

Die Wahrheit des Romans oder "er her nogen forborgen Troldearie under al denne Forvirring" : Geschlecht und Gattung im ersten nordischen Roman

Autor(en): **Lombnæs, Andreas G.**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Beiträge zur nordischen Philologie**

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

PDF erstellt am: **21.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-858244>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

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

ANDREAS G. LOMBNÆS, KRISTIANSAND

Die Wahrheit des Romans oder „er her nogen forborgen Trolderie under al denne Forvirring“^{*} Geschlecht und Gattung im ersten nordischen Roman

Der Roman ist eine junge Gattung. Er wurde nie ein Teil des klassischen Gattungssystems und erreichte nie einen wirklich hohen Status. Dennoch genossen Ritter- und Schäferromane während der Renaissance eine bedeutende Verbreitung, und im Jahrhundert Ludwigs XIV. wurde ein so gigantischer Roman wie Honoré d'Urfés *L'Astrée* ein überwältigender Publikumserfolg, ohne daß er deswegen bei tonangebenden Kritikern vom Typ Boileaus Gnade gefunden hätte. Der Widerwillen gegen den Roman kann damit zusammenhängen, daß er als Gattung einen genuinen Ausdruck der Neuzeit darstellte. Der Klassizismus war eine Reaktion auf jene Tendenzen im Renaissancestil, die gerne mit Schimpfwörtern wie Manierismus oder Barock charakterisiert wurden. Ästhetisch war der triumphierende französische Klassizismus reaktionär; nichtsdestoweniger besaß er ein an seinen Rationalismus gebundenes, progressives Potential. Beim Barock verhielt sich dies nicht ganz so einfach, unter anderem deswegen, weil seine Geschichte (wie dies immer der Fall ist) von den Siegern geschrieben wurde.

Als ein entlassener dänischer Zollbeamter, Søren Terkelsen, 1645 seine finanzielle Situation aufzubessern suchte, indem er mit einer dänischen Übersetzung an den Erfolg von *L'Astrée* anknüpfte, hatte er sich verrechnet. Das dänische Publikum war für Romane noch nicht reif; es sollte fast ein Jahrhundert dauern, bis der erste originale dänische Roman vorlag: *Den Fordum I Ronne Bogstavs Kaabe Nu I Danske Tunge-Maals Klæde I førte Liden Roman Kaldet Den Beklædte Sandhed/ Fremviist Alle Liebhabere til Fornøyelse/ Af En Det Danske Sprogs inderlige Elskerinde Aminda*.¹ Zu diesem Zeitpunkt war es bereits zu spät. Der Schäferroman hatte seine Anziehungskraft verloren.

* 'Ist hier irgendeine versteckte Zauberei unter all dieser Verwirrung'

¹ 'Der zuvor in den Umhang von Runenbuchstaben, jetzt in das Gewand dänischer Sprache gekleidete, kleine Roman, genannt „Die Bekleidete Wahrheit“, allen Liebhabern zum Vergnügen vorgelegt von einer innigen Liebhaberin der dänischen Sprache, Aminda.'



Abb. 1: Anna Margrete Lasson, *Den Beklædte Sandhed*. Titulkupfer og Titelseite der Ausgabe von 1723. Foto: Det kongelige Bibliotek, Kopenhagen.

Dieser erste originale Prosaroman in einer nordischen Sprache wurde 1723 gedruckt – gleichzeitig wie der erste Band von Hans Mickelsens, also Ludvig Holbergs, *Comoedier*. Dem handgeschriebenen Werk „De feminis doctis“ von Otto Sperling zufolge lag er in Manuskriptform bereits 1715 vor und kann einige Jahre vorher geschrieben worden sein.

Der erste Originalroman ist nicht besonders original, und als das letzte Exemplar der hochbarocken Gattung ‘Heroisch-galanter Roman’, einer Mischung von Ritter- und Schäferroman, ist er auch nicht der erste in bezug auf Nachfolger. Bemerkenswert an diesem Roman ist das einzige und fortdauernde Fiasko, das er in der Rezeption erfuhr, wobei diese Rezeption auch deshalb interessant ist, weil sie etwas über die Erwartungen an einen Roman aussagt, mit anderen Worten, weil sie Licht auf die Geschichte der Gattung wirft. Die Formalisten haben klar gemacht, daß man, um die Funktion der interessantesten und innovativsten literarischen Werke verstehen zu können, das Normensystem rekonstruieren muß, welches diese parodieren oder aufbrechen. Wenn unserem Verständnis entsprechend der Roman 1605 mit Cervantes *Don Quijote* seinen Anfang nimmt, so hat dieser bekanntlich seine Voraussetzungen in den Ritterromanen der vorangegangenen Jahrhunderte.

Den Beklædte Sandhed erschien in einem Interregnum, nach dem Tode des Barockromans, aber bevor der moderne, d.h. der bürgerliche Roman, seine Form gefunden hatte. Im Lauf der Zeit wurde er, sofern er überhaupt bemerkt wurde, nach ständig neuen Gattungskriterien bewertet – und verworfen! Auch deshalb erlebte der erste Roman niemals eine Neuauflage. Im folgenden soll mit Ausgangspunkt in einer skizzierten Rekonstruktion (oder Konstruktion) der eigenen Normen (oder Konventionen) des Barockromans eine Interpretation des Textes vorgenommen werden. Auf dieser Grundlage sollte es anschließend möglich sein, nach der Einsicht oder zumindest der *vision du monde* zu fragen, die sich in der Gattung und speziell in *Den Beklædte Sandhed* niederschlägt. Um es auf den Punkt zu bringen: Auf welche Art von Wahrheit nimmt der Titel Bezug?

Es dauerte erstaunlich lange, ehe die Forschung zu der Person hinter dem Pseudonym Aminda vordrang, Jungfer Margrete oder Anna Margrete Lasson. Noch länger dauerte es, bis man ein Minimum über ihre Vita herausfand: Geboren 1659 in Kopenhagen, gestorben 1738 in Odense. Ein Ehrengedicht aus ihrer Feder auf die herausragendste Dichterin dänischer Sprache der Zeit, Dorothe Engelbretsdatter, ist vorne in Engelbretsdatters versifiziertem Andachtsbuch *Taare-Offet* (‘Tränen-Opfer’), das im Juli 1684 fertig vorlag, abgedruckt.² Außerdem gibt es ein „Ære-Minde“ (‘Erinnerungsgedicht’) in der 1696 gedruckten *Ligprædiken over Oluf Borck* (‘Leichenpredigt für O.B.’, gest. 1690).³ Die Jungfer Lasson wird ebenfalls als treibende Kraft hinter einer Sammlung von Psalmen nach deutschem Original genannt.⁴

² Dorothe Engelbretsdatter: *Samlede skrifter*. 1-2. Hg. von Kristen Valkner. Oslo 1955-1956.

³ J. A. Bornemann: *Ligprædiken over Oluf Borch*, 1696.

⁴ Christian Scriver: *Gyldene Bøn-Clenodie*. Hg. von Hieronymus Christian Paulli. København 1718.

Der Roman läßt sich schwer zusammenfassen. Leonqve, Erbprinz des Königreichs Asien, zieht nach Rom, um an einem großen Turnier teilzunehmen. In einem Traum sieht er eine Frau und verliebt sich buchstäblich 'wahnsinnig' in sie. In Rom hilft er dem Ritter Volsis (der sich Eicselius nennt), die Prinzessin Diana zu entführen, die zur Heirat mit dem zukünftigen Kaiser gezwungen werden soll. Von diesem Plan nichts wissend, flüchtet Diana (dieselbe, die Leonqve im Traum gesehen hat) zusammen mit der Schwester des Heiratslustigen, Cordelisa, die heimlich den Prinzen Isidon alias Fulio liebt, mit dem sich Leonqve während der Reise angefreundet hat. Die Frauen verkleiden sich als Schäferinnen. Nach vielen Beschwerlichkeiten trifft Leonqve zufällig auf Mandora, wie Diana sich jetzt nennt, und ist so fasziniert, daß er sich entschließt, für eine Zeit das Schäferleben auszuprobieren. Bald taucht auch Prinz Isidon auf. Die Mißverständnisse klären sich jedoch erst auf, als der verlassene Bräutigam erscheint und Leonqve in einem Kampf auf Leben und Tod erschlägt. Diese an und für sich dramatischen Handlungen sind schematisch dargestellt. Sie erschöpfen sich im großen und ganzen in Verbalhandlung, in Gesprächen, in denen die Personen der Reihe nach ihre Geschichte erzählen, wobei besonderes Gewicht auf die Gefühle und ihre Verstrickung gelegt wird. Man kann hier in hohem Grad von *telling* anstatt *showing* sprechen, denn es geht weniger darum, Gefühle neu zu schaffen als vielmehr darum, den Leser zu überreden, an ihre Stärke und Komplexität zu glauben, damit diese anschließend für eine Analyse ausgebreitet werden können.

Die Figuren sprechen ihre geheimen Gedanken laut aus, was in diesem Romanuniversum unvorsichtig ist, wo hinter jedem Busch und jeder Wand ein Zuhörer lauert, oft zufälligerweise genau der- oder diejenige, über die gesprochen wird. Und die Helden fallen ausgerechnet dann im Affekt in Ohnmacht, wenn es am nötigsten wäre, das Schwert zu schwingen. Trotzdem fehlt den Gefühlen eine Vertiefung im Sinne von Individualisierung. Alles beschränkt sich auf das Typische oder eher Essentielle des Gefühls. Die Figuren gleichen sich alle, sogar die Schurken sind so edel, daß man sie kaum von den Helden unterscheiden kann. Sie leben ein materiell gesehen völlig unbekümmertes Leben, und trotzdem sind sie die ganze Zeit nahe daran, vor Unglück zu sterben. Sie leben in Illusionen und Übertreibungen.

Den Beklædte Sandhed läßt Zeit- und Lokalkolorit vollständig vermissen. Der Roman ist offen und schamlos anachronistisch und könnte überall geschrieben worden sein. Das einzig Neue liegt darin, daß er in dänischer Sprache verfaßt wurde. Dies ist ein typischer Ausdruck der Intention des Barock, die einheimischen Sitten zu verfeinern, indem man letztlich antike Gattungen in die Muttersprache transponiert. Es ist ganz allgemein schwierig, Aspekte zu finden, die nicht auf Vorbilder und Konventionen zurückgeführt werden können. Die wahren Leidenschaften erhalten den Charakter eines Spiels ohne tieferes Engagement, von erotischer Spielerei und – vor allem – von Konversationskunst. Das Ganze war dazu verurteilt, zusammen mit der Hofkultur, die die Voraussetzung dieses Kokettierens darstellte, zu verschwinden.

„Hvad den æsthetiske Værd angaar af Margareta Lassons Roman, da er den *æqval Nul*. Ingen Moders Sjæl er istand til at holde dens Læsning ud til Enden.“ So lautete 1828 die Beurteilung des ersten dänischen Literaturhistorikers Rasmus Nyerup,⁵ und der Politiker und Schriftsteller Fredrik Bajer stimmte dem eine Generation später zu.⁶ „Det er et tarveligt og nu ganske ulæseligt Arbejde“, schreibt Julius Paludan um die Jahrhundertwende,⁷ während sich Johannes Steenstrup in *Den danske Kvindes Historie fra Holbergs Tid til vor* über Margrete Lasson folgendermaßen (in Petit) äußert: „Her skal nævnes en Forfatterinde, som ikke er lærd, og som vi omtale, ikke fordi hun er Omtale værd, men for ikke at blive dadlet for, at hun er unævnt.“⁸

Einer der besten Kenner des dänischen Romans im 18. Jahrhundert, Hakon Stangerup, sieht die ganze Gattung als „kunstnerisk meget lavtstående“ (‘künstlerisch sehr tiefstehend’) und meint, Lassons Roman „hører afgjort til blandt dens sletteste produkter. Dens handlingsgang er forvirret indtil det forvrøvlede, den springer i tid og sted og taber både personer og disses egenskaber. Den er den første danske roman, men sikkert den ringeste med hensyn til kunstnerisk kvalitet. [...] Et kuriøst navn på en kuriøs bog som udelukkende har kuriøs interesse.“⁹ So heißt es noch in der neuesten Ausgabe von *Dansk Biografisk Leksikon*, welche ungefähr neunzig Jahre nach der ersten erschienen ist. Im Vergleich hierzu war die Kritik des 18. Jahrhunderts überschwenglich, wenn auch nicht besonders ausführlich oder argumentierend. In einer kleinen Schrift von 1732 über dänische Schriftstellerinnen findet Albert Thura in *Den Beklædte Sandhed* „artificiosa simul & ingeniosa“ (‘Proben von Kunstfertigkeit und Witz’),¹⁰ während Christian Frederik Wadskiær 1741 von „den smukke Roman“¹¹ und Friderich Christian Schönau im Jahr 1753 von „denne lærde Forfattere af dette smukke Skrift“ sprechen.¹² Das allgemeine Inter-

⁵ Rasmus Nyerup: *Tritogenia*. 1. København 1828, S. 181. ‘Was den ästhetischen Wert von Margareta Lassons Roman betrifft, so ist er gleich Null. Keine Menschenseele ist in der Lage, die Lektüre bis zum Ende durchzuhalten.’

⁶ Frederik Bajer: *Danske Samlinger*. 2. R., 5. København 1876, S. 362.

⁷ Julius Paludan: *Dansk Biografisk Lexikon*. Hg. von C. F. Bricka. 10. København 1887-1905, S. 104. ‘Es ist eine kümmerliche und heute ganz unlesbare Arbeit.’

⁸ Johannes Steenstrup: *Den danske Kvindes Historie fra Holbergs Tid til vor*. 1. København 1917, S. 53. ‘Hier soll eine Autorin genannt werden, die nicht gelehrt ist, und die wir erwähnen, nicht weil sie der Erwähnung wert wäre, sondern um nicht dafür getadelt zu werden, daß sie ungenannt bleibt.’

⁹ Hakon Stangerup, Sven H. Rossel: *Dansk Biografisk Leksikon*. Red. Sv. Cedergreen Bech. 3. Udg., 8. København 1981, S. 614. ‘gehört mit Sicherheit zu den schlechtesten Produkten der Gattung. Sein Handlungsgang ist bis zur Unkenntlichkeit verwirrt, er springt in Zeit und Raum und verliert sowohl Personen wie auch deren Eigenschaften. Es ist der erste dänische Roman, aber sicherlich der schlechteste in bezug auf künstlerische Qualität. [...] Ein kurioser Name eines kuriosen Buches, das ausschließlich ein kuriozes Interesse beanspruchen kann.’

¹⁰ Albert Thura: *Gynæceum Danicæ litteratum*. Altona 1732, S. 85.

¹¹ Christian Frederik Wadskiær: *Poetisk Skue-Plads*. København, 1741, S. 68. ‘dem hübschen Roman’

¹² Friderich Christian Schönau: *Samling af Danske Lærde Fruentimer, Som ved deres Lærdom, og Udgivne eller efterladte Skrifter have gjort deres Navne i den lærde Verden bekiendte, med adskillige mest Historiske Anmerkninger forøget og udgivet*. 2, København 1753, S. 942. ‘diese gelehrte Verfasserin dieser hübschen Schrift’

esse für weibliche Schriftsteller hat in jüngster Zeit auch zu einer Aufwertung dieses Romans geführt; so findet Anne-Marie Mai *Den Beklædte Sandhed* durchaus lesenswert.¹³

Selbstverständlich sind die Handlung und Figuren unwahrscheinlich und lächerlich, selbstverständlich ist die Sprache gestelzt, wenn wir den Roman mit Texten vergleichen, die zur Herausbildung unserer ästhetischen Ideale beigetragen haben. Natürlich klingt sie deutsch; dennoch war der Wille vorhanden, die Muttersprache zu gebrauchen, weshalb das Resultat wohl auch ein für jene Zeit ungewöhnlich reines Dänisch war. Ebenso selbstverständlich war es nie Lassons Intention gewesen, einen historischen, realistischen oder psychologischen Roman in unserem Verständnis zu schreiben. Ihr Werk mit Hinweis auf die Normen solcher Romantypen zu verurteilen wäre so, als würde man ein Barockmöbel nach denselben Kriterien wie einen Furniertisch aus Preßspan bewerten. Außerdem ist es falsch, wenn Stangerup und nach ihm Mai¹⁴ betonen, daß der Handlungsverlauf des Romans wirr sei und sich in ihm die Figuren und ihre Eigenschaften verlören. Die Erzählsituation ist nämlich deutlich markiert. Zwei Ritter und alte Bekannte treffen sich in der Grenzstadt Snesa, wo sie sich aufhalten müssen, bis sich eine Möglichkeit zur Weiterreise ergibt. Leonqvæs Knappe Drogan ist auf dem Heimweg von Rom; bei sich hat er Prinzessin Cordelisa (Leonqvæs geliebte Diana hat unwiderruflich den Schleier genommen). Auf Aufforderung erzählt er seinem Freund, dem dänischen Ritter Hunidormo, von der unglücklichen Reise, während ein Landsmann des letzteren zuhört. Dieser Zuhörer muß derjenige Erzähler sein, der – wortwörtlich, in Runenschrift – die Erzählung Drogans inklusive der Erzählungen der verschiedenen Figuren niederschreibt. Die Erzählungen sind konsequent und logisch in den Rahmen oder vielmehr die verschiedenen Rahmen wie auch ineinander gefügt. Eine genauere Betrachtung ermöglicht es, zwischen nicht weniger als neun unterschiedlichen Erzählniveaus zu unterscheiden:

1. Anna Margrete Lasson an die wirklichen Leser.
2. Nossal Etergram (Anagramm!) an die höfische Öffentlichkeit, da das Manuskript von 1715 Frederik IV. gewidmet war.
3. Aminda als Übersetzerin und Herausgeberin des gefundenen Pergaments (vgl. ihre Absicht „at opskrive en Historie/ Jeg af en andens Fortælning har hørt“ [‘eine Geschichte aufzuschreiben, die ich durch Erzählung eines anderen gehört habe’, Tilskrift, unpag.] für:

¹³ Anne-Marie Mai: Det danske sprogs inderlige elskerinde. Om Anna Margrethe Lasson. *Nordisk kvindelitteraturhistorie*. Red. Elisabeth Møller Jensen et al. 1. København 1993, S. 347.

¹⁴ Vgl. Mai, Det danske sprogs inderlige elskerinde, 1993, S. 346.

- a) „Alle Liebhabere“, d.h. das zeitgenössische romanlesende Publikum
- b) sich selbst („til min egen Tiids Fordriv“ [‘zu meinem eigenen Zeitvertrieb’])
- c) die zukünftigen Leser (vgl. „Tilskrift. For dennem/ som udi Tiden/ maa skee lenge efter min Tiid/ forekommer dette. Gunst-Bevaagene Læser“ [‘Zuschrift. Für die, denen in der Zeit, vielleicht lange nach meiner Zeit, dies vorliegt. Hoch-Geneigter Leser’]).

4. Anonymer dänischer Ritter, der auf Aufforderung des Ritters Hunidormo zum Andenken an „den lyckelige møde“ [‘das glückliche Treffen’] des hochgeborenen Herrn, „den Høybaarne *Sigefrid*“, schreibt und zur Ermahnung an Hunidormo, den Schreibenden in des hohen Herrns „bestandige Naade og Beskiermelse“ (‘beständiger Gnade und Schutz’, S. 235) zu halten. „[V]ed den Forsikring/ *Hunidormo* om min Tavsthed gjorde [...] blef mig tilladt at høre dette/ jeg her efter skal opskrive/ dem til Forlystning/ som ere Elskere af de Ting/ som har Sandhed til forære“.¹⁵

5. Der „nalensiske“ Ritter Drogan erzählt, aufgefordert vom dänischen Ritter Hunidormo, die Geschichte seines Herrn sowie seine eigene als Erklärung für den Verlust seiner einstigen Fröhlichkeit – mit Hunidormos anonymem Landsmann als außenstehendem Dritten, dem ein Schweigegelübde auferlegt worden ist! Die Erzählsituation ist in einem Rahmen (S. 2-4, S. 231-234) innerhalb des Schreiberrahmens (S. 1-2, S. 117-118, S. 234-235) beschrieben, unterbricht aber häufig den Erzählverlauf (S. 35 sogar mit einem Anflug von ‘Allwissenheit’).

6. Die Sprechhandlungen der einzelnen Akteure (Leonqve, Fulio, Brut[us], Eicse-lius, Sidomiris/Mandora) variieren zwischen kurzen Repliken und selbständigen Geschichten (wie diejenige Celidons [S. 89-155] und Cordelisas mit kleineren Unterbrechungen [S. 172-215]), die an Drogan gerichtet sind oder von ihm mitgehört werden. Da Drogan in kleinerem Ausmaß selbst zusammenfaßt, kommentiert und erzählt, macht dies den größten Teil des Buches aus.

7. Repliken, Geschichten und Texte einzelner Akteure – in erster Linie Dianas Geschichte (S. 118-137), Volsis Geschichte (S. 137-154), Sidomiris’ Geschichte (S. 176-186), aber auch (S. 114-118, S. 154) der Beitrag von Drogan selbst – mitgehört und zitiert von anderen Akteuren, die wiederum von Drogan zusammengefaßt werden. Die Erzählung eines Pilgers, die von Cordelisa berichtet wird (S. 158-160), fungiert als eine Art *mis-en-abîme*.

8. Repliken (z.B. S. 129, S. 145, und Briefe S. 111), die wortwörtlich von einem Akteur (Antenor) einem anderen Akteur (Drogan) wiedererzählt werden, mitgehört von Celidon, der es Drogan weitererzählt.

¹⁵ *Den Beklædte Sandhed*, S. 4. ‘Durch die Versicherung, die Hunidormo über mein Schweigen abgab, [...] wurde mir erlaubt, dieses zu hören, was ich hiernach aufschreiben werde, denen zum Vergnügen, die Liebhaber der Dinge sind, die Wahrheit schenken.’

In Cordelisas Geschichte (S. 212-213) tritt eine weitere Pilgererzählung auf, dieses Mal von Diana vermittelt.

9. Dianas Monolog (S. 151), der von Javano mitgehört wird, der dies Volsis klagt, der dies an Antenor vermittelt, der es wiederum Drogan erzählt, belauscht von Celidon, der es abermals Drogan weitererzählt!

Weit davon entfernt, verwirrt zu sein, ist *Den Beklædte Sandhed* mit großer Raffinesse „stiilet og sammenskrevet“ (‘geschrieben und komponiert’, Tilskrift, unpag.). Weitere Beweise dafür sind die vielen Parallelen, Symmetrien und Kontraste zwischen den einzelnen Geschichten und zwischen dem Anfang und Ende des Buches. Beispiele hierfür wären die Parallelen zwischen der Vernunfts-Hybris von Leonqve (S. 15) und Diana (S. 135, S. 196) oder der Kontrast zwischen Leonqves Traum (S. 22) und jenem von Sidomiris (S. 182). Wir können von Stangerups Forderung nach Einheit von Zeit und Ort ohne weiteres absehen, denn als ästhetisches Kriterium gehört sie zur pedantischsten klassizistischen Poetik. Damit ist aber auch keineswegs sicher, daß *Den Beklædte Sandhed* so eindeutig, wie immer behauptet wird, zu den schlechtesten Vertretern des Barockromans gehört.

Das Ziel des Barockromans ist es nicht, wie im rationalistischen Tendenzroman, ein Raisonement oder einen Sachverhalt zu verdeutlichen, sondern er will im Gegenteil eine Ahnung des Außergewöhnlichen geben, eine Daseinsform oder ein Gefühl in seiner metaphysischen Essenz gestalten. Ein hyperbolisch-rhetorischer Stil (S. 46, S. 53, S. 164, S. 134) ist in diesem Fall zweckmäßig, während eine deskriptive Darstellung den gegensätzlichen Effekt hätte. Kein Stilmittel ist in *Den Beklædte Sandhed* auffälliger als die Aporie, die Verlegenheit um Worte: „Med hvad Ord skal jeg kunde fortelle Eder hans Tilstand/ i den Tid/ da dog Cicero med ald sin Veltalenhed efter mine Tanker aldrig formaar at udføre den [...]“.¹⁶

Ohne Zweifel kommen wir den Intentionen der Gattung und auch denen Lassons nahe, wenn wir den Roman als Vermittler einer platonischen Liebesbetrachtung (S. 157, S. 191) und eines (wenn auch dem bürgerlichen Tugendbegriff angepaßten) feudalistischen Ehr- und Treueideals sehen. Das aus unserem Blickwinkel konventionell Unselbständige ist ein Ausdruck der Anlehnung an eine universelle Kultur mit ehrwürdigen Wurzeln (Theokrit, Vergil, Montemayor, d’Urfé, La Calprenède, Madeleine de Scudéry). Den beruhigenden Effekt eines Diskurses, der nach festgelegten Spielregeln verläuft, kennen wir heutzutage z.B. aus Kriminalromanen; und es ist die ausdrückliche Absicht Lassons/Amindas (dem Titel und der „Tilskrift“ zufolge), Drogans (S. 3-4) sowie des anonymen Erzählers (S. 235) zu gefallen. Was nachgeahmt wird, sind jedoch nicht Natur oder historische Verhältnisse, sondern literarische Vorbilder. Lasson ist das Ideal einer natürlichen Sprech-

¹⁶ *Den Beklædte Sandhed*, S. 52. ‘Mit welchen Worten könnte ich Euch seinen Zustand schildern, wenn doch selbst Cicero mit all seiner Beredsamkeit meiner Ansicht nach niemals vermöchte, ihn auszuführen.’

weise fremd, dagegen ist sie bestrebt, Vorbilder für eine elegante Konversation zu geben (S. 48, S. 163, S. 233). Wenn man die damaligen Sprachverhältnisse in Dänemark berücksichtigt, ist es nicht verwunderlich, daß wir bei Lasson verkrampfte und überspannte Konstruktionen finden (z.B. S. 187-188). Überraschender ist jedoch, daß es ihr mitunter wirklich gelingt, komplizierten und abstrakten Verhältnissen einen eleganten Ausdruck zu verleihen. Andere konventionelle, in *Den Beklædte Sandhed* repräsentierte Barockthemen haben hier möglicherweise eine eigenartige Ausprägung. Dies gilt etwa für den 'schönen Ort', den *locus amoenus* der Pastorale, der bei Lasson den Charakter einer potentiell kritischen, erotischen, geschlechterpolitischen und sogar politischen Utopie erhält (S. 205, S. 93). Ein anderes Thema mit Anknüpfungen an die Gattung ist die Melancholie in Verbindung mit Ambivalenz und fehlender Synchronie der Liebe.

Diese Themen ordnen sich dem Metapoetischen unter. In *Den Beklædte Sandhed* wird das Begehren des Helden durch einen Traum, jenes der Heldin durch ein Bild geweckt, das von außen präsentiert wird. Das Begehren ist vermittelt, übernommen – was sich entweder mit René Girard als 'mimetisches Begehren' oder mit Jacques Lacan als das 'Begehren des Anderen' auslegen läßt. Diana lernt von Sidomiris zu lieben, indem sie ein Bild von deren Geliebtem kopiert. Auf diese Weise müssen wir uns vorstellen, daß die adligen Fräulein und Frauen ihr Gefühlsleben und ihre Sprache nach den Vorbildern der galanten Romane gestalteten. Während Diana das Bild liebt, hält sie das Original spontan auf Abstand: „[H]vi saa foranderlig i min Paasyn/ og naadig i min fraværelse?“ klagt Leonqve ('Warum so veränderlich in meiner Gegenwart, und gnädig in meiner Abwesenheit?', S. 166). Die Erklärung dieses Sachverhaltes hat mit „den anden Dig“ ('dem zweiten Du', S. 75) zu tun und damit, daß die Prinzessin Diana aus dem Blickwinkel der Göttin Diana „en anden mig“ ('ein zweites Ich') ist. In dem Augenblick, in dem Leonqve ein wirkliche Frau begehrt, wühlt er das klare Wasser im Bad der Göttin auf (S. 75) und zerstört das Bild des eigentlich Geliebten, des Unzugänglichen und Keuschen: den Tod selbst. Zugleich hat er den ersten Schritt auf jenem Weg genommen, der unweigerlich zur Göttin führt.

Das Tragische in diesem Roman liegt nicht darin, daß der Held stirbt, sondern darin, daß (wahre) Liebe sich prinzipiell nicht realisieren läßt. (Und für Helden taugt nichts weniger als wahre Liebe.) Als Leonqve zuerst von der Liebe getroffen wird, bricht er aus: „Ach nej! *Drogan*, denne Syge er mig af Søfnen paalagt! Meener du da vel/ at noget kand borttage den igien/ uden dend/ som er stærkere end hand/ nemlig hans Broder/ Døden.“¹⁷ Auch Schlaf und Liebe sind Geschwister („Døden/ tager i blinde/ hvem hand Raser paa/ [...] Kiærlighed/ giver i blinde hvem hand lyster/ sine Yndigheder at nyde/ eller Plager at bære og finde“).¹⁸ Im Schlaf wird der

¹⁷ *Den Beklædte Sandhed*, S. 27. 'Ach nein, Drogan, diese Krankheit ist mir vom Schlaf auferlegt! Meinst du wohl, daß etwas sie wieder wegnehmen kann, außer dem, der stärker ist als er, nämlich sein Bruder, der Tod.'

¹⁸ *Den Beklædte Sandhed*, S. 190. 'Der Tod nimmt blindlings, wen er bestürmt [...], die Liebe gibt

Liebstraum als unausweichlicher Weg zum Tod geweckt, in dem er erst eigentlich vollendet werden kann. Es ist daher nicht überraschend, daß Prinz Volsis Dianas Interesse auf sich zieht, indem er sich selbst (!) als Tod präsentiert, oder daß ihre Liebe zu Leonqve geweckt wird, als sie sich mit der abgewiesenen Sidomiris (S. 185) und damit letztlich dem Verlust identifiziert. Ihre Grabinschrift denkt sie sich wie folgt: „*Diana døde/ og hadede Kierlighed*“ (‘Diana starb und haßte die Liebe’, S. 164). Genausowenig erstaunt es, daß Leonqve wie Racines Hippolyte versucht hat, sich an der Liebe zu rächen. Auf Drogans Warnung, sich nicht gegen die Götter zu empören und zu versündigen, gibt er zur Antwort: „*Du Giek, [...] meener du jeg icke nok erlanger den Begiering af Guderne/ at beholde min Fornuft?*“ (‘Du Narr, glaubst Du nicht, ich könne jenes Zugeständnis von den Göttern erlangen, meinen Verstand zu behalten?’, S. 15) Sein Fall wird umso härter. Als er einen Beweis dafür erhält, daß die im Traum erblickte Diana wirklich existiert, wird er „*saa forglemmelig/ at han icke kunde erindre/ hvor han var*“ (‘so vergeßlich, daß er sich nicht erinnern konnte, wo er sich befand’, S. 38):

[Da] denne Glæde søgte Rum i hans Hierte/ hvilket Sorg gandske havde indtaget/ formaatte det icke formedelst den langvarige Marter/ det tilforn gandske var udmattet af/ lengere at kunde imodstaae disse tvende mægtige Fiender/ mens af deris stærke Bevegelser i en dødelig Besvimelse til Jorden nedsank/ icke med liden Tumult/ eftersom han det gandske Bord/ hvor ved han stod/ tillige med sig omdrog.¹⁹

Eine unglückselige Ohnmacht, da er sich zufälligerweise (!) im Schlafgemach der kaiserlichen Prinzessin befindet, um die Auserwählte des Kronprinzen zu entführen.

Der heroischen Liebesauffassung steht die alltägliche Drogans gegenüber, die den Unterschied zwischen Schlaf und Tod, Schlaf und Wachen hervorhebt, und die ein Sowohl-als-auch, einen Wechsel zwischen Leidenschaft (‘Raserei’) und Vernunft akzeptiert:

[L]igesom Naturen har beskicked det forderste af voris Hoved til voris Forstands Boelig/ har den oc bereed Phantasien Stæd bag i Hovedets Afdeelning; det eene nødvendig til voris Dags-Forretning/ oc det andet til en Undersked imellem Søfnen oc voris Død.²⁰

blindlings, wem ihr gefällt, ihre Süße zu genießen oder ihre Qualen zu tragen und zu finden.’

¹⁹ *Den Beklædte Sandhed*, S. 38-39. ‘[Als] diese Freude in seinem Herz Platz begehrte, das von der Sorge ganz in Besitz genommen war, vermochte es wegen der langwierigen Marter, durch die es zuvor ganz ermattet worden war, nicht, diesen beiden mächtigen Feinden länger entgegenzustehen und sank durch deren starke Bewegung in tödlicher Ohnmacht zu Boden, mit nicht geringem Tumult, da er den ganzen Tisch, an dem er stand, mit sich niederriß.’

²⁰ *Den Beklædte Sandhed*, S. 25-26. ‘So wie die Natur unserem Verstand den vorderen Teil unseres Kopfes zur Wohnung gegeben hat, hat sie auch der Phantasie einen Platz im hinteren Teil des Kopfes bereitet; das eine notwendig für unser tägliches Geschäft, das andere für den Unterschied zwischen dem Schlaf und unserem Tod.’

Das folgende Schema über die Figurenkonstellation des Romanes deutet an, wie ein- und dieselbe Liebes- bzw. Rivalitätsbeziehung sich in unterschiedlichen Varianten auf drei (mitunter vier) klar voneinander getrennten Ebenen abspielt, wobei der Hirtenstand – die Verkleidung, die Fiktion – zwischen heroischer und praktischer Einstellung vermittelt:

Götterniveau			Göttin Diana/Vesta	
Heldenniveau	Sidomiris, Gräfin von Rohams	Prinz Isidon alias Fulco[-io] Prinz Leonqve von Nalis	Cæsars Tochter Cordelisa Diana, Erbprinzessin von Persien	1. Ritter Brut[us] 2. Erbprinz v. Rom Javano 3. Prinz Volsis v. Epiro alias Ritter Eicselius
Hirtenniveau	Anonyme Hirtin	Telanor (Leonqve) Sylvander Dimantes (Drogan)	Mandora (Diana) Celie Atanis (Cordelisa)	Celidon
Alltagsniveau		Drogan	Ludsinda	

Ein Aspekt des Liebesdilemmas besteht darin, daß die Helden und Heldinnen immer wieder in tiefste Verzweiflung versinken, weil sie zufällig Liebeserklärungen des Geliebten mithören – von denen sie selbstverständlich annehmen, daß sie an einen anderen gerichtet sind (S. 36). Das Muster wiederholt sich auf verschiedenen Ebenen. Wie Liebe ist auch Wissen (Anagnorisis) im Universum des Romans gleichbedeutend mit Unglück. „O! I milde Guder“, ruft Leonqves Onkel aus,

hvor u-formodendis tilfør I mig denne Glæde/ at see min kiere Søster-Søn: Men ach! hvi har jeg saa stræbet at vide dette/ efterdi jeg tillige med den Fornøjelse maa være deelagtig i denne Hierte-Sorg/ at see ham i samme Øjeblik forgaae! Ach! ach!²¹

In der Haupthandlung des Romanes werfen Vorzeichen und dunkle Ahnungen ihre Schatten auf die Vereinigung der beiden liebenden Paare. Verliebtheit ist in *Den Beklædte Sandhed* (wie generell im Schäferroman) gleichbedeutend mit Melancholie. So sagt Leonqve:

²¹ *Den Beklædte Sandhed*, S. 57. 'Oh Ihr milden Götter! Wie unverhofft fügt Ihr mir diese Freude zu, meinen lieben Neffen zu sehen; aber ach! warum habe ich danach gestrebt, dies zu erfahren, da ich gleichzeitig mit dem Vergnügen an diesem Herzensleid teilhaben muß, ihn im gleichen Moment vergehen zu sehen! Ach! ach!'

de gode Tanker I bær til min Oprigtighed/ gjør mig Eder saa angenem oc kier/ at jeg heller undte eder Døden (den jeg af inderste Siæl tilønsker mig) / end vide Eder saa lig [mig] i Ulyksalighed/ som Sind oc *Houmeur*. Jeg maa nøjes med at sucke/ fordi der ere icke Ord nok i Verden/ hvor med jeg kand udsige mine Lidelser/ som ere de største/ *Firmamentets* klare Øje nogen Tid har seet.²²

Als Leonqve und Eicselius ihr Unglück vergleichen, wird ersterem „det Nafn af den Meest-lidende“ (‘der Name des Meistleidenden’, S. 32) zuerkannt. Leonqve:

Jeg [...] som aldrig kiendte den Begyndelse/ eller har nogen Fortrøstning til at see det/ hvor udi min Lyksalighed skal begynde/ men alt oplevvet Enden af min Fordervelse! I har besiddet et Haab/ oc beklager eder/ for det er mist; oc jeg har aldrig tørt haabe/ men med Bøn bortjaget det. I kand nefne det I elsker; oc jeg! Ach forlader mig/ at jeg icke kand sige mere; Hvor ved et dybt Suk saa borttog ham sin Aand/ at mand en lang Tid icke vidste/ om han havde mere af Lifvet/ end to vit opslagen Øjne/ som dog stod gandske stille/ oc u-vist/ til at slutte noget Lifs-Tegn af.²³

Diese Reaktion entspricht der Identifikation mit dem verlorenen Liebesobjekt *qua* Verlust – für die bulgarisch-französische Linguistin und Psychoanalytikerin Julia Kristeva ein Charakteristikum des Melancholikers.

Während die Liebe Trauer verursacht, erzeugt die Darstellung dieser Trauer Lust. Das Verhältnis ist charakteristisch für die Schäferdichtung, von der eine Reihe Literaturhistoriker und -theoretiker (am nachdrücklichsten Wolfgang Iser²⁴) meinen, sie gestalte das Literarische in seiner reinsten Form. Beispielsweise wird Mandoras Lied – „Saa elskis ofte/ den en anden haver kier// Ach! at dog Kierlighed saa fuld af Plager er“ (‘So liebt man oft denjenigen, den ein anderer lieb hat,/ Ach! daß doch die Liebe so voller Plagen ist’) – „saa lyflig/ at mand med Forundring maatte høre der paa“ (‘so lieblich, daß man es mit Verwunderung hören mußte’, S. 76) vorge-tragen.

Die ästhetische Wirkung von *Den Beklædte Sandhed* beruht nicht auf einem originalen oder dramatischen Stoff, sondern auf dem Gespür für das Mysterium und

²² *Den Beklædte Sandhed*, S. 30. ‘Die guten Gedanken, die Ihr meiner Aufrichtigkeit entgegenbringt, machen mir Euch so angenehm und lieb, daß ich Euch lieber den Tod gönnte (den ich aus tiefster Seele für mich wünsche), als Euch mir so gleich an Unglück wie an Sinn und *Houmeur* zu wissen. Ich muß mich damit begnügen zu seufzen, weil es auf der Welt nicht genug Worte gibt, mit denen ich meine Leiden aussprechen kann, welche die größten sind, die das klare Auge des Firmaments jemals gesehen hat.’

²³ *Den Beklædte Sandhed*, S. 31. ‘Ich, der ich nie den Anfang kannte oder irgendeinen Trost besitze, das zu sehen, wo mein Glück beginnen wird, aber schon das Ende meines Verderbens erlebt habe! Ihr habt eine Hoffnung besessen und beklagt Euch, weil sie verloren ist; und ich habe nie zu hoffen gewagt, sondern [die Hoffnung] mit Gebet verjagt. Ihr könnt das benennen, was Ihr liebt; und ich! Ach vergeb mir, daß ich nicht mehr sagen kann; Worauf ein tiefer Seufzer ihm den Lebensgeist nahm, so daß man eine lange Zeit nicht wußte, ob er mehr vom Leben hatte als zwei weitgeöffnete Augen, die doch ganz still standen, und von denen nur unsicher ein Lebenszeichen abzulesen war.’

²⁴ Wolfgang Iser: *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie*. Frankfurt am Main 1991.

merveilleux. Dieser Effekt wird dadurch erreicht, daß Teile der Geschichte kunstvoll im dunkeln belassen werden – durch die Manipulation vermittelt unterschiedlicher Erzähler und durch die Brüche zwischen verschiedenen Zeitperspektiven und Blickwinkeln, die durch das intrikate Flechtwerk der Erzählstränge ermöglicht werden. Die Geschichten ergeben jeweils für sich genommen nur eine – meist mißverständliche und entstellte – Seite eines Ganzen, das in dem Grad banal wird, wie es überblickt und durchschaut werden kann. Dieser erzähltechnische Griff ist ein Aspekt der – *curiously inwrought* – Umschreibung, die den Barockstil kennzeichnet (vgl. auch die Verkleidungsmetaphorik des Titels: „Kaabe“, „Klæde“, „Beklædte“ [‘Mantel/Umhang’, ‘Kleid/Gewand’, ‘bekleidet/verhüllt’]). Auf die gleiche Weise wie die ‘buchstäbliche’ Bedeutung von Umschreibungen und Bildern verhüllt ist, ist die Handlung so komplex, daß niemand die volle Übersicht hat; dies gelingt erst Drogan, doch da ist die Tragödie bereits eine Tatsache. Im Bereich zwischen dem komplizierten Ausdruck und dem wiedererkannten, gewohnten Inhalt wird ein ideologischer Raum von unbeschreiblicher Tiefe oder eher unaussprechlicher Höhe aufgebaut. Das Gefühl für das Übernatürliche oder wenigstens für die außergewöhnlichen menschlichen Dimensionen wird durch Auslassungen suggeriert.

Es lassen sich gewisse Indikatoren finden, daß die dargestellten Konflikte geographisch doch wesentlich näher als im antiken Persien oder Rom lokalisiert sind. Werden einzelne Ortsnamen rückwärts gelesen, gelangen wir direkt in die Heimat der Schriftstellerin: Sjælland, Fyn, Odense, Dalum Kloster! So bezeichnen denn auch Stangerup und Rossel in einer gattungsspezifischen Lesart Margrete Lassons Roman als „en svært gennemskuelig fortolkning af samtidigt skandalestof“.²⁵ Dagegen ist Vilhelm Andersens Charakterisierung, „‘Den beklædte Sandhed’ er et jomfrueligt Hjertes tilslørede Skriftemaal“,²⁶ Ausdruck der biographischen Fixierung des frühen 20. Jahrhunderts. Eine aktuelle und praktikable Interpretation sieht *Den Beklædte Sandhed* als verhüllte Kritik zeitgenössischer Verhältnisse.

Die Zeremonie im Tempel der Diana mag bizarr wirken. Geschmückt mit Rosmarin- und Rosenkränzen, gerüstet mit Pfeilköchern, Bogen und Jasmin, gehen junge Mädchen in paarweiser Prozession zum Altar, auf dem sie ihre Blumen niederlegen. Zwei weiße Tauben werden von zwei Priestern

med en der til helliget Knif sønderskaris/ at deris Blod kunde overstenge det gandske Altere oc de Blomster som der paa vare nedlagde. [...] Dernest blef et Baal af alleslags vel-lugtende Træ ved to andre Præster paa Alteret giort/ hvor hen Par oc Par igien tiltraaede/ oc med deris Hoved-Krandser bedeckede det for-benefnte Baal.²⁷

²⁵ Rossel, Stangerup: *Dansk Biografisk Leksikon*, 8, 1981, S. 614. ‘eine schwer durchschaubare Deutung zeitgenössischen Skandalstoffes’

²⁶ Vilhelm Andersen: *Illustreret dansk Litteraturhistorie*. 2. København 1934, S. 250. ‘*Den Beklædte Sandhed* ist die verhüllte Beichte eines jungfräulichen Herzens.’

²⁷ *Den Beklædte Sandhed*, S. 60, ‘mit einem dafür geweihten Messer durchgeschnitten, so daß ihr Blut den ganzen Altar und die darauf niedergelegten Blumen besprengen konnte’; ‘Daraufhin wurde von zwei anderen Priestern ein Scheiterhaufen aus den verschiedensten wohlriechenden Hölzern auf dem

Der oberste Priester entzündet den Holzstoß, dieser brennt, während die Jungfrauen „en sagte sørgende *Music*, der udi bade de Gudinder (sic.) om et naadigt Svar“ (‘eine sachte, klagende Musik, in der sie die Göttinnen um eine gnädige Antwort ersuchten’, S. 60) anstimmen. Aus Feuerbuchstaben in der Asche kann das Schicksal des Helden gelesen werden: „Hans kyske Kierlighed skal af en anden mig// Erkiendis/ før han døer“ (‘Seine keusche Liebe wird von einem zweiten Ich erkannt werden, bevor er stirbt’, S. 61). Als Allegorie über die Ehe gelesen, vermag das Ritual verschiedene Einblicke in die Psychologie der Liebe zu gewähren.

Mai weist in ihrem Essay über die Verfasserin ganz richtig darauf hin: „Lasson använder skildringen av [hyrdelandskapet] Nyf för att skapa en överensstämmelse mellan det inre i själslandskapet och en yttre natur. Naturscenerierna med sina källor, ljuvliga skogar, täta snår, doftande blommor och djupa hålor speglar vad som fysiskt och psykiskt utspelar sig mellan de älskande“.²⁸ In ihrem Eifer, Lasson zu einer Pionierin zu machen, sieht Mai darin einen vorromantischen Zug, was nur insofern stimmt, als verschiedene Merkmale früherer – nicht zuletzt mittelalterlicher – Literatur im grundlegend anderen Literaturklima der Romantik wiederverwandt werden. Wenn Lasson, wie Mai aufzeigt, die Liebe als „en rad påfrestande känsloupplevelser och tillstånd“ (‘eine Reihe zermürbender Gefühlserlebnisse und Zustände’) beschreibt und es gleichzeitig diese Liebe ist, die „ger romanfigurerna sjäsliv och självmedvetande“ (‘den Romanfiguren Seelenleben und Selbstbewusstsein gibt’),²⁹ dann geschieht dies auf der Grundlage eines zu Lassons Zeit schon längst trivialisierten petrarkistischen Schemas. Auch Mais Interpretation der zahlreichen Verkleidungs- und Verwechslungsszenen als „en symbol för de älskandes bemödanden att skydda och dölja sina känslor inför en kall och cynisk omvärld“³⁰ verriet eine romantisierende Leseweise. Obwohl Mai mit ihrer erhellenden Arbeit zu Lassons Buch in der Forschung isoliert dasteht, bricht sie doch nicht mit der Tradition, die den Roman aus der Perspektive anderer als seiner eigenen Genrekonventionen zu lesen pflegt, in Mais Fall aus der Sicht einer Norm, die von Jane Austen und Camilla Collett geprägt wird. Nichtsdestoweniger hat Mai in ihren wichtigsten Argumentationspunkten recht.

Die Heldinnen werden zu Schäferinnen, wenn sie Rücksicht auf ihre Gefühle nehmen (die Männer verkleiden sich, tragen aber weiterhin ein Schwert unter ihren Umhängen). Der Hauptgegensatz liegt zwischen dem Liebenden, der – indirekt – ihr

Altar errichtet, an den Paar um Paar wieder herantrat und mit ihren Kränzen den vorgenannten Scheiterhaufen bedeckte.’

²⁸ Mai, *Det danske sprogs inderlige elskerinde*, 1993, S. 347. ‘Lasson verwendet die Schilderung der [Schäferlandschaft] Nyf, um eine Übereinstimmung zwischen innerer Seelenlandschaft und äußerer Natur zu erzielen. Die Naturszenarien mit ihren Quellen, lieblichen Wäldern, dichtem Astwerk, duftenden Blumen und tiefen Senken spiegeln wider, was sich physisch und psychisch zwischen den beiden Liebenden abspielt.’

²⁹ Mai, *Det danske sprogs inderlige elskerinde*, 1993, S. 346.

³⁰ Mai, *Det danske sprogs inderlige elskerinde*, 1993, S. 346-347. ‘ein Symbol für das Bemühen der Liebenden, ihre Gefühle vor einer kalten und zynischen Umwelt zu schützen und zu verbergen’

Begehren weckt, indem er an die Phantasie appelliert, und demjenigen, der dies kraft seiner Macht und Position fordert. Über Javano, der sie zur Ehe zwingen will, sagt Diana

kan hand tilstæde/ at mand nøder mig til at Ægte sig/ har hand aldeelis ingen Kiærlighed meere/ om hand end tilforne havde haft den/ saa som Kierlighed slet ingen tvang lider/ og den/ jeg icke elsker/ skiøtter jeg lidet om mand gjør noget Ondt/ men hvis mand Sorg og Fortræd mod den øver/ jeg under vel/ tager jeg mig saa nær/ som det mig selv vederfaris/ slutter der af/ hierte Søster/ hvor ubehageligt dette Ægteskab vil blive; Naar jeg skal give mit Hierte bort/ som jeg icke selv eyer/ til den der har behag udi at vide mig plaget.³¹

Eventuell läßt sich auch eine allgemeinere Kritik der autoritären Verhältnisse in Dänemark herauslesen. Idula – Idylle! – ist (wie Nyf-Fyn) eine ‘verkehrte Welt’ (S. 63). Die freien, ungezwungenen Zustände zeigen vielleicht spiegelverkehrt die Gesellschaft, in der Anna Margrete Lasson lebte. „Hyrde-Stæder“, sagt Celidon,

lider [ey] nogen stor Herris Nerværelse/ hvorfor mand daglig skal leve i Frygt/ med en ringe Forseelse at fortørne/ mens ved lige Stands-Personer/ som mand ey er mere Frygt eller Undseelse skyldig/ end en anden Ære-elskende Hyrde-Svend/ beholder vi en fuldkommen Frihed blant os; oc icke det allene/ mens endog der ved forplantis den Roesværdige Begierlighed hos Unge oc Gamle/ med Skikkelighed oc Dyd at naae den Berømmelse oc Ære/ mangen stor Herre icke blef given/ hvis Frygt for hans Unaade oc Magt ey af Tvang dennem det der retsindig sætter højere Priis paa Dyd end Byrd.³²

Eine der Stellen, in denen die Eleganz des Stils der subtilen Gefühlsanalyse entspricht, ist jene, in der Diana und Leonqve zum ersten Mal miteinander sprechen (die Schäferinnen haben sich hervorgewagt, weil Leonqve sich in einem Monolog so überzeugend über seine unglückliche Liebe ausgesprochen hat):

Min dristige Hyrde/ falt hun hannem i Talen/ jeg maa bekiende/ eders Undskyldning udsletter aldels intet af eders Forseelser; thi den Tilbydelse I gjør at elske oc ihukomme en anden ved mig/ den Ære tacker jeg ey Eder for/ mens Guderne/ der har givet mig/ maa

³¹ *Den Beklædte Sandhed*, S. 205-206. ‘kann er zugestehen, daß man mich zwingt, ihn zu heiraten, hat er überhaupt keine Liebe mehr, wenn er denn je welche hatte, so wie die Liebe überhaupt keinen Zwang duldet; und es kümmert mich wenig, wenn man dem Böses tut, den ich nicht liebe, aber wenn man demjenigen Trauer und Unheil zufügt, den ich leiden mag, geht es mir so nahe, als ob es mir selbst widerfahren würde, schließe daraus, liebste Schwester, wie unangenehm diese Ehe werden würde; wenn ich mein Herz, das ich nicht selbst besitze, demjenigen weggeben muß, der Gefallen darin findet, mich geplagt zu wissen.’

³² *Den Beklædte Sandhed*, S. 93-94. ‘Schäferorte ertragen nicht die Nähe eines großen Herrn, vor dem man in täglicher Furcht leben muß, ihn wegen eines kleinen Vergehens zu erzürnen, sondern bei Personen von gleichem Stand, denen man nicht mehr Furcht oder Scham schuldig ist als einem anderen ehrliebenden Schäfersgesellen, behalten wir unter uns eine vollkommene Freiheit; und nicht nur dieses, vielmehr wird dadurch die lobenswerte Begierde bei Jung und Alt fortgepflanzt, durch Schicklichkeit und Tugend jene Berühmtheit und Ehre zu erlangen, die manchem großen Herren nicht vergönnt wäre, wenn nicht die Furcht vor seiner Ungnade und Macht dem zum Zwang wäre, der rechten Sinnes höheren Preis auf Tugend als auf Geburt setzt.’

skee/ en liden Lignelse af saa fuldkommen en Hyrdinde/ som den I formener at have elsket; oc som Ligheden imellem Eders Hyrdinde oc mig foraarsager Eder denne hastige Forandring/ maa I vide/ at eders Ansigt/ der iligemaader ligner en Mands-Person/ hvilken jeg ey er meget gunstig/ nøder mig til at flye eders Nerværelse oc videre Omgængelse. Lader derfor Eders Tanker afbilde Eder den Hyrdinde I elsker/ uden at søge hendis Minde ved min Beskuelse; thi jeg kand icke igien see Eder/ uden at tractere Eder/ ey som eders egen Person/ mens som den I forrestiller.³³

Die Antwort des Schäfers steht dem in nichts nach. Wir haben hier einen thematischen und stilistischen Höhepunkt des Romans:

Ach! jeg u-lyksalige/ sagde *Telanor*, skal jeg liide Straffen/ en uskiønsom har forskylt/ oc efterdi han af en u-naturlig Blindhed ey kand viide at sætte Priis paa sin u-fortiente Lycke/ forbydis mig at see hende/som er min Glædis Spil.

Hvi hader du da dend dig haver kier!

Ach! at dog Kierlighed saa fuld af Plager er!

Over disse Ord rødne *Mandora*, oc med sin dejlige Farve beskiemmede de nys udbrøtte Roser/ hvor med hendis Hoved var beprydet/ hvilket icke lidet forøgede den Tilbøjelighed/ som min Herre fant hos sig til at ynde denne Hyrdinde for sin Princesses skyld.³⁴

Indem *Telanor*-*Leonqve* ihre eigenen Worte, daß sie denjenigen hasse, der sie liebt, wie eine Anklage gegen sie wendet, wirft *Mandora*-*Diana* „et Floor over sit Ansigt“ (‘einen Schleier über ihr Gesicht’), um die Röte zu verbergen, die das Begehren verrät, das in diesem Falle die Wahrheit ist. Wenn die Wahrheit das Gefühl ist, kommen wir einer Epiphanie nirgends näher als in dieser Szene (die gleichzeitig am stärksten mit *la bienséance* bricht), in der „den forlatte/ den højt bedrøvede/ den ømkværdige *Sidomiris*“ (‘die verlassene, die zutiefst betrubte, die bemitleidenswerte *Sidomiris*’) den Geliebten, der sie nicht mag, tot glaubt: „Dette giorde hende uden Forstand/ ja gandske rasende: Hun afref alle de kostelige Juveler/ som hende ziirede/ oc i deris Sted bedeckede sig med Flor.“ (‘Dies machte, daß sie den Verstand verlor, ja völlig rasend wurde: sie riß sich all die kostbaren Juwelen ab, die sie zierten, und

³³ *Den Beklædte Sandhed*, S. 84-85. ‘Mein kühner Hirte, unterbrach sie ihn, ich muß bekennen, Eure Entschuldigung tilgt keineswegs eines Eurer Vergehen; denn das Angebot, das Ihr macht, in mir eine andere zu lieben und sich ihrer zu erinnern, für diese Ehre danke ich nicht Euch, sondern den Göttern, die mir vielleicht eine kleine Ähnlichkeit mit einer so vollkommenen Schäferin gegeben haben wie derjenigen, die ihr glaubt, geliebt zu haben; und wie die Ähnlichkeit zwischen Eurer Schäferin und mir Euch diese schnelle Wandlung verursacht, müßt Ihr wissen, daß Euer Angesicht, das ebenso einem Manne gleicht, dem ich nicht sehr wohlgesonnen bin, mich dazu zwingt, Eure Anwesenheit und weiteren Umgang zu fliehen. Laßt deshalb Eure Gedanken die Schäferin abbilden, die Ihr liebt, ohne die Erinnerung an sie in meiner Betrachtung zu suchen; denn ich kann Euch nicht wiedersehen, ohne Euch zu behandeln, nicht als Eure eigene Person, sondern als den, den Ihr darstellt.’

³⁴ *Den Beklædte Sandhed*, S. 85-86. ‘Ach! ich Unglücklicher, sagte *Telanor*, soll ich die Strafe erleiden, die ein Unbedachter verschuldet hat, und weil er aus einer unnatürlichen Blindheit heraus sein unverdientes Glück nicht zu schätzen weiß, wird mir verboten, die zu sehen, die das Spiel meiner Freude ist. Warum haßt Du dann den, der Dich liebt! Ach! daß doch die Liebe so voller Plagen ist! Über diese Worte errötete *Mandora* und beschämte mit ihrer herrlichen Farbe die gerade entsprungenen Rosen, mit denen ihr Kopf geschmückt war, was die Neigung nicht wenig verstärkte, die mein Herr in sich fand, diese Schäferin um seiner Prinzessin Willen zu lieben.’

bedeckte sich stattdessen mit Schleiern', S. 45). In diesem 'Trauer-Gewand' läuft sie zum Kaiser und überschüttet ihn mit Schimpfworten und Drohungen. Und eben diese leidenschaftliche *madwoman*, die es wagt, ihre Liebe und ihren Haß zu zeigen und die alles verliert, ist möglicherweise vor dem Hintergrund der Ruinen, die eine Allegorie ihres Lebens darstellen, auf dem Kupferstich des Titelblattes zu sehen. Vielleicht kann man auch hier – wie in den Klagen über das Ausgeliefertsein der Frau – einen persönlichen Ton erahnen:

Det er vel spotteligt for et Fruentimmer selv at bekiende sin Skrøbelighed [...] den af eder foragtede *Sidamiris* [sic] [sagt Diana zu Leonqve] har nok med hendis Exempel lært/ og viist mig/ hvad smerte det er at have frembudet sin Kiærlighed en Mands Person/ som icke igien finder mindste bevægelighed hos sig/ i det ringeste at beklage dennem/ eller med godhed at dølge deris forseelse; Ney en haanlig Latter er deris belønning/ og aldrig førtis nogen overvunden Konge af de Romere med større *Triumph* igiennem Rom/ som dette af en uskiønsom Elskere udbredis/ hvad gunst hand hos et Fruentimmer nyder.³⁵

Aber auch Sidomiris' 'Nacktheit' wird ausdrücklich als Trauer-Gewand bezeichnet. Es gehört zum Wesen der Wahrheit, daß sie immer verkleidet und verhüllt auftreten muß. Die Wahrheit über die Wahrheit ist, daß sie die Lüge voraussetzt und damit untrennbar mit ihr verbunden ist. Die Verkleidung ist die Wahrheit! Der Schlüssel zu dieser Interpretation liegt insofern im Titel, als die bekleidete Wahrheit, nachdem sie in den 'Umfang von Runenbuchstaben' gehüllt war, im 'Gewand' der dänischen Sprache erscheint (vgl. Titelkupfer). Ebenso hätte sie französisch oder deutsch 'gekleidet', eventuell in einer Oper oder auf einem Gemälde dargestellt sein können, aber niemals als die nackte Wahrheit außerhalb jeglichen konventionellen Zeichensystems. Und Anna Margrete Lasson ist die 'Liebhaberin der Sprache'. Von Interesse sind hier die unzähligen Arten, mit der Wahrheit umzugehen, sie – oder die Verstellung – zu verbergen.

Da Wahrheit und Verhüllung so eng zusammengehören, ist die Wahrheit eine Funktion der Maske, wie diese die Wahrheit als Gesicht voraussetzt. Linguistisch gesehen entspricht dies dem Verhältnis zwischen eigentlicher und übertragener Bedeutung in natürlichen Sprachen. Die Sprache setzt die Vorstellung einer eigentlichen Bedeutung voraus, die der Konstruktion einer 'Normalsprache' in der Stilistik oder der Alltagssprache im Formalismus entspricht. Eine übertragene Bedeutung ist eine transformierte, eigentliche Bedeutung. Aber die Vorstellung einer eigentlichen Bedeutung, mit der noch ein Gelehrter wie der von Margrete Lasson betrauerte Oluf Borch rechnete, läßt sich nicht aufrechterhalten. Die eigentliche Bedeutung (die

³⁵ *Den Beklædte Sandhed*, S. 170-171. 'Wohl ist es der Spott eines Frauenzimmers, selbst seine Schwäche [d.h.: Liebe] zu bekennen'; 'Die von Euch verachtete Sidamiris hat mich doch mit ihrem Beispiel gelehrt und mir gezeigt, welcher Schmerz es ist, seine Liebe einem Mann entgegenzubringen, der nicht die geringste Gewogenheit bei sich findet, sie wenigstens zu beklagen oder mit Güte ihr Versehen zu verbergen; nein, höhnisches Lachen ist ihre Belohnung, und niemals wurde von den Römern ein besiegter König mit größerem Triumph durch Rom geführt als von einem gefühllosen Liebhaber verbreitet wird, welche Gunst er bei einem Frauenzimmer genießt.'

Wahrheit) ist ebenso wenig wie die übertragene (die Verkleidung) das Primäre in der Sprache. Das 'Primäre' ist die gegenseitige Abhängigkeit – oder die Differenz.

Im Schäferroman sind die Begebenheiten (Diskurse), an denen man teil hat, gleich konventionell wie die Signifikanten der natürlichen Sprache. Die Bedeutung, die das sprachliche Gewand überdeckt, ist ungreifbar; die Vereinigung der Liebenden, „de faae Dages fornøyelse“ ('das Glück weniger Tage'), das ihnen vergönnt ist, kann Drogan nicht hervorbringen (S. 218). Aber eben dieser Abstand, der Mangel an Übereinstimmung zwischen der 'äußeren', 'faktischen' Geschichte (über die Trennung der Hauptfiguren) und der 'inneren' (über ihre gegenseitige Liebe) ist der Lebensraum des Romans – ganz wie in der Psychologie.

Auf der Handlungsebene zeigt sich dieses Dilemma in dem 'Haß' und der Verfluchung, welche die bereits in der Tradition zweideutige Göttin Diana gegen den Helden richtet, wie in seinen Schwierigkeiten, die Göttin Diana, das himmlische Urbild, von ihrer Namensschwester mit denselben Eigenschaften, der sterblichen Frau Diana zu trennen (S. 61, S. 75-76, S. 113, S. 219, S. 231). Wohl ist die Liebe zwischen den Liebenden gegenseitig und vollkommen – das wird jedenfalls behauptet, aber die Mißverständnisse unter ihnen sind äußerst schwer auszuräumen. Und wenn sie endlich überwunden scheinen, ist das Paar immer noch dem Fluch der Göttin unterworfen, der sie zur Keuschheit verpflichtet, d.h. sich nicht mit der physischen Wirklichkeit auseinanderzusetzen, ein Fluch, der einen anderen Aspekt des Todes darstellt, der wörtlich genommen dem männlichen Teil vorbehalten bleibt. Nur als Inkarnation und dementsprechend ganz anders als ein reines Ideal und nur für kurze Zeit und in einer Umgebung und unter Umständen, die außerhalb der Literatur kaum vorstellbar sind, begegnet der Repräsentant des Wirklichen, der Mann, der Liebe einer Frau, die als ein Schatten der wirklichen Diana dargestellt wird.

Im Gegensatz zum natürlichen Leben, von dem man glauben könnte, daß es die Hirten am ehesten verkörpern, ist jene Oase der Freiheit und Schönheit, die die Pastorelle repräsentiert, untrennbar mit Schmerz und Tod verbunden. Mit Ausnahme der Übereinstimmung, die nicht erzählt wird – die also den Charakter einer Ellipse annimmt –, leben die Schäfer-Helden mit einer fast untragbaren Sehnsucht, in stetem Zweifel, ob es den Geliebten überhaupt gibt, in dem Glauben, daß er oder sie tot sei (S. 218), mit dem ständigen Gedanken an den Freitod, einen Tod, der sich in eine drohende äußere Realität verwandelt, wenn eine Vereinigung in Reichweite erscheint. Das ist der Preis der Sprache an sich, der Schatten, den die Differenz selbst über den Tagtraum wirft, den ein Roman darstellt. Daß die physische und psychische Vereinigung der Liebenden nur in der Natur stattfindet, verschoben in die Kulissen der Handlung, ist aus dieser Sichtweise eine Notwendigkeit, die mehr aus der Funktionsweise der Sprache heraus entsteht als aus der zufälligen Prüderie eines fernen Jahrhunderts. Körperliche Vereinigung kann direkt dargestellt werden, seelische Vereinigung nicht. Wobei selbst die sprachlich wiedergegebene Sexualität vermittels ihrer Sprachlichkeit die reale Sexualität ausschließen (oder zumindest unterbrechen) wird.

In einem lieblichen Wald findet Lassons Held „neden under et Bierg en overmaade smuk klar løbendis Kilde [...]: Træerne/ som stod paa Bierget/ omskyggede den gandske/ at ingen kunde see der udi med mindre det skeede ved den Sted Indgangen var/ oc Kilden udflød“.³⁶ Sein Knappe sagt: „Det havde icke bleven mig mueligt at holde min Prinds fra/ han jo udi denne Kilde vilde bade/ om endskiønt han ey dette Vands Virkning til Gavn eller Skade vidste oc kiendte; thi det der ofte har best Anseende/ er icke altid det beste.“³⁷ Auch wenn Leonqves Traum für moderne Leser auf das weibliche Geschlecht zu verweisen scheint, wäre es falsch, ihn auf ein Symptom zu reduzieren. Eine unkomplizierte Sexualität würde selbstverständlich dem Helden und uns anderen zahlreiche Frustrationen ersparen, uns jedoch gleichzeitig auch Literatur und Bewußtseinsentwicklung vorenthalten. Nur durch den Mangel kann das Leben einen Sinn über die bloße materielle Existenz hinaus erlangen, wobei die gesamte Existenzberechtigung der Helden darauf beruht, sich über diesen zu erheben. Ziel des Barockromans ist das Unsagbare, da dieses der Garant des Sinnes ist. Das ästhetische Spiel ohne den Versuch, Realismus, Mimesis, Wahrscheinlichkeit oder Referentialität anzustreben, ist im Barockroman in reinster Form vorhanden. Der Barockroman ist in dem Moment, als er in Dänemark erscheint, eigentlich bereits veraltet, obwohl er mangels Alternativen bis in die 1740er Jahre vorherrscht. Gemäß Stangerup³⁸ besteht das Spezifische der wenigen übersetzten oder ‘originalen’ Romane, die eine gewisse Verbreitung erlangen (und unter diesen finden wir *Den Beklædte Sandhed* nicht), darin, daß sie sich für etwas anderes ausgeben können, als sie sind: als wahre, lehrreiche, erbauliche, nützliche Geschichten. In der heranwachsenden bürgerlichen Gesellschaft werden Authentizität, Wirklichkeit und Nutzen gefordert.

Ist Lassons Roman also sowohl der erste als auch der letzte dänische Roman seiner Gattung und kann man ihm weder Originalität noch Wirkungsgeschichte zuschreiben, so hebt er dennoch die Wesenszüge des Romans als Gattung hervor.

³⁶ *Den Beklædte Sandhed*, S. 22. ‘am Fuße eines Berges eine über die Maßen schöne, klar laufende Quelle: Die Bäume, die auf dem Berg standen, umschatteten sie ganz, so daß niemand hineinschauen konnte, es sei denn an der Stelle, wo der Eingang war und die Quelle hervorfloß.’

³⁷ *Den Beklædte Sandhed*, S. 22-23. ‘Es war mir nicht möglich, meinen Prinzen davon abzuhalten, er wollte nun einmal in dieser Quelle baden, obwohl er die nützliche oder schädliche Wirkung des Wassers nicht wußte und kannte; denn oft sieht das am besten aus, das nicht immer das Beste ist.’

³⁸ Die an und für sich äußerst bescheidene Rezeption des Barockromans in Dänemark begrenzt sich nach Hakon Stangerup: *Romanen i Danmark i det attende Aarhundrede*. København 1936, S. 36-37, auf jene, „der bestræber sig saa meget som muligt at skjule Karakteren af Roman og fremhæve Præget, dels af noget ‘virkeligt’ – den senbarokke Roman –, dels af noget belærende – Statsromanen“ (‘die soweit wie möglich versuchen, die Charakteristika des Romanhaften zu verbergen und stattdessen den Charakter teils von etwas ‘Wirklichem’ – im Falle des spätbarocken Romans –, teils von etwas Belehrendem – im Falle des Staatsromans – hervorzuheben’).

Ebenfalls verwendete Literatur: Julius Paludan: *Fremmed Indflydelse paa den danske Nationallitteratur i det 17. og 18. Aarhundrede*. København 1887-1913; ders.: *Danmarks Litteratur i Holbergtiden*. København 1913; Gustav Ludvig Wad (Hg.): *Fra Fyens Fortid. Samlinger og studier*. 4. København 1924.

Einerseits baut er seine ästhetische Wirkung vor allem auf der Manipulation mittels Erzählerstimmen auf, andererseits ist er fundamental metapoetisch. Diese Verhältnisse werden in gleichem Maß verschleiert, wie die referentielle Seite der Sprache wichtig wird. Wenn sich der Roman im Lauf des Modernisierungsprozesses von den lächerlichen Schäfern und ihren flüchtigen Liebesverwirrungen distanziert, vergißt er seinen Charakter als Sprache und Konvention – seinen Status als Kunst – und glaubt, direkt mit authentischen Gefühlen und stofflichen Realitäten kommunizieren zu können. Das platte Nützlichkeitsprinzip, das die Rationalisten geltend machen, reduziert gleichermaßen wie die Orthodoxie den Roman auf Aufklärung, Propaganda und Kommunikation. Und dies ist keinesfalls ein Fortschritt, was das Verständnis der Gattung Roman betrifft. Wenn *Den Beklædte Sandhed* das Verhältnis zwischen Illusion und Rhetorik, die Grundbedingungen, die der Roman später weitgehend vernachlässigt, thematisiert, dann stellt sich die Frage, welcher Roman primitiver ist, der barocke oder der bürgerliche.

Übersetzung: Benedicte Christen