Zeitschrift: Beiträge zur nordischen Philologie

Herausgeber: Schweizerische Gesellschaft für Skandinavische Studien

Band: 19 (1991)

Artikel: Das romantische Ich : zur Bildung einer weiblichen autobiographischen Tradition

Autor: Heitmann, Annegret

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-858323

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: 04.12.2025

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

ANNEGRET HEITMANN, KIEL

Das romantische Ich. Zur Bildung einer weiblichen autobiographischen Tradition

> Den italienske Billedhugger Benvenuto Cellini siger i Begyndelsen af sit Levnedsløb: ‹Alle Mennesker, af hvad Stand de end er, som have fuldbragt noget Roesværdigt, eller nærmet sig dertil, burde skrive deres Levnetsløb; men dog ikke skride til dette vakkre Foretagende, før de havde fyldt deres Fyrgetyvende Aar.› Jeg har endnu ladet ti Aar af mit Liv henrinde, inden jeg optegnede mit; men da følte jeg også . . . et stærkt Kald dertil.[1]

Es mag verwundern oder gar befremden, daß ich meinen Vortrag über Frauenautobiographien zur Zeit der Romantik mit einem Zitat eines Mannes einleite, eines männlichen «Helden» sogar, denn als solcher gilt Adam Oehlenschläger in der traditionellen Literaturgeschichtsschreibung mit Sicherheit. Diesen Ruhm verdankt er seiner Pionierrolle in der skandinavischen Romantik, die man durchaus auch auf die romantische Autobiographie erweitern kann. Nun kann es einem feministischen Ansatz, einer Wiederentdeckung einer weiblichen literarischen Tradition nicht darum gehen, solche Wertsetzungen der herkömmlichen Literaturgeschichte fortzuschreiben. Dennoch gibt es gute Gründe, das obige Oehlenschläger-Zitat an den Anfang meiner Überlegungen zu stellen.

Unmittelbar zeigt es nämlich zweierlei Charakteristika: Bewußtsein um Genre und Tradition. Das Zitat im Zitat, der Hinweis auf Cellini, von dem Oehlenschläger auch seinen Titel entleiht,[2] bildet einen Referenzrahmen: der Autor macht klar, daß er innerhalb einer bestimmten Tradition und innerhalb eines bestimmten Genres schreibt, dessen Regeln er kennt. Der Bezug auf Cellini ist einsichtig: auch er ist Mann, auch er ist Künstler, eine starke Persönlichkeit, spontan und von einer gewissen Naivität geprägt. Mittelbar dient mir der durch das Zitat eingeleitete Text als das wohl berühmteste Beispiel der romantischen Autobiographie in Skandinavien. Insofern liefert er *mir* einen Referenzrahmen. Es geht in dem Text um die Bildung des romantischen Ichs, die natürlich nicht unmittelbar aus den wenigen zitierten Zeilen hervorgeht. Gründliche Analysen des Werks haben *Levnet* als Ausdruck des Bildungsgedankens, d. h. der teleologischen Entwicklung eines harmonischen Ichs verstanden.[3] Im Zentrum dieses Prozesses steht das Verhältnis von Subjekt und Objekt, das Ich wird geformt in Relation zur Umwelt, zur Realität. Das harmonische Wechselspiel dieses Bildungsbegriffs schlägt sich in *Levnet* in den typischen drei Abschnitten oder Sta-

[1] OEHLENSCHLÄGER (1830–31: 7).

[2] Vgl. CELLINI (1728). Oehlenschläger wird sich auf die Übersetzung Goethes aus dem Jahre 1803 gestützt haben.

[3] Vgl. KONDRUP (1982: 141 ff.).

dien nieder, die je eine Idee repräsentieren und «en lige og smukt opadstræbende linie» bilden «– et næsten altfor perfekt billede på en langsom selverkendelsesproces», wie Johnny Kondrup es nennt.[4]

Ein vergleichbares und weiteres männliches Beispiel kann diesen Gedanken popularisieren. H. C. Andersens *Mit Livs Eventyr* ist in seinen Grundzügen sicher bekannt: es ist die Geschichte von dem armen Jungen aus der Provinz, der hinauszieht, um der größte Dichter der Nation zu werden, indem er allen Schwierigkeiten zum Trotz seine angeborenen geistigen Fähigkeiten zur Entfaltung bringen kann. Auf diese Geschichte werde ich zurückkommen müssen, denn sie enthält eine neue Legitimation des Ichs – außerhalb der religiösen oder aristokratischen Rahmen, die bis dahin vorherrschend gewesen waren. Das Ich wird als im Werden begriffen verstanden, es wird geformt durch die Auseinandersetzung mit der Realität und durch eigene Leistungen: «Alle Mennesker, af hvad Stand de end ere, som have fuldbragt noget Roesværdigt . . .»

Alle Menschen, heißt es bei Cellini – gilt denn all dies auch für Frauen? Gerade für sie müßte der Gedanke von Entwicklung und Leistung Hoffnung beinhalten, und doch wissen wir, daß Frauen – damals wie heute – große Probleme mit der Selbstbehauptung haben. Doch ich will gar nicht von den äußeren Problemen, mit denen die Frauen zu Oehlenschlägers Zeit konfrontiert waren, den juristischen, ökonomischen und sozialen Problemen, sprechen, sondern mich hier auf die innerliterarischen beschränken, d. h. speziell die gattungsmäßigen Probleme. Denn obwohl eine Geschichte wie die H. C. Andersens inspirierend auf schreibende Frauen gewirkt haben könnte, so fanden sie – im Gegensatz zu ihren männlichen Kollegen – keine Tradition vor, auf der sie hätten aufbauen können. Zwar gab es durchaus einige Beispiele weiblichen autobiographischen Schreibens vor 1800, doch waren diese Werke entweder noch unveröffentlicht oder zumindest nicht in Buchform zugänglich.[5]

Doch was bedeutet all dies für eine weibliche Schreibpraxis? Meine Lektüre von weiblichen Autobiographien zur Zeit der Romantik ergab folgende Resultate: 1. Zum ersten Mal schreibt eine größere Gruppe meist bürgerlicher Frauen ihre Erinnerungen (vorausgegangen waren zwei eindeutig begrenzte Phasen – sowohl soziologisch als auch literarisch und umfangsmäßig: da gab es zunächst die gelehrten Adelsdamen mit Leonora Christine als ihrer vornehmsten Vertreterin, und dann folgten die religiösen Bekennerinnen (sowie wenige Hoferinnerungen) mit der herausragenden Ausnahme der Charlotte Dorothea Biehl).[6] 2. Unter diesen Lebensläufen finden sich eine ganze Reihe von ‹H. C.-Andersen-Geschichten› (Eleonora Christine Tscherning, Elisabeth Hansen, Chri-

[4] KONDRUP (1982: 144).

[5] Die beiden großen Frauenautobiographien des 17. und 18. Jahrhunderts (Leonora Christines *Jammersminde* (1674–96) und Charlotte Dorothea Biehls *Mit ubetydelige Levnets Løb* (1787)) wurden erst 1869 bzw. 1909 veröffentlicht.

[6] Vgl. zu diesen Angaben ILSØE (1987).

stiane Rosen, Johanne Luise Heiberg). 3. Die Mehrzahl der weiblichen Autobiographen schreibt außerhalb einer Tradition und zeigt kein Gattungsbewußtsein.

Elisabeth Hansen kann mir als Beispiel dienen. Ihr Lebenslauf ist insofern eine ‹H. C.-Andersen-Geschichte› als sie (offensichtlich, obwohl unausgesprochen) ein uneheliches Kind ist, dessen Mutter stirbt, als sie sechs Jahre alt ist. Sie wächst bei ihrer Großmutter auf, die sich jedoch aus finanziellen Gründen genötigt sieht, das Kind bei Bauern in die Pflege zu geben. Dort wird sie schlecht behandelt, kann jedoch fliehen und gelangt in die Hauptstadt – wie Andersen. Sie trifft reiche Gönner und wird dem König vorgestellt (wie Andersen), reist ins Ausland (wie Andersen) «og gør lykke» – wie Andersen immer zu sagen pflegte. Wir haben also all die passenden Zutaten – nicht nur zu einer ‹H. C.-Andersen-Geschichte›, sondern auch zu einer romantischen Selbstbiographie: die Kindheit als verlorenes Paradies, eine Phase der Prüfung und der Schwierigkeiten und einen harmonischen Schluß. Wir haben die besagte «opadstræbende linie», aber nur dann, wenn wir bereit sind, sie selbst zu zeichnen, wenn wir etwas über das Genre wissen. Elisabeth Hansens Text zieht diese Entwicklungslinie nicht, er zerfällt in Szenen – nicht umsonst heißt er *Scener fra min Barndom og mine Ungdoms Drømme om Sjælens Udødelighed.* Er besteht aus Anekdoten und schließt abrupt mit den im Titel genannten Träumen, die 12 der insgesamt 40 Seiten füllen. Es finden sich keine genretypischen Konventionen, die die Subjektivität thematisieren oder die Entwicklung, bzw. deren Verhinderung. Wenn man sich dem Text mit der Erwartungshaltung nähert, eine Autobiographie lesen zu wollen, wird man enttäuscht oder überrascht: anfängliche Äußerungen, in denen man Motive zu erkennen glaubt, werden nie wieder aufgenommen, der Verlauf, dessen Bestandteile man erkennt, wird nie etabliert.

In einem anderen Fall, Christiane Rosens Erinnerungen, wird mein durch die Gattung vorgegebener Erwartungshorizont geradezu lächerlich gemacht (denn es ist selbstverständlich die Schuld der Lesenden und nicht des Textes, wenn sie nicht finden, was sie suchen). In Rosens *Levnets-Historie* finde ich nämlich ein ständig wiederholtes Motiv, ein Leitmotiv. Doch dieses Leitmotiv heißt: Geld, Geld, Geld. Entsprechend den romantischen Genrekonventionen ist das etwas peinlich, gemessen an Rosens Erfahrungen nur zu verständlich. Denn wovon würden wir reden, wenn wir in ihrer Lage wären: blind, stellungslos, verarmt, ohne Familie? Ihre Geschichte mit meinem Erwartungshorizont als eine literarische Autobiographie zu lesen ist daher unangemessen, ja vermessen. Man darf sie nur als sozialhistorisches Dokument verstehen, alles andere ist illegitim.

Einen literarischen Anspruch hat allerdings Friederike Bruns Erinnerungsbuch *Wahrheit aus Morgenträumen*, das in der dänischen Übersetzung leider zu einem banalen *Ungdoms-Erindringer* wird. Denn es ist schon der Titel, der intertextuelles Bewußtsein signalisiert. Die in Deutschland geborene und von deutscher Kultur geprägte Friederike Brun, die zeitweise dem Kreis um Goethe angehörte, kann nicht *nicht* an sein *Dichtung und Wahrheit*, die berühmteste romantische Autobiographie überhaupt, gedacht haben, als sie ihren Titel

wählte. Das zweite Element, «Morgenträume», enthält ein anderes Signal. Sie gibt vor, daß ihre Erinnerungen und damit der Text der Autobiographie als Traumbilder im Halbschlaf ihr erschienen seien. Mit dieser Einleitung genügt sie einer Genre-Konvention: sie hat eine Entschuldigung dafür, warum sie so unbescheiden ist, von sich selbst zu sprechen. Man kann sich denken, daß diese Konvention für Frauen von besonderer Bedeutung war. Und ein drittes Zeichen deutet darauf hin, daß Brun dem Genre nicht naiv gegenüberstand: genau wie Goethe wechselt sie etliche Male zwischen der ersten und der dritten Person, wenn sie von sich spricht. Wenn sie sich manchmal «sie» und «die kleine Friederike» nennt, so ist das natürlich nicht von Bedeutung, weil Goethe es auch tat, sondern weil dieser Wechsel etwas über das Selbst-Verständnis aussagt. Das Selbst ist manchmal «ich», manchmal «sie», zuweilen nah, zuweilen weiter entfernt, in jedem Fall nicht immer dasselbe. Ein solcher Wechsel deutet eine Identitätsproblematik an, einen Konflikt zwischen dem Subjekt, einem lebhaften, schlagfertigen und munteren Mädchen und dem Objekt, bestimmten Normen der Realität, wie der Mode, den Anstandsregeln und anderen gesellschaftlichen Konventionen.

Ein solches Konfliktbewußtsein konstituiert – in Wechselwirkung mit dem Bildungsverlauf – das romantische Ich. Ulrike Prokop betont in ihren Thesen zum weiblichen Lebenszusammenhang den Konflikt zwischen Subjekt und Objekt, zwischen Ich und Umwelt als entscheidend für die sich bildende Subjektivität in der frühen Romantik.[7] Das Konfliktbewußtsein führt zum Protest insofern als eine Lösung nur als Utopie angenommen wird. Auch für Goethes Autobiographie ist ein Krisenbewußtsein zentral, darum ist *Dichtung und Wahrheit* «nicht so sehr Zeugnis eines bewältigten Lebens als Widerspiegelung des Vorgangs einer diffizilen Lebensbewältigung».[8] Es handelt sich um einen Prozeß, der vom Kampf gegen die Entfremdung und die Krise des Individualitätsbewußtseins geprägt ist, die Dissonanzen können nur in der Utopie Auflösung finden.[9]

Diese kritischen und utopischen Tendenzen trennen Goethes Erinnerungen entschieden von den einleitend genannten Dänen Oehlenschläger und Andersen, die sehr wohl von ihrem großen Vorbild beeinflußt sind, aber eifrig damit beschäftigt, die Disharmonien zu glätten und diese «lige og smukt opadstræbende linie – dette næsten altfor perfekte billede på en langsom selverkendelsesproces» zu schaffen, die ich mit einem Zitat von Kondrup schon erwähnt habe.

Es ist also eine janusköpfige autobiographische Tradition, zu der sich die Autorinnen verhalten müssen. Dort ist einmal die verharmloste Form des romantischen Subjektivitätsbegriffs, die Harmonie und Erfolg des teleologischen Bildungsverlaufs in den Vordergrund stellt, und da ist auf der anderen

[7] Vgl. PROKOP (1976: 146).
[8] MÜLLER (1976: 274).
[9] MÜLLER (1976: 331).

Seite das utopisch-kritische Potential des romantischen Ichs, das die Krisensituationen im Bildungsgang betont. Ich meine, daß es diese Doppelheit ist, die den Traditionsboden liefert für einige der großen Frauenautobiographien, die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts entstehen, die aber insofern in einer romantischen Tradition stehen, als sie auf die besagten Muster reagieren.

Da ist zunächst einmal Johanne Luise Heibergs *Et Liv, gjenoplevet i Erindringen*. Ich habe es schon erwähnt, denn auch diese Autobiographie ist eine ‹H. C.-Andersen-Geschichte›. Zum einen gibt es deutliche Parallelen in den Lebensläufen: das arme aber begabte Mädchen «gør lykke» als Künstlerin und wird zur zentralen Figur in der dänischen Theaterwelt über fünfzig Jahre hinweg. Die intertextuellen Relationen zwischen Heibergs und Andersens Biographie und Autobiographie, zwischen Leben und Text manifestieren sich darüberhinaus in ihren teilweise identischen sozialen Kreisen: das königliche Theater, Thorvaldsen, Weyse, Jenny Lind und viele andere. Und schließlich finden sich auch direkte Hinweise auf Andersens Erinnerungen bei Heiberg. Sie kennt also nicht nur ihn und seine Geschichte, sondern – zumindest durch sein Beispiel – auch das Genre in seiner zeittypischen Form. Wie setzt sie dieses Wissen um? Versucht sie die offensichtlichen Parallelen zwischen ihrem und Andersens Leben in eine ‹H. C.-Andersen-Geschichte› über Vorsehung und Harmonie zu stilisieren?

Sie beginnt mit einem Motto, einem Gedicht ihres Mannes:

> De samle sig, lig underfulde Drømme,
> De rige Minder fra en svunden Vaar,
> Lig gyldne Skyer, som paa Himlen svømme,
> Skjønt Solen under Horizonten staaer.[10]

Bedeutungsvoll zum einen, daß sie nicht selbst sogleich das Wort ergreift, sondern demütig ihrem Mann den Vortritt läßt; aussagekräftig zum anderen die idyllisierende Metaphorik des Gedichts: die Kindheit als Frühling des Lebens, als verschwundenes Paradies, nur in Träumen, d. h. unbewußt gegenwärtig und durch kosmische Vergleiche überhöht. Denkt man diese beiden Bedeutungsfelder zusammen, so scheint als Aussage impliziert, daß die Harmonie der verschwundenen Kindheit wiedergefunden werden kann – vielleicht wenn ihre Lebenslinie auf die ihres Mannes trifft, dessen Bedeutung durch diese Einleitungsworte von Beginn an klargestellt ist. Doch wenn man dann mit der Lektüre des eigentlichen Textes beginnt, ergibt sich ein anderes Bild: Armut, Unglück, der Vater ist Alkoholiker, die Schwester Epileptikerin, sie selbst geht in die harte Tanzschule seit sie sehr jung ist, spielt Komödie und verstellt sich, um zu gefallen und Geld zu verdienen. Der Kontrast zwischen dem Motto, d. h. den Ideen ihres Mannes, und der Realität ihres Lebens könnte kaum größer sein. Und diese Spannung löst sich nie auf, die Konflikte sind strukturbildend für den Text, nicht aber die Lösungen, wie bei Andersen. Der Gegensatz zwischen Hei-

[10] HEIBERG (1891: 13).

bergs «tunge Sind», wie sie es nennt, und «at gøre lykke» ist zentral für die Autobiographie. Er erscheint als Konflikt, indem die Antagonismen oft innerhalb einer Einheit, eines Kapitels, eines Abschnitts, eines Satzes genannt werden:

> Jeg tror virkelig ikke, at jeg i hele min Barndom har leet en eneste Gang. I den forfærdeligste Hede maatte vi nu øve os hver Formiddag og danse om Aftenen. Ogsaa her gjorde vi Smaapiger Lykke.[11]

Dieses Beispiel bringt die beiden verschiedenen Seiten des Ichs zusammen, die zwar unvereinbar, aber doch untrennbar sind. Das Ich konstituiert sich aus diesen Gegensätzen, nicht aus schließlicher Harmonie. Ihr Leben war Rollenspiel und Maske, jegliches Suchen nach «det sande jeg», wie es Bodil Wamberg in einer kürzlich erschienenen Biographie unternimmt[12] ist Ideologie. Wahrheit ist das Gefühl der Krise und der Entfremdung. Nun hat sie diese Wahrheit sicher nicht von Goethe gelernt, sondern durch ihre Erfahrung, aber vielleicht war es H. C. Andersen, der sie auf die Unwahrheit aufmerksam machte, die die Harmonisierung seiner Autobiographie mit sich bringt. So sah ihr Leben, ein Frauenleben, nicht aus.

Während es bei Heiberg unklar bleibt, ob sie bewußt zu Andersen Stellung bezieht, klingt in Camilla Colletts *I de lange Nætter* die Parodie klar durch, wenn sie einleitend sagt: «Heldigvis er Livet et Eventyr, ja et Eventyr.»[13] Während sie sich von Andersens Märchen-Verlaufsstruktur absetzt, benutzt sie andere intertextuelle Bezüge, um eine positive Tradition zu etablieren: sie nennt George Sands Autobiographie, Bettina von Arnims und Rahel Varnhagens Leben und Briefe – eine europäische Tradition also, gebildet von Frauen, die über sich selbst als das romantische Ich schreiben.

Doch es sind nicht in erster Linie Bezüge auf Einzeltexte, die Collett einen Referenzrahmen geben, sondern ein intertextuelles Bewußtsein um das Genre im allgemeinen. Der Text ist durchsetzt mit Andeutungen an die Konventionen der Autobiographie, die Collett nicht etwa befolgt, sondern mit denen sie spielt. So spielt sie zum Beispiel mit der Konvention, daß eine Selbstbiographie wahr sein müsse, mit einer witzigen Bemerkung problematisiert sie die zweideutige Haltung des Genres zur Authentizität.[14] Ihr Ausweg aus dem Dilemma, daß es so schwer sei, die Wahrheit als solche zu erkennen, ist die Wahl eines anspruchslosen Publikums und einer anspruchslosen Erzählsituation. Sie wendet sich an die Schlaflosen, die sie nachts mit ihrem Erzählen in den ersehnten Schlaf lullen möchte. Und wieder ein Spiel mit Konventionen der Gattung, wieder diese Vorspiegelung, wie uninteressant ihre Geschichte sei. Doch dieses Spiel ist nicht nur Selbstzweck, es läßt sie auch Freiheit gewinnen. Sie kann Aussagen über ihr Ich machen; wenn sie sich schlaflos nennt und sich mit der Nacht identifiziert, kann ihre Zugehörigkeit zu der Sphäre der Dunkelheit und

[11] Heiberg (1891: 35).
[12] Vgl. Wamberg (1987).
[13] Collett (1862: 2).
[14] Vgl. Collett (1862: X) (Tilegnelse).

der Einsamkeit etwas über irrationale, vielleicht unterbewußte[15] Züge ihrer Subjektivität sagen, ohne es direkt aussprechen zu müssen. Doch wird deutlich, daß es diese Nachtseite ihres Selbst ist, die das anlagebedingte Potential des romantischen Ichs ausmacht, das in Konflikt mit der Umwelt tritt und den Entwicklungsverlauf entscheidend beeinflußt. Eine ähnliche Nachtseite der Person, hier eindeutig aus realistisch geprägter Rückschau mit Klischees der Romantik assoziiert, ist strukturbildend für Fredrika Bremers *Sjelfbiografiska Antecknin-gar*. Ihr – wie auch Colletts und Heibergs Text – lebt von dem romantischen Konflikt zwischen Ich und Welt, wobei die Teleologie des Verlaufs verloren geht, da die Anlagen des Ichs weiblich, irrational und schwer zu integrieren sind. Mit einem Zitat von Rahel Varnhagen, die von der Freiheit spricht «at være ude af sig selv», betont Collett die Begrenzung, die darin liegt, sie selbst sein zu müssen.[16]

Im Gegensatz zu Oehlenschläger und Andersen, die versuchen, einen Zusammenhang in ihrem Leben zu etablieren, braucht Collett das Bild vom zerrissenen Faden als zentrale Metapher für ihr Leben. Und im Gegensatz zu ihrem Versuch, Kontinuität aus Chronologie und Regelmäßigkeit zu schaffen, verweigert sie eine absolute Chronologie. Das tut sie wiederum mit einem kleinen Witz: sie will – entgegen der Konvention – ihr Alter nicht nennen. Doch nicht weibliche Eitelkeit ist ausschlaggebend, sondern ihre Meinung, man könne sie für zu alt halten «til at lade Pennen danse».[17]

Es ist diese Freiheit des unkonventionellen Schreibens, die Collett braucht, um Aussagen über ihr Ich zu machen, und die ihre Autobiographie so spannend macht. Sie spielt mit den Normen der Gattung, aber um das tun zu können, muß sie sie kennen. Darum braucht sie (und wir, wenn wir eine frauenliterarische Tradition wiederentdecken wollen) die männlichen «Helden» – aber nicht als Vorbilder, sondern als Statuen, die man stürzen kann. Wir brauchen aber auch «Heldinnen» wie Camilla Collett. Denn nur in Relation zu beidem, durch ein intertextuelles Bewußtsein um Vorbilder und um Zurückgewiesenes, kann sich eine Tradition bilden.

[15] Vgl. HAREIDE (1986).
[16] COLLETT (1862: 93).
[17] COLLETT (1862: 4).