, wie der Auftritt inszeniert sein soll:

> För än *Aurora* begynt dänna *Sonetten* kommer hon sachta skrydandes up ur hafwet, drar sig och med talet als mer och mer uppåth till däss hoon wijd slutes aldeles af lufften förtages.[24]

Die personifizierte Morgenröte taucht also aus dem Meer auf, kann aber, wahrscheinlich mittels eines Flugapparates, in noch höhere Sphären gehoben werden. Kaum ist sie den Wellen entstiegen, ertönt sanfte Musik, und die Bühne wird von den Wasserbewohnern bevölkert:

> Rätt wijd Solen sticker sig up ur hafwet anställes en *musique* af *fleuter*, då *Triton* blåser till sammans sina hiordar. *Sirenerna* straxt kasta sig upp ur Böllian begynnandes siunga och spela att *Echo* där wijd instämmer. *Neptunus* med *Salacia* på sin Snäckewagn lemnar sin Gaffel och undrar här uppå och *Salacia* aldeles fången af deras söta sång, somnar *Neptunus* i famnen.

(dt.).

23 *Lykkoprijs*. In: *Lejonkulans dramer*. Efter Löberödshandskriften utgivna av Evald Ljunggren, Camille Polack och Erik Noreen. Skrifter utgivna af Svenska Litteratursällskapet 21. Uppsala 1908-1941, S. 1-53, hier S. 3. 'Das etwas dunkle Theater stellt ein Meeresufer dar, an dem zwei Hirten und zwei Gras-Nymphen sitzen, die von besonderer Gottseligkeit über das Glück und die Wohlfahrt ergriffen sind, die ihnen die klare Sonne mit ihrem Aufgang an diesem Tage bereits im dreiunddreißigsten Jahr dargebracht hat; sie brechen schließlich gerade im Morgengrauen mit solchen Worten aus.'

24 *Lykkoprijs*, S. 5. 'Bevor Aurora dieses Sonett begonnen hat, kommt sie langsam aus dem Meer geschritten, bewegt sich während ihrer Rede mehr und mehr empor, bis sie am Ende ganz und gar in der Luft verschwindet.'

> Ner de sungit ut berömmer dem *Neptunus* för sin wyrdna emot dänna solen. / Medan *fleuterna* spela kommer *Triton* med sitt horn och effter honom alla Siödiuren.[25]

Diese Szene macht deutlich, daß Börks Geburtstagsspiel vor allem als Fest für die Sinne konzipiert ist. Hier wird mit Lichteffekten (Dämmerung, Tagesanbruch), Bühnenmaschinerie (Wellenkulissen, Flugmaschine, beweglicher Schneckenwagen), Musik, Tanz (Sirenen) und Gesang gearbeitet. An mythischen Meereswesen wird nicht gespart: Neben dem obligatorischen Meeresgott und den sinnlich-erotischen Sirenen, die ja auch in Laurembergs Komödie auftreten, kommen hier noch der malerische Triton mit seinem Muschelhorn, Neptuns Gemahlin Salacia sowie Tritons Herden, bestehend aus nicht näher bezeichneten „Seetieren", hinzu. Echo wiederum sorgt im Gesang für gefällige Lauteffekte.

Die schlafende Salacia verbildlicht die Meeresstille, da sie als die Göttin gilt, die das Meer bewegt,[26] Neptuns abgestellter Dreizack verdeutlicht, daß der Meereskönig keinen Sturm entfachen kann. Das Meer ruht zu Ehren desjenigen, dessen Geburtstag textintern und textextern in und mit diesem Stück gefeiert wird. Nun, da 'die Wasserwogen, die an des Nordens Strände schlagen'[27] geglättet sind, kann erst das mythologische Meeresvolk die aufgehende Sonne und Schwedens König preisen. Das bunte Treiben in den Wellen hat bereits auf der Bühne seine Betrachter. Am Meeresstrand nämlich sitzen noch immer die Hirten:

> Dässe som nu imedlertijd ha hört och skådat dänna liufligheet, begynna nu äfwen att äfftertänkia på hwad sätt de bäst kunna sin Skyldighet till himlens behag aflägga, stijga up af marken och tala först äffterfölliande wärser[.][28]

Der Aufzug der Meereswesen dient einem repräsentativen Zweck, seine Funktion besteht in erster Linie darin, Objekt der Betrachtung zu sein und die Zuschauer durch prunkvolles Auftreten zu beeindrucken. Die Sirenen und die Wassertiere preisen das Licht und den Tag, an dem Karl Geburtstag hat, und die einzige Aufforderung, die diesem Hymnus zu entnehmen ist, besteht darin, sich ihm anzuschließen. Ergriffen von dem Gesang und dem Spiel der Meereswesen, stimmen die Betrachter auf der Bühne in die Huldigungen ein. Verfolgt man diese Achse über den Rand der

---

25 *Lykkoprijs*, S. 5. 'Gerade als die Sonne dem Meer entsteigt, setzt eine Musik von Flöten ein, während Triton mit seinem Horn seine Herden zusammenbläst. Die Sirenen werfen sich sofort aus den Wellen empor und beginnen zu singen und spielen, so daß Echo mit einstimmt. Neptun mit Salacia auf seinem Muschelwagen stellt seine Gabel beiseite und wundert sich und Salacia, bereits gefangen von ihrem süßen Gesang, schläft an Neptuns Brust ein. Als sie zu Ende gesungen haben, rühmt Neptunus sie für ihre Würden gegenüber dieser Sonne. / Während die Flöten spielen, kommt Triton mit seinem Horn und nach ihm alle Meerestiere.'

26 Vgl. Benjamin Hederich: *Gründliches mythologisches Lexikon*. Reprograph. Nachdruck der Ausgabe Leipzig, Gleditsch, 1770. Darmstadt 1986, Sp. 2152.

27 „watnetz wågor som till nordens strander slår". *Lykkoprijs*, S. 7, V. 13.

28 *Lykkopriis*, S. 7-8. 'Diese, die nun in der Zwischenzeit dieses lebhafte Treiben gesehen und gehört haben, beginnen nun ebenfalls darüber nachzudenken, auf welche Weise sie am besten ihre Schuldigkeit zum Gefallen des Himmels ablegen könnten, erheben sich aus dem Feld und sprechen zuerst nachfolgende Verse.'

Bühne hinaus, so ist auch der Zuschauer im Publikum aufgefordert, den König zu preisen. Nur indem der Betrachter beeindruckt ist von dem, was seinen Sinnen geboten wird, erfüllt sich der Zweck der Inszenierung.

Sowohl in *Lykkoprijs* als auch in Laurembergs Komödie ist das mit antiken Göttern und Gestalten bevölkerte Meer im Norden lokalisiert. Da über das tatsächliche Bühnenbild der Festaufführung zu Ehren Karls XI. nichts bekannt ist, läßt sich nicht sagen, ob auch in dem schwedischen Stück eine eindeutig heimische Landschaft dargestellt wurde. Die Verbindung von zitiertem Mythos und historischer Gegenwart zeigt, daß die illusionistische Darstellung nicht die Wirklichkeit imitieren will, sondern eine Bühnenwirklichkeit erschafft, in der das Meer nun nicht bloß durch Kulissen und Dekorationen repräsentiert wird, sondern auch durch das auftretende mythisch-phantastische Personal, das als Allegorie auf die maritime Natur zu verstehen ist. Der inszenierte Naturraum ist die Gesamtheit von Bühnenbild und mythischen Figuren. Erst durch die Belebung mit Personal und durch die Versprachlichung dessen, was gleichzeitig spielerisch dargestellt wird, wird das Meer als Objekt der Betrachtung darstellbar gemacht.

Die Ausstattung mit mythologischen Gestalten macht deutlich, daß der Naturraum gemäß den Gattungskonventionen dramatisiert und in einen künstlerischen „kulturellen Code" eingebunden werden muß, um als Gegenstand der Betrachtung auf die Bühne zu gelangen. Zugleich wird das Meer durch diese Belebung über den Status eines räumlichen Rahmens für eine Handlung hinausgehoben. Es wird zum Schauplatz im doppelten Sinne, als szenischer Hintergrund sowie als Gegenstand ästhetischer Betrachtung. Hans Tintelnot hat im Zusammenhang mit den Hoffesten des 17. Jahrhunderts von einer „unersättlichen barocken Schaulust", von einem „neuen Schauwillen"[29] gesprochen; diese „Schaulust" wird im Falle von *Lykkoprijs* im Stück selbst thematisiert, indem die zuschauenden Hirten Teil des Bühnengeschens sind. Der Theaterzuschauer sieht auf dem Schauplatz auch den Akt des Schauens.

Es ist interessant, daß sich der Darstellungsmodus des auf der Bühne betrachteten Meeres auch in zwei skandinavischen Dramen des 18. Jahrhunderts findet, wo die See nicht mehr als Tummelplatz für pittoreske Götter und Fabelwesen erscheint. Vielmehr wird in diesen beiden Stücken ein Meeressturm auf die Bühne gebracht, wofür ich in der skandinavischen Dramatik des Barock kein Beispiel habe finden können. Gerade der erste Text scheint mir aber durchaus mit dem vergleichbar zu sein, was im europäischen Ausland zum szenischen Inventar von barocken Opern und Tragödien gehörte.

Carl Michael Bellmans kleine Opéra comique *Det lyckliga skeppsbrottet* (1766),[30] die wahrscheinlich für eine Aufführung im privaten Rahmen gedacht war,

---

[29] Hans Tintelnot: *Barocktheater und barocke Kunst. Die Entwicklungsgeschichte der Fest- und Theater-Dekoration in ihrem Verhältnis zur barocken Kunst.* Berlin 1939, S. 54.

[30] Trotz des gleichen Titels hat dieses Stück nichts mit Ludvig Holbergs Komödie *Det lykkelige Skibbrud* (1731) zu tun, in welcher weder ein Schiffbruch noch das Meer auf der Bühne gezeigt wer-

spielt in einem ähnlichen Bühnenraum wie *Lyckoprijs*: Auch hier ist im Vordergrund eine Landschaft mit Hirten vorgesehen, während im Hintergrund der Blick auf das Meer freigegeben wird, das jedoch nicht mit mythologischen Wesen, sondern mit hohen Wellen und Schiffen in Seenot ausstaffiert ist. Bellmans Hirtenstück beginnt mit folgendem Bild:

> Skog med ängar och åkerfält: mellan mörka moln och skyar uppsväller ett brusande haf. Där synas skepp med afbrutna master och rifna segel. / CAMILLA sitter vid hafs-stranden, spelar sin luta och sjunger.[31]

Da das Stück nicht für eine gut ausgestattete Theaterbühne geschrieben wurde, ist zu vermuten, daß das Bühnenbild lediglich als gemalter Hintergrund umgesetzt werden sollte und auf eine aufwendige Bühnenmaschinerie verzichten konnte. Ohnehin scheint der Sturm auf der Bühne eine rein optische Angelegenheit zu sein – besonders laut darf er jedenfalls nicht toben, da die Hirtin Camilla sofort eine Arie singt:

> Du flyktiga Lycka, jag vågar
> At sjunga om dig med förakt:
> Du liknar den böljan, som tågar
> Mot skeppet at krossa dess prakt. :||:
>
> Som skeppet i vågen sig sänker
> Och stolt sig upplyfter igen,
> Bland blixtande skyar uppblänker,
> Så gör ock en Menniskjovän. :||: [...][32]

Die Szene zitiert ein ungeheuer wirkungsmächtiges Motiv der europäischen Literaturgeschichte, deren metaphorischer Bedeutungsvielfalt Hans Blumenberg in einer Studie nachgegangen ist: den „Schiffbruch mit Zuschauer". Eingeführt wurde die Konstellation von Lukrez, der in seinem Lehrgedicht *De rerum natura* den Anblick eines Schiffes in schwerer See als 'wonnevoll' ('suave') preist, „Nicht als ob es uns freute, wenn jemand Leiden erduldet, / Sondern aus Wonnegefühl, daß man selber vom Leiden befreit ist."[33] Während Lukrez hiermit eine erkenntnistheoretische Position umschreibt, interpretiert Camilla, eine seiner vielen Nachfolgerinnen, das, was sie sieht, bildhaft existentialistisch. Zwar bleibt auch sie merkwürdig ungerührt an-

---

den, da die titelgebende Havarie bloß eine Fiktion innerhalb einer komischen erotischen Intrige ist.

31 Carl Michael Bellman: *Det lyckliga skeppsbrottet. Opéra comique i fyra acter*. In: *Skrifter*. Standardupplaga. Bd. 6. Stockholm 1936, S. 1-33, hier S. 3. 'Wald mit Wiesen und Äckern: zwischen dunklem Gewölk schwillt ein brausendes Meer an. Dort sieht man Schiffe mit gebrochenen Masten und zerrissenen Segeln. / Camilla sitzt am Meeresstrand, spielt ihre Laute und singt.'

32 Bellman, *Det lyckliga skeppsbrottet*, S. 3. 'Du flüchtiges Glück, ich wage es, von dir mit Verachtung zu singen, du gleichst der Welle, die gegen das Schiff zieht, um dessen Pracht zu zerstören. Wie sich das Schiff in die Woge senkt und sich stolz wieder erhebt, zwischen blitzenden Wolken aufleuchtet, so ergeht es auch einem Menschenfreund.'

33 Lat.: „Suave mari magno turbantibus aequora ventis / e terra magnum alterius spectare laborem, / non quia vexari quemquamst iucunda voluptas, / sed quibus ipse malis careas quia cernere suave est;" Lukrez: *Von der Natur*. Lateinisch – deutsch. Hg. und übers. von Hermann Diels. Sammlung Tusculum. München 1993, S. 94-95. (II, 1-4).

gesichts des Schicksals derjenigen, deren Seenot sie als Augenzeugin beiwohnt, und auch ihre Gedanken kreisen um ihre eigene Situation, doch deutet sie die Situation der Schiffe auf hoher See allegorisch auf das Auf und Ab des Lebens, als Verbildlichung der Vanitas und des Wankelmuts der Fortuna. Der Seesturm im Hintergrund hat in dieser Szene keinerlei dramaturgische Funktion, und es wird nicht anders als metaphorisch auf ihn Bezug genommen. Die Bühne visualisiert lediglich den Bildbereich, mittels dessen die unglückliche Hirtin ihre Betrachtungen über die *conditio humana* formuliert. Der Text der Hirtin steht zum sichtbaren Geschehen im Hintergrund in einem ähnlichen Verhältnis wie die Subscriptio zur Pictura in einem Emblem. Das Gefüge von Bühnenbild und Sprechtext entspricht dem emblematischen Medienwechsel von Bild und Schrift, der Abfolge von sinnlicher Anschauung und Reflexion.[34] Auch hier fungiert das Meer also in erster Linie als Objekt der Betrachtung, wenn auch in anderem Sinne als in den beiden barocken Dramen: Nicht an die „Schaulust" des Publikums wird hier appelliert, sondern an dessen Kompetenz, das mit den Sinnen Wahrgenommene metaphorisch zu deuten.

Dagegen ist die See in Johannes Ewalds Singspiel *Fiskerne*, das 1780 in einer Festvorstellung anläßlich des Geburtstags von Christian VII. uraufgeführt wurde, das handlungsbestimmende Element. Der erste Aufzug spielt noch in einer Fischerhütte, doch das tobende Meer ist bereits hier gegenwärtig, denn erstens wird von ihm in der Figurenrede berichtet und zweitens soll man nach dem Wunsch des Verfassers während des gesamten Aufzuges ab und zu den Sturm auch hören können.[35] Im zweiten Aufzug dann bot sich den Zuschauern folgender Schauplatz dar:

> Skuepladsen forestiller i denne Handling Strandbredden. Ved den venstre Side sees Hytterne af Leiet; ved den høire nogle Træer, og bag ved dem et høit Næs, hvorpaa i denne hele Handling Mennesker løbe af og til. Paa Skuepladsen ligger en kantret Baad med sit Redskab. Himmelen er i denne Handling klar; men Stormen vedvarer, og Havet er meget oprørt.[36]

---

[34] Erst im Gesamtzusammenhang der bukolischen Oper erhält das Meer auch eine dramaturgische Funktion. Denn in dem Sturm, der Camilla zu Betrachtungen über ihr Leben inspiriert, erleidet ihr Geliebter, der seit einiger Zeit verschollene Actaeon, den Schiffbruch, welcher dem Stück seinen Titel gibt. Glücklich ist die Havarie, weil Actaeon ausgerechnet an das ehemals heimische Ufer gespült wird, so daß ihn die Protagonistin am Ende in die Arme schließen kann und die zahlreichen Hirten, die inzwischen um sie geworben haben, das Nachsehen haben. Zu sehen bekommt der Zuschauer diesen Schiffbruch jedoch nicht. Er findet statt zwischen dem zweiten und dem dritten Akt.

[35] „Skuepladsen er i denne Handling en Fiskerhytte. Saa længe den varer, høres Stormen af og til, og Sludet mørkner Dagen." ('Der Schauplatz ist in diesem Aufzug eine Fischerhütte. Während des gesamten Aufzugs hört man ab und zu den Sturm, und der Regen verdunkelt den Tag.'). Johannes Ewald: *Fiskerne. Et Syngespil i tre Handlinger. En Priisdigt.* In: *Samlede Skrifter.* Udg. af Det danske Sprog- og Litteraturselskab. København, 2. opl. 1969, S. 146-220, hier S. 148.

[36] Ewald, *Fiskerne*, S. 175. 'Der Schauplatz stellt in diesem Aufzug das Meeresufer dar. Auf der linken Seite sieht man die Hütten des Fischerdorfes; auf der rechten einige Bäume und hinter diesen einen hohen Vorsprung, auf den in diesem gesamten Aufzug hin und wieder Menschen laufen. Auf dem Schauplatz liegt ein umgedrehtes Boot mit seinen Gerätschaften. Der Himmel ist in diesem Aufzug klar, doch der Sturm hält an, und das Meer ist sehr aufgewühlt.'

Im Verlauf des Aktes wird langsam ein Wrack auf die Bühne treiben, bis es „midt for Skuepladsen“[37] liegt. Das Boot, das zunächst noch auf dem Strand liegt, wird dann zu Wasser gelassen und fährt aus, um einen letzten Überlebenden von diesem Wrack zu retten. Das Publikum wird Zeuge dieser dramatischen Rettungsaktion:

> Baaden, som for Modvindens og Bølgernes skyld, har maattet slaae et Slag, tæt forbi det omtalte Næs, tabes nogen Tid af Sigte, og Folkenes Raab kan ikke høres mere, førend de paa Hiemveien igien har naaet den samme Pynt.[38]

Der Theatermaler Peter Cramer und der Maschinenmeister Christopher Nielsen hatten dafür gesorgt, daß die Aufführung zu einem Triumph der Bühnentechnik geriet. Eine als See bemalte Walze, welche die gesamte Bühnenbreite einnahm, sowie acht kleinere Walzen, die zum Bühnenhintergrund hin gestaffelt plaziert waren, wurden während der Aufführung pausenlos von Bühnenarbeitern nach einem von Nielsen berechneten Plan bewegt, damit das Publikum einen lebendigen Eindruck vom tobenden Meer erhielt. Die aufwendige Dekoration imponierte den Zuschauern so sehr, daß der König den Bühnenmeister mit einer goldenen Medaille belohnte.[39] Auch hier wird das Motiv des Schiffbruchs mit Zuschauer aufgegriffen, doch die Zeugen der Havarie dürfen nun nicht mehr in philosophisch betrachtender Distanz verharren und ihren eigenen, sicheren Standort genießen, sondern sie müssen ihre praktischen Tugenden unter Beweis stellen. Der distanzierte Zuschauer, der aus sicherer Entfernung den erhabenen Anblick des Meeres genießt und die heroischen Taten der einfachen Leute beobachtet, sitzt nunmehr ausschließlich im Publikum und applaudiert.

Es liegt die Vermutung nahe, daß gerade die künstlerische Bewältigung und Domestizierung der wilden Natur dem barocken Zuschauer Vergnügen bereitet, da er sie in der Wirklichkeit flieht. Der Reiz der Inszenierung besteht im Spektakulären, in der illusionistischen Nachahmung einer Natur, die den Zuschauer in natura gar nicht interessiert. Die Bühnentechnik, die für die Darstellung solcher künstlicher Welten im Barock entwickelt wurde, fand auch dann noch ihre Anwendung, als das Theater nicht mehr die Scheinhaftigkeit und Vergänglichkeit vor Augen führen wollte. In Ewalds Singspiel wird vorgeführt, wie sich der Mensch kraft seiner Vernunft und geleitet von moralischen Prinzipien der Natur widersetzt und sie letztlich bezwingt, doch die Maschinerie, mit der diese widrige Natur inszeniert wurde, hat bereits Sabbattini in seinem knapp anderthalb Jahrhunderte zuvor erschienenen Lehrbuch

---

[37] Ewald, *Fiskerne*, S. 191.

[38] Ewald, *Fiskerne*, S. 195. ‘Das Boot, das wegen des Gegenwindes und der Wellen einen Schlag machen [d.h. kreuzen] mußte, nahe an dem erwähnten Vorsprung vorbei, verliert man für einige Zeit aus dem Blick, und die Rufe der Besatzung sind nicht mehr zu hören, bis sie auf dem Rückweg wieder die gleiche Landspitze erreicht hat.’

[39] Vgl. Bjørn Rasmussen: Adskilligt om Johannes Ewalds Theater. *Orbis Litterarum* 5 (1947), S. 95-179, bes. S. 166-177.

der Bühnentechnik beschrieben.[40] Bei allen bedeutsamen Unterschieden in der Gestaltung der Bühne und in der Funktionalisierung des Meeres als Handlungsraum haben die vier Stücke eines gemeinsam: Der Schauplatz des Meeres (im Sinne Ewalds verstanden als der sichtbare Bühnenraum) wird in allen Fällen als Platz zum Schauen in Szene gesetzt, als Objekt für die Sinne der Zuschauer. Im Medium des Theaters werden alle Register der nichtsprachlichen Zeichen gezogen, um den Augen der Betrachter etwas zu bieten. Wie aber wird in der nicht-dramatischen Literatur des Barock das Meer als Schauplatz konstruiert, wenn es nicht als Platz zum Schauen vor Augen geführt werden kann?

III.

Schauplatz im Sinne von Handlungsraum ist das Meer immer dann, wenn eine Seefahrt Gegenstand des Textes ist. Damit muß es aber nicht zugleich auch als Schauplatz im Sinne von Raum für sinnliche Wahrnehmung literarisiert sein. Henrik Hildén kommt in seiner materialreichen Abhandlung über Naturmotive in der schwedischen Literatur der Großmachtszeit zu dem Ergebnis, daß die barocken Dichter offenbar kein Gespür für die sinnlichen Reize des Meeres gehabt hätten. Nach Sichtung von Per Hansellis umfangreicher Anthologie *Samlade Vitterhetsarbeten af svenska författare. Från Stjernhjelm till Dalin* (1856-78) stellt er fest, daß von der ruhigen See in der schwedischen Barockliteratur so gut wie nie die Rede sei; vielmehr seien Meeresbeschreibungen zumeist stereotype Sturmschilderungen.[41] Auch im 18. Jahrhundert habe sich daran nicht viel geändert, denn „Uppfattningen av havet, havsbilden i diktningen är säkerligen en av de svårast förstenade schabloner som stormaktstiden lämnar efter sig".[42] Was Hildén besonders vermißt, ist die durch eigene Erfahrung vermittelte anschauliche Darstellung des Meeres.[43]

Hildéns Befund ist einerseits richtig, andererseits problematisch: In der Tat zeigt die von ihm untersuchte Literatur, daß die Darstellung des Meeres in hohem Aus-

---

40 Sabbattini, *Anleitung*, S. 110-111 (ital. mit Abb.) u. 243-244.

41 Henrik Hildén: *Studier af naturen i stormaktstidens verklighet och dikt.* Helsingfors 1920, S. 124: „Hafskildringen blir [...] mestadels en stormskildring". 'Aus der Schilderung des Meeres wird [...] zumeist eine Sturmschilderung.'

42 Henrik Hildén: *Studier av naturen i Linnéseklets svenska diktning.* Stockholm 1925, S. 365. 'Die Auffassung des Meeres, das Bild des Meeres in der Dichtung ist sicherlich eine der am stärksten versteinerten Schablonen, welche die Großmachtszeit zurückläßt'

43 „Iögonenfallande är, att diktarne sparsamt gifva sina skepp något verkligt vatten at segla på, någonting af vindsuset i riggarnas spänstiga smäckerhet. Oftan saknar man naturbilden som bakgrund, som miljö: den skymt af hafvet, utan hvilken allt detta seglande blir knappast annat än tråkig andrahandsvers." ('Es ist auffällig, daß die Dichter ihren Schiffen nur sparsam wirkliches Wasser zum Segeln geben, etwas von einer Windbö in der federnden Zierlichkeit der Riggs. Oft vermißt man das Naturbild als Hintergrund, als Milieu: den Schimmer des Meeres, ohne den all diese Segeltouren kaum etwas anderes als langweilige Verse aus zweiter Hand sind.') Hildén, *Stormaktstidens verklighet*, S. 131.

maß von zum Teil bereits aus der Antike tradierten Topoi geprägt ist. Der Maßstab, den er an die barocken Texte anlegt, ist jedoch geprägt von der romantischen Erlebnislyrik; so verkennt Hildén im Grunde die Intentionalität der Texte, denen es gar nicht um die Formulierung persönlicher Erfahrungen und subjektiver Empfindungen geht. Wenn ich im folgenden zwei Texte untersuche, die Hildéns Befund, ausgeweitet auf die gesamte skandinavische Barockliteratur, teilweise modifizieren, werde ich diese nicht auf Wahrhaftigkeit oder Realismus in der Darstellung des Meeres abklopfen. Vielmehr geht es wiederum um das Schauen, um eine dem Text eingeschriebene Wahrnehmung des Meeres, die sich durch die Darstellung desselben erschließen läßt. Beide Gedichte wurden von Hildén nicht berücksichtigt, weil sie nicht in Hansellis Anthologie enthalten sind, wobei das erste Beispiel obendrein aus der dänischen Literatur stammt.

In Thomas Kingos Gedicht auf die Seeschlacht in der Bucht von Køge am 1. Juni 1676, in der die Dänen einen Sieg über die schwedische Flotte erringen konnten, wird dem Leser gleich zu Beginn auf eine zutiefst suggestive Weise der Kriegsschauplatz als Ort der sinnlichen Wahrnehmung vorgeführt. Der Sprecher des Textes schildert eine Szene auf dem Meer aus der Perspektive eines Betrachters, der in der beschriebenen Situation gegenwärtig ist:

Hids Seylet op igien, Jeg hører Vinden suser
Og over Bølgerne med milde Hvidsel ruser,
    Dend deylig Sommer-nat saa dage-blanded er
    At vi ræt magsom nu igiennem Bølgen skiær.
Dend Blomster-Fyrste Maj saa kaald i Seylet henger,
Og intet Takkel dog med Striid og Storm udsprenger,
[...]
Ved Aaren løftes op dend Ilde-draabed Bølge,
En deylig Dag der skal (vil Gud) i morgen følge,
    Dend sølf-graa Dage-skær jeg nu i Østen seer
    Som giennem Nordens Guld med deylig Øye leer.
De lyse Stierner nu mod Solens Opgang blegne,
De kulde-stive Tow begynder smukt at vegne
    Hist piper Soolen frem, giv, Gud, en lyksom Dag,
    Ledsage Du mit Skib, befodre Du min Sag.[44]

Anders als im Theater wird dem Rezipienten des Textes dieser Schauplatz allein durch die Sprache vermittelt, aus dem Munde einer Sprecherinstanz, die zugleich die

[44] Thomas Kingo: *Søe-Slaget den 1. Junii ANNO 1676*. In: *Samlede Skrifter*. Udg. af Hans Brix, Paul Diderichsen, F. J. Billeskov Jansen. Bd. 2. København 1975 [Reprint], S. 81-91, hier S. 83, V. 1-6 u. 13-20. 'Hisse wieder die Segel, ich höre den Wind säuseln und mit sanftem Pfeifen über die Wellen rauschen, die schöne Sommernacht ist so tag-vermischt, daß wir recht gemächlich durch die Wellen schneiden. Der Blumen-Fürst Mai hängt so kalt im Segel und zerrißt kein Tau mit Streit und Sturm [...]. Am Ruder spritzt die feuer-getropfte Welle, so Gott will, wird morgen ein schöner Tag folgen, den silbergrauen Tagesschimmer sehe ich jetzt im Osten, er lächelt durch das Gold des Nordens hindurch mit schönem Auge. Die hellen Sterne erbleichen nun beim Aufgang der Sonne, die von der Kälte steifen Taue beginnen rasch zu erschlaffen. Dort guckt die Sonne hervor, gib, Gott, einen glücklichen Tag, mögest Du mein Schiff begleiten, mein Vorhaben befördern.'

Wahrnehmungsinstanz ist. Das Ich des Textes teilt seine Sinneseindrücke („Jeg hører", „jeg [...] seer") dem Leser mit, der im ersten Vers direkt angesprochen wird und mit dem Sprecher in dem Boot zu sitzen scheint, das hier in See sticht. Diese perspektivische Darstellung ist Voraussetzung dafür, daß das Meer als sinnlicher Erfahrungsraum konstruiert werden kann. Der Raum konstituiert sich dadurch, daß akustische, optische und thermoperzeptive Empfindungen („saa kaald", „kuldestive") zur Sprache gebracht werden. Die Situation ist zeitlich genau bestimmt: es handelt sich um eine 'Sommernacht', die im Norden eben immer 'tag-vermischt' ist. Der Beschreibung ist zudem ein zeitlicher Verlauf eingeschrieben. Während der Sprecher die Situation im fiktionalen Präsens beschreibt, geht die Nacht langsam in den Tag über. So wird die Fiktion einer authentischen Wahrnehmung aufgebaut und durch die Abfolge einzelner Sinneseindrücke ein Gesamtbild vermittelt, welches genau das bietet, was Hildén in der schwedischen Lyrik des Barock vermißt: Stimmung.

In Povl Schmidts Anthologie von Gedichten Kingos mit dem Untertitel „Lyrisk Barok" tragen diese Verse den Titel „Morgen paa Havet" und stehen unter der Rubrik „Natur-Digte".[45] In der Tat ist diese Passage lyrisch im romantischen Sinne, nur ist sie eben Teil eines größeren Textes, auf den diese Bezeichnung nicht mehr zutrifft. Bereits einen Vers später läßt sich der Sprecher sein Fernglas reichen („Hid min glaßøyed Kikker!") und erblickt darin die Masten von Kriegsschiffen am Horizont. Was als friedliches Naturgedicht eingeleitet wird, endet als drastische Schlachtbeschreibung. Später wird sich die Ostsee nicht vom Schimmer der Abendsonne, sondern vom Blut der getöteten Soldaten rot färben,[46] und der Sprecher wird seinen Text umwidmen: Aus einer „Hav-Skrifft" ('Meeres-Schrift') wird eine „Grav-Skrifft" ('Grab-Schrift') zum Gedenken an die Toten.[47]

Die perspektivisch gestaltete Einleitung erfüllt auch eine rhetorische Funktion, denn es handelt sich hier um eine poetologische Allegorie. Der Prozeß des Dichtens wird gern und oft in nautischen Termini umschrieben. Dichten heißt die Segel setzen, und wenn in einem Gedicht bereits im ersten Vers die Segel gesetzt werden, so schwingt die metapoetische Bedeutung dieser Seefahrt unweigerlich mit.[48] Kingo hat diesen Topos auch in seinen topographischen Gedichten häufig verwendet.[49] Gerade am Anfang des Textes, im Prooemium, haben Bemerkungen über das eigene Vorhaben ihren angestammten Platz. So läßt sich denn auch der letzte zitierte Vers zugleich als Bitte des textinternen Sprechers um eine glückliche Fahrt und als Bitte

---

45 Thomas Kingo: *Digte. Lyrisk Barok*. Udvalg ved Povl Schmidt. København 1961, S. 25.

46 „Og Havsens Fiske toes i bloode-blanded Vand." Kingo, *Søe-Slaget*, S. 89, V. 20.

47 Kingo, *Søe-Slaget*, S. 88, V. 27.

48 Vgl. Rudolf Drux: Des Dichters Schiffahrt. Struktur und Pragmatik einer poetologischen Allegorie. *Formen und Funktionen der Allegorie. Symposion Wolfenbüttel 1978*. Hg. von Walter Haug. Germanistische Symposien. Berichtsbände 3. Stuttgart 1979, S. 38-51.

49 Vgl. etwa *Dend viit-berømte Danmarckis Hovet-Fæstnings / Kroneborgs Korte Beskrifvelse* oder *Samsøes Korte Beskrivelse*. In: Kingo, *Samlede Skrifter*, Bd. 2, S. 15-26 u. 199-213. Dazu Grage, *Chaotischer Abgrund*, S. 147-153.

des impliziten Autors um metaphysischen Beistand beim Dichten interpretieren. Liest man diese Passage also nur als stimmungsvolle Erlebnislyrik, so überliest man ihren autopoetischen Subtext.

Der Text, der hier abschließend behandelt werden soll, vereinigt zahlreiche Wahrnehmungs- und Darstellungsmuster, von denen bereits gesprochen wurde: er bietet Meeresstille, Seesturm und Meeresgötter und konstruiert einen Raum der Wahrnehmung – unter anderem mittels einer Sinnesempfindung, von der noch nicht die Rede war. Es handelt sich um den literarischen Ertrag von Urban Hiärnes Seereise nach Riga, auf der das Schiff in einen Sturm geriet. Diesen Sturm vor der Insel Ösel am 5. August 1666, über den Hiärne ein zu Lebzeiten unveröffentlichtes Gedicht in Alexandrinern verfaßt hat, hätten der junge Mediziner und mit ihm die übrigen Passagiere und die Besatzung des Schiffes fast nicht überlebt – ein außerordentliches Ereignis, das eine literarische Darstellung rechtfertigt.

Der Text wirkt für ein barockes Alexandrinergedicht recht unprätentiös, vor allem fehlt der rhetorisch ausgeschmückte Rahmen. Das Gedicht beginnt dort, wo die Reise beginnt, und es endet ohne eine Wendung ins Allgemeine oder eine abschließende, rückblickende Betrachtung mit der glücklichen Ankunft am Ziel. Die Darstellung des Geschehens folgt der Chronolgie der Ereignisse. Hier wird ohne viele Schnörkel erzählt. Barocke Rhetorik wird lediglich auf stilistischer Ebene, nicht aber im Aufbau des Textes entfaltet. Artifiziell ist die kommunikative Situation: Immanenter Adressat des Gedichtes ist „Myrtillo", ein Freund des Sprechers. „Myrtillo" war der Hirtenname des Samuel Columbus, und die literarische Mitteilung ist damit Bestandteil eines Spiels, in welchem sich eine kleine Gruppe „Intellektueller" in eine durch Literatur und Malerei konstituierte Kunstwelt hineinversetzte.

Zunächst verläuft die Reise ruhig. Vom Mälarsee aus geht es hinaus auf „den widt begripna östersiön". Die ersten beiden Tage zeigt sich die Ostsee von ihrer angenehmen Seite:

Twå gånger Phœbus ner åt Westerhafwet wände
från öster åter upp och högst i himmlen rände
att Æol willig war och wackert farten drog
som fryntlig smickrade, som wänligt åt oß log,
Och somnar äntlig in. Oß böriar täcklig stråla
den skiära Titans skien och runt omkring sig måla
med sin förgylta glantz: Det himmelsblancka haf
wart still och rördes eij, hwart annåth eller af.
Men stod så iämn och klar som Silfwer smält i degel,
Ja, knapt war någon lufft som rörde mer wår segel[.][50]

[50] Urban Hiärne: *Om stormen under Ösel d. 5. Augusti A:o 1666*. In: *Samlade dikter*. Utg. av Bernt Olsson och Barbro Nilsson. Svenska författare. Ny serie. Stockholm 1995, S. 67-72, hier S. 68, V. 21-30. 'Zweimal wandte sich Phöbus hinab zum westlichen Meer, lief von Osten her wieder hinauf und ganz hoch an den Himmel, daß Äolus willig war und hübsch Fahrt brachte, er, der fröhlich schmeichelte, der uns freundlich zulächelte und schließlich einschlief. Gefällig begann uns der Schein des hellroten Titan zu strahlen und rundherum mit seinem vergoldeten Glanz zu malen. Das himmelsblanke Meer wurde still und rührte sich nicht, weder auf noch ab, sondern es lag so eben und klar wie

Der Betrachter dieser Szene ist von guten Göttern umgeben. Auch hier ist das Meer, literarischen Konventionen folgend, von mythologischen Figuren bevölkert, die zum einen Umschreibungen für die Naturbereiche sind, die sie repräsentieren, zum anderen auch ein bestimmtes Verhältnis des Sprechers zur ihn umgebenden Natur signalisieren. Das Ich steht im Zentrum der Bewegungen und der Natureffekte, die es darstellt. Es ist Mittelpunkt des Kreises, den die Sonne durchläuft; rund herum um den Betrachter spiegelt sich das Sonnenlicht auf der glatten Meeresoberfläche. Das Meer ist lediglich als Spiegelfläche sichtbar, es tarnt sich sozusagen, indem es den Himmel reflektiert. Auch dies ist ein konventionelles, geradezu topisches Darstellungsmuster für das Meer, der vorletzte zitierte Vers ist beispielsweise nahezu wörtlich aus Stiernhelms Ballett *Parnassus Triumphans* übernommen.[51] Die Ruhe der Szene, auf die explizit hingewiesen wird, ist zugleich ein Ruhepunkt in der Bewegung, die der Text beschreibt.

Wie in Tullins Seefahrtsgedicht ist auch hier das Meer ein Ort der Unbeständigkeit, denn der plötzliche Wetterumschwung läßt nicht lange auf sich warten. Er kommt in Form einer großen dunklen Wolke, „Som rechte högst åth skyn och nederst uth åth qwafwet" ('die hoch bis in den Himmel und tief hinab bis in den Abgrund reichte'). Indem mit dem Wort „qwafwet"[52] hier zum ersten Male die bedrohliche Wassertiefe erwähnt wird, nimmt der Text seine Wende, und das Meer offenbart seinen Charakter als Chaoselement, das in der Genesis mit dem Abgrund, mit dem rohen Urzustand vor Gottes Schöpfungswerk, in Verbindung gebracht wird. Zum chaotischen Abgrund gehört das Dunkel, das über das Schiff heranzieht. Die Passagiere reagieren mit heftiger Furcht und Schrecken auf die Bedrohung, ohne daß sie dies, wie in Tullins eingangs zitierten Versen, zugleich als lustvoll erleben können. Hier vereinen sich Lust und Schauder nicht, sondern sind jeweils unvermischte Gefühle, die das Meer je nach Wetterlage hervorruft.

Indem der Wind auffrischt, beginnt sich die eben noch glatte Meeresoberfläche mit Wellen zu bedecken. Die Geräusche, die der Sturm verursacht, werden lautmalerisch wiedergegeben: „Med häftig hurr och surr det hwen och pep i masten"[53]. Plötzlich neigt sich das Schiff zur Seite. Es wird immer weiter an die Küste von Kurland getrieben und droht zu stranden. Schließlich gelingt es mit vereinten Kräften, das Segel einzuholen und den Anker zu werfen. Doch der eigentliche Sturm steht erst noch bevor. Nun wird das Deck mehrfach von hohen Wellen überspült, durch die Kanonenluken dringt Wasser ein, das Schiff knirscht und knarrt unter den

---

Silber, geschmolzen im Tiegel, ja, kaum bewegte mehr ein Lufthauch unser Segel.'

51 „sij hafwet huru stilla / Thet ligger, som en glittran Spegel, / Så blankt som Silfwer smält i degel" ('sieh das Meer, wie still es liegt, wie ein glitzernder Spiegel, so blank wie Silber im Tiegel gegossen'), Georg Stiernhelm, *Parnassus Triumphans*. In: *Samlade Skrifter*. Bd. 1.1. Utg. av Johan Nordström och Bernt Olsson. Svenska författare VIII.1.1. Lund 1973, S. 101-120, hier S. 106, V. 73-75.

52 Hiärne: *Om stormen under Ösel*, S. 69, V. 54.

53 Hjärne, *Om Stormen under Ösel*, S. 69, V. 77. 'Mit heftigem Hurr und Surr pfiff und quietschte es im Mast'

heftigen Böen (auch dies lautmalerisch ausgedrückt: „knirck och knarck“[54]), so daß man befürchtet, die Planken würden zerdrückt werden und man müsse 'Thetis' kalten Mund küssen',[55] sprich: ertrinken. Das allerschlimmste aber ist die Tatsache, daß das Schiff unablässig schwankt:

Hafzwågens stora skwalp gaf oss förtretlig möda
som intet kunde stå wij måste oss städz stöda
som druckna bönder gå, wij raglad af och ann
för yrsel och wämjelse wår matlust hel förswan[.][56]

Während bisher von kollektiven Erfahrungen berichtet wurde und der Sprecher sich nur in der ersten Person Plural über die Erlebnisse im Sturm äußerte, betont er nun, daß er vom Übel der Seekrankheit verschont geblieben sei, abgesehen von der eben erwähnten Appetitlosigkeit, die auch ihn befallen hat. Die übrige Reisegesellschaft dagegen habe krank darniedergelegen und sich übergeben:

[...] o hwad ohygglig syn
här tarfdes icke då hwijt prustrot uti wijn
Att ränsa magen ren, som äljest plega bruka
förfarne Läkare; Ty dessa wåre siuka
Dhe ränsades nog förr e hwad beswärlig ting
när lunga lefr och all inälfwor gå omkring,
När synen swartnar bort och underläppen bäfwer
När som iag wet eij hwad i magan rör och gräfwer
Att gomen, swalj'n hals'n och strupan rysa wed[.][57]

Schöner lassen sich die Symptome der Seekrankheit nicht analysieren und formulieren. Der kranke Körper bildet die Climax in der Darstellung der Schrecken, die das stürmische Meer verursacht. Drei Tage und fünf Verse später sind das Unwetter und die Krankheit überstanden, nach weiteren acht Versen ist das Gedicht zu Ende.

Nachdem der Text in einer Art Erlebnisbericht zunächst die optischen und akustischen Eindrücke, die Wahrnehmung der Umgebung schildert, geht es am Höhepunkt um die kinästhetischen Empfindungen, die Erfahrung des eigenen Körpers, dessen einzelne Teile nicht mehr ihre Funktion erfüllen und außer Kontrolle geraten. Die größte Bedrohung, die vom Meer ausgeht, ist das Außerkraftsetzen des Gleichge-

---

54 Hjärne, *Om Stormen under Ösel*, S. 72, V. 151.

55 „Wij hade samptelig kyst Thetis kalla mund“. Hjärne, *Om Stormen under Ösel*, S. 72, V. 156.

56 Hjärne, *Om Stormen under Ösel*, S. 72, V. 157-160. 'Das große Schwanken der Meereswellen bereitete uns verdrießliche Mühsal, wir, die nicht stehen konnten, mußten uns stets stützen, so wie betrunkene Bauern gehen, wir taumelten auf und ab, vor Schwindel und Übelkeit verschwand unsere Eßlust völlig.'

57 Hjärne, *Om Stormen under Ösel*, S. 72, V. 163-171. 'o welch ein schauderhafter Anblick, hier bedurfte es keines weißen Nieswurzes in Wein, wie ihn sonst erfahrene Ärzte anzuwenden pflegen, um den Magen ganz zu reinigen; denn diese unsere Kranken, die wurden wohl von jedwedem beschwerlichen Ding gereinigt, wenn Lunge, Leber und alle Eingeweide umherwandern, wenn einem schwarz vor Augen wird und die Unterlippe bebt, wenn ich weiß nicht was im Magen rührt und wühlt, daß der Gaumen, der Rachen, der Hals und die Kehle dabei erschauern'. Kommentar der Herausgeber zu „prustrot“: „kräkningsframkallande växt (Helleborus)“.

wichtssinnes, durch den das wahrnehmende Subjekt buchstäblich seinen Standpunkt in der Welt verliert und nicht mehr Herr seines Körpers und seiner Sinne ist. Das Meer ist hier mehr als bloßer „Schau"-Platz, es ist der Raum, der alle Sinne herausfordert und beansprucht. Doch ist der Sprecher zugleich ein distanzierter Zuschauer, der die körperliche Erschütterung nicht am eigenen Leibe spürt, sondern bei seinen Mitmenschen beobachtet. Für den medizinisch geschulten und interessierten Betrachter wird selbst der Mensch auf dem Meer zum Schauplatz.