"Med en Pen i Graad Poleret" : Weinen, Weiblichkeit, Schrift in der Dichtung Dorothe Engelbretsdatters

Autor(en): **Seiler, Thomas**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Beiträge zur nordischen Philologie**

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

PDF erstellt am: **31.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-858249

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

THOMAS SEILER, ZÜRICH

„Med en Pen i Graad Poleret"*
Weinen, Weiblichkeit, Schrift in der Dichtung Dorothe Engelbretsdatters

Das WEINEN ist demnach MITLEID MIT SICH SELBST, oder das auf seinen Ausgangspunkt zurückgeworfene Mitleid. Es ist daher durch Fähigkeit zur Liebe und zum Mitleid und durch Phantasie bedingt: daher weder hartherzige, noch phantasielose Menschen leicht weinen, und das Weinen sogar immer als Zeichen eines gewissen Grades von Güte des Charakters angesehen wird und den Zorn entwaffnet, weil man fühlt, daß wer noch weinen kann, auch nothwendig der Liebe, d.h. des Mitleids gegen Andere fähig seyn muß, eben weil dieses, auf die beschriebene Weise, in jene zum Weinen führende Stimmung eingeht. (Arthur Schopenhauer)[1]

Vielleicht ist 'Weinen' zu grob; vielleicht dürfen nicht alle Tränen auf immer dieselbe Bedeutung zurückgeführt werden; vielleicht stecken in ein und demselben Liebenden mehrere Subjekte, die sich auf verwandte, aber verschiedene Weisen zu 'weinen' anschicken. Wer ist dieses 'ich', das 'Tränen in den Augen' hat? [...] Die Tränen sind Zeichen, keine Ausdrucksformen. Mit meinen Tränen erzähle ich eine Geschichte [...]. (Roland Barthes)[2]

Dorothe Engelbretsdatter wurde 1634 in Bergen als Tochter des damaligen Rektors und späteren Pfarrers der Domkirche geboren. 1652 wurde sie mit dem Pfarrer Ambrosius Hardenbeck verheiratet und bekam neun Kinder. Sieben von ihnen waren bereits tot, als sie 1678 ihre erste Sammlung geistlicher Lieder, *Siælens Sang-Offer* ('Liedopfer der Seele') herausgab. Das Buch wurde zu Lebzeiten der Dichterin äußerst populär und erschien in mehreren Auflagen, denen die Dichterin jeweils neue Lieder hinzufügte. Sehr zu ihrem Bedauern zirkulierten auch Raubdrucke.[3] Nach dem Tode ihres Mannes erschien 1685 der große Gedichtzyklus *Taare-Offer* ('Tränenopfer'). Diese Verse gehen auf Peder Møllers *Taare- og Trøste-Kilde*, eine Übersetzung der *Thränen- und Trostquelle* des Rostocker Theologen Heinrich Müller aus dem Jahre 1675, zurück. Dorothe Engelbretsdatter ist 1716 gestorben.

---

* 'Mit einer Feder im Weinen poliert'

1 Arthur Schopenhauer: *Die Welt als Wille und Vorstellung*. 1. Zürich 1988 (Haffmans-Ausgabe), § 67, S. 486.

2 Roland Barthes: *Fragmente einer Sprache der Liebe*. Frankfurt am Main 1988, S. 252-253. [*Fragments d'un discours amoureux*, Paris 1977]

3 Vgl. hierzu Hubert Seelows Beitrag im vorliegenden Band.

Um ihre Dichtung ist es eigentümlich bestellt: Viel gelesen zu Lebzeiten der Dichterin, geriet sie nach ihrem Tode in Verruf und die vormals 'größte Poetin des Nordens' – eine Bezeichnung Ludvig Holbergs – wurde als „tåreperse" ('Tränendrückerin') abqualifiziert. Ihre Dichtung sei zu persönlich und zu privat und nach und nach verschwanden ihre Psalmen auch aus den Liederbüchern.[4] Erst in neuerer Zeit wird im Zuge des Interesses an Texten, die von Frauen verfaßt sind, ihrem Werk wieder vermehrt Beachtung geschenkt, das jetzt als „Feminin Barokk" – so der Titel des bis anhin einzigen Werks über die Dichterin – angesehen wird.[5]

Die Tränensymbolik findet kaum mehr Erwähnung. Das Hauptaugenmerk wird nun vor allem auf die kämpferischen Seiten Engelbretsdatters gelegt, auf die Seiten, wo sie sich zu ihrem Schreiben und zur Stellung als schreibende Frau äußert. Kvalbein fühlt sich sogar gedrängt, nachzuweisen, daß die Tränensymbolik nicht so häufig sei wie traditionellerweise angenommen. Das übermäßige Weinen im *Taare-Offer* schiebt sie der Vorlage zu wie auch biographischen Umständen der Autorin, wenn es heißt: „At det flöymer av tårer i T.O. får förelegget ta mesteparten av skulda for, men dessutan var jo og Dorothes eigne kår i sörgjeåret, då ho skreiv T.O., slik at dei lettare motiverte henne for eit slikt 'tåreepos', skrive med ein 'Pen i graad polered'."[6] Zwischen Werk und Leben wird ein direkter Bezug gesehen. Es erstaunt deshalb kaum, daß ihre Dichtung als „barokk-dikting i ei spesiell feminin utforming" ('Barockdichtung in einer spezifisch femininen Prägung')[7] charakterisiert wird. Dies zeige sich „i den sterkt innåtvende og sjölvopptekne holdninga og i det tronge, personlege perspektivet som i grunnen går gjennom heile diktinga hennar".[8] Wieso diese Haltung spezifisch feminin sein soll, bleibt rätselhaft. Der sorgende, klagende Ton sowie die Himmelssehnsucht werden als Ausdruck eines weiblichen Gefühlslebens und einer weiblichen Dichterphantasie interpretiert. Damit

---

4 Im *Norsk Salmebok* von 1985 finden sich nurmehr zwei Lieder der Dichterin in zum Teil amputierter Form. Der berühmte „Afften Psalme" hat darin noch gerade 11 Strophen gegenüber 20 in der Valkner-Ausgabe. Überdies wurde die Bildsprache geglättet. Die in unserem Zusammenhang interessante Strophe „Beed om Naade, og giør Bood,/ Aabne dine Øyens Flood/ Slip ham icke med dit skrig/ Før hand faar Velsignet dig." ('Bete um Gnade und tu Buße, öffne die Ströme deiner Augen, lasse Ihn nicht los mit deinem Schrei, bevor Er dich nicht gesegnet hat.', I, S. 185) wird in der Neufassung zu: „Søk med anger nådens sti,/ vend deg om og rop og si:/ Gud, jeg slipper ikke deg/ før du har velsignet meg." ('Suche mit Reue den Gnadenweg, kehre um und ruf und sag: Gott, Dich lasse ich nicht, bevor Du mich gesegnet hast.', S. 786)

5 Laila Akslen Kvalbein: *Feminin Barokk. Dorothe Engelbretsdotters liv og diktning*. Oslo 1970. Mittlerweile, dieser Aufsatz wurde 1995 fertiggestellt, hat die gleiche Autorin eine ausgezeichnete Studie zu Dorothe Engelbretsdatter und Petter Dass vorgelegt, vgl. Laila Akslen: *Norsk barokk – Dorothe Engelbretsdatter og Petter Dass i retorisk tradisjon*. Oslo 1997.

6 Kvalbein, *Feminin Barokk*, 1970, S. 88. 'Daß es fließt von Tränen im *Tränen-Opfer* ist der Vorlage anzulasten. Aber abgesehen davon, so waren ja auch die persönlichen Umstände Dorothes im Sorgenjahr, als sie das *Tränen-Opfer* schrieb, dergestalt, daß sie eher zu einem solchen „Tränenepos" motiviert wurde, geschrieben mit einer „Feder im Weinen poliert".'

7 Kvalbein, *Feminin Barokk*, 1970, S. 123.

8 Kvalbein, *Feminin Barokk*, 1970, S. 123. 'in der stark nach innen gekehrten und selbstbezogenen Haltung sowie in der engen, persönlichen Perspektive, die im Grunde ihre gesamte Dichtung durchzieht'

sind wir wieder bei der Charakterisierung von Francis Bull aus den 1920er Jahren. Er bezeichnete *Siælens Sang-Offer* als Zeugnis einer „kvindelig følsom Jesusdyrkelse" ('weiblichen gefühlsvollen Jesusverehrung').[9] Auch Elisabeth Aasen meint, die Tränensymbolik spiele vor allem in dem letztlich nicht originalen Werk *Taare-Offer* eine Rolle, weshalb es nicht gerechtfertigt sei, die Dichterin als „tåreperse" zu verunglimpfen. Im übrigen argumentiert sie ebenfalls biographisch, wenn sie erklärt: „Med syv barn i graven er det ikke underlig at tåren har nedfelt seg i hennes dikteriske billedbruk."[10] Im ersten Band der norwegischen Frauenliteraturgeschichte wird dann die Tränensymbolik kaum mehr erwähnt, wohl im Bestreben, die Dichterin von der pejorativen Etikette zu befreien. Dessen ungeachtet sind aber das Weinen und die Tränensymbolik zentral in ihrer Dichtung, und zwar nicht nur im *Taare-Offer*, wie oft gemeint wird, sondern das Motiv spielt schon in *Siælens Sang-Offer* eine große Rolle, findet Erwähnung in fast jedem ihrer geistlichen Lieder. Man kann es drehen und wenden, wie man will: Wir kommen an dieser Symbolik nicht vorbei. Sie biographisch deuten zu wollen, führt aber meines Erachtens ins Nichts, und zwar aus mindestens drei Gründen:

1. Selbst wenn es gelingen sollte, einen biographischen Bezug nachzuweisen, ein Versuch, der zwangsläufig Spekulation bleiben muß, ist damit noch nichts gesagt über die Funktion des Motivs in den eigentlichen Texten, d.h. ein Nachweis ist noch keine Interpretation.

2. Die Widersprüche einer biographischen Annäherung liegen offen zutage. Zum einen wird unterschlagen, daß Engelbretsdatter auch ganz andere Töne – voller Humor und Angriffslust – anschlagen konnte. Zum anderen wird für den häufigen Gebrauch des Tränenmotivs im *Taare-Offer* die Vorlage verantwortlich gemacht und gleichzeitig betont, dort komme es noch häufiger vor. Nun ist diese Vorlage von einem Mann geschrieben worden, und bereits das hätte doch stutzig machen müssen. Der Rekurs aufs Geschlecht des Verfassers greift offensichtlich nicht.

3. Die jüngere Barockforschung hat den durch und durch rhetorischen Gehalt barocker Lyrik hervorgestrichen, die als sogenannte Erlebnislyrik gerade nicht zu begreifen ist und sich schon von daher einem biographischen Zugriff entzieht.

Im folgenden möchte ich deshalb versuchen, der theologischen Tradition und dem rhetorischen Gehalt der Tränensymbolik nachzuspüren.[11] Ich überlege mir, welches die Funktion und Bedeutung dieses Motivs sein könnte im Hinblick auf einen Diskurs, dem es um Durchkreuzung des herrschenden geht. Um darauf eine Antwort geben zu können, muß man zunächst die Tränen im Rahmen der theologischen Tra-

---

9 Vgl. *Norsk biografisk leksikon,* 3. Oslo 1926, S. 356.

10 Elisabeth Aasen (red.): *Fra gamle dage.* Oslo 1983, S. 56. 'Mit sieben Kindern im Grab erstaunt es nicht, daß die Tränen ihren Niederschlag in der dichterischen Bildsprache gefunden haben.'

11 Eine erste Orientierung gibt der Lexikonartikel „Larmes" von Pierre Adnès: *Dictionnaire de Spiritualité*, 9. Paris 1976, Sp. 287-303, den ich im folgenden zusammenfassend referiere.

dition betrachten. Das Motiv spielt in der christlichen Tradition eine große Rolle. Das mag uns vielleicht erstaunen, haben die Tränen in unserer Gesellschaft doch kaum mehr Platz, weder im religiösen noch im weltlichen Leben. Das im 18. Jahrhundert einsetzende Geringschätzen Engelbretsdatters hat viel mit der veränderten Einschätzung von Tränen und Leid zu tun. Wir haben das Weinen verdrängt, bestenfalls dem weiblichen Geschlecht wird es noch zugestanden. Die Charakterisierung der Poetin als „tåreperse" zeigt, daß wir offenbar nicht mehr bereit sind, der vielschichtigen Symbolik zu folgen und daß uns ein Verständnis für die Komplexität des Phänomens abhanden gekommen ist. Statt dessen sehen wir nur noch das Moment des Wehleidigen, Rührseligen, das mit dem Begriff „tåreperse" dann gleich auch noch negativ konnotiert wird. Damit wird die ursprüngliche Intention gerade umgekehrt. Denn nicht Engelbretsdatter ist die „tåreperse", sondern dies kann nur Gott sein. Die Dichterin sagt es so: „See denne persed Siæl bleff tryct af Aandens Kraft:/ Mon icke det var Tjd at spree sin Taare-Safft?" ('Sieh, diese bedrückte Seele wurde belastet von der Kraft des Geistes: ob es jetzt nicht Zeit war, seinen Tränen-Saft zu streuen?', S. 321)[12] Abgesehen davon sollten Texte nicht losgelöst von der Gattung und der damit zusammenhängenden Funktion betrachtet werden. Es war eine Aufgabe geistlicher Lieder, die biblische Botschaft zu verkünden und die Andacht zu unterstützen. Und bereits in der Bibel wird häufig geweint. Ich rufe nur ein paar wenige Stellen in Erinnerung. In den Psalmen lesen wir: „Ich bin müde geworden von meinem Seufzen; die ganze Nacht tränke ich mein Bette, feuchte mein Lager mit meinen Tränen" (Ps 6, 7). Jesus selbst hat am Grabe von Lazarus geweint; er beweint die Stadt Jerusalem (Luk 19, 41). Petrus weinte nach der Verleugnung Christi bitterlich; Maria Magdalena beweinte die Füße von Jesus. All diese Motive sind in Engelbretsdatters Dichtung verwoben. Die Tränen in der Bibel sollen nicht ewig dauern, sondern, wie es in der Bergpredigt heißt: „Selig seid ihr, die ihr jetzt weint; denn ihr werdet lachen" (Luk 6, 21). Ein Gedanke, der sich auch in Engelbretsdatters Dichtung findet, wenn es heißt: „At siden kommer glædsens Vaar/ Som hver een Suck og Græde-Taar/ Til Himmel-Fryd forandrer." ('Denn nachher kommt das Frühjahr der Freude, das jedes Seufzen und Weinen zur Himmels-Freude verwandelt', S. 42)

In der theologischen Tradition – bei den Kirchenvätern – spielt das Weinen vor allem im Zusammenhang mit dem Bußegedanken eine wichtige Rolle. Ich möchte hier nur auf diejenigen Aspekte hinweisen, die auch bei Engelbretsdatter wichtig sind. Der Regel des Heiligen Bernhard zufolge sind die Tränen die natürlichen Begleiter des Gebets. Man muß beten *cum lacrimis*. Bei Gregor dem Großen finden wir den Gedanken zweier verschiedener Tränen: zuerst beweint man seine Sünden (Tränen aus Furcht und aus Schmerz), dann weint man, weil man sich den Himmel mit brennender Ungeduld wünscht (Liebes- und Freudestränen). Im Mittelalter wurde

---

[12] Alle Zitate Engelbretsdatters entstammen den *Samlede skrifter*, 1-2. Hg. von Kristen Valkner. Oslo 1955-56; mit einem Nachwort von Laila Akslen und Inger Vederhus 1999 in einem Band wieder aufgelegt.

unterschieden zwischen Bußtränen (für das vergangene Verhalten) und Wunschtränen (für die kommende Glückseligkeit). Anhand des Beispieles von Maria Magdalena, die Engelbretsdatter in ihrem Werk *Taare-Offer* als Vorlage dient, anhand dieser Maria, die dreimal geweint hat – nämlich für ihre Sünden, indem sie die Füße Jesu gewaschen hat, für ihren toten Bruder Lazarus und am leeren Grabe des Herrn –, soll man Etienne de Tournai zufolge *pro teipso* (Bußtränen), *pro proximo* (Tränen des Mitleids) und *pro Domino* (Ekeltränen für die diesseitige Welt) weinen. Man findet auch die Idee der Tränen als neue Taufe. Den Tränen wird eine reinigende Wirkung zugestanden. Sie sollen die inneren Flecken waschen. Man unterschied außerdem zwischen Tränen als sichtbares Zeichen der Liebe Gottes, Tränen aus Inbrunst und Tränen aus Liebe. Der bei Engelbretsdatter vorkommende Gedanke, daß Tränen selber schon als Gebet aufgefaßt werden können, daß sie gewissermaßen die Sprache ersetzen können, war dem Mittelalter durchaus vertraut.

Eine andere Auffassung der Tränen beginnt sich gegen Ende des 13. Jahrhunderts abzuzeichnen. Es sind dies die Tränen des Mitleids für die Passion Christi, ein bei Engelbretsdatter häufig gestaltetes Motiv. Auch in der Mystik, etwa bei Theresa von Avila oder Catarina von Siena, spielen die Tränen eine wichtige Rolle. Letztere hat sogar eine eigentliche Tränenlehre entworfen und spricht von Feuertränen, die in wahrem, heiligen Verlangen, in Sehnsucht, die sich vor Liebe verzehrt, bestehen.[13] Zentral in der christlichen Spiritualität war die sogenannte Tränengabe, worunter eine Weise gottgeschenkten Trostes bzw. die Tränen eines schon in mystischer Gottesliebe befindlichen Menschen verstanden werden.[14] Die Tränengabe kann insofern „als Geschenk ganzheitlicher Gottesbeziehung"[15] gesehen werden. Ignatius von Loyola macht in seinem Exerzitienbuch darauf aufmerksam, daß das Hauptkriterium der geistliche Nutzen sei, den das Individuum aus der Tränengabe zieht und nicht etwa Selbstgenuß. „Es geht um ein Mehr an Glaube, Hoffnung und Liebe."[16] Ich möchte diese Überlegungen jedoch nicht zu sehr mit christlicher 'Tränenphilosophie' belasten. Für das Thema wichtig ist primär, daß wir uns von der neuzeitlichen einseitigen Konnotation der Tränen mit Trauer lösen müssen. Wir sollten wieder eine Vorstellung von der Komplexität der hinter der Tränen liegenden Gefühlswelt gewinnen, wollen wir Engelbretsdatters Dichtung in ihrem theologischen Gehalt verstehen. In dieser fehlt jedoch eine eigentliche Tränenlehre. Das ist bei einer Autorin, die selbst nicht Theologin ist, durchaus begreiflich. Und trotzdem ist die Vielfalt erstaunlich, mit der das Thema gestaltet wird. Es steht in engem Zusammenhang mit dem Bußgedanken. „Poenitentze" wird zum zentralen Begriff, der bereits im ersten Lied auftaucht. Der Mensch soll seine Sünden beweinen und sich

---

[13] Vgl. Louise Gnädinger: Feuertränen. Caterinas v. Siena Tränen-Lehre und Tränen-Erfahrung. *Geist und Leben. Zeitschrift für Aszese und Mystik* 54 (1981), S. 85-93.

[14] Vgl. R. Schulte: Tränengabe. *Lexikon für Theologie und Kirche* 10. Freiburg i. Br. 1965, S. 305.

[15] Vgl. Paul Imhof: Tränengabe. *Wörterbuch der Mystik.* Hg. von Peter Dinzelbacher. Stuttgart 1989, S. 498-499.

[16] Paul Imhof, Tränengabe, 1989, S. 498-499.

vor dem Herrn niederwerfen, nur dann zeige Gott Mitleid und würde seine Seele erretten. Es geht um eine Aufweichung des Herzens von Gott. Bereits in der vierten Strophe taucht das Motiv der die Füße beweinenden Sünderin auf. Eine Zusammenstellung des Bedeutungsspektrums der Tränen ergäbe etwa folgendes Bild:

- Die Tränen sind zunächst Ausdruck des Glaubens („Troens Taarer"): „Men som jeg ved Troens Taarer haabis at græde mig ind i Himmelen oc see Frelseren med forklared Øyen [...]" ('Aber wie ich mit den Glaubens-Tränen hoffe, mich in den Himmel weinen zu können, um dort den Erlöser mit erleuchteten Augen zu sehen [...]', S. 317)
- Die Tränen sind aber auch Ausdruck von Angst („Angst-Taarer"): „Du veedst, angst-taarer mangen gang/ Fordriver her min Stemme" ('Du weißt, Angst-Tränen manches Mal vertreiben mir die Stimme', S. 293)
- Tränen als Ausdruck von Reue und Buße („Anger-Taare"): „Saa min Bøn og Klage-stemme/ Skal i Anger-Taare svemme." ('Meine Gebet- und Klagestimme soll in Reue-Tränen schwimmen', S. 52); („Bod-Taarer"): „Bod-Taarer glæder dem, de kiender ingen anden" ('Buß-Tränen freuen sie, sie kennen keine anderen', S. 343)
- Tränen als Voraussetzung zukünftiger Glückseligkeit: „Altingist har sin Tjid, først græden siden lee" ('Alles hat seine Zeit, zuerst das Weinen, dann das Lachen', S. 340). Oder: „At siden kommer glædsens Vaar/ Som hver een Suck og Græde-Taar/ Til Himmel-Fryd forandrer." ('Denn nachher kommt das Frühjahr der Freude, das jedes Seufzen und Weinen zur Himmels-Freude verwandelt', S. 42)
- Tränen zur Reinigung: „Og fordi hun med Synd besmittet sin Gestalt:/ Forsøger hun igien at rense den ved Taare" ('Und weil sie mit Sünde ihre Gestalt befleckt hat, versucht sie nun wieder, diese mit Tränen zu reinigen', S. 338)
- Tränen als Medizin: „Graad er it Læge-blad det viste denne Qvinde" ('Weinen ist ein Heilpflanzenblatt, das zeigte diese Frau', S. 320)
- Tränen als Sprache: „Hun græd, og i det Sprog bestod all hendis Bøn" ('Sie weinte, und in dieser Sprache bestanden all ihre Gebete', S. 320)
- Tränen als Nicht-Sprache: „Graad giorde Tungen lam at tale hvad hun skulde,/ Men Meeningen var god, det tog Gud an for fulde." ('Das Weinen machte die Zuge lahm, zu sprechen, was sie sollte; aber der Sinn war gut, das wurde vom Herrn anerkannt', S. 319). Oder: „Og heller grædende beseer hvad hende piner,/ End fører lang *Discurs* og gifver spodske Miner." ('Und lieber weinend ergründen, was sie quält, als lange Diskurse führen und spöttische Mienen machen', S. 335)

- Tränen aus Liebe: „Hun vil ved Elskovs Graad formilde ham igien.“ (‘Sie will mit Liebes-Tränen ihn wieder milde stimmen’, S. 322)
- Tränengabe [von Gott]: „De Taare teckis Gud; paa dem hans Naade fenger,/ Fra hannem kommer de, til hannem de sig trenger“ (‘Die Tränen sind gottgefällig, an ihnen entzündet sich seine Gnade; von ihm kommen sie, zu ihm drängen sie hin’, S. 322)
- Tränen aus Freude: „Lod Naadsens Soel saa rinde op,/ At du aff Fryd maa græde“ (‘Laß die Sonne der Gnade aufgehen, daß du vor Freude weinen mußt’, S. 61)
- Bluttränen: „Jeg som aff Hierted har nu mood,/ Om muligt var at vilde græde Blood“ (‘Ich, die ich nun herzensmutig bin und sogar Blut weinte, wäre dies möglich’, S. 122)
- Tränen als Schmuck: „Hun følte selfver best hvor Skoen hende trycked,/ Derfor blef Kinderne med Taare-Perler smycked.“ (‘Sie fühlte selbst am besten, wo sie der Schuh drückte; darum wurden die Wangen mit Tränen-Perlen geschmückt’, S. 330)
- Tränen als Voraussetzung, daß etwas wachsen kann: „Det Barn dog ilde slagen er,/ Som ey der for maa græde.// Jeg er den Ufructbare Green,/ Som bær kun vilde Druer,/ Og Synden tørrer min Been,/ All Saft og Kraft udsuer.“ (‘Schlimm wird das Kind geschlagen, das dabei nicht einmal weinen darf. Ich bin der unfruchtbare Zweig, der nur wilde Trauben trägt, und die Sünde trocknet meine Gebeine aus, saugt Saft und Kraft daraus’, S. 48)
- Tränen als Samen: „J Haabet, at den Siæl her saaer sin Taare-Sæd,/ Bær hissed Fryde-neg. Nu denne Qvinde GRÆD.“ (‘In der Hoffnung, daß die Seele hier [auf Erden] ihren Tränen-Samen sät, dort [im Himmel] aber Freuden-Garben trägt. Nun weinte diese Frau’, S. 324)
- Tränen als ‘Überlebensstrategie’, um sich der Flamme von Gottes Zorn überhaupt nähern zu können: „At ofver hendis synd Guds vredis Jld var tendt;/ Da vil hun den igien med sine Taarer ledske./ Der vofver ingen sig nær Jlden uden Vedske:/ Og ingen, uden Graad, nær den fortørned Gud,/ Hvis Vrede, som en Jild, af Munden luer ud.“ (‘Ihre Sünde hat das Feuer des Gotteszornes entfacht; nun will sie es wieder mit ihren Tränen löschen. Niemand wagt sich zum Feuer ohne Flüssigkeit, und niemand ohne Weinen wagt sich zum erzürnten Gott, dessen Zorn, wie ein Feuer, vom Munde herausflammt’, S. 326).

Diese unsystematische und unvollständige Aufzählung zeigt, wie weit die Gefühlsbereiche gefaßt sind, die mit dem Weinen ausgedrückt werden. Im Zentrum der Gedanken stehen keinesfalls nur Reue und Buße, sondern ebenso sehr Freude und Hoffnung. Die Reime enthüllen dabei oft einen Zusammenhang, der einem moder-

nen Bewußtsein vielleicht nicht mehr ohne weiteres zugänglich ist; so etwa bei den Reimen „græde/glæde/qvæde" ('weinen/freuen/dichten', S. 383) oder „vaar/taar" ('Frühjahr/Träne', S. 42). Hier wird mittels des Reims Verschiedenes einander angenähert, was Lotman zufolge die Natur des Reimes ausmacht.[17]

Da mit dem Auge zuerst gesündigt wird, muß mit dem Auge zuerst Buße getan werden: „Nu Synder har dit Siun førdt dig i Legervald/ Oc giort Begyndelse til mangt it Synde-fald./ Da fang med Øynen an at giøre Plict for synden" ('Nun Sünder hat Dein Blick Dich in Gefahr/Not geführt und den Anfang zu manch einem Sündenfall getan. Also beginne mit dem Auge für die Sünde zu büßen', S. 233). Die Tränen sind Gabe (Geschenk) Gottes wie auch Opfer, das von Engelbretsdatter bejaht wird. Sie wünscht sich sogar, Blutträne weinen zu können. Ihre Tränen haben letztlich nur eine Funktion, nämlich dem Eigentlichen (Gott) näher zu kommen. In einem Aufsatz schreibt Paul Imhof über diesen Aspekt folgendes:

> Näherkommen zu sich selbst, zu sich, so wie man im Grunde von Gott geschaffen und gewollt ist. Es gilt, sich selbst zu verwirklichen, im positiven Sinne des Wortes. Und bei diesem Tun passiert es dann, daß man notwendigerweise Verzicht übt, Nein sagt um anderer willen, Schmerzen ausleidet, opfert. Von solchen positiven Opfern wird in der chassidisch-judenchristlichen Überlieferung erzählt: Das vielschichtige Wort 'korban' (Weihegabe) steht nicht nur für 'Opfer', sondern meint zugleich 'Näherkommen'[18]

im erwähnten Sinne. Es ist unschwer festzustellen, welche Sprengkraft so gesehen im *Taare-Offer* verborgen ist. Bei Engelbretsdatter schwingt dieser Gedanke z.B. in den folgenden Versen mit:

> Haff Troens Lampe altid tendt,
> Brudgommen du med glæde vendt,
> Begyndt da nu at streffve,
> Og Kiemp imod dit Kiød og Blood,
> Ryd ud den fule Synde-Rood,
> Som kom dig til at beffve,
> Elsk saa din Næste uden Had,
> Og hielp de Arme, giør dem glad,
> Lad paa dit Leffned kiende,
> At du har været saadan Giest,
> Som til den Evig Jubel Fest,
> Sig Fryder uden Ende.[19]

---

[17] Vgl. Jurij M. Lotman: *Die Struktur literarischer Texte.* München, 2. Aufl. 1981, S. 186.

[18] Paul Imhof: Vom Sinn der Tränen. *Geist und Leben* 54 (1981), S. 81-84, hier S. 82-83.

[19] 'Laß die Lampe des Glaubens immer leuchten, den Bräutigam erwarte mit Freuden, beginn doch jetzt zu streben und kämpfe gegen dein Fleisch und Blut, reiß aus die Sündenfäule, die dich erzittern läßt, liebe so deinen Nächsten ohne Haß und hilf den Armen, mach sie fröhlich, laß an Deinem Leben erkennen, daß du ein solcher Gast gewesen bist, der sich ohne Ende freut auf das ewige Jubelfest', S. 62.

„Qvindens Taare-fart"[20]

Nun hat es auf der Einladung zum Symposium, das diesem Band zugrundeliegt, geheißen, der Schwerpunkt solle eher auf Fragen grundsätzlicher und theoretischer Art, weniger auf der Diskussion von Detailproblemen liegen. Ich nehme dies zum Anlaß, um Engelbretsdatters Tränensymbolik theoretisch anzugehen, indem ich mir überlege, wie man im Lichte feministischer Literaturtheorie argumentieren könnte. Gibt es einen Zusammenhang zwischen Weinen, Weiblichkeit, Schrift, wie das von der Dichterin an einigen wenigen Stellen insinuiert wird? Doch fassen wir zunächst zusammen: Dorothe Engelbretsdatter führte im 17. Jahrhundert wie viele andere einen Diskurs des Weinens, der im Barock noch nichts Irritierendes an sich hatte. Die Konnotation von Weinen mit Weiblichkeit ist ein Konstrukt späterer Epochen, die den Barock als schwülstig empfanden. Wilhelm Friese hat in einem Aufsatz die Rezeption von Engelbretsdatters Werk nachgezeichnet und damit auch implizit auf die Verdrängung/Vernichtung der Poetin durch einen männlich dominierten Literaturbetrieb aufmerksam gemacht.[21] Er weist auf Tøger Reenberg hin, der bereits um 1700 das Dichten als Privileg der Männer sehen wollte und mit Blick auf die Dichterin dichtete: „At skrive Vers, at ride Hest,/ i Krigen modig være;/ Det stedse sømmer Manden best,/ Er Qvinder ingen Ære."[22] Und der Literaturhistoriker Kristian Elster schreibt 1923:

> Blandt alle disse klagende, graatende, [...] sukkende og talentløse poeter har en enkelt vundet blivende ry, som den mest taarerike av dem alle – Dorothea Engelbretsdatter [...] Men hun manglet ganske talent og naadde aldrig længer end til en flitig dilettantisme i tidens tyske smak. Ufattelig for os er denne dames berømmelse.[23]

Wir stehen hier vor einem Beispiel für die Art, wie mittels Verunglimpfung der Autorinnen deren Texte aus dem Kanon gedrängt werden. Engelbretsdatters Texte werden nicht rezipiert, sondern nur das Geschlecht der Autorin. Was wir dergestalt erfahren, ist nichts über ihre Kunst, aber sehr viel über die Art und Weise, wie eine (männlich dominierte) Literaturkritik Weiblichkeit imaginiert und deren Kulturleistungen ausgrenzt. Wir können nicht erwarten, daß eine Zeit, die Barockdichtung als

---

20 'Die Tränenfahrt der Frau', S. 335.

21 Wilhelm Friese: *„... Am Ende der Welt". Zur skandinavischen Literatur der frühen Neuzeit.* Artes et Litterae Septentrionales 1. Leverkusen 1989, S. 145-161.

22 Friese, *„... Am Ende der Welt"*, 1989, S. 147. 'Verse schreiben, ein Pferd reiten, im Krieg mutig sein, das steht dem Mann am besten, bringt Frauen keine Ehre.'

23 Kristian Elster d.y.: *Illustreret norsk litteraturhistorie* 1. Kristiania 1923, S. 243. Übersetzung in Friese, *„... Am Ende der Welt"*, 1989, S. 148.'Von all diesen klagenden, weinenden, seufzenden und talentlosen Poeten hat einer bleibenden Ruhm als der tränenreichste von allen gewonnen – Dorothea Engelbretsdatter [...] Aber sie besaß ein sehr dünnes Talent und kam nie über einen fleißigen Dilettantismus nach dem deutschen Geschmack der Zeit hinaus. Der Ruhm dieser Dame ist für uns unbegreiflich.'

schwülstig empfand, Verständnis aufbringen konnte für Tränen. Daran hat sich bis heute offensichtlich nicht viel geändert, wird doch im bislang jüngsten Versuch zur Ehrenrettung Engelbretsdatters die Bedeutung ihres antipatriarchalen Diskurses hervorgestrichen, die Tränensymbolik findet – wohl aus Angst vor einer Identifizierung mit dem Weiblichen – kaum Erwähnung.[24] Damit aber gibt man einem männlichen Vorurteil klein bei. Im folgenden versuche ich deshalb, auf dem Tränenmotiv zu beharren, indem ich mich frage, was sich aus moderner Sicht dazu sagen ließe. Ist es möglich, die Tränen vom Geruch der Rührseligkeit, der Innerlichkeit zu befreien und sie als Symbol eines Diskurses zu sehen, der die herrschende patriarchale Ordnung unterminiert? Um Antwort darauf geben zu können, müssen wir uns zunächst Gedanken über die Phänomenologie der Tränen machen.

Was sind die Tränen? Ihre besondere Stellung haben sie in der spirituellen Tradition als Ausdruck sowohl körperlicher als auch seelischer Kräfte. Die Tränen befinden sich gewissermaßen an der Schnittstelle von Körper und Geist, an beidem teilhabend. Sie sind das sichtbare Zeichen psychischer Prozesse. Tränen lassen sich gemäß Roland Barthes interpretieren als Zeichen der 'wahrsten' aller Botschaften, die des Körpers und nicht diejenige der Sprache.[25] Und Julia Kristeva zufolge sind Tränen Metaphern der 'Nichtsprache', eines 'Semiotischen', das die sprachliche Kommunikation nicht abdeckt.[26] Diese Auffassung findet ihre Bestätigung an mehreren Stellen bei Engelbretsdatter. So zum Beispiel in den Versen:

> Hun var saa Hierte-klemt at Tungen laa i dvale
> For ømme Smerte-suk, hun aarked icke Tale
> Og hvor til tiente det at giøre megen Snak?
> Da hendis gandske Verk i Poenitentze stak.
> [...]
> Graad giorde Tungen lam at tale hvad hun skulde,
> Men Meeningen var god, det tog Gud an for fulde.[27]

Hier hätten wir es mit einem Einbruch des Semiotischen zu tun. Vielleicht ist es angezeigt, in der gebotenen Kürze das von Kristeva stammende Begriffspaar 'Semiotische/Symbolische-Ordnung' zu erläutern, weil dieses bei meinen Überlegungen wichtig sein wird. Das Semiotische ist dasjenige Moment des Sinngebungsprozesses, in dem Erinnerungsspuren aus der präödipalen Phase nachschwingen. In dieser Phase hat das Kleinkind noch keinen Zugang zur Sprache und lebt in symbiotischer Beziehung mit der Mutter. Es wird durchflutet von einem Strom zunächst undiffe-

---

[24] Inger Vederhus: Kieck i Pennen, kieck i Bleck. Om Dorothe Engelbretsdatter. *Nordisk kvindelitteraturhistorie*. Red. Elisabeth Møller Jensen et al. 1. *I Guds navn*. København 1993, S. 163-175.

[25] Vgl. Barthes, *Fragmente*, 1988, S. 253.

[26] Julia Kristeva: *Geschichten von der Liebe*. Frankfurt am Main 1989, S. 241. [*Histoires d'amour*, Paris 1983]

[27] 'Ihr ward das Herz so eng, daß sie die Zunge nicht mehr bewegen konnte. Sie konnte nicht mehr sprechen vor süßen Schmerz-Seufzern, und wozu hätte es auch gedient, so viel zu reden? Da ja ihr ganzes Werk in der Buße lag. [...] Das Weinen machte die Zunge lahm, zu sprechen, was sie sollte; aber der Sinn war gut, das wurde vom Herrn anerkannt', S. 319.

renzierter Wahrnehmungen. In diesem Stadium gibt es noch keine festen Grenzen zwischen Körper und Außenwelt. Das Kleinkind erfährt sich noch nicht als eigenständig, abgespalten von der Mutter beispielsweise. Dies ist erst der Fall beim Übergang ins Spiegelstadium, wo sich das Kind im Spiegel erkennt und damit ein Gefühl für die Dichotomie Ich-Außenwelt entwickelt, und dann vollends in der ödipalen Phase, in der sich das Kind von der Mutter lösen muß und auch die Sprache lernt. D.h. der heterogene Fluß von Triebströmen wird in feste Begriffe zergliedert. Das Semiotische wird beim Eintritt in die symbolische Ordnung verdrängt. Die symbolische Ordnung wiederum läßt sich gleichsetzen mit der herrschenden patriarchalen Struktur, in der das weibliche Geschlecht sprach- und machtlos ist.

Können die Tränen als die Wiederkehr des Verdrängten, des Semiotischen aufgefaßt werden, das in seiner fließenden und vielfältigen Art ein Überschreiten der gesellschaftsüblichen Bedeutungen darstellt, das das Nichtverbale wieder in die symbolische Ordnung einführt? Vieles steckt im Begriff 'Weinen'. In dem einen Wort 'Träne' läßt sich Trauer und Freude, Reue und Genugtuung subsumieren. Die Semantik des Wortes ist vieldeutig; der Versuch, es in ein System von binären Oppositionen, nach Hélène Cixous Musterbeispiel patriarchalen Denkens, zu zwingen, mißlingt. Der Versuch einer eindeutigen Bedeutungszuordnung scheitert zwangsläufig. Damit steht die Tränensymbolik im Widerspruch zur Ideologie des eindeutigen Zeichens, wie sie im Patriarchat vorherrschend ist. 'Träne': das Wort bedeutet vieles in einem. Schon von daher haftet dem Tränendiskurs etwas Subversives an: Er durchkreuzt die symbolische Ordnung und die damit verbundene männlich bestimmte Wertehierarchie. Die Träne bezeichnet den Ort, wo Körper und Geist verbunden sind. Sie dekonstruiert gewissermaßen auch dieses Oppositionspaar, das von der patriarchalen Tradition her eher getrennt gedacht wurde.

Man kann sich nun überlegen, wo hier der Platz des weiblichen Schreibens ist? Es ist ja nach Kristeva so, daß dem Semiotischen nicht einfach das Weibliche entspricht, weil in der präödipalen Phase das Geschlecht keine Rolle spielt. Es kann nicht genug daran erinnert werden, daß der barocke Tränendiskurs von beiden Geschlechtern geführt wurde. Die Gemeinsamkeit des Semiotischen mit der Weiblichkeit liegt in der Marginalität, der unterdrückten Position beider in bezug auf das jeweils herrschende System (Sprache bzw. Patriarchat). Und dieser Marginalität war sich Dorothe Engelbretsdatter sehr bewußt. Nicht nur mußte sie sich wie so viele andere schreibende Frauen vor und nach ihr des Plagiatvorwurfs erwehren, sondern sie mußte erklären, warum sie als Frau sich gedrängt fühlte, schriftstellerisch aktiv zu sein. Engelbretsdatter verweist dabei auf die Schöpfung. In typisch analogischem Denken führt sie aus: „Hver Fugl med sit Næb quiddre maa,/ Sin Skabermand at loffve,/ Hvi skal min Mund da stille staa,/ Og ey det samme voffve?" ('Jeder Vogel muß mit seinem Schnabel singen, seinen Schöpfer zu loben; warum also soll mein Mund schweigen und nicht dasselbe versuchen?', S. 23). Ständig verweist sie auf Gott, der ihr das Dichten eingegeben habe. „Før bød jeg Sang-Offer frem, som GUD skiød mig i Sinde, oc nu ved samme Raad-giver, Taare-Offer; saa ubestandig er

Verdens Fryd" ('Früher bot ich das *Lied-Opfer* dar, das Gott mir eingegeben hatte, und nun, mit dem gleichen Ratgeber, das *Tränen-Opfer*; so unbeständig ist die Freude der Welt', S. 317), schreibt sie etwa. Diese Inspirationspoetik war im 17. Jahrhundert gang und gäbe. Bei Greiffenberg stehen die Verse:

> Das/ was man von GOtt soll sagen/ flösset uns derselbig ein.//
> Was den Himmel soll erheben/ muß aus seinem Kunst=Schatz seyn.//
> Was zu seinen Ehren zielt/ nimmt den Ursprung her von oben.//
> Dieses Liecht erleuchten muß/ dessen Klarheit man soll loben.[28]

Sie dient aber auch zur Legitimation des eigenen Schreibens. Die gleiche Funktion hat wohl der häufige Verweis auf biblische Frauenfiguren, und die Poetin sieht sich in Analogie zu ihnen, beispielsweise zu Maria Magdalena.

Interessant scheint mir nun die Frage zu sein, ob sich die Geschlechtszugehörigkeit auch in ihrer Poetik äußert? Betrachten wir also die Stellen genauer, wo das Schreiben thematisiert wird. Auf eine möchte ich ganz speziell hinweisen. Am Anfang des *Taare-Offer* schreibt sie in ihren Huldigungsversen an die Königin Charlotta Amalia: „Med en Pen i Graad Poleret,/ Skreff jeg dette Qvinde-Verck,/ Saa, som Mesteren dicteret,/ Hand er i de Svage sterck." ('Mit einer Feder im Weinen poliert schrieb ich dieses Frauen-Werk. So, wie es der Meister diktierte. Er ist in den Schwachen stark', S. 316). Mit diesen Versen wird auf eine äußerst gedrängte Art und Weise der Komplex 'Weinen – Weiblichkeit – Schrift' angesprochen. Was aber könnte damit gemeint sein? Man kann nun – wie das in *Norsk kvinnelitteraturhistorie* getan wird – die Reime „dicteret/poleret" mit dem Hinweis „at stundom er det rim og klang som avgjer kva som skal kome til uttrykk"[29] abtun. Wir können aber auch vom hohen Bewußtsein der Dichterin ausgehen oder einfach von der simplen Tatsache, daß die Reime wie die ganze Formulierung so und nicht anders hierstehen. Verschiedenes ist bemerkenswert: Zunächst einmal der Vers „Med en Pen i Graad Poleret". Ich versuche mir das in einem ersten Schritt ganz wörtlich (*sensus litteralis*) vorzustellen und scheitere, weil man in Tränenflüssigkeit schwerlich etwas reinigen oder gar polieren kann; die Formulierung „i Graad Poleret" ist irgendwie widerspenstig.[30] In einem zweiten Schritt versuche ich, den *sensus spiritualis* zu fassen und würde ungefähr so argumentieren: Wie sich der Körper und die Seele mittels Tränen von der Sünde rein waschen und dergestalt befreien können, so kann ich dies

---

[28] Zitiert nach Irmgard Scheitler: *Das Geistliche Lied im deutschen Barock.* Schriften zur Literaturwissenschaft 3. Berlin 1982, S. 143.

[29] Inger Vederhus: Den første „Hun Poet J Arve-Kongens Lande" – Dorothe Engelbretsdatter (1634-1716). *Norsk kvinnelitteraturhistoire.* 1. 1600-1900. Oslo 1988, S. 19-26, hier S. 21. 'gelegentlich sind es der Reim und der Klang, die bestimmen, was ausgedrückt werden soll'

[30] In der Vorrede zu den „Thränen über das Leiden Jesu Christi" von Gryphius steht eine ganz ähnliche Formulierung. Dort heißt es: „Mehr wäre zu wüntschen, dass alle die Eytelkeit dieses Lebens recht beobachten und ihre Feder allein in dem Blutt des unbefleckten Lammes netzen möchten." Zitiert nach Andreas Gryphius: *Gesamtausgabe der deutschsprachigen Werke.* 2. Oden und Epigramme. Hg. von Marian Szyrocki. Tübingen 1964, S. 101. Die Formulierung Engelbretsdatters scheint mir kühner zu sein.

schreibend tun, wenn ich die Feder zuvor in meinen Bußtränen gereinigt, poliert, habe. Mit dem Resultat, daß dergestalt wahrhaftiger, aufrichtiger, demütiger und präziser, hellsichtiger geschrieben wird. Doch das Bild bleibt seltsam. Wir tendieren dazu, es als *contradictio in adjecto* aufzufassen, weil wir mit Tränenflüssigkeit eher Trübung konnotieren. Uns ist das Bild von Narziß, der mit seinen Tränen die Quelle und damit sein Spiegelbild trübt, vertrauter. Demnach redet Engelbretsdatter – ob bewußt oder unbewußt spielt hier keine Rolle – einer Poetik das Wort, die auf dem Widerspruch beharrt bzw. die fähig ist, sich ausschließende Momente zusammenzudenken; einer Poetik, die sich eines 'verrückten' Diskurses bedient und die herkömmliche Logik ins Wanken bringt. D.h. ihr Schreiben soll nicht ausgrenzen, sondern sich eben auch das Semiotische einverleiben. Cixous würde das als Eigenheit eines weiblichen Diskurses betrachten. Eines Diskurses, dem es ums Untergraben phallozentrischer Ordnung geht, die auf der Logik binärer Oppositionen aufgebaut ist. Warum aber wird der Akzent so auffällig darauf gelegt, daß es sich hierbei um ein „Qvinde-Verck" handle? Eine psychoanalytische Betrachtungsweise drängt sich hier auf. Sandra Gilbert hat die Beziehung zwischen männlicher Sexualität und dem Werkgedanken von Autoren untersucht.[31] Sie behauptet:

> In patriarchal Western culture, therefore, the text's author is a father, a progenitor, a procreator, an aesthetic patriarch whose pen is an instrument of generative power like his penis. More, his pen's power, like his penis's power, is not just the ability to generate life but the power to create a posterity to which he lays claim [...][32]

Wir können uns überlegen, wie es unter solchen Voraussetzungen der Frau gelingt, zur Feder zu greifen. Sie wird ihre Metaphern in Opposition zu den bereits bestehenden phallischen Bildern männlicher Kreativität wählen. Die Verse Engelbretsdatters ließen sich dergestalt interpretieren als Einbruch des Semiotischen in die symbolische Ordnung patriarchaler Schöpfermythen, ins Bild gesetzt durch eben die Verse „Med en Pen i Graad Poleret,/ Skreff jeg dette Qvinde-Verck". Daß es im nächsten Vers heißt, „Saa, som Mesteren dicteret", empfinde ich nicht als Widerspruch zum vorhin Gesagten, dient dies doch der Legitimation ihres Dichtens, wenn sie einem platonischen Gedanken zufolge sich selbst bloß als Medium einer höheren Instanz betrachtet. Letztlich ist es ja Gott selbst, der durch sie dichtet. Mit raffinierter Dialektik fördern die Reime das zu Tage, von dem sie selbst nicht sprechen kann (darf) oder nur verschlüsselt sprechen kann, nämlich die Stärke des Weiblichen, die Stärke der weiblichen Kunst. Explizit sagt sie im selben Gedicht an Charlotta Amalia ein paar Verse vorher und auch an anderen Stellen: „Qvinde-Magt forslar kun lit" ('Frauenmacht vermag nur wenig'). Implizit decken die Reime „Qvinde-Verck/sterck" jedoch ein unausgesprochenes Selbstbewußtsein auf. Daß wir es mit

---

31 Sandra Gilbert: Literary Paternity. *Critical Theory Since 1965*. Ed. by Hazard Adams and Leroy Searle. Tallahassee 1986, S. 486-496.

32 Gilbert, *Literary Paternity,* 1986, S. 488.

dem Vers „Med en Pen i Graad Poleret" mit einem Bild fürs Schreiben der Frau zu tun haben, zeigt auch die Verbindung „Pen" – Tränenflüssigkeit. Wasser oder Flüssigkeit gilt seit jeher als archetypisches weibliches Symbol. Der männliche Stift muß also zuerst präpariert werden – ob „poleret" in Engelbretsdatters Zeit schon die Bedeutung von kultiviert hatte, lasse ich einmal offen –, damit er für weibliche Kreativität brauchbar wird. Dergestalt wird ein raffiniertes Spiel in Gang gesetzt, in dem die patriarchale Ordnung an der Oberfläche zwar weitgehend bestätigt, zugleich aber mittels des Tränenmotivs auch in Frage gestellt wird. Ich sagte „weitgehend bestätigt", weil Engelbretsdatter mit dem Hinweis auf zahlreiche starke biblische Frauenfiguren ihre Lieder gegen den Strich patriarchaler Exegese schreibt, sich von der misogynen Tradition absetzend. Dies, obwohl sie die symbolische Ordnung scheinbar immer wieder bestätigt, indem sie betont, eine Frau vermöge nur wenig. Doch abgesehen davon, daß dies in erster Linie als Bescheidenheitsformel – als *captatio benevolentiae* – zu lesen ist, steht sie mit der Charakterisierung ihres Stils als 'simpel' im Einklang mit den Forderungen barocker Poetiken. Denn gemäß damaliger Auffassung hatte ein geistliches Lied einfach zu sein, weil ein poetischer Stil von der Andacht als dem eigentlichen Ziel geistlicher Dichtung ablenken würde.[33] Sie braucht also – und das ist sehr raffiniert – ihre Unterwürfigkeitsformel dazu, implizit zu sagen, daß sie die Genreforderungen erfüllen kann! Daß sich Engelbretsdatter ihres Wertes als Dichterin bewußt war, zeigt ihre Reaktion auf einen Raubdruck, wenn sie in einem Wort an den Leser schreibt: „At icke derfor saadane Kluderfauter skal tilleggis mig et simpel Quinde-kiøn, vil jeg haffve den Gud-elskende Læser henviist til første Edition jeg selff loed trycke [...]."[34]

Damit komme ich zum letzten Punkt meiner Ausführungen: Engelbretsdatters Texte sind dem religiösen Diskurs zuzurechnen. Wie bei Greiffenberg so ist auch bei ihr Jesus primär der 'Seelen-Bräutigam'. Das Textbegehren, das auf ein Verlangen nach Vereinigung mit Jesus hinzielt und brautmystische Elemente enthält, ist durchsetzt mit einem für die Barockzeit typischen Blut- und Wundenkult. Den Versen „Du som i Gethsemane,/ De Blod-sprengte Taare sveder [...]" ('Du, der Du in Gethsemane die blutgesprenkelten Tränen schwitzt', S. 238) entsprechen auf seiten der Sünderin die Verse „Jeg som aff Hierted har nu mood,/ Om muligt var at vilde græde Blood" ('Ich, die ich nun herzensmutig bin und sogar Blut weinte, wäre dies möglich', S. 122). Das Blut Jesu, der uns mit seinem Blut von den Sünden befreit hat, wird von Engelbretsdatter parallel gesetzt zu den Tränen. So wie er sein Blut für uns gegeben hat, sollen wir ihm unsere Tränen geben. Deshalb auch kann sie an einer anderen Stelle von den blutenden Augen sprechen, und sie schildert dabei Maria in deutlicher Analogie zu Christus: „Strax hun befølte sig saa saared i sit Bryst,/ Da blødde Øyene, som de var sønderkryst." ('Sogleich sie so verletzt ihre Brust be-

---

[33] Vgl. zu diesen Fragen Scheitler, *Das Geistliche Lied,* 1982, S. 127ff.

[34] 'Auf daß nicht solche Schmierereien voller Fehler mir, einem einfachen Frauenzimmer, zugeschoben werden, will ich den Gottliebenden Leser auf die erste Edition hinweisen, die ich selbst drucken ließ', S. 212.

rührte, bluteten die Augen, als ob sie verletzt wären', S. 325) Das deutet wieder auf die enge Verbindung des Körperlichen mit dem Geistigen hin und damit auf den Versuch, dem Semiotischen eine Sprache zu geben. Endstation der „Taare-Faart" ist der Himmel und damit die Vereinigung mit Gott. Im Vorwort zum *Taare-Offer* an den Leser heißt es: „Men som jeg ved Troens Taarer haabis at græde mig ind i Himmelen oc see Frelseren med forklared Øyen, skal det i Jammer-Dalen være min Glæde at holde mig til ham." ('Aber wie ich mit den Glaubens-Tränen hoffe, mich in den Himmel zu weinen, um den Erlöser mit erleuchteten Augen zu sehen, soll es im Jammertal meine Freude sein, Ihm zu folgen', S. 317) Die Erfüllung des Textbegehrens, dem es um hochzeitliche Vereinigung mit Jesus geht, ist natürlich erst beim eigenen Tod möglich. Psychoanalytisch gesprochen handelt es sich hierbei um den Todestrieb, der bekanntlich mit dem Eros eng verwandt ist. Das Begehren (nach Vereinigung) wäre dann der ins Symbolische übersetzte Todestrieb, dessen eigentliches Ziel, das Verschmelzen mit dem mütterlichen Körper, gleichsam ins Unendliche verschoben wird. Das Verschmelzen mit dem mütterlichen Körper wäre der Urzustand, wo die Differenz zwischen der semiotischen und der symbolischen Ordnung aufgehoben, wo alles Identität wäre. Das Weinen in Engelbretsdatters Texten hat viel mit dieser Sehnsucht nach der verlorenen Einheit zu tun, so etwa wenn es heißt: „Her staar det tabte Faar, og græder efter Trøst,/ Som Barned op i Graad traar efter Moders brøst." ('Hier steht das verlorene Lamm und weint nach Trost, wie das Kind im Weinen sich zur Brust der Mutter sehnt', S. 328) Hier wird das Weinen sogar explizit mit der Situation des weinenden Kindes verglichen, das sich nach der Brust seiner Mutter sehnt. Der Sehnsucht nach Vereinigung der semiotischen Ordnung – oder imaginären bei Lacan – mit der symbolischen entspräche im religiösen Bereich die Sehnsucht nach Vereinigung mit dem 'Seelen-Bräutigam': ein Wunsch, der auf Erden nicht in Erfüllung gehen kann. Erst im Himmel hätte alles Weinen ein Ende.

Dorothe Engelbretsdatters Diskurs des Weinens gewinnt eine bis anhin übersehene Sprengkraft, wenn er als Einbruch des Semiotischen in die symbolische Ordnung aufgefaßt wird. Es geht dann um ein Überwinden der objektivierenden symbolischen Sprache, die letztlich die gesellschaftliche Ordnung repräsentiert. Daß dieses Überwinden sehr viel mit dem Verhältnis Mann/Frau zu tun hat, weiß die Poetin, die sich ihren Platz im Himmel am liebsten zusammen mit Mitstreiterinnen aus der Bibel vorstellt. So schreibt sie auf ihren eigenen Tod hin die Verse:

En salig Død var Hende nock,
Her nyned angst og bange,
Hist siunger Hun blant Engle-Flock
Triumph og Jubel-Sange:
Forlyster sig og kiender da
Maria, Judith, *Debora*,
Elisabeth og Anna.[35]

[35] 'Ein seliger Tod war ihr genug; hier [auf Erden] summten Angst und Bedrängnis. Dort [im Himmel] singt sie unter Engel-Scharen Triumph- und Jubellieder, vergnüget sich und kennet da Maria, Judith, Debora, Elisabeth und Anna', S. 386.