

Zeitschrift: Beiträge zur nordischen Philologie
Herausgeber: Schweizerische Gesellschaft für Skandinavische Studien
Band: 4 (1976)

Artikel: Ludlams Hule
Autor: Kuhn, Hans
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-858033>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 10.12.2025

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

HANS KUHN

Ludlams Hule

Oehlenschlägers Singspiel *Ludlams Hule*, im Dezember 1813 veröffentlicht und im Januar 1816, zum achtundvierzigsten Geburtstag von König Fredrik VI., erstmals aufgeführt, gehört nicht zu den berühmten Werken des dänischen «Guldalder». In der zum 200. Geburtstag des Dichters von Oehlenschläger-Selskabet geplanten zwölfbändigen Werkausgabe wird es nicht erscheinen, und auf dem Spielplan von Det Kongelige Teater sucht man es vergebens.

Wenn man heute noch davon weiß, so beruht das meist auf einer Nebensächlichkeit. So gab es im Wien der 1820er Jahre einen Club von Schriftstellern, Theaterleuten, Journalisten und Musikern, der sich «Die Ludlamsöhle» nannte. Der Umstand, daß er am 19. April 1826 von der Polizei als revolutionärer Gesinnung verdächtig ausgehoben wurde und daß Franz Grillparzer zu den Opfern dieser Aktion gehörte, hat ihm einen bescheidenen Platz in der deutschen Literaturgeschichte verschafft. Er war am 15. Dezember 1817 gegründet worden und verdankte seinen Namen dem «dramatischen Märchen in fünf Akten», das an jenem Abend, in Anwesenheit des Autors, im Theater an der Wien gegeben wurde. Oehlenschläger hatte diese deutsche Schauspielversion des Stücks selbst verfaßt, denn er hegte damals immer noch Hoffnung, auch als deutscher Theaterdichter zu reüssieren, was nach dem Erfolg seines Künstlerdramas *Correggio* auf deutschen Bühnen keine so unsinnige Erwartung war. *Ludlams Höhle* dürfte ihm in diesem Bestreben kaum weitergeholfen haben, denn obwohl sich Oehlenschläger etliche Mühe gab, aus dem Singspiel-Libretto ein ordentliches Schauspiel zu machen, blieb auch für eine Zeit, die an Märchenstücke und romantische Willkür gewohnt war, zuviel des Verwirrenden und Unwahrscheinlichen an dem Stoff, als daß er sich ohne die Hilfe der Musik hätte behaupten können.

Wer sich in der dänischen Literaturgeschichte etwas auskennt, mag sich an *Ludlams Hule* im Zusammenhang mit jener großen Literaturfehde erinnern, die JENS BAGGESEN nach seiner Rückkehr nach Dänemark im

Jahre 1813 gegen den ehemaligen Freund und gefeierten Spitzenreiter des dänischen Parnasses entfesselte. Die ausführliche beißende Kritik an *Ludlams Hule*, die Baggesen 1816 in drei Nummern der Monatsschrift «Dannora» veröffentlichte, bildet den Höhepunkt seiner Polemik gegen die Bühnenwerke des nicht mehr so jungen Oehlenschläger. Nun ist nicht zu bestreiten, daß Oehlenschlägers Produktion in diesen Jahren (wo er bei desperater wirtschaftlicher Lage des Landes für eine rasch anwachsende Familie zu sorgen hatte) nicht mehr die Fülle und Frische seiner Jugendwerke besitzt und daß ihm, bei seinem Mangel an kritischem Scharfblick, der Übergang von der Inspiration zum geduldigen Handwerk noch schwerer fiel als einem Goethe mit seiner Selbstdisziplin oder einem Hofmannsthal mit seiner melancholisch-introspektiven Veranlagung. *Ludlams Hule* ist, als Theaterstück, mit strukturellen Mängeln wie auch mit zahllosen Inkonsistenzen im einzelnen behaftet, und die Umarbeitungen, die Oehlenschläger für die deutsche Ausgabe (Berlin/Wien 1818) und die dänische Ausgabe im achten Band der *Digtterværker* (København 1845) vornahm, zeigen, daß er dem geliebten¹ Schmerzenskind gegenüber nicht ganz blind war. Aber wenn Baggesen amüsant und boshaf nachweist, wie absurd und unmöglich *Ludlams Hule* ist, als realistische Fiktion betrachtet, so schießt er mit den Kanonen einer klassizistischen Vernunftästhetik² auf romantische Spatzen, denen solche Geschosse nicht gemäß sind; denn es handelt sich hier um ein Spiel mit Bildern, Gefühlen und Worten, um eine Fiktion, die sich in echt romantischer Weise selbst in Frage stellt, wie dies aus den Schlußworten an das Publikum hervorgeht:

¹ En Reise fortalt i Breve til mit Hiem II, 1818, S. 31: «...da det er mig en af mine kiæreste Digtninger».

² Dieser rationalistische Klassizismus läßt sich auf Schritt und Tritt belegen; ein Zitat möge hier als Beispiel genügen:

«Konsten maa for Altid indsættes igjen i sine gamle strenge Fordringer, og hævdes i dens hellige Grændser, Aartusinders evige Mønstre maae paa ny henstilles paa den dem tilkommende Plads; og Ordenens, Simpelhedens og Fuldendelsens Ideal maa ophænges til Skue for ædru Tænsomhed i det ryddede Sangens Tempel.»

Damit wendet er sich nicht nur gegen *Ludlams Hule* und OEHLENSCHLÄGER, sondern bewußt gegen die Romantik überhaupt:

«I denne Ludlams Hule spøger ikke blot Moer Ludlam og den hvide Kone, men, fast uden Undtagelse, alle den nyere tydske Ex-Poesies mangfoldige Barbarismers ellevilde Gienfærd. Vor udførlige Critik deraf er altsaa, langt fra at være en blot Fægten med Skyggen af et oehlenschlägersk ubegavet Arbeide, tvertimod en motiveret Fordømmelse af hele en saakaldte nyere Skoles Phantasie, Sprog og Smag fordærvende Hexekonst.» (zitiert nach *Værker* VIII, 1882, S. 125f.; S. 144f.)

Det maa jeg tilstaae: det er meer, end jeg
 Endnu har levet op i dette Liv!
 Men uden Tvivl er det en Drøm. Jeg ligger
 Og phantaserer lidt i Morgenstunden.
 Imidlertid – var Drømmen ikke sand,
 Saa var den i det mindste smuk og sindrig,
 Og kan vel veie op mod mangen Time,
 Der kun var – virkelig kiedsommelig.

Freilich ist nicht zu bestreiten, daß dieses universalpoetische Spiel in seinem Erstling *Sanct Hansaften-Spil* mehr «smuk og sindrig» war als in dieser Mischung von historischem Kostümstück, Typenkomödie, bürgerlichem Rührstück und Gespenstermärchen.

Der dritte Zugang zu *Ludlams Hule*, dem auch der Schreibende folgte, ist derjenige über die Musik. CHRISTOPH ERNST FRIEDRICH WEYSE, geboren 1774 in Altona, gestorben 1842 in Kopenhagen, ist zwar kaum ein Name, der der internationalen Musikwelt geläufig ist; aber wer ihn einmal entdeckt hat, wird dies für eines der großen Versäumnisse des musikalischen Betriebs halten. Unter den dänischen «Klassikern» der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts ist er weitaus der bedeutendste, obwohl er gerade die in dieser Zeit zur Herrschaft kommenden Großformen – Symphonie, Oper, Oratorium, Solokonzert – mied und sich auf die bürgerlich-geselligen Kleinformen, besonders die Vokalmusik, konzentrierte; seine Orgelwerke und Kantaten stehen im Zusammenhang mit seiner Tätigkeit als Organist an Vor Frue Kirke. Zwar vertonte er auch deutsche Texte, fällt doch sein Leben noch in die Zeit des selbstverständlich zweisprachigen alten Dänemark, aber seine schönsten Lieder schrieb er zu Texten von Oehlenschläger, Ingemann und Heiberg, und dies mag ihrer internationalen Verbreitung hinderlich gewesen sein, ebenso wie der Umstand, daß der Komponist, nachdem es dem Fünfzehnjährigen bei der Überfahrt von Kiel nach Kopenhagen schrecklich übel geworden war, in den dreiundfünfzig übrigen Jahren seines Lebens die Insel Seeland nicht mehr verließ. In Dänemark freilich ist er nie vergessen worden; denn außer Carl Nielsen hat vielleicht kein anderer Komponist die liebliche, kleinräumige, aber abwechslungsreiche und menschlich durchformte Landschaft der dänischen Inseln und die genügsame Gemütlichkeit, launische Beweglichkeit, den Humor und die Sentimentalität ihrer Bewohner so sehr in seine Musik eingefangen wie dieser gebürtige Holsteiner. In seiner Wohnung an Kronprinsessegade, wo er mit einem schwerhörigen Diener und unzähligen Vögeln, zwischen Kupferstichen, Büchern, allen möglichen Maschinen und Kuriositäten

lebte, muß der belesene und gesellige, aber zunehmend schrullige Junggeselle wie eine Figur aus Andersens Märchen erschienen sein. Die Sammlung von rund hundert *Romancer og Sange*, bis in unser Jahrhundert neu aufgelegt, enthält acht Stücke aus *Ludlams Hule*, aber erst der Klavierauszug (Kiøbenhavn o.J.) gibt eine Vorstellung von der Rolle, die der Musik im ganzen zukommt. Es handelt sich nicht nur um die Vertonung einzelner Gedichte oder Textstellen, sondern die Musik hat im ersten und im fünften³ Akt geradezu die Hauptfunktion inne und ist auch in den dazwischenliegenden Akten mehr als nur eine Zutat ad libitum, indem sie gerade an den emotionellen Höhepunkten in ihre Rechte tritt.

Vor allem aber auch war der Text von Anfang an als Singspiel-Libretto konzipiert, und der Haupteinwand gegen Baggesens rein literarisch-dramatische⁴ Kritik ist wohl der, daß sie den qualitativen Unterschied zwischen Sprechdrama und musikalischem Drama nicht erkennt. Wenn ein Versdrama schon durch die Art des Sprechens und ein Märchendrama durch die Konventionen des Stoffes ein geringeres Maß an Wirklichkeitsnachbildung, an Kausalität und Konsequenz erfordern als ein Prosadrama oder ein Gesellschaftsstück, so gilt dies in noch weit höherem Maße für das Musikdrama, wo andere Ordnungsprinzipien neben das logisch vermittelnde der Sprache treten. Wollte man Opernlibretti auf die Folgerichtigkeit der Handlung, die stilistische Charakterisierung der Personen und die Stimmigkeit der Metaphorik hin prüfen (wie dies Baggesen für *Ludlams Hule* tut), so würden nicht viele den literarischen Anforderungen genügen. Wenn man Oehlenschläger einen prinzipiellen Vorwurf machen kann, so denjenigen, daß er in dieser Zwitterform des Singspiels auf längere Strecken

³ Für die Aufführung auf der Bühne wurde das Werk auf vier Akte gekürzt, indem die Akte 2 und 3 des Textes zu einem einzigen Akt zusammengezogen wurden; um Verwirrung zu vermeiden, wird in diesem Aufsatz die Akteinteilung der Buchausgabe beibehalten. Welcher Art die Kürzungen waren, die in erster Linie die gesprochenen Szenen betroffen haben müssen, war für mich nicht zu eruieren. Eine Bemerkung BAGGESENS deutet an, daß sie vor allem den letzten Akt veränderten, der nach den Umarbeitungen für die deutsche Ausgabe von 1818 und die dänische von 1845 zu schließen auch OEHLENSCHLÄGER am wenigsten befriedigte.

⁴ BAGGESEN nimmt die Musik ausdrücklich von seinem Verdammungsurteil aus; Ausdrücke wie «fortryllende Musik» (S. 135, 170), «henrivende Melodier» (S. 171), «et af de mesterligste Original-Forsøg i Tonekonsten» (S. 135) finden sich wiederholt. Wie äußerlich er den Zusammenhang von Text und Musik indessen beurteilt, geht aus seinem Vorschlag hervor, die Musik für die Zukunft zu retten durch die Unterlegung eines anderen Textes.

den bloß komplementären Charakter des Textes zu vergessen scheint und wie für ein Sprechdrama schreibt – nicht umsonst bezeichnete Baggesen den dritten Akt, wo die Musik die geringste Rolle spielt, als den glücktesten Teil des Werkes. Der Anstoß zur Schaffung des Singspiels ging denn auch, wie bei der ersten Zusammenarbeit zwischen Dichter und Komponist, der Bearbeitung eines deutschen Lustspiels zu dem in der Folge sehr beliebten⁵ Singspiel *Sovedrikken*, von Weyse aus. In *Oehlenschlägers Levnet, fortalt af ham selv* wird berichtet, sowohl Kuhlau wie Weyse hätten ihn um einen Singspieltext gebeten. «Jeg overveiede, hvad der kunde passe sig for Begges Genie. Kuhlau syntes mig mere rask og effectfuld; i Weyses Musik havde altid en vis dyb, anende Phantasie henrykket mig med sine hulde Drømmerier. Jeg skrev *Røverborgen* for den Første, og *Ludlams Hule* for den Anden.» (II, S. 313).

In der Folge soll denn auch der Text im Zusammenhang mit der Musik besprochen werden, soweit dies bei den hier gegebenen knappen Möglichkeiten der Zitierung musikalischer Beispiele tunlich ist; dabei möge auch bedacht werden, daß ein Klavierauszug nur ein blasses Abbild der Orchesterwirkung gibt. Zur Unterscheidung der verschiedenen Redaktionen seien die folgenden Abkürzungen verwendet:

- A Separate Erstausgabe des dänischen Textes 1813.
- B Oehlenschlägers Umarbeitung des dänischen Textes für den 8. Band von *Digterværker* (= 17. Band von *Samlede Værker*) 1845.
- C LIEBENBERGS Abdruck des dänischen Textes im 2. Band von *Dramatiske Digte* (= 14. Band von *Poetiske Skrifter*) 1859. Liebenbergs Text ist eklektisch, insofern als er A zum Ausgangspunkt nimmt, öfters aber B folgt. Der A-Text ist auf Grund der Anmerkungen zu rekonstruieren, nicht aber der B-Text, für den weiterhin die 1845er Ausgabe benutzt werden muß.
- D Oehlenschlägers 1818 erschienene deutsche Bearbeitung als reines Schauspiel.
- M Undatierter Klavierauszug mit deutschem und dänischem Text der vertonten Szenen. Der dänische Text folgt mit einigen Abweichungen A; der Verfasser der deutschen Texte wird nicht genannt (in D erscheinen die Gesangstexte gar nicht oder gänzlich umgearbeitet).

⁵ 100 Aufführungen am Königlichen Theater zwischen 1812 und 1874; in diesem Jahrhundert 1946 neu inszeniert. Dagegen brachte es *Ludlams Hule* nur auf 24 Aufführungen im Zeitraum 1816–1861 und ist meines Wissens seither nicht mehr gegeben worden.

RS C. E. F. WEYSE, *Romancer og Sange*, Kjøbenhavn u. å.

Die folgende Übersicht soll einen Begriff von Art und Umfang des musikalischen Materials bzw. der von Oehlenschläger zur Vertonung vorgesehenen Texte geben. Dabei werden nicht die etwas willkürlichen Bezeichnungen von M und RS («Romance», «Cavatina», «Canzonetta», «Finale» u. ä.) gebraucht, sondern zusammenfassende Gattungsnamen. Sofern nicht anders angegeben, sind die Texte in A, B und C zu finden.

M enthält:

a) Lieder, d. h. strophisch wiederholte Gesangsstücke mit identischer Begleitung.

Sechs Sololieder:

«Han gik til Ludlams Hule» (Dick, 1. Akt); auch RS.

«Der er en Øe i Livet» (Clara, 1. Akt); in B und RS ohne die zweite Strophe («Thi mod den haarde Klippe»).

«Tommeliden var sig en Mand saa spæd» (Fanny, 2. Akt); in B nur die ersten beiden von 5 Strophen (Baggesen fand das Anreiten Däumlings gegen einen hohlen Zahn im Kirschenmund der Prinzessin und seine darauffolgende Heirat mit ihr, was den Inhalt der letzten drei Strophen bildet, äußerst geschmacklos); in RS vollständig.

«Piben lyder, Trommen skrælder» (George, 3. Akt); auch RS. In B fehlt die dritte Strophe («Starke Løver ei forsage»).

«Vil du være stærk og fri» (George und Robin, 3. Akt); auch RS.

«Her sad de gamle Fædre» (Clara, 4. Akt); auch RS. In B fehlt die dem Trinken und den Skalden gewidmete zweite Strophe («Den kunstig skaarne Bæger»); im Mund eines jungen Mädchens als undelikat empfunden?

Eine Sololied mit Chor:

«Herr Oberst! en Skotte maa slaae for sit Land» (William, 5. Akt). Oehlenschläger hatte die letzten fünf Verse jeder Strophe zur Wiederholung durch den Chor vorgesehen, Weyse verwendet nur die letzten beiden.

Ein dreistimmiges Lied:

«Nu Vreden er forsvundet» (tre vingede Piger, 5. Akt); Choral.

Ein Chorlied:

«Jorde vi de trætte Been» (Liigfølge, 5. Akt); Choral. In B ohne die dritte und letzte Strophe («Ei usalig Skygge meer»).

b) Arien, d. h. fortlaufend durchkomponierte Gesangsstücke.

Sechs einstimmige Arien:

«Moer Ludlam i den mørke Kielder» (William, 1. Akt); auch RS.

«Du elskte Noer!» (Robin, 2. Akt); fehlt in B.

«Jeg elsker dig! en Ild opfylder» (Clara, 4. (?) Akt); nur in M. Da in ABCD nicht nur der Text⁶, sondern auch eine Szene fehlt, in welche er hineinpaßt, ist anzunehmen, daß Weyse der Sopranistin, welche die Clara sang, eine Gelegenheit geben wollte, ihre Kunst zu zeigen (Koloraturen über zweieinhalf Oktaven), bevor der die Fanny singenden Rivalin eine ähnliche Gelegenheit in der folgenden Arie geboten wurde. Oehlenschläger wird den Einschub als dramatisch überflüssig oder störend empfunden haben.

«Farvel, min Mand, min Elskelige!» (Fanny, 4. Akt).

«Strænge Fru Ludlam i Bjergenes Slotte» (Fanny, 5. Akt).

«Du, som i Skyen troner i det Høie» (Fanny, 5. Akt).

Eine zweistimmige Arie:

«Naar Mørket slukker Aftenrøden» (Sir Harry, Tom; 2. Akt).

Vier Duette:

«Nei, William, nei» (Dick, William; 1. Akt).

«Saa gaa da i den grumme Fare» (Clara, William, 1. Akt). M hat nach den ersten zehn Versen einen Insieme-Teil, der in ABC fehlt:

«Nei, hist i Evigheders Blaae

Skal vore Hjerter atter slaae».

«Jeg gaaer! – Hvorhen? – Til Ridderborgen» (Fanny, Robin; 2. Akt).

«Med Glæde Fanny kommer» (Fanny, Robin; 2. Akt). Fehlt in B.

Ein Terzett:

«Farvel, min elskte Pige»: (William, Clara, Dick; 1. Akt).

Drei Chöre:

«Nu hiem med Sang» (Schottische Soldaten, 5. Akt). Fehlt in B.

«Lyksalige Helt, som slig Skiønhed besidder!» (Ensemble, 5. Akt).

⁶ Da der Klaviertext nicht leicht zugänglich ist, wird hier der Text abgedruckt; ob er von OEHLENSCHLÄGER stamme, sei dahingestellt:

«Jeg elsker dig! en Ild opfylder
med himmelsk Salighed mit Bryst!
O hvad er sødt som Elskovs Lyst?

Min hele Sjel dens Troldom hylder. Doch (2. Mal: Lad) Skjebnens mørke Skyer true
at slukke Haabets rene Lue.

Til Kamp! til Kamp! du Fingals tappre Søn!
Kom snart med Seiers Krands tilbage!

Til Fryd forvandles da hver Klage
og (2. Mal: Ja,) evig Elskov er din Løn.»

«Den truende Nat med sin Skygge forsvinder» (Ensemble, 5. Akt). Variierender Text in A und M, fehlt in B; s. Anm. 13.

Zwei Chöre mit Solostimmen:

«Til Kamp, til Storm, nu rask afsted» (Schottische Soldaten, Sir Harry, Clara, William, Sir Oliver; 1. Akt). In B fehlt ein Mittelteil von 12 Versen für «enkelte Stemmer» und der Part von Sir Oliver.

«Hun skriger! Ak den Arme!» (Schloßbewohner, Sir Harry, Burgkaplan, Clara, Tom; 4. Akt). Im Zuge der Entkatholisierung eliminiert M nicht nur die auch in B fehlenden lateinischen Litaneien, sondern auch alle Hinweise auf einen Mönch (dessen Rolle teilweise vom Burgkaplan übernommen wird) sowie eine etwas unmotivierte naturbeschreibende Chorpartie «Ro paa Fieldet, Ro i Dalen!». Burgkaplan und Chor singen dafür am Ende die in ABC fehlenden Verse:

«Gaaer til Kirken Gud at love:
Fader! Skjenk de Døde Fred!
Lad dem alle roligt sove
Dybt i deres Hvilested!»

c) Orchesterstücke ohne Gesang.

Fünf textbezogene Orchesterpartien, in der Partitur als «Melodrama» bezeichnet.

Diese sehr suggestive, harmonisch reich variierte Hintergrundsmusik begleitet durchwegs das Erscheinen oder die Worte von Geistern – in der Absicht etwa zu vergleichen mit dem Streicherklang, der in den Bach-Passionen zu den Jesus-Worten ertönt.

Nicht-textbezogene Orchesterpartien: Ouvertüren, Märsche, Einleitungen zu Gesangsstücken.

Über M hinaus enthält RS:

Eine Arie «Jeg var en Knøs med ærligt Blod» (Robin, 2. Akt). Fehlt auch in B.

Von Oehlenschläger zur Vertonung vorgesehen, aber weder in M noch RS vorhanden:

«O hvor det dog er skiønt at have» (John Bull, 2. Akt). Weyse mag gefunden haben, mit sieben singenden Männern (gegenüber zwei Frauen) könne es sein Bewenden haben, oder der komische Materialismus Sir John Bulls schien ihm zur Vertonung ungeeignet. In B wird der Reimmonolog um den diskursiven zweiten Teil gekürzt.

«Ro paa Fieldet, Ro i Dalen!» (Chor, 4. Akt); s. oben.

«Sanct Cathrin i Paradiis» (Sara, 5. Akt). Bei der Aufführung wurde die ganze Szene mit dem in letzter Minute neu eingeführten Charakter der komischen Alten gestrichen. Fehlt auch in B.

«Saa bild jer ind, her er en Skandse» (Dick, 5. Akt). Gehört zu den gleichen, auch in B weggelassenen Szene.

«Som Tordenen svinder ved Blomsternes Duften» (Chor, 5. Akt). Fiel wohl auch der Straffung des 5. Aktes zum Opfer, durch die der Szenenwechsel wegfiel und nur noch ein Schlußchor («Den truende Nat med sin Skygge forsvinder») benötigt wurde. B läßt den letzteren weg und behält «Som Tordenen svinder» als Abschluß des ganzen Stücks.

Aus der Übersicht geht hervor, daß die Auswahl von RS nicht nur darin ein einseitiges Bild der Musik zu *Ludlams Hule* gibt, daß die Chöre und mehrstimmigen Gesänge wegleben, sondern auch darin, daß die einfachen, sangbaren Sololieder zwar vollständig erscheinen, von den mehr opernhaften Arien dagegen nur die einfachste und kürzeste. Zwar schwelgt Weyse nie in den Höhen oder Niederungen des Belcanto (Rossini war ihm ein Greuel), sondern bleibt in der stilistischen Zucht seines Lehrmeisters Mozart, doch gibt er wenigstens am Schluß der Arien «Jeg elsker dig! en Ild opfylder» und «Farvel, min Mand, min Elskelige!» den beiden Sopranistinnen Gelegenheit zur virtuosen Entfaltung ihrer Stimme.

Es soll nun versucht werden, eine Vorstellung vom Charakter und Gang des Singspiels zu vermitteln, und nachher sei ein Blick geworfen auf die Veränderungen, die Oehlenschläger für die Versionen B und D am Text vornahm.

Das Lokal ist ein gebirgiger Teil Schottlands in Meeresnähe, unweit der schottisch-englischen Grenze. Daß Oehlenschläger die Handlung nach Schottland verlegt, obwohl er den Stoff zu der doppelten Gespenstergeschichte zwei deutschen Märchen entnahm, liegt sicher daran, daß Schottland seit OSSIAN das romantische Land par excellence war: nächtlich, wild, urtümlich und naturnah, ein Land der Ahnungen und Erscheinungen und der bardischen Sänger. Mit Fingal und Mona erscheinen, in den nationalpatriotischen Teilen, auch ossianische Namen, doch nur als poetische Umschreibungen; die Ambiance ist sonst durchaus christlich und zivilisiert. Wenn im zweiten Akt der Ortsname Weverley erscheint, so glaubt man es mit einem frühen Ausschlag der Walter-Scott-Mode zu tun zu haben, doch ist dies aus chronologischen Gründen kaum möglich⁷. Auch die Border Ballads und natürlich Robert Burns hatten Schottland im literarischen Weltbild des Kontinents etabliert, und auf dem Gebiet der Musik zeigt das Auftreten der Ecossaise in der Kunst- und des Schottisch in der Volksmusik eine gewisse Ausstrahlung. Weyse schreibt indessen

⁷ Das englische Original von SCOTTs beliebtem Roman *Waverley* erschien 1814.

noch in der lingua franca der Mozartzeit und macht keinen Versuch, schottisches Nationalkolorit zu geben, obwohl sich die kriegerischen Marschszenen für Dudelsack-Imitationen angeboten hätten – er beschränkt sich auf Trommel- und Pfeifenandeutungen durch rasche Läufe und hohe, rhythmisch punktierte Melodien⁸.

Die Handlung spielt sich nach A (= C) in katholischer, nach BDM in protestantischer Zeit ab – aber doch so weit in der Vergangenheit, daß man für den Krieg Schwerter und nicht Feuerwaffen braucht. Die typisch romantische Vorliebe für das katholische Mittelalter, die im 4. und 5. Akt hervortritt, muß bei Weyse auf Bedenken gestoßen sein: Für eine Aufführung im erzlutherischen Dänemark, und zumal zu Königs Geburtstag, hielt er das wohl für nicht zumutbar. So wurde denn aus dem Mönch Bruder Martin ein Burgkaplan, die lateinischen Litaneien wurden durch ein dänisches Requiem ersetzt, und das Räuchern wird nun hygienisch-ästhetisch statt religiös begründet. Die Engelerscheinung der «tre vingede Piger» im letzten Akt dagegen war offenbar nicht anstößig.

Englische Truppen sind in dieses Schottland eingedrungen und haben eine «naseweise Schanze» errichtet, und die lokalen Verteidigungstruppen rüsten sich zu einem nächtlichen Angriff, der siegreich verläuft. Der Hauptzweck mit diesem Blitzkrieg besteht darin, dem Bauernsohn William Robin Gelegenheit zu geben, sich auf dem Feld der Ehre zum Ritterschlag zu qualifizieren, so daß einer Verbindung mit dem adeligen Fräulein Clara nichts mehr im Wege steht. Natürlich sind wir noch nicht im Zeitalter der nationalen Volkskriege, und der lokale Gutsbesitzer Sir Harry Turner, Claras Onkel, hat denn auch seinen englischen Freund, Sir John Bull, auf Besuch, ohne daß dies zu Komplikationen führt, aber der Auszug der Schotten gibt Anlaß zu patriotischen antienglischen Gesängen, die sicher bei einem Kopenhagener Publikum dieser Zeit Anklang fanden, wenn auch die wirklichen Highland Scots bei der Besetzung der Stadt durch englische Truppen im Jahre 1807 nicht die besten Erinnerungen hinterlassen hatten⁹.

⁸ Im ersten Akt erscheint als militärisches Signalinstrument das Krummhorn («Krummhornet os at ile byder») – etwas erstaunlich für den, der den weichen, näseld-schnarrenden Ton dieses Holzblasinstrumentes kennt.

⁹ H.C. ØRSTED schrieb im November 1807 an OEHLENSCHLÄGER: «Englænderne føre sig meget artige op, saa at man kan see, at Optugtelsen gaaer over Naturen hos dem. Kun de medfølgende Høyskotter lade sig ingen Tugt underkaste.» – William in der ersten Szene zu seinem hasenherzigen Gefährten Dick: «Men du seer selv: Naturen gaaer over Optugtelsen.»

Auf Konto der antienglischen Ressentiments geht es wohl auch, daß Sir John Bull als komische Figur gezeichnet wird; er bekommt von Clara einen Korb, und nach bewährter satirischer Tradition werden ihm anachronistische zeitgeschichtliche Anspielungen in den Mund gelegt¹⁰.

Zu dieser natürlichen Motorik des Stücks – Kriegshandlungen; zwei Freier um das gleiche Mädchen – tritt die übernatürliche, die in dem Doppelgespenst von Weißer Frau und Mutter Ludlam erscheint. Dahinter liegen zwei bekannte Vorstellungen des Volksglaubens, diejenige des in Sünden verstorbenen Menschen, der im Grab keine Ruhe findet, und die des Teufelspakts. Die Weiße Frau ist eine ehebrecherische Vorfahrin, die in Sir Harrys Burg umgeht und nur dadurch erlöst werden kann, daß ein unschuldiges Mädchen aus ihrer Familie ihren unter dem Fußboden des Rittersaals verscharerten Leichnam christlich bestatten läßt¹¹. Mutter Ludlam haust in oder hinter einer Höhlenquelle und borgt, wie der übernatürliche Helfer im Märchen, Menschen, die sie darum bitten, Gaben oder Geld, läßt sie aber unerbittlich sterben, wenn die Rückerstattung nicht zum stipulierten Termin erfolgt. Zu ihren Dauerkunden gehört der Bauer Robin, der als ehemaliger Soldat Mühe hat, sich in einer zivilen Existenz zurechtzufinden, und von Zeit zu Zeit wieder dem Trunk oder dem Würfelspiel frönt. Auch sein alter Kumpan, der Soldat George Wilkins, hat sich – jedenfalls nach D – von Mutter Ludlam aus Geldnöten helfen lassen, und Robins Sohn William lehnt sich bei ihr ein gutes Schwert vor der Erstürmung der Schanze. Motivverdoppelungen sind in literarischen Werken meist ein Zeichen von Schwäche, doch die größte Schwäche von *Ludlams Hule* ist sicher Oehlenschlägers unglückliche Idee, die Widergängerin und den Naturgeist (oder Teufel) zu Manifestationen der gleichen Person (eben jener verbrecherischen Frau Clara) zu machen, so daß mit der Bestattung der Weißen Frau auch Mutter Ludlam von ihrem mörderischen Tun erlöst

¹⁰ Sir John Bull zu Clara im zweiten Akt: «Du giør Englænderen Uret. Han er stolt? egennytig? Snik Snak! Føi ham bare lidt, saa skal du see, hvor artig han bliver. Giv ham Frihed paa Søen til at kapre, hvad han vil; giv ham Skotland og Irland, giv ham Øerne i Vestindien, giv ham Asien og America, giv ham Africa og Landene i Sydhavet, giv ham alle de Gnallinger, som ligge rundt omkring i Europa: Sicilien og Siælland, Sardinien og Fyen, Maltha og Anholt, og hvad det Diævelskab hedder! God dam! han forlanger ikke meer.» (C 44).

¹¹ Sie hat nichts zu tun mit der Weißen Dame in BOIELDIEUS gleichnamiger Oper (1825), die ebenfalls auf einem schottischen Schloß spukt, in diesem Fall tatsächlich auf SIR WALTER SCOTTS Veranlassung.

wird – was denn auch Baggesen weidlich ausschlachtet. Diese Erlösung geschieht gerade noch rechtzeitig, um die Marter von Robins Frau Fanny zu beenden, die sich vor die Wahl gestellt sah, entweder ihren Mann oder ihr Töchterchen Betty zu opfern, und um Robin vor dem Selbstmord der Verzweiflung zu bewahren.

Dies die allen Versionen gemeinsamen Voraussetzungen, die man, absurd oder nicht, akzeptieren muß. Als Gegengewicht zur emotionellen Strapaze der Gespenster-, Liebes-, Kriegs-, Geldnot- und (im Falle Fannys) Aufopferungsgeschichten schafft der Dichter «light relief» in der Form von mehr oder weniger humoristischen Figuren und Szenen. Neben dem dicken Sir John Bull, gutmütig und mit einer gewissen seigneuralen Grandezza, auch wenn der Lebensgenuss bei ihm die Stelle edlerer Interessen einnimmt – eine Art Ochs von Lerchenau ohne dessen akuten sexuellen Appetit – übernimmt der Bauernbursche Dick, der sich (außer in D) selbst als Williams Sancho Pansa bezeichnet, diese Funktion. Als ängstlicher, abergläubischer, ungeschickter und treuherziger Begleiter ist er der komische Pol auf der unteren sozialen Ebene im ersten Akt, den Sir John Bull auf der höheren Ebene im zweiten Akt bildet. Nachdem Robins und Fannys Nöte und Claras Begegnung mit der Weißen Frau den dritten und vierten Akt beherrschen, war es offenbar Oehlenschlägers Absicht, im fünften Akt wieder für Entspannung zu sorgen, indem er nicht nur Sir John Bull und Dick, sondern Dicks Mutter Sara, eine einfältige aber doch auf ihre Interessen bedachte Alte, die John Bull durch das Absingen unreiner Reime martert, auf die Bühne bringt. Doch weder Weyse noch Rahbek (als Zensor am Königlichen Theater) konnten offenbar diesem erneuteten Umschlag ins Lustspielhafte Geschmack abgewinnen. In D erscheint die Szene in stark veränderter Form, während sie in B ganz wegfällt; dort verschwindet auch Dicks letztes Aufstreten nach Williams Nobilitierung. Schliesslich wäre noch der im vierten und fünften Akt auftretende Arzt zu nennen, der als konsequenter Rationalist und Akademiker in dieser gespensterhaften und wunderbaren Umgebung eine komische Figur macht. Robins Ängste, die der Zuschauer als nur zu begründet kennt, tut er als Fieberhalluzinationen und hypochondrische Phantasien ab, und Fannys gesunden Menschenverstand kann er sich nur als das Resultat akademischer Studien erklären. Auch seine Rolle wird in B erheblich beschnitten. Mit Ausnahme von Dick, von dessen musikalischer Charakterisierung noch die Rede sein wird, sind die komischen Figuren Sprechrollen. Auch Sir Harry, der gegenüber der seelenvollen Clara etwas humoristisch-jovial

erscheint, hat geringen Anteil an der Musik, die somit, soweit sie Individuen charakterisiert, den «tieferen» und «edleren» Gefühlen (Liebe, Angst um den Geliebten, Mut, Opferbereitschaft, Sehnsucht) vorbehalten scheint. Sie entspricht damit auch in ihrer Zuordnung zu Person und Text weitgehend der obersten Stufe jener Hierarchie, die vom Dichter durch die Kategorien Reimvers / Blankvers / Prosa angelegt ist.

Nach der Ouvertüre führt das Eröffnungsduett «Nei William, nei» mit seiner raschen Gangart gleich in medias res: Dick weigert sich, an der Ludlamshöhle vorbeizugehen, und William kann seine Angst nicht verstehen. Für die Kombination junger Held = höhere Stimme/komischer Diener = tiefere Stimme mag sich Weyse das Paar Don Giovanni/Leporello zum Vorbild genommen haben. Die beiden Stimmen lösen sich erst ab, dann greifen sie ineinander, und schließlich singen sie zusammen. Diesem musikalischen Schema, das auch eine dramatische Steigerung bedeutet, folgen die mehrstimmigen Arien durchwegs. Sie sind schon durch Oehlenschläger vom Text her so angelegt; gern wird die Abfolge Alternierend/Insieme wiederholt. Innerhalb des klassischen Duetschemas (mit gemeinsamem Melodiematerial) ergeben sich manche Möglichkeiten zur Profilierung der Charaktere. So wird Dicks Unruhe suggeriert etwa durch die trippelnden Achtelnoten des wiederholten «nei, nei, nei, nei», durch harmonische Trübungen innerhalb der Grundtonart D, durch tiefe Noten und große Intervalle, während Williams ruhiges Vertrauen in einem glücklich sich rundenden Melodiebogen in den höheren Lagen Ausdruck findet (Beispiel 1). Auf der Bühne durfte übrigens Dick offenbar nicht das volkstümlich-grobe *Fanden* in den Mund nehmen (so ABC), sondern mußte, nach Ausweis von M, das biblischere *Satan* gebrauchen. Nachdem wir aus dem folgenden Prosadialog etwas von Dicks und Williams gemeinsamer Jugend (u. a. «Vi have strikket Strømper sammen som Børn hos Skolemadammen») und von Mutter Ludlams gefährlichem Leihbetrieb erfahren haben, singt Dick die lehrreiche Geschichte von Peter Trimp, der sich für die Hochzeitsfeier einen großen Suppenkessel ausborgte und über den Freuden der Hochzeitsnacht das Zurückbringen vergaß, worauf

man fandt ham næste Morgen
i Sengen ganske død –

und der von Mutter Ludlam nicht zurückgenommene Kessel steht noch als Warnung am Eingang der Höhle. Auch dieses Lied steht in einer Durtonart (Es); wie Mozart macht Weyse sparsamen aber um so wirkungsvolleren

Gebrauch von Mollklängen oder dissonanten Übergängen. Die Unheimlichkeit, das langsame aber unausweichliche Herannahen des Übernatürlichen wird durch die (marschmäßig abgesetzt zu nehmenden) Achtel und kurze Pausen zwischen jedem Vers (zu einem kurzen Atemholen für den ängstlichen Sänger) angedeutet, aber durchaus mit einem Schuß Humor behandelt (Beispiel 2). – William ist aber durchaus nicht abgeschreckt, sondern kommt dadurch auf eine Idee, wie er zu einer guten Waffe für den bevorstehenden Angriff auf die englischen Schanzen gelangen kann; dem nobleren Thema und der höheren Denkart entspricht die Verwendung des Blankverses. Williams Getrostheit spiegelt sich in dem ariosen Adagio «Moer Ludlam i den mørke Kielder» (G-Dur), in welchem er seine Bitte ausspricht (Beispiel 3). In effektvollem Kontrast dazu steht Dicks unmittelbar anschließende «O Himmel der er hun!», womit er das Erscheinen des Schwertes und das bloß vorgestellte der Mutter begleitet. Es hat ihm zwar nicht die Sprache, wohl aber die Melodie verschlagen; wie Stücke einer Litanei stößt er die kurzen Textabschnitte auf der Note F hervor, während das Orchester harmonisch-dramatisch, in einer Serie von von F ausgehenden und zu F zurückführenden chromatischen Übergängen, das vermeintliche Auftauchen und Verschwinden des Ungeheuers darstellt (Beispiel 4). Anderseits hat ihm das fürchterliche Erlebnis Mut gemacht für den Krieg:

Nu er jeg desperat. Skee, hvad der vil!
Men før mig nu lukt lige ind i Krigen,
Før Heden sætter sig! Har jeg seet Hexer,
Saa kan ogsaa taale vel see Blod.

So endet die Szene, in welcher das Unheimliche vorerst nur im komischen Zerrspiegel der Angst und des Aberglaubens erscheint, mit einer humoristisch-entspannten Note.

Die nächste Szenenfolge spielt auf Sir Harry Turners Schloß und dient vorerst mit konventionell dialogischen Mitteln der Exposition auf der höheren sozialen Ebene, sowohl im Menschen- wie im Gespensterreich. Sir Harry freut sich, daß er die Gesellschaft seiner Nichte Clara auf dem Schloß hat, und er fühlt sich dafür verantwortlich, Clara zu einer guten Heirat zu verhelfen. Doch es zeigt sich, daß ihr Herz bereits gebunden ist an den Bauernsohn William, der aber aus sozialen Gründen als Partner nicht in Frage kommt (Prosa). Nachdem sich Sir Harry und sein Diener Tom zurückgezogen haben, klettert William durchs Fenster hinein, um sich vor dem Kriegszug von Clara zu verabschieden (Blankvers). Dies gibt

Beispiel 1

Allegro con brio

Dick

Ieg maae vel gy - - se, maae vel

skjael - - - ve! men Gud for - la - - - de dig den

cresc.

mf

Synd!

William

de bru - - - ne Ste - - - ne ro - - - ligt

p

hvel - ve sig om den hvi - - - de Mar - - - mor - brönd.

Beispiel 2

Andante con moto

Han gik til Lud-lams Hu - - le i mör - ke Mi - die -

nat, mens Maanen hist, den gu - - le, saae gjennem Busk og

Krat. Laan mig en Kob-ber - bol - - le, sang han i Hu lens
ten.

Grund, en tin-net Kas-se - rol - le til nae - ste Midnat - stund.

cresc.

pf — *p* *pf* *p* *f*

Beispiel 3

Adagio

Moer Lud - lam i den mör - ke Kjael - der, hvor

A musical score for voice and piano. The vocal part is in soprano C major, 2/4 time. The piano accompaniment consists of bass and harmonic chords. The lyrics are as follows:

 Kil - den dybt i Grun - den vael - der, jeg
 be - - der om et jevn - godt Svaerd, som
poco cresc. *mf*
 traef - fer vist i Hel - te - faerd.
poco cresc. *f* *p*

Gelegenheit zu dem zärtlichen Duett «Saa gaa i den grumme Fare», über welches nur der Gedanke eines möglichen Todes des Geliebten auch musikalisch einen Schatten von Schmerz und Unruhe wirft. In der Gewißheit der Liebe diesseits und jenseits des Grabes finden sie sich aber in der gemeinsamen Bitte «Himmel, bønhør de Elskendes Bøn! / og naar de drage / med Seier tilbage, / skiænk da mit Hierte Kiærligheds Løn», von deren opernhafter Bravour Beispiel 5 nur einen sehr unvollkommenen Begriff geben kann. In diese Liebesseligkeit platzt nach echter Buffo-Manier der Kopf voran durchs Fenster hineinstürzende Dick, der seinem Herrn gefolgt ist, um ihn zu der aufbrechenden Truppe zu holen (Prosa). Zum Abschied erklingt das einzige, überaus liebliche Terzett des Singspiels, das in Weyses Lieblingsrhythmus¹², dem wiegenden 6/8-Takt, geschrieben ist, wiederum nach dem Schema alternierende Stimmen / Insieme-Partie, das wiederholt wird. Während die Worte der Liebenden um Liebe und Ehre, Sorge und Zuversicht kreisen, ist Dicks einzige Sorge, ob wohl die Strickleiter hält – immerhin finden sich die drei plausibel in den Worten

Kun Mod i største Fare
kan Heltene forsvare,

wie Beispiel 6 zeigt. Nachdem sich Clara wieder allein findet, sucht sie ihrer Unruhe Herr zu werden, indem sie zur Harfe die allegorische Romanze «Der er en Øe i Livet» singt, die heute noch in Dänemark bekannt und beliebt ist. Sie ist strophisch angelegt, doch wechselt Modus und Begleitung nach dem Inhalt der Strophen. Die erste, welche die schwer erreichbare Insel der Liebe in allgemeinen Worten beschreibt, ist in ruhig elegischem e-Moll gehalten; die mittlere Strophe, wo von der errungenen Liebesseligkeit die Rede ist, wechselt nach E-Dur. In der dritten ist von dem Kirchhof mit den Gräbern der Liebenden die Rede; hier wechselt die Musik zurück

¹² In *Ludlams Hule* außer dem Terzett Claras beide Romanzen «Der er en Øe i Livet» und «Her sad de gamle Fædre» und der erste Teil ihrer Arie «Jeg elsker dig»; Fannys Romanze «Tommeliden var sig en Mand saa spæd», ihre Arie «Strænge Fru Ludlam i Bjergenes Slotte» und ihr Teil des Duett «Med Glæde Fanny kommer»; schließlich der Chor «Lyksalige Helt, som slig Skiønhed besidder!». Es sind also vor allem die liebenden Mädchen/Gattinnen/Mütter, die in dem wiegenden Andantino des 6/8-Taktes ihre Gefühle ausdrücken. Man denkt unwillkürlich daran, daß die beiden deutschen Musiker, welche die Erfahrung der Liebe am innigsten aussprechen, Schubert und Brahms, auch Junggesellen waren, und ist versucht, darin die Freudsche Theorie der Sublimierung der Libido bestätigt zu sehen.

Beispiel 4

Andante con moto

Dick

6

Corno e Oboe

p

parlante *p*

O Him-mel der

er hun! Moer Lud-lam! hu! hu!

det dam-per af Brönden!

der kom-mer hun! nu!

1

Sanct Duns-tan for - svar mig!

cresc.

ha hvil - ket U - hy - re!

mf

cresc.

Ti tu-sind Ra-ket-ter af Svael-ge-ne fy - re!

f

Beispiel 5

Allegretto vivace

Soprano Staff:

Skjaenk da mit Hjer - - - - te

Bass Staff:

p
mf

Soprano Staff:

Skjaenk da mit Hjer - - - - te

Bass Staff:

p

Soprano Staff:

Kjer - - lig - heds Lön! Kjer - - - - -

Bass Staff:

Kjer - - lig - heds Lön!

Soprano Staff:

Kjer - - - - -

Bass Staff:

mf

Musical score for two voices and piano, page 101. The score consists of three systems of music, each with two staves: soprano/alto and bass/piano.

System 1: The soprano staff begins with a dotted quarter note followed by eighth notes. The alto staff has a sustained note. The bass staff shows eighth-note patterns. The piano staff has eighth-note chords. A dynamic marking "cresc." appears above the piano staff at the end of the system.

System 2: The soprano staff starts with a half note. The alto staff has a sustained note. The bass staff shows eighth-note patterns. The piano staff has eighth-note chords. A dynamic marking "mf" appears above the piano staff. A dynamic marking "cresc." appears above the piano staff at the end of the system.

System 3: The soprano staff begins with a half note. The alto staff has a sustained note. The bass staff shows eighth-note patterns. The piano staff has eighth-note chords.

Musical score for piano, page 102, featuring three staves:

- Staff 1:** Treble clef, key signature of one flat (B-flat). Dynamics: f , f , f . Measures show sustained notes.
- Staff 2:** Treble clef, key signature of one flat (B-flat). Dynamics: p , p , p . Measures show sustained notes.
- Staff 3:** Treble clef, key signature of one flat (B-flat). Dynamics: f , p . Measures show eighth-note chords and sixteenth-note patterns.

The second section begins with a repeat sign and a bass clef staff:

- Staff 4:** Bass clef, key signature of one flat (B-flat). Dynamics: p , p , p . Measures show sustained notes.
- Staff 5:** Bass clef, key signature of one flat (B-flat). Dynamics: p , p , p . Measures show sustained notes.
- Staff 6:** Bass clef, key signature of one flat (B-flat). Dynamics: p , p , p . Measures show eighth-note chords and sixteenth-note patterns. The instruction "poco cresc." is written above the staff.
- Staff 7:** Treble clef, key signature of one flat (B-flat). Dynamics: mf , p . Measures show eighth-note patterns and sustained notes.
- Staff 8:** Treble clef, key signature of one flat (B-flat). Dynamics: p . Measures show eighth-note patterns and sustained notes.

Text "lig - heds" appears twice below the staff.

Musical score for two voices (Lön!) and piano. The vocal parts are in treble clef, and the piano part is in bass clef. The piano accompaniment includes dynamic markings *mf*, *cresc.*, and *f*.

Beispiel 6

Andantino quasi Allegretto*William*

Musical score for William's voice and piano. The vocal line includes lyrics: "Far vel, min el - skte Pi - - ge! haem". The piano accompaniment consists of eighth-note chords.

Klara

Musical score for Klara's voice and piano. The vocal line includes lyrics: "di - - ne Taa - rer nu! Mit Hjer - te skal ei". The piano accompaniment features eighth-note chords and dynamic markings *mf* and *p*.

Dick

vi - - ge fra dig i Sla - gets Gru ! Gid

p

den - - ne Strik - - ke - - sti - - - ge kun

Klara

Kun

William

Kun

ik - - - ke gaaer i - tu. Kun

mf

Musical score for the first section of the song, featuring three staves. The top two staves are in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature is A major (three sharps). The lyrics are:

Mod i stör - ste Fa - - - re kan
 Mod i stör - ste Fa - - - re kan
 Mod i stör - ste Fa - - - re kan

The piano accompaniment consists of eighth-note chords in the bass and harmonic support in the treble.

Musical score for the second section of the song, featuring three staves. The top two staves are in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature changes to E major (one sharp). The lyrics are:

Hel - te - ne for - sva - - - re; kun
 Hel - te - ne for - sva - - - re; kun
 Hel - te - ne for - sva - - - re; kun

The piano accompaniment continues with eighth-note chords in the bass and harmonic support in the treble.

Mod i stör - ste Fa - - - re kan

Mød i stör - ste Fa - - - re kan

Mod i stör - ste Fa - - - re kan

Hel - te - ne for - sva - - - - re.

Hel - te - ne for - sva - - - - re.

Hel - te - ne for - sva - - - - re.

Beispiel 7

Andantino

Dog i den skön - ne Ha - ve ved

Flo - den er en Kir - ke - gaard; saa

man - ge sjunk - ne Gra - - ve med

sor - te Kors der staaer. O

sa - lig Den, som hvi - - ler der; han

bleg - ne - de med sin Hjer - tens - tro. Sig

Beispiel 8

I Adagio

A musical score for piano, featuring two staves. The top staff uses the treble clef and has a B-flat key signature. It consists of two measures of music, starting with a half note followed by a quarter note. The second measure contains a dotted half note and a quarter note. The bottom staff uses the bass clef and also has a B-flat key signature. It consists of two measures of music, starting with a half note followed by a quarter note. The second measure contains a dotted half note and a quarter note.



Beispiel 9

Klara.
Vel! næste Midnat altsaa!



Klara.
Nei i Sandhede!
Men vil ikke sætte
Eder lidt?

Adagio

(D : hv : K :)



*Klara.
Hvilket ønsker I?*

Vers, saa gaaer jeg.

Det sid - ste!

Beispiel 10

Moderato

Soli De sor - te Sky - - er daek - ke snildt for -

p

rae - de - ri - ske Maa - nes Lu - - - e . Kun
 no - - gle Straa - - ler fal - - de vildt

poco cresc.

Ha! det er Fin - gals Aand vi sku - e!

zue-Moll, und die bewegteren Triolen der die Harfe imitierenden Arpeggien sind wie ein Schauer, der das ahnende Herz überläuft (Beispiel 7). Damit ist auch schon der Eintritt der Weißen Frau (die Clara für eine Lebende hält) vorbereitet, wozu die erste «Melodrama»-Musik ertönt. Es ist ein charakteristisches klagendes, gleichsam seufzendes Motiv, das auch die Ouvertüre eröffnet (Beispiel 8) und durch manche chromatische Veränderungen zu einer steigenden Spannung führt, als sie Clara das Versprechen abnimmt, sie in der nächsten Nacht im Rittersaal zu treffen (Beispiel 9). In ihrer Wiederholung der letzten Strophe der Romanze wird Clara unterbrochen durch ferne Marschmusik, und sie eilt wie die übrigen Schloßbewohner ans Fenster, um dem Auszug der Soldaten zuzusehen. Beim Näherkommen singen sie das energisch-entschlossene «Til Kamp, til Storm nu rask afsted» (d-Moll), gefolgt von einem getrageneren Teil für Solostimmen «De sorte Skyer dække snildt» in der entsprechenden Dur-Tonart F (Beispiel 10); dann kommen Einzelstimmen alternierend mit dem Chor, und am Schluß wird das Kampflied «Til Kamp, til Storm nu rask afsted» wiederholt. Es ist eine großartige, belebte Klimax für einen Akt, der ein weites Spektrum von Stimmungen und Situationen durchlaufen hat und Vorbereitungen, Kontraste und Steigerungen gekonnt einsetzt. Es ist – und dies möge die verhältnismäßig ausführliche Beschreibung rechtfertigen – auch der geglückteste Akt; geglückt vom Text her, der hier am konsequenteren als Libretto konzipiert ist, und geglückt von der Musik her, welche die dadurch gebotenen Möglichkeiten einfallsreich und mit einer Fülle an melodischem Material wahrnimmt.

Wie der erste, so besteht auch der zweite Akt aus einer Szene in den bäuerlichen Niederungen und einer Szenenfolge auf dem Schloß, wobei wiederum die bäuerlich-bürgerliche Welt «eindringt», diesmal nicht in der Gestalt von Robins Sohn William, sondern seiner Frau Fanny. Noch stärker wird er nach kontrastierenden Charakteren und Szenen aufgebaut; zu den bereits im ersten Akt vorhandenen Kontrasten Alltagswelt / übernatürliche Welt, Plattheit / Seelenadel, Humor / Ernst treten hier die Kontraste Idyll / (drohende) Katastrophe, bürgerlich / romantisch, loyal-aufopfernd / egozentrisch-verantwortungslos. Die häusliche Idylle repräsentiert das Lied «Tommeliden var sig en Mand saa spæd», mit dem Fanny ihr Töchterchen Betty in den Schlaf singt; es ist heute noch in Dänemark als Kinderlied beliebt. Diese Däumlingsromanze ist biedermeierliche Liliputanerwelt in Reinkultur, mit der typisch dänischen Verbindung von (gern etwas sentimental) Gemütlichkeit und fast surrealistischer Phan-

tasie in alltäglicher Umgebung, wie sie sich in Andersens Märchen so oft findet: Hier z. B. der delikate Kirschenmund der Prinzessin, der zu eng ist, als daß die Ärzte eine Zange zum Zahnziehen einführen können; nur dem voll bewaffneten Däumling gelingt es hineinzukommen und den hohlen Zahn in kühnem Angriff aus dem Sattel zu heben, wofür er dann, wie das im Märchen üblich ist, die Prinzessin heiraten darf. Daß Oehlenschläger diese über drei Strophen hin ausgesponnene Episode in der 1845er Ausgabe Baggesens Kritik glaubte opfern zu müssen, ist um so bedauerlicher, als dadurch auch die Schlußmoral verschwand, die manche Dänen des neunzehnten Jahrhunderts, individuell oder kollektiv, getröstet haben mag, wenn sie sich politisch, militärisch, ökonomisch oder kulturell überflügelt sahen:

Foragte skal man just ei de Smaae,
Tidt naae de, hvor ei de Store kan naae.

Die Melodie ist in ihrer einfachen Sangbarkeit dem Text ideal entsprechend, wobei doch der Übergang zur Subdominante im Mittelteil für eine gewisse Dramatik sorgt (Beispiel 11). Doch der Ehemann Robin ist unruhig und gequält, und schließlich erfahren wir (und Fanny), daß sich der Verfallstag naht, an welchem er Mutter Ludlam eine größere Summe zurückzuzahlen hat, wozu er keine Möglichkeit sieht, so daß ihm der Tod gewiß scheint. Sein Abschiedslied an die schlummernde Betty «Du elskte Noer!» ist in seiner C-Dur Zärtlichkeit überschattet von Schmerz, wo von Tod und Jenseits die Rede ist (Übergänge zu g-Moll und c-Moll); das Sentimentale des Textes (Kind als Engel Fürbitter für den Vater) ist durch die Musik aufgehoben (Beispiel 12). Robin ist die typische Figur des romantischen Abenteurers, den es immer wieder aus den Bindungen der bürgerlichen Welt hinaustreibt, in der Qual zwischen dem eigenen Ungenügen und der Unzufriedenheit am häuslichen Herd und der Gewißheit, sich an seinen Liebsten zu verfehlten. Natürlich ist es unwahrscheinlich, daß Robin bis zum letzten Tag seine Beziehungen zu Mutter Ludlam vor seiner Frau hätte geheimhalten können; das überraschende Unheil hat denn auch mehr die emotionelle (und musikalische) Funktion, Fannys Ausbruch von Entschlossenheit und Opferbereitschaft zu motivieren. In ihr verkörpern sich die «bürgerlichen» und «weiblichen» Tugenden des Bewahrens und der aufopfernden Liebe, wie sich in William die «adligen» und «männlichen» Tugenden des Wagens, Unternehmens und Eroberns verkörpern, während Robin als «Zerrissener» – zu weich und willensschwach für Williams

Beispiel 11

Poco Allegretto

The musical score for Beispiel 11, Poco Allegretto, contains four systems of music. The vocal part (soprano) and piano part (bass) are shown in a two-line staff system. The vocal line includes lyrics in Danish. The piano part provides harmonic support with various chords and bass notes. The score is set in common time.

System 1: Tomme - li - den var sig en Mand saa spaed, i

System 2: Fin - ger - bols Har - nisk var han klaed. Hans

System 3: Hjelm var hael - vet og hvid og reen, det

System 4: var en ud - hu - let Kir - se - baer - steen, en

Knap - pe - naal var hans Land - se - stang, selv
var han ik - kun en Tom - me lang.

Beispiel 12

Andante sostenuto

Vaagn ei! Du

p

pf

vaag - - - ner kun til Kum - - mer! sov
 sa - - - lig i en e - - - - - vig
 Slum - - mer!
 gaae - til den
 Gud som har dig kjaer, og

naar Du er en En - gel ! der, saa bed til
ham der Synd for - la - - der :

Beispiel 13

Allegro con brio

Ia Kjaer - - lig - he - - dens

f *p*

Tröst er stor!

Ja Kjaer - - lig - he - - dens

ja Kjaer - - lig - he - - dens

Tröst er stor! dens

Tröst er stor;

Tröst er stor; selv paa

f *mf*

Musical score for voice and piano, page 120. The score consists of three systems of music.

System 1: Treble and bass staves. The vocal line begins with "selv paa gol - - - de". The piano accompaniment features eighth-note chords and sustained notes. Measure 1 ends with a fermata over the vocal line.

System 2: Treble and bass staves. The vocal line continues with "gol - - - de skyg - ge - ful - de". The piano accompaniment includes sustained notes and eighth-note chords.

System 3: Treble and bass staves. The vocal line continues with "skyg - ge - ful - de Ste - - der vo - - xer". The piano accompaniment features eighth-note chords and sustained notes.

System 4: Treble and bass staves. The vocal line begins with "Haa - - - - - - - - -". The piano accompaniment consists of eighth-note chords.

System 5: Treble and bass staves. The vocal line continues with "Haa - - - - - - - - -". The piano accompaniment consists of eighth-note chords.

System 6: Treble and bass staves. The vocal line begins with "Haa - - - - - - - - -". The piano accompaniment consists of eighth-note chords.

121

bets

Blomst i

Blomst i Mo - der glae - - - der.

Fa - - - der glae - - - der.

Karriere, zu ungeduldig und unstet für das langsame Aufbauen in Fannys Geist – in der Mitte steht. Fannys Entschluß, Sir Harry um Hilfe zu bitten, obwohl er wegen Williams Freierei der Familie nicht gewogen ist, gibt Veranlassung zu dem großen Schlußduett «Jeg gaar – Hvorhen? – Til Ridderborgen», in welchem der Gegensatz zwischen Fannys Zuversicht und Robins Zweifel auch musikalisch zum Ausdruck kommt. Nachdem Fanny das sieghafte B-Dur-Thema «Haabet forsvinder ei» anstimmt, stimmt auch Robin ein. Seine Zweifel über das zukünftige Leben (f-Moll) beantwortet sie mit einer aufsteigenden As-Dur-Melodie, und schließlich finden sie sich (sie immer vorangehend) in der Zuversicht von «Ja Kærlighedens Trøst er stor», die für die Sopranstimme bei den Worten «Haabets Blomst i Moderglæder» zu einem wahren Jubel wird (Beispiel 13).

Musikalisch-dramaturgisch bildet dieses Duett den idealen Höhepunkt und Abschluß der Szene, und diese Funktion hat es auch in B und M; in A (= C) wird der Abschied dialogisch noch etwas ausgesponnen, und daran fügt sich Robins autobiographisch-rückblickende Arie «Jeg var en Knøs af ærligt Blod» (RS), die dem Komponisten Gelegenheit gab, Robins gespaltenes Wesen auch durch dramatische harmonische Durchführungen deutlich zu machen. Musikalisch ist der Ausschluß der Arie ein Verlust, um so mehr, als sie neben «Du elskte Noer!» die einzige Solopartie Robins darstellt, doch im Hinblick auf die dramatische Wirkung ist er zu verstehen.

Nach diesem Höhepunkt von Liebe, Sorge und Hoffnung wird der Zuschauer durch eine humoristische Szene (natürlich in Prosa) entspannt. Auf dem Schloß hat sich Sir John Bull als Freier eingestellt; wir finden ihn, nicht unerwarteterweise, beim Essen. Eine hübsche junge Frau ist die letzte Annehmlichkeit, die ihm zum vollkommenen Lebensgenuß fehlt; seine Weltanschauung umschreibt er mit den Worten «Jeg er en Stoiker i Tænke-maade, en Epikuræer i Levemaade og en Cyniker i Handlemaade». Während er auf Claras Bescheid wartet, kommt als höchst unwillkommene Störung Fanny auf ihrem Bittgang, und nur um sie los zu sein, gibt er ihr mehr Geld, als sie braucht. Als Sir Harry dann mit abschlägigem Bescheid zurückkommt, hat er gute Verwendung für seinen Stoizismus – und seinen Lieblingsausdruck «God dam!», der vielleicht den Umfang von Oehlenschlägers Englischkenntnissen umschreibt (er verwendet ihn auch anderswo). Mit seinem Abgang wird die Stimmung ernster und ruhiger, und Sir Harry und sein Diener Tom besprechen etwas beunruhigt die bevorstehende Begegnung Claras mit der Weißen Frau. In dem schönen Abend-

lied «Naar Mørket slukker Aftenrøden» drücken sie die Hoffnung aus, daß bald der Morgen Furcht und Ungewißheit der Nacht vertreiben möge (Beispiel 14). Man mag die Wahrscheinlichkeit bezweifeln, daß Herr und Diener auf einem schottischen Schloß zusammen ein Abendlied singen; gefühlsmäßig und musikalisch bildet das Duett einen befriedigenden Abschluß.

Der dritte Akt (den Baggesen am ehesten gelten ließ) ist der schauspielmäßige. Gerade als wir Robins Schwierigkeiten überwunden wähnen, wird die Schraube noch einmal um eine Drehung angezogen. Robin wartet unruhig vor dem Haus auf Fannys Rückkehr; da kommt George, ein alter Kamerad aus Robins Militärzeit, daher, das Soldatenlied «Piben lyder, Trommen skralder» singend. George ist die unbürgerlich-amoralische Seite von Robin in Reinkultur, die reine bindungslose Lebenslust und Vitalität; er ist skrupellos, aber auch ein guter Verlierer, und den einzigen Sinn des Ehestandes sieht er darin, Menschenmaterial für Krieg und Heer zu produzieren, denn «der skydes meget bort immellem Aar / og Dag; de Hul maa atter fyldes». Ein Hauch des früheren unbekümmerten Lebens weht Robin an; sie trinken zusammen, singen das heute noch bekannte Carpe diem-Gesellschaftslied «Vil du være stærk og fri» (Beispiel 15) (denn, nach biedermeierlicher Geselligkeit, «Drink foruden Sang / er, som en deilig Mund foruden Kys!») und schließlich würfeln sie. Robin denkt, dies könnte ein Fingerzeig des Himmels sein, wie er zu dem noch benötigten Geld komme; zuerst gewinnt er, dann verliert er gleich viel, und schließlich läßt er sich auch durch das im Haus schreiende Kind nicht davon abhalten, alles einzusetzen – und zu verlieren. Er sucht George mit Gewalt zur Herausgabe des Geldes zu zwingen, doch er hat keine Chance im Kampf gegen ihn und wird verwundet. Damit könnte der Akt enden, wie er es in B auch tut, denn die tragische Ironie hat sich erfüllt, und wir verlassen die Hauptperson auf einem spannenden Tiefpunkt ihres Geschicks, aber musikalisch verlangt diese gefühlsgeladene Situation nach einer Entladung. Dies geschieht in A (= C) und M durch das Duett «Med Glæde Fanny kommer», das der (wie er glaubt) zu Tode verwundete Robin und die mit dem (nun wieder ungenügenden) Lösegeld zurückkehrende Fanny bestreiten. Effektvoll wird der Kontrast ihre Freude / seine Verzweiflung, ihr Erschrecken / sein Schuldgefühl auch musikalisch zum Ausdruck gebracht, und im Insieme-Teil finden sie zusammen in dem Gebet «Gud! din Hielp i Nøden!» (Beispiel 16).

Auf der Bühne muß der vierte Akt mit einer Schloßszene begonnen

Beispiel 14

Andante sostenuto

Men nep - pe flyg - ter Gra - nens

U - - le for Ö - stens un - ge Pur - pur -

fryd , för lif - ligt al - le Him - lens
poco cresc.

Fug - le til - qvi - dre Hjer - - tet: Haab og

nyd! o Nat! Du Bil - le-de paa

Sor - - gen, hvi skal jeg da din Raed - sel

sky? med Ro - sen aab - ner sig - i -

mf

f

Straa - - ler-ne paa ny.
 mor - gen mit Haab for Straalerne paa ny.

mf

p

Beispiel 15

Dru - er ! vil Du staae For - tu - na bi ,

naer din Ung - doms Lu - er ! Fro til Kam - pen

i - le vi da, naar Fa - ren tru - er ,

hil - se paa vor Blom - ster - sti Jom fru - er og Fru - er .

Beispiel 16

Andante*Fanny*

Gud din Hjelp i Nö - - den! go - - de Gud til -

Robin

Gud din Hjelp i Nö - - den! go - - de Gud til -

giv! Gud din Hjelp i Nö - - den!

giv! go - - - de

go - de Gud til - giv!

Gud til giv! styrk min Sjel i

mf

Skaan o skaan en Fa - ders Liv!

Dö - den! o styrk min Sjel!

Skaan o skaan en Fa - - - ders

go - - - de Gud! til

Piano accompaniment includes dynamic markings > and bass clef.

Liv! Skaan, o skaan en
 giv! go - - - de
f *dim.*

Fa - - - ders Liv!
 Gud til giv!

p *mf*

haben, denn nur in einer solchen Umgebung ist Claras Sehnsuchtsarie «Jeg elsker dig! en Ild opfylder», in welcher der Wechsel von Andante grazioso zu Allegro den Übergang von einer elegischen zu einer entschlossen-zukunftsgerichteten Haltung markiert, plausibel. In ABCD beginnt der Akt mit einem Gespräch zwischen Fanny und einem Arzt, der sie über den Zustand Robins beruhigt; dann entschließt sie sich, all ihr Hab und Gut, nötigenfalls ihr Leben, Mutter Ludlam zu opfern, um Robin zu retten. Die Abschiedsarie «Farvel min Mand, min Elskelige!» durchläuft musikalisch ähnlich wie die vorangehende Sopranarie die Skala von Wehmut, Unruhe, Ermahnung zur triumphalen Opferbereitschaft (mit großer Koloratur; Beispiel 17).

Auch auf dem Schloß treiben die Dinge einem Höhepunkt zu, denn nun erwartet Clara in dem seit Jahren verlassenen Rittersaal um Mitternacht die Weiße Frau. Sie vertreibt sich die Zeit, indem sie die Romanze «Her sad de gamle Fædre» singt (die großen Intervallsprünge sollen vielleicht eine heimliche Unruhe unter der scheinbaren Gefäßtheit andeuten) und auf einem alten Pergament bruchstückweise die Geschichte ihrer ehebrecherischen Vorfahrin liest. Schon während dieser Lektüre erscheint die Weiße Frau zur variierten und weiter gesteigerten Melodrama-Musik des Ersten Aktes (Beispiel 18), und gleich wie im ersten Akt löst sich die Spannung der Geisterszene in ein bewegtes musikalisches Drama von Chor und Einzelstimmen auf, nachdem ein Schrei Claras die Burgbewohner auf den Plan gerufen hat. Mit der Menschenwelt löst normales Es-Dur die übermäßigen und verminderten Akkorde der Geistererscheinung ab; die Erregung wird angedeutet durch die Triolen der Begleitung (Beispiel 19). Das Largo des abschließenden Requiems führt zur Ruhe zurück und bringt die Aussicht auf ein glückliches Ende.

In welcher Gestalt der fünfte Akt aufgeführt wurde, ist angesichts der Divergenz der Textversionen ABD nicht genau festzustellen; jedenfalls nahm die Musik hier wiederum eine entscheidende Stellung ein, wenn sie auch Weyse kaum von seiner inspiriertesten Seite zeigt – vielleicht befriedigte auch ihn das Textmaterial nicht. Vorerst hat Fanny einmal durch weitere Nöte und Ängste zu gehen, bevor ihr Opfermut belohnt wird. Ihre F-Dur-Arie «Strænge Fru Ludlam i Bjergenes Slotte», mit der sie die unnachsichtige Leihgeberin zu bewegen sucht, wirkt fast etwas zu harmonisch und gelassen im Hinblick auf ihre Lage. Mutter Ludlam, begleitet von einer mehr unruhigen als mysteriösen Melodrama-Musik, lässt sich zwar auf Verhandlungen ein, doch will sie höchstens das Mädchen Betty,

Beispiel 17

Andante con moto

far - vel!

far - vel! for dig din Fan - ny gaaer i

Gra - - ven glad! i Gra - - - ven glad for

f

Musical score for voice and piano, page 133. The score consists of four systems of music. The top system shows vocal entries with lyrics: "dig! for dig! for dig gaaer Fan - ny". The piano accompaniment features chords in the bass and treble staves. The second system begins with a forte dynamic (*f*) and includes the word "glad". The third system continues the musical phrase. The fourth system concludes the page with a piano ending.

dig! for dig! for dig gaaer Fan - ny

f

glad

p

i Gra - - ven ak ! for dig !

cresc.

mf

f

Beispiel 18

Adagio

ne - de, dybt i Hu - len, kold og grum, som

Ha - vets Böl - ge, der har, draebt min

Hos - bond i Mor - gen - daem - rin - gen, jeg

myr - de maae, som fö - les - lös Na - tur, mens

Hjer - - tet braen - der i sin skiaers - ild !

A musical score page featuring a piano-vocal duet. The piano part is in the bass clef, with a dynamic marking 'p' and a crescendo mark (>) above the staff. The vocal part is in the soprano clef, with lyrics 'For - - lös mig!' and a fermata over the note 'mig!'. The music is in common time.

Beispiel 19

Allegro con brio

Klara

Der sank hun ned!

mf cresc.

f

Str Harry

Klara

hvem? bed - ste Kla - ra! O

p

cresc.

Tom

Gud! hvad maae jeg aa- ben - ba - re! her er ei

mf cresc. f p

Ste - - det, her er ei Ti - - den! dvae - - le vi

her, da troe mig, kun li - - den vor - - der vor

Sir Harry

Tak.

Alt kan i

Fred man af - - gjö - re si - - - den ! lad os for -

la - - - de det fae - - - le Ge - - - mak !

Beispiel 20

Allegro agitato

O send en Skok af di - ne

En - - - gle ned og

raed os ! raed os !

raed os af det Svælg

hvor - i vi swim - - - le !

Beispiel 21

Allegro con brio

Thi Kraft gik frem, og skil - te dem. Da

sank de sva - - - ge Vol - - - de ! og

ju - - blen - de med Sei - er hjem vi

slaae paa vo - re Skjol - - - de.

das der Mutter nachgelaufen ist, als Ersatz für Robin akzeptieren, weil sie von gleichem Fleisch und Blut ist. Dies lässt Fanny in ein leidenschaftliches Gebet «Du, som i Skyen troner i det Høie» ausbrechen, in welchem die Sechzehntelläufe des Orchesters Fannys innerer Erregung entsprechen (Beispiel 20). Doch schon nähert sich der Leichenzug zu den Tönen des Chorals «Jorde vi de trætte Been», und damit nähert sich auch für Mutter Ludlam die Stunde der Erlösung; unter Melodrama-Tremolos in D-Dur schwebt sie (wie sie selbst sagt) himmelwärts, und die Höhle schließt sich. Nachdem nun im Geisterreich der Friede eingezogen ist, dürfen sich auch im rein menschlichen Bereich die Happy Ends Schlag auf Schlag folgen. Man hört den Chor der siegreich heimkehrenden Schotten «Nu hiem med Sang og Skjoldeklang» sich nähern; es ist ein richtiges frisches Männerchorstück (Beispiel 21). Für seine entscheidende Rolle bei der Erstürmung der englischen Schanze erhält William den Ritterschlag und dazu einen Eichenkranz, den er aber mit dem Lied «Herr Oberst! en Skotte maa slaae for sit Land» gleich galant an Clara weitergibt.

Thi Helten bør Krandsen kun binde
For Skiønheds Gudinde.

Nun gibt Sir Harry seinen Segen zur Verbindung Claras mit William, und der Chor preist ihn glücklich mit dem Lied «Lyksalige Helt, som slig Skiønhed besidder!». Nun denkt man, es sei alles zu einem glücklichen Ende gekommen, doch nein, wir müssen zurück zum ersten Schauplatz, der Ludlamshöhle, wo Robin eben einen Selbstmordversuch macht, weil er meint, Fanny und Betty seien von Mutter Ludlam verschlungen worden. Aber nicht nur finden sich seine Angehörigen rechtzeitig ein, um ihn über seinen Irrtum zu belehren, auch die Höhle öffnet sich verbindlicherweise noch einmal und zeigt «tre vingede Piger» um einen blumengeschmückten Altar, die in einem choralartigen Lied «Nu Vreden er forsvundet» die erlösenden Tugenden nennen: den Mut des Mädchens, die Aufopferung der Ehefrau und die Kühnheit des Jünglings, worauf sich die Höhle wieder schließt. Das Schlußwort hat der Chor mit dem glücklichen, choralhaften Lied «Den truende Nat med sin Skygge forsvinder»¹³.

Obwohl *Ludlams Hule* als Schauspiel betrachtet nicht übermäßig lang ist (etwas über hundert Seiten in Liebenbergs groß gedruckter Ausgabe), mußte es für die Aufführung als Singspiel gekürzt werden. Am stärksten

¹³ Der M-Text weicht hier von AC ab; in B fehlt der Chor ganz:

betroffen wurde der letzte Akt, und die Fassung B lehnt sich wohl teilweise an die Aufführungspraxis an. Während AC zwei Szenenwechsel vorsieht, spielt sich in B der ganze Akt vor der Ludlamshöhle ab. Eine Gegenüberstellung möge dies verdeutlichen:

AC

V/i: *Vor der Ludlamshöhle*

Fanny legt Geld und Gaben in der Höhle nieder, bittet Ludlam um das Leben ihres Mannes; Betty kommt nachgelaufen, wird von Ludlam angelockt und in hypnotischen Schlaf versenkt; Ludlam anerbietet sich, das Kind statt dem Ehemann zu nehmen; Fanny entreißt ihr das Kind, betet; der Leichenzug nähert sich singend (3 Strophen); Fanny beschreibt nach Art eines Botenberichtes den (für die Zuschauer offenbar nicht sichtbaren) Zug und die Beisetzung des Sarges; Ludlam verschwindet himmelwärts und die Höhle schließt sich, Fanny flieht entsetzt mit Betty; die schottischen Truppen ziehen singend vorbei.

V/ii: *Ländliche Gegend mit Bauernhütte*

Sir John Bull hat, weil sein Pferd Lahmte, in der Hütte von Dicks Mutter Sara eine sehr unkomfortable Nacht zugebracht; es gibt nichts zu essen und zu trinken. Dick kommt aus dem Krieg zurück; man sieht ihn fast nicht unter den erbeuteten Küchengeräten; er beschreibt großsprecherisch die Eroberung der Schanze. John Bull wirft eine Goldmünze in den Teich, weil er so unartig

B

Identisch bis zum (hier nur zweistrophigen) Choral, außer daß 12 Verse fehlen, wo Ludlam die geplante Verwandlung Bettys in eine seelenlose Seejungfrau beschreibt (auch in C ausgelassen); Rest der Szene fehlt.

Fehlt.

AC Den truende Nat med sin Skygge forsvinder,
Og Morgenens smiler med rødmende Kinder,
Thi Østen sit Purpur har tændt.
Sig Sangfuglen svinger fornøiet fra Reden;
Indbildningen viger for Virkeligheden –
Og Drømmen er endt.

M · Den truende Nat med sin Skygge forsvinder
Og Morgenens smiler med rødmende Kinder,
Thi Østen udbreder sin purpurne Glands.
Saa tier nu Krigens forfærdende Torden
Og grønt straaler Løvet med Roser paa Jorden,
Hil Haabets, og Fredens og Kjerligheds Krands!

Vielleicht stand die Änderung im Zusammenhang damit, daß die Schlußworte des Arztes über Traum und Wirklichkeit bei der Aufführung gestrichen wurden und daß dann auch die letzten beiden Verse von AC etwas in der Luft zu hängen schienen.

behandelt worden sei; doch indem ihm Dick den Hut nimmt und damit auf einen Baum klettert, zwingt er ihn, eine weitere auszuzahlen. Sir John zieht ab, um auf seinem Schloß «Plumbudding» zu essen und Porter zu trinken. (etwas über 7 Seiten).

Die schottischen Truppen, Sir Harry und Miss Clara erscheinen; William wird zum Ritter geschlagen; Dick kommt, um ihm die Sporen anzuschnallen (komisch-rührende Szene); William erhält Eichenkranz und gibt ihn an Clara weiter; Verlobung; William mit Clara zur Ludlamshöhle mit dem entliehenen Schwert. Chor «Som Tordenen svinder».

V/iii: *Vor der Ludlamshöhle*

Robin mit dem Arzt; er will sich, da er Fanny und Betty tot glaubt, das Leben nehmen. Er vergleicht sich mit Admet, stellt sich Fanny vor, wie sie ihm als Gespenst einen Totenschädel und Würfel mit roten Punkten aus Kinderblut reicht und wie er Betty im Innern des Berges sucht. Fanny und Betty, William und Clara erscheinen und klären ihn auf; der Arzt stellt eine Betrachtung an über hypochondrische Seelen, und nach dem Choral der drei Engel verabschiedet er sich mit den früher zitierten Worten vom Publikum. Schlußchor «Den truende Nat».

Erscheint gekürzt am Schluß des Aktes: ohne Dick, ohne Aufbruch zur Höhle (da man sich schon dort befindet), ohne plausible Begründung, Ritterschlag erfolge auf speziellen Befehl des Königs.

Erscheint bedeutend gekürzt als Mittelszene; keine Worte ad spectatores; Abschluß durch die gekürzte Ensemble-Szene der zweiten Hälfte von V/ii mit dem dorthin gehörigen Chor.

Man versteht, warum Oehlenschläger die John Bull-Dick-Sara-Szene eingeführt, aber auch warum er sie in B weggelassen hat. Im Sinne seiner in den beiden ersten Akten ziemlich konsequent befolgten Kontrast-Ästhetik (die auch im dritten Akt in der Diktion von George humoristische Spuren hinterlassen hat) ist nach der emotionellen Hochspannung von Fannys Opfergang eine Entspannung durch eine Szene von komisch-platter Alltäglichkeit angebracht; auch in der leicht komischen Rolle des skeptischen Arztes in der letzten Ludlamsszene, als Gegengewicht zu dem märchenhaften Happy End, ist das Streben nach romantischer Ironie spürbar. Aber sowohl dramaturgische wie Wahrscheinlichkeitsgründe sprachen gegen diese Szene und für ein Zurücktreten des Arztes. Die Personengalerie des Stücks ist schon verwirrend genug, ohne daß noch ein neuer Charakter eingeführt wird. Die komischen Figuren (Dick, Sir John Bull, Sara, weniger ausgesprochen der Arzt) sind ihrer Natur nach retardierend, und so hat man als Zuschauer weniger Geduld mit ihnen in einem Augenblick, wo schon alles dem Schluß zutreibt; insbesondere Sir John Bulls polternder Materialismus wirkt repetitiv. Es ist nicht plausibel, daß John Bull, auch

wenn er eben als Freier abgewiesen wurde, nicht in das komfortable Schloß zurückkehrt, wenn er ihm doch so nahe ist, sondern in einer Hütte übernachtet; und um der gewechselten Szene genügend Gewicht zu geben, muß nun unwahrscheinlicherweise auch die Abdankung der Soldaten und Williams Ritterschlag und Verlobung vor Saras Hütte stattfinden. Die Szene mit Robins versuchtem Selbstmord – das letzte Anziehen der Schraube, um aus dem heroisch-sentimentalen Familiendrama noch einen Tropfen Rührung herauszupressen – ist auch in B noch fatal, doch nimmt sie hier wenigstens nicht so viel Raum ein. Das romantische Relativieren der Bühnenfunktion in den abschließenden Worten des Arztes in AC, die zugleich die alte Tradition des Abschieds der Schauspieler vom Publikum fortsetzen, hätte man gerne beibehalten gesehen, aber für ein Singspiel ist der musikalische Höhepunkt der an den Schluß gerückten Ensembleszene sicher wirkungsvoller.

Im übrigen scheinen jedoch die Änderungen von B mehr im Hinblick auf die schauspiel- als die opernhafte Wirkung konzipiert. Es handelt sich durchwegs um Straffungen; besonders die komischen Charaktere Dick und Sir John Bull müssen einiges Fett lassen. Dies ist besonders dort von gutem, wo sich Dick allzu literarisch-gewählt ausdrückt, z. B.

(Er der ikke nok, at du) meier Soldater i Stedet for Ax, forvandler dig fra en skikkelig Bondemand Søn til en Hugaf i den skotske og britiske Gnavpose? (I/1)

oder

Jeg vil staae som Moses paa Bierget med opløftede Hænder og see paa Striden langt fra, saa tænker jeg nok, de slaae Mallekitterne (I/2),

so launig letzteres Zitat Dicks Mangel an Kampfesmut illustriert. Bei John Bull verzichtet man gern auf einige Nennungen von Porter und Plumpudding, eher bedauert man das Verschwinden der memorabel ausgedrückten Erfahrungstatsache am Schluß des folgenden Zitats:

Af Thee faaer man blege Kinder, lange Øine og tynde Haar, ligesom Chineserne. Tykke Maver faaer man, hvordan saa Satan man bær sig ad. (II/2)

Andere Kürzungen sind situationspsychologisch gerechtfertigt. So ist es z. B. unwahrscheinlich, daß John Bull, nachdem er eben abgewiesen worden ist und – sei es versehentlich oder als Andenken – Claras Muff statt seinem Hut mitnehmen will, an diesen Muff eine längere komische Rede richtet, nachdem es ihm so offenbar daran gelegen ist, aus der peinlichen Situation herauszukommen. Oder es mag Oehlenschläger nachgerade auch

unglaublich vorgekommen sein, wenn er Clara erzählen läßt, ihr Vater habe jedesmal die Kinderfrau Grethe ins Burgverließ werfen lassen, wenn sie ein Märchen oder eine abergläubische Sage erzählte. Im übrigen handelt es sich bei den Kürzungen um beschreibende Passagen, um das Ausspinnen von Metaphern oder um unnötige Stücke von Exposition oder Kommentar, in einigen Fällen auch um Kraftausdrücke.

Einschneidender sind die Änderungen, die in den musikalischen Bestand des Singspiels eingreifen. Dabei ist nicht an das Weglassen einzelner Strophen gedacht, wie es in der Übersicht am Anfang verzeichnet wurde, sondern an das Weglassen ganzer Nummern, was notwendigerweise zu einer Schwächung der emotionell-musikalischen Strukturelemente führt und die Bürde der Glaublichkeit auf die logisch-dramatischen Strukturen verlagert, was dem Stück kaum zugutekommt. Dies betrifft besonders die Figur Robins: Er verliert in B seine einzigen beiden Arien («Du elskte Noer» und «Jeg var en Knøs») und das musikalisch sehr effektvolle Duett mit Fanny am Schluß des dritten Aktes («Med Glæde Fanny kommer»); es bleibt ihm somit nur noch seine Mitwirkung am Duett «Jeg gaaer – Hvorhen? – Til Ridderborgen» und an dem Gesellschaftslied «Vil du være stærk og fri». Da der andere männliche Hauptcharakter, William, zwischen dem ersten und dem letzten Akt nicht auftritt, da er in den Krieg gezogen ist, gibt es ein ausgesprochenes Ungleichgewicht in der musikalischen Charakterisierung der Personen, zumal der Buffo-Baß Dick nach dem ersten Akt auch nicht mehr zum Singen kommt. Es bleibt also, vom Text her gesehen, nach dem vielversprechenden ersten Akt bei einer Reihe von Soprannummern und (gegen Ende) Chören, wobei dann und wann eine männliche Nebenfigur seinen Baß hinzufügen darf. So sehr die Straffungen der 1845er Fassung in den gesprochenen Partien von gutem sind, so wenig dürfte man sie zur Richtschnur einer Singspiel-Aufführung machen.

Daß Oehlenschläger ein schlechter Kritiker seiner selbst war, ist bekannt, und seine mangelnde Einsicht in das, was einem Singspiel und einem Schauspiel gemäß ist, äußert sich nicht erst in den Revisionen für die B-Ausgabe, sondern in seinem ziemlich verunglückten Versuch, aus dem dänischen Singspiel ein deutsches Schauspiel zu schaffen. Es ist hier nicht der Ort, *Ludlams Höhle* im Detail zu würdigen; es sollen nur die wichtigsten Änderungen gegenüber A angegeben werden.

Der größte Unterschied besteht natürlich darin, daß die Gesangstexte ausgelassen oder in den Dialog eingearbeitet werden. Zwar gibt es auch in D

die drei Textsorten Reimvers, Blankvers und Prosa, doch ist hier die Kategorie des gereimten Verses nicht mehr der Musik zugeordnet. Nur vier gereimte Stücke sind zum Singen vorgesehen, nämlich:

im 1. Akt Klaras allegorisches Lied «Die Freuden hier im Leben», auch metrisch «Der er en Øe i Livet» entsprechend, aber nur zweistrophig und auch im Inhalt verschieden;

im 3. Akt Georges «Und, als ich noch ein Knabe war», ein autobiographisches Lied, das die Stelle von «Piben lyder, Trommen skralder» einnimmt und auch metrisch verschieden ist; Georges und Robins «Fröhlich macht der edle Wein», metrisch genau und inhaltlich einigermaßen «Vil du være stærk og fri» entsprechend;

im 5. Akt der Gesang der drei geflügelten Jungfrauen «Der Schatten ist verschwunden», metrisch genau und inhaltlich einigermaßen «Nu Vreden er forsvundet» entsprechend.

Die Liedeinlagen halten sich also durchaus im Rahmen dessen, was in einem Schauspiel gängig ist; vor allem haben sie keine opernmäßig-dramatische Funktion.

Die Ballade von der Weißen Frau, die Klara im 4. Akt liest, ist auch in einem gereimten Balladenmetrum gehalten; bei den zwölf übrigen Stellen, wo Reimverse gebraucht werden, handelt es sich um Reimpaare in Jamben, an zwei Stellen fünf- und dreifüßige vermischt, sonst nur fünffüßige, so daß der Unterschied zum vorangehenden oder folgenden Blankvers nur gering ist. Oft erscheinen sie an einer Stelle, wo in A eine musikalische Einlage steht (z.B. Williams oder Fannys Beschwörung der Mutter Ludlam oder Robins Rückblick auf sein Leben oder sein Duett mit Fanny am Ende des 3. Aktes), doch wird der Reim dann öfters bis zum Ende der Szene auch für rein dialogische Zwecke beibehalten, als könnte der Dichter nicht mehr davon loskommen, nachdem er einmal auf Deutsch zu reimen angefangen. Diese Vermischung der Stilarten gibt dem Text etwas Zufälliges; zudem handelt es sich überwiegend um sehr mittelmäßige Verse. Prosa erscheint an den gleichen Orten wie in A.

Interessanter sind die Abweichungen im Inhalt, weil sie zum Teil zeigen, wo Oehlenschläger vom dänischen Text nicht recht befriedigt war. Im allgemeinen ist der deutsche Text (außer in der Weglassung von Gesangstexten) breiter und expliziter, was wohl nicht nur bedeutet, daß der Dichter in der ihm weniger geläufigen Sprache mehr sprachliches Füllmaterial verwendet, sondern auch einer Notwendigkeit des Schauspiels im Vergleich zu musikalischen Formen des Dramas entspricht. Auch scheint es Oehlen-

schläger mehr daran zu liegen, das Handeln der Charaktere moralisch zu rechtfertigen (was wiederum bei dem geringeren Realitätsanspruch des Singspiels nicht nötig ist); so fragt sich Klara in I/2 in einem Monolog, ob es wohl richtig sei, den «Bräutigam, vor Gott» (nicht den Geliebten) durch das Fenster ins Zimmer steigen zu lassen, und kommt zum Schluß «Wo Lieb' und Tugend sprechen, schweigt die Sitte». Statt des Duetts «Saa gaa da i den grumme Fare» entspinnt sich ein Gespräch über Williams Schwert, von wem er es erhalten und was er damit zu erreichen hoffe, und was Klara bedeutet habe für seine Ambitionen. Anstelle des Trios mit Dick erscheint ein kurzer komischer Dialog über den Abstieg auf der Strickleiter. Die Einleitung zu Klaras oben genanntem Harfenlied wird ausgesponnen: es sei das Lieblingslied ihrer Mutter gewesen, von ihr gesungen, wenn sie Klara auf ihrem Schoß entkleidete; eine Ahnfrau habe es gedichtet. Das Lied selbst ersetzt die schwer zu besteigende Insel der Liebenden mit einem Rebhügel am Rhein; die Metaphorik ist schwach und unzusammenhängend. Das ganze musikalische Finale des ersten Aktes fällt natürlich weg.

Im 2. Akt fehlt eine Entsprechung des Däumlingliedes, die beiden Arien Robins erscheinen als Reimpaarmonologe, und das Duett «Jeg gaar. – Hvorhen?» ist ganz in Blankvers-Dialog umgesetzt. In der Schloßszene fehlt die politische Satire auf die Unersättlichkeit der Engländer (im Deutschland der Heiligen Allianz wohl nicht opportun), stattdessen wird das Thema des dicken Bauches weitergesponnen; John Bulls Solo «O hvor det dog er skiønt at have» fehlt, ebenso die Episode mit Klaras Muff. Statt des Duetts «Naar Mørket slukker Aftenrøden» findet sich eine längere Reimpaar-Meditation Sir Harrys über das Verhältnis des Menschen zur Natur am Tag und in der Nacht – ein nicht ganz geglückter philosophischer Exkurs, obwohl der Dichter die Absicht (die psychologisch bedingte Verwandlung der Umgebung) explizit zu machen sucht.

Im dritten Akt weicht Robins Eröffnungsmonolog stark ab; er stellt sich vor, was Fanny macht, macht sich Gedanken über das Schauerliche von Nacht und Mond und über Bettys Zukunft, die ihn an ein Bild erinnert, wo ein Kind nach einer Schlange greift. Die Szene mit George folgt dem dänischen Text recht eng; dagegen ist die Schlußszene mit Fannys Rückkehr (das Duett «Med Glæde Fanny kommer») zu einem häuslichen Rührstück ausgestaltet. Fanny kommt mit einem Korb voll Einkäufen zurück, darunter einem Braten für Robin, dann bekennt er, daß er das Geld verspielt habe und knüpft eine längere Abhandlung an (im Reim noch «Ariencharakter» tragend) über Menschen, die sich selbst die ärgsten

Feinde sind. Die Verwundung scheint ihn kaum zu genieren; er geht zuletzt selbst ins Haus.

Den vierten Akt eröffnet ein etwas breiteres Gespräch mit dem Arzt: statt Fannys Abschiedsarie «Jeg elsker dig» erscheint ein Dialog mit dem Mädchen Betty, das im Unterrock aus der Wiege springt, um seine Mutter zu begleiten. In der Rittersaalszene wird das Lied «Her sad de gamle Fædre» in einen Monolog umgesetzt; die Reflexionen der letzten Strophe werden diskursiv-breit ausgeführt. Für die Erscheinung der Weißen Frau ist im deutschen Text ebenfalls Hintergrundsmusik vorgesehen. Statt des musikalischen Ausklangs mit Chor und Einzelstimmen wird die Geschichte weitergeführt: Klara gibt gleich Anweisung, wo die Leiche der Ahnfrau zu suchen sei, Sir Harry bricht den Fußboden auf und findet ein Gerippe, der Kaplan weiß Bescheid über eine eingemauerte Glocke, die zu läuten sei, und Sir Harry zieht die Moral («Lebend'ges soll das Todte keck bezwingen»; – auf Klara zeigend – «Und reine Unschuld sühnt die Misserthat!»).

Der fünfte Akt zeigt erwartungsgemäß die größten Änderungen. Die Szene mit Fanny, Betty und Mutter Ludlam folgt A noch ziemlich getreu; Ludlam wird erlöst, als in der Ferne die genannte Silberglocke läutet. Statt Choral des Leichenzugs und Marschlied der heimkehrenden Soldaten wird die Bestattung von Fanny beschrieben, nachdem sie sich von einem Mädchen den Fund der Gebeine hat erzählen lassen. Nun versteht Fanny die Rettung; sie und Betty danken Gott. Das ist alles sehr hausbacken und explizit, doch der verwirrte Zuschauer wird es nötig haben. Dann kommt eine ziemlich verschiedene, aber immer noch alberne Szene vor Saras Hütte, die sich hier zum Wirtshaus zum Weißen Mohren gewandelt hat. Den Anfang macht hier der aus dem Krieg heimkehrende rodomontierende Dick mit einem Sack voll Dukaten, den ihm George Wilkins, der auch dort übernachtet und sich bei ihm einschmeichelt, gleich abwürfelt. Dann taucht als zweiter Gast der von Mücken verstochene John Bull auf, der auch mitwürfeln will.

Die nächste Szene, die vernünftigerweise an einem «andern Ort» lokalisiert wird, ist die Entlassung der Soldaten mit Ritterschlag und Verlobung. Sie folgt A ziemlich genau, außer daß natürlich die Chorpartien fehlen und Williams Eichenkranzlied in Blankverse umgesetzt wird; dafür folgt ein längeres Gespräch Klara–William: Das Schwert braucht nicht mehr zurückgegeben zu werden; er ist bereit, es in der Scheide rosten zu lassen, damit sie nicht darauf eifersüchtig wird.

Die abschließende Szene vor der Ludlamshöhle nimmt einen anderen Verlauf. George Wilkins tritt auf, sein altes Lied singend und es laufend kommentierend. Er hat alles Geld an John Bull verspielt und kann der Ludlam die geschuldeten 500 Kronen nicht zurückbezahlen. Er findet am gewohnten Platz keine Höhle mehr (sie hat sich wie in A mit Ludlams Erlösung geschlossen); dafür wird er von schottischen Soldaten verhaftet und soll als Deserteur gehenkt werden. Nun kommt die Szene mit Robin und dem Arzt, und die Familie stürzt rechtzeitig herbei, um den Gatten, Vater und künftigen Schwiegervater am Selbstmord zu hindern. Die Höhle öffnet sich kurz zum Engelsgesang, und von nun an geht's gereimt weiter. Der Arzt ist beschämt in seiner Wunderungsläubigkeit, John Bull schenkt das erwürfelte Geld Fanny und gibt seinen Segen zu Claras und Williams Verbindung, George Wilkins wird herbeigeführt und begnadigt, Fanny erbarmt sich des mittellosen Dick, und Sir Harry philosophiert über das Leben als Spiel und als Gang auf dünnem Eis und über Liebe und Tapferkeit und Treue als Hilfe aus dem Abgrund der Verwirrung.

Diese neue Wende folgt der alten Schauspielkonvention, zum Happy End alle Charaktere zusammenzuführen und den Zuschauer nicht im Unge- wissen schweben zu lassen über das Schicksal einzelner Charaktere. Es ist eine durchaus sinnvolle Konvention im verhältnismäßig realitätsbezogenen Rahmen eines Schauspiels, denn während in einer Oper oder einem Singspiel beispielsweise eine George Wilkins durchaus als Verkörperung der «gefährdeten» Seite von Robins Charakter aufgefaßt werden kann, dem als Person nicht mehr nachgefragt wird, so erhalten im gesprochenen Drama die Charaktere eine stärkere Eigenexistenz, und selbst ein John Bull wird wirklich genug, daß er nicht einfach mit Porter und Plumpudding nach Hause geschickt werden kann. Freilich wird dadurch (und durch Oehlenschlägers Unfähigkeit, wirklich deutsche «Poesie» zu schreiben) der Wirklichkeitsanspruch so stark, daß trotz der Etikettierung als «dramatisches Märchen» das Überwirkliche ins Gedränge gerät, um so mehr als Oehlenschläger nicht auf eine derartige Bühnentradition bauen kann wie beispielsweise das Wiener Volksstück (oder das Kasperle- und Puppentheater). Es ist nicht ganz zu verwundern, daß *Ludlams Höhle* selbst in Wien, wo doch der Boden noch hätte günstig sein sollen, nicht mehr als drei Aufführungen erlebte.

Als Singspiel ist *Ludlams Hule* nicht weniger absurd denn als Schauspiel; aber es ist absurd in einem Medium, wo rationale Kriterien eine geringere Rolle spielten. Was das Stück für die Zeitgenossen attraktiv machte (es

wurde ebenso heftig verteidigt wie es von Baggesen angegriffen wurde), war neben Weyses Musik wohl gerade der Umstand, daß es aus einer Mischung von romantischen Ingredienzen bestand, wie sie nach der Vernünftigkeit und der ästhetischen Pedanterie der Aufklärungszeit gierig geschluckt wurden. Die meisten Leute kümmerten sich kaum um die philosophischen oder ästhetischen oder religiösen Ideen der Romantik, aber sie teilten den Glauben, daß alles mit allem in geheimnisvoller Verbindung stehe: eine wilde Mischung von Natürlich und Übernatürlich, Wahrscheinlich und Unwahrscheinlich, Alltäglich und Exotisch wirkte nur um so stimulierender auf die kombinierende Phantasie. Wir finden hier die romantische Vorliebe für die Nacht (ob die Handlung in einer Nacht zu denken sei oder in zwei, wird nicht ganz klar; jedenfalls spielt sie zwischen Abend und Morgen), dazu noch eine besonders «magische» Nacht, nämlich die Johannsnacht; die Vorliebe für die wilde Natur (Gebirge, einsamer Meeresstrand); ein Geist und ein Gespenst und ein Schloß, in dem es spukt; schreckliche Geheimnisse, besonders die Sündengeschichte der Ahnin; die märchenhafte Situation, daß man etwas nur zu wünschen braucht, um es (von Mutter Ludlam) zu bekommen; eine Variante des Teufelspakt-Themas und der unerlösten Seele; plötzliche, unerwartete Umschläge des Schicksals (besonders in der Robin-Geschichte); kriegerische Glorie, aber auf sichere Distanz, ohne die schrecklichen Details; auf der geistigen Seite Seelenadel und innige Liebe, sowohl von der jugendlichen wie der reifen Art. Was uns den Zugang zu dem Stück erschwert, ist die merkwürdige Mischung von realistischen und Märchen-Elementen, aber man muß bedenken, daß das Volksmärchen für Oehlenschlägers Generation eine neue Entdeckung war – *Ludlams Hule* entstand ein Jahr nach der Publikation der ersten Sammlung der Brüder Grimm. Wenn jemand darauf hingewiesen hätte, daß es ein Wesenszug des echten Märchens ist, außerhalb der uns bekannten Wirklichkeit zu stehen, so hätten das die Romantiker als ein Stück aufklärerische Pedanterie abgetan.

Was indessen *Ludlams Hule* von andern romantischen Gebräuen à la Tieck und Hoffmann unterscheidet, ist ein familiärer und gemütlicher Zug, der mir als typisch dänisch erscheint. Die Weiße Frau mit ihrem Schlüsselbund ist trotz ihrer verruchten Vergangenheit keine schreckliche Erscheinung, und es erstaunt uns nicht, daß Clara sie vorerst für eine unbekannte Tante hält, die sich in schlaflosen Nächten im Schloß zu schaffen macht. Die Mitglieder der Aristokratie – Sir Harry Turner, Sir Oliver Lennox (der Kommandant der schottischen Truppen) und Sir John Bull – haben keinen Zug

von herrischem Wesen, sondern verkehren selbst mit ihren Dienern mit gemütlicher Vertraulichkeit. Es kommt nie zu einer wirklichen Konfliktsituation, trotz des Krieges hinter der Bühne, Sir John Bulls erfolgloser Freierei und Claras heimlichem Liebesverhältnis mit einem Bauernsohn; auch das Verhältnis zwischen Robin und Fanny wird nie getrübt. Ebenso unverkennbar ist ein Zug zur Sentimentalität, am stärksten spürbar in der Robin-Fanny-Geschichte, während sie im Verhältnis William-Clára durch die komischen Szenen mit Dick und Sir John Bull neutralisiert wird – auch dieses Nebeneinander von Humor und Sentimentalität erscheint mir als ein spezifisch dänischer Zug. Es ist im wesentlichen eine behütete, friedliche Welt, trotz der behaupteten Nöte und Gefahren, und die Musik paßt ausgezeichnet zu diesem Grundstrom von Harmonie und Mäßigung und Glück. Wie scharf auch immer die Absurditäten von Oehlenschlägers Drama kritisiert wurden, so scheint niemand Anstoß genommen zu haben an dem Widerspruch zwischen der anmutigen Musik und den düsteren und sensationellen Elementen der Geschichte.

Ludlams Hule ist aber nicht nur ein Sammelsurium von romantischen Ingredienzen, gesehen durch einen dänischen Filter; wer Oehlenschlägers persönliche Umstände in diesen Jahren einigermaßen kennt, kann ohne Mühe ihre – sicher unbeabsichtigten – Reflexe wahrnehmen. Da ist einmal die große Rolle, die das Geld spielt, und der etwas lächerliche Umstand, daß die schreckliche Mutter Ludlam eine Art Pfandleihanstalt betreibt, was Baggesens Spott herausforderte. Oehlenschläger war in diesen Jahren ein guter Familienvater geworden, aber kaum ein guter Haushalter. Wie George und Robin liebte er es, Geld spontan auszugeben, wie es seiner großzügigen und sanguinischen Natur entsprach; aber er tat es allmählich mit schlechtem Gewissen. Er war gern bereit, seiner Frau Christiane die wirtschaftlichen Angelegenheiten zu überlassen, und als ein früh bewunderter und gefeierter junger Mann, der nach langer Abwesenheit im Ausland eine Verlobte geheiratet hatte, die unterdessen älter und weniger attraktiv geworden war, fand er es sicher nicht unnatürlich, daß eine Frau sich für ihren Ehemann aufopfern sollte. Aber wenn er auch jetzt noch den Impulsen des Augenblicks nachgab, was ihm früher nicht nur natürlich fiel sondern auch gut schien, bewies es doch die Übereinstimmung zwischen dem Individuum und der Natur oder dem Weltganzen, so tat er es nicht ohne Schuldgefühle. Ein vorbehaltlos sich hingebendes Leben, wo jeder Augenblick und jede Situation ausgetestet wird, wie es George lebt, war immer noch eine Versuchung, aber Robin erliegt ihr nur noch vorüber-

gehend, und am Ende des Stücks ist er geheilt und wird den Rest seines Lebens – wie Oehlenschläger – als voll domestizierter Ehemann und Vater und überhaupt als verantwortliches Glied der Gesellschaft verbringen. Er lernt die Lektion, die ein paar Jahrzehnte später das Alter ego eines anderen jungen Dichters, Ibsens Peer Gynt, lernen sollte. Die ganze Robin-Geschichte, so sentimental und unglaublich sie ist, ist eine heimliche Huldigung an Christiane, die sich übrigens im Laufe der Jahre immer mehr von einem sanften und bewundernden Mädchen zu einer entschiedenen, um nicht zu sagen herrschsüchtigen, Frau entwickelte. Und schließlich darf daran erinnert werden, daß Oehlenschläger eben in diesen Jahren sein schlankes Aussehen verlor und jenes rundliche, etwas phlegmatische Pondus erwarb, das für seine späteren Jahre charakteristisch blieb. Es ist deshalb wohl nicht von ungefähr, daß er Sir John Bull sagen läßt: «De fede Folk ere de bedste. De synde mindst, thi de sove mest. De ere et Billed paa Universum, thi Jorden er rund». Als wahrer Romantiker durfte sich Oehlenschläger wenigstens in seiner körperlichen Erscheinung immer noch eins fühlen mit dem Universum.

Ist *Ludlams Hule* heute mehr als ein Kuriosum der Literaturgeschichte des «Guldalder»? Als Lesestück ist es nicht mehr als das, aber ein Lesestück sollte es ja auch nicht sein. In unsren Tagen, wo die Nostalgiewelle auch die Gruselromantik erfaßt hat, könnte es für einen einfallsreichen Regisseur ein gefundenes Fressen sein, das Stück als «period piece» zu inszenieren. Vor allem aber sollte Weyses Musik aus ihrem Dornrösenschlaf erweckt werden, und zwar mehr als die paar Romanzen, die noch bekannt sind. Als erster Schritt würde es sich empfehlen, von der gesamten Musik zu *Ludlams Hule* eine Grammophoneinspielung zu machen; denn wäre damit der Appetit gereizt und die Erinnerung geweckt, so könnte auch eher eine Aufführung auf der Bühne gewagt werden.

