Zeitschrift: Beiträge zur nordischen Philologie

Herausgeber: Schweizerische Gesellschaft für Skandinavische Studien

Band: 70 (2022)

Artikel: Inselromane : Adam Oehlenschlägers Roman Die Inseln im Südmeere / Øen i Sydhavet im Dialog mit J.G. Schnabels Insel Felsenburg

Autor: Meier, Julia

Kapitel: 1: Einleitung

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-956400

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: 05.10.2025

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

1 Einleitung

1.1 Gegenstand der Untersuchung

Das Werk *Die Inseln im Südmeere / Øen i Sydhavet* stellt im umfangreichen dichterischen Œuvre Adam Oehlenschlägers eine Seltenheit dar: Es ist der einzige Roman dieses Autors. Oehlenschläger als Romancier – eine Vorstellung, die für seine Zeitgenossen[1] etwas Befremdliches haben musste, galt der Dichter doch seit seinen frühen, mit Begeisterung aufgenommenen Werken *Digte, St. Hansaften-Spil* und *Aladdin* als begabter, ja begnadeter Lyriker und Dramatiker, dies trotz ebenfalls schon in jungen Jahren verfasster Prosatexte wie der 1805 in einem Band zusammen mit *Aladdin* herausgegebenen, auf der Vǫlundarkviða der Liederedda basierenden *Vaulundurs Saga*, dem orientalischen Märchen *Aly og Gulhyndy* in der Sammlung *Digtninger* von 1811 oder der Novellensammlung *Digtninger II* von 1813. Diese Werke erlangten, obwohl teilweise noch in der sogenannten „Blütezeit" von Oehlenschlägers Schaffen entstanden, nicht den gleichen Status wie seine frühen Gedichte und Dramen. Eine mögliche Erklärung dafür könnte sein, dass sich Oehlenschlägers oft virtuose Sprachkunst in den Prosawerken nicht in gleicher Weise entfalten konnte wie in seinen Versdichtungen. Einer solchen Ansicht widerspricht jedoch – meines Erachtens zu Recht – die Analyse von Flemming Lundgreen-Nielsen und Mogens Løj, die einige der erwähnten Prosastücke in die zwölfbändige, zum 200-jährigen Jubiläum von Oehlenschlägers Geburtstag veranstaltete Werkausgabe aufnahmen und dem Autor in ihrem Vorwort eine nuancenreiche, gestalterisch bewusste Prosakunst attestieren (Lundgreen-Nielsen / Løj 1987: 7–16). Diese wurde aber offensichtlich von der Mehrheit der zeitgenössischen Leserschaft nicht wahrgenommen, was vielleicht einer traditionellen, aber eigentlich bereits im Laufe des 18. Jahrhunderts veraltenden Auffassung geschuldet ist, wonach Verse in der Dichtkunst ein höheres Ansehen haben als Prosa. Die Literaturwissenschaftlerin Lise Præstgaard Andersen fragt sich angesichts der Tatsache, dass Oehlenschläger nur einen einzigen Roman verfasste, ob der Autor in seinem Innersten nicht selber geglaubt habe, wahre Dichtung müsse in poetischer, d. h. gebundener Form geschaffen sein (vgl. Præstgaard Andersen, o. J.). Betrachtet man die insgesamt recht reichhaltige Prosaproduktion Oehlenschlägers, zu der auch verschiedene Übersetzungen gehören, so scheint diese Frage nicht wirklich berechtigt.

Doch trifft es zu, dass der Roman in zeitgenössischen Leserkreisen keine günstige Aufnahme fand, was sicher auch damit zusammenhing, dass er in den 1820iger Jahren entstand, d. h. zu einer Zeit, da Oehlenschläger seit längerem mit der sinkenden Akzeptanz seiner Publikationen zu kämpfen hatte. Zudem entsprach der Roman kaum der Lesererwartung, die der Titel geweckt haben dürfte: Es handelt sich bei dem Werk weder um einen Abenteuerroman noch um eine der damals beliebten Reiseerzählungen aus der Südsee, sondern um ein in Romanform dargebotenes textuelles Konglomerat aus einer Fülle von kunsttheoretischen Reflexionen, Prätexten, Zitaten, Binnenerzählungen, lyrischen Einlagen etc., das

1 Das generische Maskulinum wird in dieser Arbeit für beide Geschlechter verwendet.

 DOI 10.24053/9783772057601

Ganze konstruiert auf dem Fundament von Schnabels *Wunderlichen Fata* und fast gleichzeitig in zwei Sprachen veröffentlicht – kurz, ein aus heutiger Sicht vielschichtiges und im Ablauf seiner mehrfachen Umgestaltung dynamisches Textgebilde, das in der Forschung bisher – wie ich meine, zu Unrecht – nur wenig Beachtung fand.

In der Vorrede zu seinem Roman *Die Inseln im Südmeere*[2] beschreibt Oehlenschläger, wie sich seine Beziehung zu Schnabels *Wunderliche Fata einiger Seeleute* (besser bekannt als *Insel Felsenburg*)[3] entwickelte und veränderte. Mit grosser Wahrscheinlichkeit hatte er den Roman als Kind auf Dänisch gelesen; diese Vermutung legen eigene Aussagen über seine Sprachkenntnisse nahe, z. B.: „Ich war zwölf Jahre alt geworden […]; ich las nur dänisch" (*Selbstbiographie* 1829, 1: 12).[4] Diese Lektüre, die ihn in seiner Kindheit und Jugend begeistert hatte, inspirierte ihn damals zu mancherlei Phantasiebildern, die mit dem Gelesenen verschmolzen und sich zu etwas Neuem formten, weshalb ihn der ursprüngliche Roman bei einer späteren Lektüre enttäuschte. Er fand darin nur noch „einige schöne mit Kreide flüchtig hingeworfene Skizzenzüge", die „mit Oehlfarbe ausgemahlt (sic) zu werden verdienten" (*IS* I: IX).[5] In diesen Worten liegt ein Schaffensplan, eine Art Poetik, die darauf abzielt, Schnabels Buch, das nun bloss noch als blasse, flüchtig geschriebene Kreideskizze empfunden wurde, zu einem farbigen Ölgemälde zu gestalten. Das Bild ist nicht neu: Wenige Jahre vor dem Erscheinen des Inselromans hatte Oehlenschläger im Vorwort zu seiner deutschen Holberg-Übersetzung das Verhältnis des Komödiendichters zu dessen Vorbildern (im Hinblick auf *Jacob von Tybo*) mit fast denselben Worten umschrieben: „Dann kann man aber auch wohl sagen, dass sich Holberg's Stück zu jenen Plautischen und Terenzischen Scenen verhält, *wie ein vollendetes Oelgemälde zu Skizzen, mit Kreide flüchtig hingezeichnet*" (*Holberg's Lustspiele* 1822–1823, I: XV; gesperrt im Original, kursive Hervorhebung JM.) Auch für Holberg soll mit der Kontrastierung von Kreide und Ölbild die geringe Abhängigkeit seiner Dichtung vom Prätext betont werden. Eines der Ziele der vorliegenden Arbeit ist es, zu untersuchen, in welcher Weise sich die Umsetzung dieser Poetik in Oehlenschlägers Roman konkretisiert, was für ein „Bild" diese „Ausmalung der Skizzenzüge" entstehen lässt.

Am Ende seiner Vorrede gibt Oehlenschläger eine weitere Erklärung zur Schaffung seines Romans:

2 Erschienen 1826 in vier Bänden bei Cotta (Stuttgart / Tübingen). Diese Ausgabe wird im Folgenden zitiert als *IS* I–IV. In Zitaten wird die Orthographie der Vorlage jeweils unverändert übernommen. Die Vorrede hat stellenweise autobiographischen Charakter und wird deshalb der grossen Zahl von Selbstzeugnissen zugerechnet, mit denen der Autor sich und sein Werk darstellt.

3 Schnabels Roman erschien in vier Bänden von 1731–1743. Er wird in dieser Arbeit mit der Sigel *WF* I–IV zitiert. Als Zitiergrundlage wird die Edition des Verlages Zweitausendeins verwendet: *Insel Felsenburg. Wunderliche Fata einiger Seefahrer.* Ausgabe in drei Bänden: Bd. 1 = *WF* Teile I und II, Bd. 2 = *WF* Teile III und IV, Bd. 3 = Anhang. Mit einem Nachwort von Günter Dammann. Textredaktion von Marcus Czerwionka unter Mitarbeit von Robert Wohlleben. Frankfurt am Main, 1997. Die Orthographie dieser Ausgabe wird in Zitaten beibehalten.

4 Eine dänische Übersetzung der *Insel Felsenburg* erschien schon 1761–1765.

5 Die orthographische Form „Oe*h*lfarbe" (eine schon im 19. Jahrhundert eher seltene Schreibweise) stellt – bewusst oder unbewusst – eine Verbindung zum Autornamen her und positioniert damit den Autor als Schöpferinstanz. Die „Zweistimmigkeit" des Wortes, die nur im veränderten Schriftbild wahrnehmbar ist, liest sich wie ein frühes Beispiel für die weit über 100 Jahre später von Arno Schmidt entwickelte Etymtheorie, mit der Schmidt bekanntlich versuchte, die von ihm empfundene Ambivalenz im Wort durch eine eigene, originelle Orthographie sichtbar zu machen. Weitere Hinweise zur Etablierung eines Autornamens durch Oehlenschläger folgen in Kap. 4.1.1.

> Da die Handlung hier meist in Deutschland spielt, und die Personen meistens Deutsche sind, habe ich auch diese Dichtung, wie den *Correggio*, zuerst deutsch geschrieben, und es ist keine Uebertragung aus dem Dänischen. […] ich weiss, dass ich auch Gönner und Freunde in Deutschland habe, die ihren dänischen Blutsverwandten, wenn auch mit etwas fremdem Accente, gern sprechen hören. (*IS* I: XIII – XIV; gesperrt im Original)

Das Zitat weist in eine Richtung, der ich in meiner Arbeit gern folgen möchte: Es deutet die zweisprachige Produktion des Autors an, welcher den grössten Teil seines voluminösen Gesamtwerkes selber auf Deutsch übersetzte, einige Dichtungen aber, wie im Zitat erwähnt, zuerst in deutscher Sprache verfasste.[6] Nähe und Distanz, die sich im Hinweis auf die Blutsverwandtschaft und den fremden Akzent ausdrücken, zeigen den Autor als einen Grenzgänger „zwischen den Sprachen" (Blödorn 2004),[7] der sich nicht auf eine einzige Sprache festlegen möchte, sondern die Polyphonie, die Mehrstimmigkeit, den vielfältigen Klang bevorzugt. Tatsächlich liegt ja in der Erwähnung des Sprechens „mit etwas fremdem Accente" die Andeutung einer von der Normalität, vom Standard leicht abweichenden Sprache, einer Variante also, die dem Zweiklang deutsch – dänisch eine weitere Tonalität hinzufügt. Auf dieser polyphonen Basis des Romans entwickeln sich in der Folge weitere Fassungen, die ihrerseits den Text vervielfältigen, dynamisieren, einem Prozess der fortwährenden Umformung aussetzen, an der nicht nur der Autor, sondern auch spätere Herausgeber beteiligt sind, d. h. auch die Urheberschaft des Textes gestaltet sich im Lauf der Zeit polyphon.

Dass neben Schnabels Roman – dem deklarierten Prätext – noch eine Vielzahl weiterer Prätexte, intertextueller Beziehungen, Gattungsmischungen, Erzählerstimmen, etc. die Gestalt von Oehlenschlägers Text bestimmt, lädt dazu ein, diesen insgesamt als polyphones Phänomen zu betrachten und der für den Text zentral erscheinenden Mehrstimmigkeit eine Untersuchung zu widmen, welche die verschiedenen textuellen „Stimmen" herausarbeiten und aufzeigen soll, ob sich die These bestätigt, wonach dieser Roman eindeutige Zuordnungen auf mehreren Ebenen unterläuft und zudem in seiner Entstehungszeit neuartige literarische Verfahren für die Textproduktion fruchtbar machte.

Die Konzepte der Polyphonie und Dialogizität im Sinne Bachtins bilden die theoretische Basis der vorliegenden Untersuchung; sie sollen jedoch gleichzeitig für andere Theorien geöffnet werden, besonders für die eng mit Bachtins Auffassungen verbundene und teilweise von ihnen herstammende Intertextualität. Die Verbindung wird explizit hergestellt in Julia Kristevas Aufsatz „Le mot, le dialogue et le roman", der ihre vielzitierte Definition der Intertextualität enthält:

> Chez Bakhtine […] ces deux axes, qu'il appelle respectivement *dialogue* et *ambivalence*, ne sont pas clairement distingués. Mais ce manque de rigueur est plutôt une découverte que Bakhtine est le premier à introduire dans la théorie littéraire: tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte. A la place de la notion d'intersubjecti-

6 Die dänische Version seines Romans erschien, ebenfalls in vier Teilen, 1824–1825 in Kopenhagen unter dem Titel *Øen i Sydhavet*; sie wurde also noch vor der zuerst entstandenen deutschen Ausgabe publiziert. Diese dänische Edition wird im Folgenden zitiert als *ØS* I–IV. Zitate dieser und anderer Vorlagen übernehmen unverändert deren Orthographie.

7 In seiner Dissertation dieses Titels untersucht Andreas Blödorn u. a. die transkulturelle und transnationale Vermittlungsfunktion von Oehlenschlägers literarischer Zweisprachigkeit.

> vité s'installe celle d'*intertextualité*, et le langage poétique se lit, au moins, comme *double*. (Kristeva 1969: 85; kursiv im Original)[8]

> Bei Bachtin werden […] diese beiden Achsen, die er *Dialog* respektive *Ambivalenz* nennt, nicht klar unterschieden. Aber dieser Mangel an Stringenz ist eher eine Entdeckung, die Bachtin als erster in die Literaturtheorie einführt: Jeder Text konstruiert sich als ein Mosaik aus Zitaten, jeder Text ist Absorption und Transformation eines anderen Textes. An die Stelle der Idee der Intersubjektivität tritt jene der Intertextualität, und die poetische Sprache liest sich mindestens als eine *doppelte*.[9]

Ergänzend zu Bachtins und Kristevas theoretischen Überlegungen werden für die Textanalyse auch weitere Intertextualitätskonzepte sowie Erkenntnisse der Übersetzungsforschung, der Psychoanalyse und der Gender Studies beigezogen. Die Polyphonie bildet also nicht nur den Gegenstand der Arbeit, sondern ist bis zu einem gewissen Grad auch dem methodischen Zugang eingeschrieben. Im Folgenden sollen die verschiedenen, meiner Arbeit zugrunde gelegten Theoriekonzepte kurz vorgestellt werden.

1.2 Methodisch-theoretische Zugänge und Aufbau der Arbeit

1.2.1 Polyphonie, Dialogizität und Intertextualität

Wie erwähnt, sind die beiden Begriffe Polyphonie und Dialogizität in der Literatur- und Kulturwissenschaft eng mit dem Namen Michail M. Bachtins verknüpft. Bekanntlich hat Bachtin sie im Zuge seiner Analyse von Dostoevskijs Romanen zu Konzepten entwickelt und bezieht sie – jedenfalls, was die Polyphonie betrifft – auch mit einer gewissen Ausschliesslichkeit auf dessen Werk: „Unserer Meinung nach kann nur Dostoevskij als Schöpfer echter Polyphonie gelten" (Bachtin 1971: 42).[10] Zu diesem Schluss gelangt er im Wesentlichen durch die Erkenntnis, dass Dostoevskij seine Welt „vor allem im Raum und nicht in der Zeit" gesehen habe, da die Hauptkategorie seiner künstlerischen Sehweise „nicht das Werden, sondern *Koexistenz und Wechselwirkung*" gewesen sei (Bachtin 1971: 34; kursiv im Original). Es geht also nicht um Entwicklung, um ein zeitliches Nacheinander oder ein kausales Folgeprinzip von Phänomenen, sondern um deren Gleichzeitigkeit, um ein räumlich gesehenes Nebeneinander und Koexistieren aller möglichen, auch divergierenden Themen: „Sich in der Welt zurechtzufinden, bedeutete für ihn [Dostoevskij], alle ihre Inhalte als gleichzeitige zu denken und *ihre Beziehungen zueinander in einem einzigen Augenblick zu erraten*" (Bachtin 1971: 35; kursiv im Original). Im Weiteren stellt Bachtin zur genaueren Definition seines Polyphoniebegriffs die Unterschiede zwischen dem aus seiner Sicht monologischen und dem polyphonen Roman dar, wobei er als zentrales Element der Polyphonie die Gleichberechtigung der Bewusstseine des Autors und seiner Figuren betont:

8 Kristeva publizierte ihren Aufsatz zuerst in *Critique* XXIII (1967: 438–465), unter dem Titel „Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman". Die deutsche Übersetzung übernimmt den Titel der Erstausgabe des Aufsatzes und bewahrt damit den Hinweis auf den Zusammenhang mit Bachtins Werk: „Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman" (Kristeva 1972: 345–375).

9 Wo nicht anders vermerkt, sind die Übersetzungen von der Verf., JM.

10 Diese Aussage findet sich im gleichen Werk Bachtins ähnlich, aber nicht ganz so pointiert formuliert, vgl. Bachtin (1971: 10, 201, 303).

> [D]as Bewusstsein des Autors macht fremde Bewusstseine (d. h. die der Helden) nicht zu Objekten und legt sie nicht in ihrer Abwesenheit endgültig fest. Es fühlt neben und vor sich gleichberechtigte, fremde Bewusstseine, die genauso unendlich und unabschliessbar sind wie es selbst. […] Vom Autor des polyphonen Romans wird nicht der Verzicht auf sich selbst und sein eigenes Bewusstsein verlangt, sondern eine ungewöhnliche Erweiterung, Vertiefung und Umstrukturierung dieses Bewusstseins, […] damit es vollberechtigte fremde Bewusstseine aufnehmen kann. (Bachtin 1971: 77)[11]

Der polyphone Roman erscheint in der Fortführung der Argumentation als Textraum, in dem verschiedene Bewusstseine gleichrangig bestehen, eine Stimme erhalten und – ganz wesentlich für Bachtin – miteinander in eine dialogische Beziehung treten (Bachtin 1971: 98).[12] Der gleichberechtigten Vielfalt von Bewusstseinen entspricht die Koexistenz verschiedenster Schattierungen der sie als Medium tragenden Sprache, die

> in jedem Augenblick ihrer historischen Existenz durchgängig in der Rede differenziert [ist]. Es ist dies die personifizierte Koexistenz sozioideologischer Widersprüche zwischen der Gegenwart und der Vergangenheit, zwischen verschiedenen Epochen der Vergangenheit, zwischen verschiedenen sozioideologischen Gruppen der Gegenwart, zwischen Richtungen, Schulen, Zirkeln usw. Diese „Sprachen" der Redevielfalt kreuzen sich auf vielfältige Weise miteinander und bilden dadurch neue sozialtypische „Sprachen". […] Als solche können sie sehr wohl einander gegenübergestellt werden, können sie sich wechselseitig ergänzen, können sie einander widersprechen, können sie dialogisch aufeinander bezogen sein. (Bachtin 1979: 182–183)

Es wird nicht nur durch die Anführungszeichen klar, dass der Terminus „Sprachen" im Verlauf der Textpassage einen vom herkömmlichen Gebrauch abweichenden, viel umfassenderen Sinn annimmt; wie Bachtin ausführt, meint er damit so viel wie „spezifische Sichten der Welt, eigentümliche Formen der verbalen Sinngebung, besondere Horizonte der Sachbedeutung und Wertung" (Bachtin 1979: 183), ein Konglomerat, das man vielleicht – im Sinn einer den einzelnen Gruppierungen gemeinsamen Denk- und Argumentationsform – als „Diskurs" bezeichnen könnte. Diese sich überlagernden oder überschneidenden, miteinander dialogisierenden Diskurse münden insgesamt in eine Dynamisierung des Textbegriffs, der folgerichtig auch keine stabilen Grenzen mehr kennt, woraus sich schliesslich ein Dialog zwischen Texten entwickelt:

11 Bachtins Autorbegriff (zumindest, wie er in *Probleme der Poetik Dostoevskijs* erkennbar wird) hängt aufs engste mit der Entstehung von Dialogizität zusammen: Die Konkretisierung dialogischer Beziehungen vollzieht sich im Wort oder, allgemeiner, in der Äusserung, von denen jede „ihren Autor [hat], den wir als ihren Schöpfer in der Äusserung selbst hören" (Bachtin 1971: 205). Damit ist zum Ausdruck gebracht, dass kein hierarchisches Gefälle zwischen Autor- und Figurenrede besteht, da auch die Figuren als Autoren ihrer Äusserungen auftreten.

12 Bachtin bezieht sich hier vor allem auf Dostoevskijs künstlerische Gestaltung der Idee, die nur im Dialog mit anderen Ideen (und Bewusstseinen) überhaupt zum Leben erwachen könne. Als Gegenbild und poetische Realisierung einer solchen Gleichberechtigung zwischen verschiedenen Bewusstseinen sei Strindbergs Erzählung *Hjärnornas kamp* [*Kampf der Gehirne*] von 1886 erwähnt, in der das erzählende Ich den Dialog zweier Bewusstseine (oder Gehirne) schildert, doch findet hier das genaue Gegenteil der Akzeptanz eines fremden Bewusstseins statt: Es geht um einen erbitterten Kampf, in dem der Ich-Erzähler das Bewusstsein der anderen Figur zum Objekt macht, das es zu beherrschen, zu überwinden, gar dem eigenen Bewusstsein einzuverleiben gilt.

> Jedes Wort (jedes Zeichen) eines Textes führt über seine Grenzen hinaus. Es ist unzulässig, die Analyse (von Erkenntnis und Verständnis) allein auf den jeweiligen Text zu beschränken. Jedes Verstehen ist das In-Beziehung-Setzen des jeweiligen Textes mit anderen Texten und die Umdeutung im neuen Kontext (in meinem, im gegenwärtigen, im künftigen). […] Der Text lebt nur, indem er sich mit einem andern Text (dem Kontext) berührt. Nur im Punkt dieses Kontaktes von Texten erstrahlt jenes Licht, das nach vorn und nach hinten leuchtet, das den jeweiligen Text am Dialog teilnehmen lässt. (Bachtin 1979: 352–353)

Trotz der metaphorischen Überhöhung, die den Schluss der zitierten Stelle kennzeichnet, tritt doch das Wesentliche, Bachtins dynamisches Textverständnis, klar zutage. Dieses stand auch für Kristeva im Vordergrund, als sie bei ihrer Beschreibung und Analyse zweier Werke Bachtins, dem bereits zitierten Buch über Dostoevskij sowie seiner Untersuchung zu Rabelais' Werk, den Begriff der Intertextualität prägte (Kristeva 1972: 348) – ein Terminus, der in der Folge selber polyphonen Charakter annehmen sollte, da er sehr unterschiedliche „Stimmen", Deutungen und Definitionen umfasst. Das Spektrum reicht bekanntlich von der sogenannten „weiten" Anschauung Kristevas, die, wie erwähnt, jeden Text als „Mosaik von Zitaten", als „Absorption und Transformation eines andern Textes" versteht (Kristeva 1972: 348), bis zu „engen" Auslegungen, die Intertextualität nur bei „markierter", d.h. expliziter Aufnahme von andern Texten in den jeweiligen Grund- oder Haupttext erkennen (vgl. Broich 1985a: 31–47). Kristevas Lesart wird von der modernen Bachtinforschung oft als „produktives Missverständnis" bezeichnet, da sie Bachtins Positionen (vor allem in Bezug auf Autorschaft und Autorintention) unzutreffend auf postmoderne Theoreme hin zuspitze (Grübel 2008: 317, Fussnote 3, und 342). Eine Umakzentuierung von Bachtins Konzeption der Dialogizität durch Kristeva stellte auch schon Manfred Pfister in seinem Aufsatz „Konzepte der Intertextualität" fest (Pfister 1985a: 6–11). Sylvia Sasse hingegen ist der Ansicht, dass Kristeva mit ihrer Auffassung des „Dialogismus […] auf der Ebene des bachtinschen denotativen Wortes als Prinzip jeglichen Aussagens" (Kristeva 1972: 357) Bachtins Ansatz nicht eigentlich erweitere, sondern bestätige, wobei Kristeva allerdings durch ihren Befund, die poetische Sprache sei als solche dialogisiert, Bachtins Differenzierung „zwischen monologischer und dialogischer Schreibweise gerade im Poetischen" aufhebe (Sasse 2010: 91). Damit weist Sylvia Sasse auf einen wichtigen Punkt, in dem Kristeva Bachtins Konzept tatsächlich weiterentwickelt: Die von ihr postulierte, der poetischen Sprache als solche inhärente Dialogizität nähert sich postmodernen Betrachtungsweisen an, in denen es z.B. um eine Entgrenzung des Werkbegriffs geht, oder anders gesagt, um die Erweiterung der scheinbar klar feststehenden Werkgrenzen. Nicht diese Abgrenzungen im Sinne von deutlichen Konturen eines Werkes stehen im Vordergrund, sondern dessen Einflechtung in das Netz existierender Texte, die Kristeva zufolge allein schon durch das Medium Sprache gegeben ist. Die Vorstellung des Werkes als herausragender Skulptur wird abgelöst von dem Gedanken an ein Gebilde aus verschiedensten Textfäden, die es vielseitig verknüpfen – was im Übrigen ja schon der Wortsinn des lateinischen *textus* besagt. Dass dieses Gewebe als dynamische Textur zu verstehen ist, hat Roland Barthes deutlich gemacht, indem er den Text nicht mehr als fertiggestelltes Produkt begreift, sondern die Betonung legt auf „l'idée générative que le texte se fait, se travaille à travers un entrelacs perpétuel; […]" [die generative Idee, dass der Text sich selbst herstellt, sich erarbeitet durch ein kontinuierliches Flechten; […] (Barthes 1973: 101).

In ähnlicher Weise sind für Foucault die Ränder des Buches unscharf abgegrenzt, da er es in einem System von Verweisen auf andere Bücher, Texte, Sätze sieht:

> C'est que les marges d'un livre ne sont jamais nettes ni rigoureusement tranchées: par-delà le titre, les premières lignes et le point final, par-delà sa configuration interne et la forme qui l'autonomise, il est pris dans un système de renvois à d'autres livres, d'autres textes, d'autres phrases: nœud dans un réseau. (Foucault 1969: 34)

> Die Ränder eines Buches sind weder sauber noch scharf geschnitten: Über den Titel, die ersten Linien und den Schlusspunkt hinaus, über seine innere Gestaltung und die Form, die es als Buch konstituieren, hinaus, ist es verhaftet in einem System von Verweisen auf andere Bücher, andere Texte, andere Sätze: ein Knoten in einem Netzgewebe.

Diese Betrachtungsweisen bringen in unterschiedlichen Bildern den dynamischen Charakter eines Textes, Werkes oder Buches zum Ausdruck; sie betonen die Verknüpfungen oder Verflechtungen zwischen verschiedenen Texten, stellen scheinbar etablierte Werkgrenzen ebenso wie klar definierte Textränder zur Diskussion. Damit teilen sie die von Kristeva im Rückgriff auf Bachtin entwickelten Perspektiven und positionieren sich im Bereich der ontologischen Intertextualitätstheorien. Da diese jedoch dafür kritisiert wurden, kein konkretes, zur Textanalyse taugliches Instrumentarium aufzuweisen, bildeten sich im Gegenzug deskriptive Intertextualitätskonzepte heraus, die einerseits zwar in vielen Punkten an die alte Einfluss- und Quellenforschung erinnern,[13] andrerseits aber doch für die Untersuchung von Texten hilfreiche Anwendungskategorien bieten und sich von den vor-postmodernen Theorien durch die Beobachtung und Beschreibung der Relationen und Interaktionen zwischen Texten unterscheiden.

So entfaltet z. B. Gérard Genette in *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*[14] ein breit gefächertes System für die Beschreibung von Textbeziehungen. Er beruft sich dabei explizit auf Kristevas Bezeichnung „Intertextualität", definiert den Begriff aber „wahrscheinlich restriktiver" (Genette 1993: 10), nämlich für die „effektive Präsenz eines Textes in einem andern Text" (Genette 1993: 10), die er eingrenzt auf die drei Kategorien Zitat, Plagiat oder Anspielung. „Intertextualität" in diesem engen Sinn ist für ihn nur einer von fünf verschiedenen, aber vielfach miteinander verbundenen Typen seiner Klassifizierung transtextueller Beziehungen. Neben der Intertextualität sind dies die „Paratextualität", die er später unter dem Titel *Seuils* in einem eigenen Buch behandeln wird,[15] die „Metatextualität" als stillschweigende oder explizite Kommentierung eines anderen Textes, die „Architextualität", womit die auf Gattungszugehörigkeit beruhende Verbindung mit anderen Texten gemeint ist, sowie die „Hypertextualität", jener Typus, mit dem sich Genette in *Palimpseste* fast

13 Dies bewog übrigens Kristeva dazu, den von ihr geprägten Terminus aufzugeben und stattdessen „transposition" zu verwenden, denn: „ce terme [l'intertextualité] a été souvent entendu dans le sens banal de ‚critique des sources' d'un texte" (Kristeva 1974: 59–60) [Dieser Terminus (d.h. die Intertextualität) ist oft in dem banalen Sinn der ‚Quellenkritik' eines Textes verstanden worden].

14 Auf Deutsch publiziert 1993. Die französische Originalausgabe erschien 1982 unter dem Titel *Palimpsestes. La littérature au second degré.* Es wird aus der deutschen Übersetzung zitiert, da Genettes Terminologie sich auch im deutschen Sprachraum eingebürgert hat und vielfach verwendet wird.

15 Erschienen 1987. Der Titel der deutschen Übersetzung lautet: *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches.* Frankfurt am Main, 2001. Genette bezieht sich darin explizit auf die in *Palimpseste* erwähnte Kategorie (Genette 1987: 9–10).

ausschliesslich beschäftigt. Er versteht darunter sämtliche Beziehungen zwischen einem Prätext und einem darauf basierenden Folgetext (Genette 1993: 14–15). Seine Bezeichnungen für die entsprechende Textsituation, „Hypotext“ und „Hypertext“, weisen dabei auf die grundlegende Art dieser Beziehung zwischen zwei Texten: Es handelt sich um die „Überlagerung“ des Folgetextes über einen bereits existierenden Text, der dem neuen Werk gewissermassen „unterlagert“ ist, wie das die Vorsilben „hypo-“ und „hyper-“ zum Ausdruck bringen; daraus erklärt sich natürlich auch der Titel *Palimpseste*, der wiederverwendete Manuskriptseiten bezeichnet, die nach Abschaben oder Abwaschen der Erstbeschriftung neu beschrieben worden waren. Bei diesen schon aus der Antike bekannten und im Mittelalter weitergeführten Praktiken schimmerte manchmal die Erstbeschreibung noch durch, blieb also unter dem überschriebenen Text sichtbar. Auch Genettes Untertitel *Die Literatur auf zweiter Stufe* bezeichnet die Art der von ihm untersuchten Textbeziehung, die er gesamthaft unterteilt in „Transformation“ und „Nachahmung“; beide Begriffe erfahren zusätzliche Differenzierungen und Gliederungen, je nach Beschaffenheit des Verhältnisses zwischen Hypo- und Hypertext, z. B. aus stilistischer, funktionaler oder gattungsbezogener Perspektive.

Einen weiteren wichtigen Beitrag zu einer deskriptiven Intertextualitätstheorie leistet die bereits kurz erwähnte, von Ulrich Broich und Manfred Pfister 1985 herausgegebene Aufsatzsammlung *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*, die sich zum Teil als Reaktion auf Genettes *Palimpseste* versteht, dessen Gesichtspunkte in verschiedener Hinsicht präzisiert, ergänzt und durch konkrete Analysen von Texten der englischen Literatur, die Genette trotz seiner weitgespannten Untersuchung „nur relativ selten“ berücksichtige, erweitert werden sollen (Broich / Pfister 1985: IX). In den theoretischen Prämissen etablieren die Herausgeber die Unterscheidung zwischen der Einzeltextreferenz, also dem Bezug eines Textes auf einen Prätext, und der Systemreferenz, d. h. der Beschreibung eines Textes im Verhältnis zu Gattungsnormen oder anderen strukturbildenden Textsystemen. Es wird erwähnt, dass diese Unterscheidung sich in anderer Terminologie schon bei Genette finde (Broich 1985b: 49, Fussnote 3), während gewisse Aspekte der Systemreferenz mit Elementen von Bachtins und Kristevas Intertextualitätskonzeption übereinstimmten (Pfister 1985b: 54). So gesehen, schaffen die beiden Autoren also auch Verbindungen zwischen dem ontologischen und dem deskriptiven Intertextualitätsbegriff, wobei aber die präzisen Beschreibungen und Definitionen der verschiedenen Formen von Intertextualität für ihre Publikation bestimmend sind.

In meiner Arbeit stütze ich mich, wie erwähnt, vor allem auf die Konzepte der Polyphonie und der Dialogizität, wie sie von Bachtin entwickelt wurden; ich möchte untersuchen, inwieweit die Präsenz anderer Texte in Oehlenschlägers Roman sich als gleichrangige „Stimmen“ im Sinne Bachtins manifestieren. Auch betrachte ich die verschiedenen, jeweils in zwei Sprachen erschienenen Fassungen dieses Romans als Phänomene, welche die Werkgrenzen durchlässig machen und das Prozesshafte, Dynamische des Textes ins Blickfeld rücken. Dennoch werde ich für die Beschreibung bestimmter formaler Aspekte von intertextuellen Beziehungen auf die Arbeiten von Genette und Broich / Pfister zurückgreifen und überdies andere Erkenntnisse und Beiträge zur Intertextualitätsforschung, wie z. B. von Harold Bloom oder Renate Lachmann, einbeziehen.

Auch Bachtins Theorien zur Karnevals- und Lachkultur, wie er sie in seiner umfassenden Untersuchung zu Rabelais und zur Volkskultur von Mittelalter und Renaissance darstellt

(Bachtin 1995), haben sich als hilfreich für die Beschreibung bestimmter Phänomene in Oehlenschlägers Roman erwiesen und sollen darum zur Stützung einzelner Analysen meiner Arbeit ebenfalls berücksichtigt werden.

1.2.2 Übersetzungswissenschaft

Dass die Übersetzung als solche ihrem Wesen nach ein intertextuelles Phänomen ist, bedarf keiner weiteren Erklärung und ist in der Intertextualitätsforschung trotz unterschiedlicher Richtungen und Konzepte unbestritten. Sie kann als „Spielform der Intertextualität" eingestuft werden, wie dies Werner von Koppenfels bezogen auf die literarische Übersetzung tut (Koppenfels 1985: 138), indem er Kristevas Konzept der Intertextualität als „absorption et transformation d'un autre texte" (Kristeva 1969: 85) auf diesen „generischen Sonderfall" eingrenzt (Koppenfels 1985: 138). Genette kategorisiert die Übersetzung als „Transformation" und gliedert sie in die Unterkategorie der „ernsten Transformation" ein, die er auch als „Transposition" bezeichnet: „Die augenfälligste und sicherlich verbreitetste Transpositionsform besteht darin, einen Text aus einer Sprache in eine andere zu übertragen: Das ist natürlich die *Übersetzung* […]" (Genette 1993: 289). Gleich zu Beginn seiner Ausführungen erwähnt er die zweisprachigen Schriftsteller, die ihr Werk in zwei Versionen verfassen, indem sie es gleichzeitig in zwei Sprachen hervorbringen oder im Nachhinein selbst übersetzen. Der Hinweis steht im Zusammenhang mit der Betonung der Bedeutung des Übersetzens für die Literatur, denn einerseits müssten ja die Meisterwerke [der verschiedenen Literaturen] übersetzt werden, andrerseits würden Übersetzungen oft selbst wieder zu Meisterwerken, wofür er Beispiele von Dichtern anführt, die Werke anderer Dichter übersetzten (Genette 1993: 289). Damit knüpft er im Übrigen an eine der drei Kategorien des Übersetzens an, die Novalis aufgestellt hatte, nämlich an die des „verändernden Übersetzens", wozu der „höchste poetische Geist" nötig sei; der wahre Übersetzer müsse „der Dichter des Dichters sein und ihn also nach seiner und des Dichters eigner Idee zugleich reden lassen können" (Novalis 1962: 353).

In der Folge geht Genette jedoch auf diese Thematik nicht weiter ein, sondern widmet seine kurze Darstellung der für die Übersetzungswissenschaft nach wie vor zentralen Frage der Übersetzbarkeit. Die Diskussion der synchronen Transposition von einer Sprache in eine andere ergänzt er dabei um eine diachrone Dimension, womit die Probleme gemeint sind, die sich in der Übersetzung durch die Unterschiede zwischen den historischen Entwicklungsstufen der Sprachen ergeben können. Moderne Übersetzungen antiker oder mittelalterlicher Texte bewirkten, dass der Leser die historische Distanz im sprachlichen Ausdruck nicht nachempfinden könne, was allerdings, wie Genette einräumt, im Fall der Antike z. B. für französische Leser ohnehin nicht möglich wäre (Genette 1993: 292–294). Sein Bedauern darüber weist ihn implizit als Vertreter oder doch als Sympathisant der verfremdenden Übersetzung aus, d. h. jener Richtung, welche die Ausgangssprache gegenüber der Zielsprache favorisiert und ihre Eigenart in der Zielsprache wahrnehmbar machen möchte. Diese Strategie vertritt Schleiermacher in seinem grundlegenden Vortrag „Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens."[16] Er bietet darin eine theoretische Systematisierung des Übersetzens vor allem philosophischer und literarischer Texte, das gerade in

16 Gehalten 1813 vor der Königlich-Preussischen Akademie der Wissenschaften in Berlin. Aufgenommen in die Kritische Gesamtausgabe I/11 (vgl. Schleiermacher 2002: 67–93).

seiner Zeit überaus eifrig betrieben wurde und dem deutschen Lesepublikum den Zugang zu einer Vielzahl berühmter Werke anderer Literaturen eröffnen sollte. Schleiermacher unterscheidet bekanntlich zwei Übersetzungsmethoden, die „einbürgernde" und die „verfremdende", wie man sie heute nennt, wobei er unbedingt für die zweite eintritt, denn nur durch eine Übersetzung, die als solche erkennbar bleibe, könne der Leser ein Bewusstsein für das Andere, für die fremde Kultur der Ausgangssprache entwickeln und dadurch eine Bereicherung der eigenen Sprache und Kultur erfahren. Schleiermacher sieht eine solche Dynamik auch generell für die deutsche Sprache: „[…] so fühlen wir auch, dass unsere Sprache […] nur durch die vielseitigste Berührung mit dem fremden recht frisch gedeihen und ihre eigne Kraft vollkommen entwickeln kann" (Schleiermacher 2002: 92). Am Ende seiner Ausführungen würdigt er die zahlreichen Übersetzungsbemühungen seiner Zeit: „Ein guter Anfang ist gemacht, aber das meiste ist noch übrig. […] Wie sehr schon einzelne Künstler die Schwierigkeiten theils besiegt, theils sich glücklich zwischen ihnen durchgewunden haben, liegt in mannigfaltigen Beispielen vor Augen" (Schleiermacher 2002: 92–93). Damit deutet er die rege Übersetzertätigkeit der zeitgenössischen Schriftsteller an, auf die explizit schon Novalis hingewiesen hatte: „[…] indem es fast keinen deutschen Schriftsteller von Bedeutung gibt – der nicht übersetzt hätte und wahrlich darauf so viel sich einbildet, als auf Originalwerke, […]."[17]

Oehlenschlägers intensive Übersetzungsarbeit, die der Autor während seiner ganzen schriftstellerischen Laufbahn betrieb, steht also in einem literaturgeschichtlichen Kontext, in welchem das Übersetzen fast selbstverständlich zur schriftstellerischen Tätigkeit gehörte. Dies betrifft neben umfassenden Selbstübersetzungen vor allem seine – ebenfalls umfangreichen – Übersetzungen anderer Autoren aus verschiedenen Sprachen ins Dänische. Das Spektrum reicht von Catull, Properz, Ovid über Petrarca, Shakespeare (u. a. *Sommernachtstraum*), Goethe (u. a. *Götz von Berlichingen, Reineke Fuchs, Hermann und Dorothea*), Schiller (diverse Gedichte) bis zu Tieck (zweibändige Ausgabe von dessen Werken in Auswahl) und dem schwedischen Dichter Bernhard von Beskow (die Tragödien *Torkel Knutsson, Kung Birger och hans ätt*).[18] Zu erwähnen ist hier auch die 1816 erschienene zweibändige Märchenanthologie *Eventyr af forskiellige Digtere*, die Märchen und märchenhafte Legenden von Musäus, Fouqué, Grimm, Tieck, Uhland, Kleist u. a. enthält, sowie die aus dem Altisländischen übersetzte *Velents Saga*.[19] Ein von der zeitgenössischen Übersetzungstradition abweichendes Unternehmen stellt Oehlenschlägers Übersetzung von Holbergs Komödien ins Deutsche dar, die er 1822 / 23 zum hundertjährigen Jubiläum von Holbergs „*Danske Skueplads*" herausgab. 1844 fügt er diesem Grossprojekt eine deutsche Bearbeitung von Johan Herman Wessels Tragikomödie *Kjærlighed uden strømper* von 1772 hinzu, eine

17 In einem Brief an August Wilhelm Schlegel vom 30. 11. 1797, in dem Novalis sich auf dessen Shakespeare-Übersetzung bezieht, mit den lobenden Worten, sie sei „unter den Übersetzungen, was ‚Wilhelm Meister' unter den Romanen ist" (Novalis 1962: 632).

18 Für die chronologischen Angaben zu diesen und weiteren Übersetzungen verweise ich auf F. L. Liebenberg 1868, 1.

19 Vgl. dazu Anz 2006. Der Autor beschäftigt sich in seinem Artikel auch mit Oehlenschlägers Übersetzungspraxis, deren Spannweite von – meist kürzender – Bearbeitung bis zu textnaher Übertragung reicht und von Anz insgesamt positiv beurteilt wird: „Gelungen erscheint mir dagegen das Übersetzungsprojekt selbst, in dem Oehlenschläger sich als einfühlsamer Bearbeiter und den Stil genau treffender, textnaher Übersetzer erweist" (Anz 2006: 81).

Parodie der klassizistischen französischen Tragödie, die er dem deutschen Leser mitteilen will.[20]

Die Vermittlung zwischen Sprachen, Kulturen, Dichtungs- und Gattungstraditionen erscheint als zentrale, verbindende Funktion dieser äusserst vielfältigen, heterogenen Übersetzertätigkeit, die ausserdem noch, wie erwähnt, den Sonderfall der Selbstübersetzung[21] umfasst: Oehlenschläger hat den weitaus grössten Teil seines Gesamtwerks selber ins Deutsche übertragen.[22] Eine spezielle Form dieser Autotranslation bilden jene Werke, die er, wie z. B. *Die Inseln im Südmeere,* zuerst auf Deutsch verfasste und anschliessend in seine Muttersprache „übersetzte".[23] Der Roman lässt sich daher in seiner Zweisprachigkeit nicht ohne weiteres anhand der Kriterien gängiger Übersetzungstheorien erfassen, die mehrheitlich auf der Basis „normaler" Übersetzungsprozesse entstanden sind, d. h. sich auf Texte beziehen, die von einer anderen Person als dem Autor übersetzt wurden. Eine Forschungsrichtung der neueren Übersetzungswissenschaft stellt allerdings die Unterscheidung zwischen Selbstübersetzern und Übersetzern in Frage, da letztlich beide ein vergleichbares Verfahren benützten; es besteht jedoch auch eine Gegenposition, die dafür plädiert, Selbstübersetzer von der Übersetzungsthematik losgelöst als Autoren zu betrachten, die ihr eigenes Werk *um*schreiben („rewriting"; vgl. Boyden / De Bleeker 2013: 180). Diese beiden Positionen bilden die Eckpunkte eines Feldes, in dem u. a. Fragen nach der Motivation, der Funktion sowie der Zeitversetztheit resp. Gleichzeitigkeit der Selbstübersetzung eines Autors untersucht werden.[24]

Bei Oehlenschläger ist die Sachlage insofern komplizierter, als er die Rollen des Übersetzers und Selbstübersetzers in einer Person vereint, und ausserdem beide Übersetzungs-

20 Oehlenschlägers Abneigung gegen das strenge Regelsystem der französischen Klassik, schon 1807 in seinem Vorwort zu *Nordiske Digte* formuliert, äussert sich in verschiedener Weise auch in den *Inseln im Südmeere* (vgl. z. B. Kap. 8.3 dieser Arbeit) und blieb offensichtlich bis in seine letzten Lebensjahre lebendig.

21 Der Status dieses „Sonderfalls" wird inzwischen stark relativiert, wie z. B. Michael Boyden und Liesbeth De Bleeker feststellen: „[…] self-translation is far more common and perhaps more paradigmatic than sometimes supposed" (Boyden / De Bleeker 2013: 177). Dies gilt um 1800 auch für Dänemark insofern, als ein politisch und kulturell bedingtes sprachliches „Grenzgängertum" verbreitet war: eine ganze Reihe von Autoren schrieb sowohl dänisch als auch deutsch und übersetzte eigene Texte von der einen in die andere Sprache, wie z. B. Sander, Baggesen, Schack-Staffeldt, Steffens. Baggesen allerdings schrieb einen grossen Teil seines Werks ausschliesslich auf Deutsch und entwickelte so nicht nur eine zweisprachige, sondern zudem eine biauktoriale, in zwei Sprachen getrennte Verfasserschaft (vgl. Anna Sandbergs umfassende Studie *En grænsegænger mellem oplysning og romantik. Jens Baggesens tyske forfatterskab.* [Ein Grenzgänger zwischen Aufklärung und Romantik. Jens Baggesens deutsche Verfasserschaft] Sandberg 2015).

22 Es war übrigens, wie der Autor festhält, gerade Schleiermacher, der ihn als erster dazu ermutigte, „ein deutscher Dichter zu werden"; gleichzeitig liess sich Schleiermacher von ihm ins Dänische einführen (*Meine Lebens-Erinnerungen* 1850, 2: 22–23, Zitat: 23).

23 Parallelen können in Karl Gjellerup und Karen Blixen gesehen werden, wobei Blixen mit ihrem auf Englisch verfassten Werk das dänisch-deutsche Muster durchbricht. Zu ihrer englisch-dänischen Verfasserschaft vgl. die gründliche und ergiebige Untersuchung von Ute Klünder: *„Ich werde ein grosses Kunstwerk schaffen …". Eine Untersuchung zum literarischen Grenzgängertum der zweisprachigen Dichterin Isak Dinesen / Karen Blixen.* Darin geht die Autorin auch auf Werke Blixens ein, die zuerst auf Dänisch entstanden sind, die aber – in Umkehrung der Verhältnisse bei Oehlenschläger – den weitaus kleineren Teil von Blixens dichterischer Produktion ausmachen (Klünder 2000: 101–103).

24 Einen Überblick über die verschiedenen Forschungsgebiete und relevanten Diskussionen gibt Rainier Grutman (2020: 515–518); dabei geht er besonders auf die prozessuale Differenziertheit von Becketts Verfahren der Selbstübersetzung ein, die er als „crosslinguistic creation" bezeichnet (ebda.: 517).

formen in seinem Roman anwendet, indem er ihn nicht nur in zwei Sprachen verfasste, sondern auch Texte, vor allem Gedichte, verschiedener Herkunft darin integrierte, die er je nach Sprache in eine der beiden Versionen oder in beide übersetzte. Man kann diese pluritranslatorischen Phänomene auch als potenzierte Polyphonie betrachten, indem verschiedenste Stimmen im Roman hörbar werden und der Autor selber gewissermassen mit zwei Stimmen spricht, wodurch er einen intensiven kulturellen Transfer nicht nur zwischen zwei Sprachen, sondern aus einer Vielzahl verschiedener Kulturen in die dänische und / oder die deutsche Sprache generiert.

Am besten geeignet zur Untersuchung dieser Textsituation erscheint mir der Ansatz der *Descriptive Translation Studies,* vor allem ihre prozessorientierte Blickrichtung und ihre Tendenz, „den Übersetzungsprozess als ein komplexes Ensemble von intertextuellen und interkulturellen Beziehungen innerhalb einer bestimmten historischen Situation aufzufassen" (Apel / Kopetzki 2003: 60). Die Einstufung der Selbstübersetzung als „*Fortschreibung* eines Werks" (Lamping 1992: 216), als offene, für gegenseitige Ergänzungen und Veränderungen der Sprachen durchlässige Struktur könnte Hinweise für eine adäquate Beschreibung der Dynamik von Oehlenschlägers Roman im intertextuellen Beziehungsgeflecht zwischen verschiedenen Sprachen, Literaturen, Schauplätzen, etc. liefern. Stellenweise sollen aber auch andere, mehr sprachwissenschaftlich ausgerichtete Konzepte der Übersetzungsforschung beigezogen werden.

1.2.3 Psychoanalyse und Literaturwissenschaft

Die oben beschriebenen Methoden der Intertextualität und der Übersetzungswissenschaft, die das Hauptinstrumentarium meiner Analysen von Oehlenschlägers Roman bilden, werden punktuell durch Elemente der psychoanalytischen Literaturwissenschaft ergänzt. Diese Theorie umfasst ein weites Spektrum an Untersuchungsgebieten: Einerseits entwickelt sie Erklärungen für den Ursprung dichterischer Kreativität und versucht dadurch die Frage nach der Entstehung von Dichtung überhaupt zu beantworten, andrerseits widmet sie sich der Untersuchung rezeptionstheoretischer, leserorientierter Prozesse ebenso wie der Interpretation autor-, werk- und figurenbezogener Aspekte. Für meine Arbeit stütze ich mich vorwiegend auf die letztgenannte Richtung, da sie sich für die Analyse bestimmter Figuren, genauer gesagt, ihrer Handlungen, Konstellationen und Beziehungen anzubieten scheint. Freud selbst fand wichtige Erkenntnisse seiner Theorien in der Anwendung auf literarische Figuren bestätigt oder liess sich in vielen Fällen durch Literaturanalysen zur Schaffung bestimmter, auch zentraler Konzepte inspirieren. Gerade ein so fundamentales Modell wie der Ödipuskomplex beruht ja auf literarisch vermittelter Überlieferung des Mythos – ein Tatbestand, der im Übrigen die psychoanalytische Literaturwissenschaft mit Intertextualitätskonzepten verbindet. Freud demonstriert mittels verschiedener Literaturinterpretationen die Übereinstimmung seiner Theorien, wie er sie hauptsächlich in der *Traumdeutung* darstellte, mit Werken der Dichtkunst. Die Analogien zwischen seinen psychoanalytischen Erkenntnissen, vor allem in Bezug auf die Existenz und Funktion unbewusster Triebkräfte, wie Mechanismen der Verdrängung, der Verschiebung und Verdichtung, und den fiktionalen Darstellungen des seelisch bedingten Agierens literarischer Figuren überzeugten ihn von einer Ursprungsverwandtschaft zwischen Psychoanalyse und Literatur: „Wir schöpfen wahrscheinlich aus der gleichen Quelle, bearbeiten das nämliche Objekt, ein jeder von uns mit einer anderen Methode, und die Übereinstimmung im Ergebnis scheint dafür zu bürgen,

dass beide richtig gearbeitet haben" (Freud 1995: 122). Daraus lässt sich der Schluss ziehen, dass „[d]ie psychologische Korrektheit etwa der vielen fiktionalen Träume oder vielsagenden Fehlleistungen in der Dichtung […] offenbar auf der grundsätzlichen Übereinstimmung der Mechanismen des Primärprozesses im literarischen Schaffen mit denen im psychischen Funktionieren überhaupt" beruhe (Schönau 1991: 103). Diese Aussage verbindet die Vorgänge des Entstehungsprozesses von Dichtung aus psychoanalytischer Sicht mit dem hervorgebrachten Produkt, zu dem – je nach literarischer Gattung – ein Kreis handelnder Figuren gehört. Die Analyse dieser Figuren mittels psychoanalytischer Theorien wird oft als unzulässig kritisiert, da fiktive Personen keine Psyche hätten. Es liegt auf der Hand, dass sich die literarische Figurenanalyse von jener realer Personen in wesentlichen Punkten unterscheiden muss und bestimmten Begrenzungen unterworfen ist. Dennoch halte ich den Beitrag, den die psychoanalytische Literaturtheorie für das Verständnis psychischer Prozesse fiktiver Figuren leistet, für relevant, da durch ihr Instrumentarium verdeckte Subtexte ins Bewusstsein der Leser gerückt werden können, die anders kaum wahrgenommen würden, und die der Figurenzeichnung neue Facetten und Aspekte hinzufügen, wodurch natürlich auch der Gesamttext in anderem Licht erscheinen kann.

1.2.4 Gender Studies

Angesichts der bemerkenswerten Anzahl neu auftretender Frauenfiguren in Oehlenschlägers Roman – bei einem insgesamt wesentlich kleineren Figurenarsenal als im Prätext – stellt sich die Frage, ob Weiblichkeit in den *IS* einen anderen Stellenwert habe als in Schnabels *WF*. In diesem Zusammenhang soll daran erinnert werden, dass neuere theoretische Konzepte wie die Gender Studies auf die Komplexität und Vielschichtigkeit der vermeintlich unproblematischen Begriffe „Weiblichkeit" und „Männlichkeit" aufmerksam gemacht haben. Die Differenzierung zwischen biologischer und soziokulturell konstruierter Geschlechtsidentität führt, bezogen auf die Literaturwissenschaft, zu einer Reihe von Fragestellungen, die sich mit der Darstellung bzw. Inszenierung von Männer- und Frauenfiguren im Spannungsfeld der Konstruktion von Sex und Gender auseinandersetzen.[25]

Dabei darf nicht übersehen werden, dass die Repräsentation von Weiblichkeit und Männlichkeit in ihrer Historizität zu untersuchen ist, da „der konstruktivistische Blick insgesamt eine historische Perspektive geradezu einfordert" (Frevert 1995: 14).

Die Fülle von Reflexionen über die Zuschreibungen männlicher und weiblicher Wesensart, die besonders in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts schon fast überwältigende Dimensionen annahm, zeigt vor allem Versuche, aus bestimmten Interpretationen physiologischer Geschlechterdifferenz psychische und charakterliche Merkmale des Weiblichen zu konstruieren und festzuschreiben. Die so entstandene „Polarisierung der ‚Geschlechtscharaktere'" (Hausen 1976)[26] wurzelte in politischen, ökonomischen und sozialen Verhältnissen, die durch die geschlechtsspezifischen Deutungen anatomischer Befunde nun auch naturwissenschaftlich untermauert wurden; gleichzeitig schuf diese Polarisierung ihrerseits neue, von einer rigorosen Geschlechtertrennung bestimmte Verhältnisse. Die Etablierung

25 Laut Judith Butler beruht beides, „Sex" als biologisches und „Gender" als kulturell geprägtes Geschlecht, auf bewusstseinsabhängigen Konstrukten (Butler 1991: 22–24).

26 In ihrem einflussreichen Aufsatz dieses Titels weist Karin Hausen anhand von zeitgenössischen Lexikonartikeln kontrastierende „Gattungsmerkmale" nach, die dem Mann als Haupteigenschaften Aktivität und Rationalität, der Frau dagegen Passivität und Emotionalität zuordnen (Hausen 1976: 367–368).

der Geschlechterdichotomie stand im Dienst der Erhaltung der bestehenden patriarchalischen Machtverhältnisse, deren Fundament durch das Streben nach „Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit" aller Menschen erschüttert zu werden drohte. Dies war der eigentliche Grund, weshalb die „Naturgegebenheit" der weiblichen Andersartigkeit und, darauf basierend, auch die Notwendigkeit einer bestimmten geschlechtsspezifischen Rollen- und Aufgabenzuweisung bewiesen werden musste, was unter grossem Aufwand theoretischer Schriften aus allen Bereichen der Wissenschaften auch geschah. Wie Claudia Honegger aufgrund eingehender Quellenstudien darlegt, setzte um die Mitte des 18. Jahrhunderts die Schaffung einer eigentlichen „weiblichen Sonderanthropologie" ein, mit der physiologisch nachgewiesen werden sollte, dass die geringere physische Stärke der Frau eine grössere nervliche Sensibilität zur Folge hatte, woraus die Notwendigkeit bzw. Berechtigung abgeleitet wurde, der Frau spezifisch „weibliche" Tätigkeitsbereiche zuzuweisen (Honegger 1996). Der Autorin zufolge lautet die Quintessenz verschiedener moral-physiologischer Schriften aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts: „Die Frau ist ein Wesen für sich, mit einer eigenen Körperlichkeit, eigenen Krankheiten, eigenen Sitten, eigener Moral und eigenen kognitiven Fähigkeiten" (Honegger 1996: 166).[27]

Diese historischen Gegebenheiten der Situation von Sex und Gender sollen einbezogen werden, wenn nach dem Stellenwert der vermehrten Neuschaffung von Frauenfiguren in den *IS* gefragt wird; dabei ist allerdings zu bedenken, dass literarische Figuren nicht zwingend Befunde wissenstheoretischer Schriften widerspiegeln müssen. Zu fragen wäre in diesem Zusammenhang etwa nach Bildern oder Konzepten, welche die binäre Opposition männlich – weiblich allenfalls durchkreuzen, die Geschlechtergrenzen verschieben, die „Ordnung der Geschlechter" destabilisieren. Eine für die vorliegende Arbeit ebenfalls relevante Frage ist, ob sich Oehlenschlägers Roman auch im Hinblick auf männliche und weibliche Stimmen als polyphon erweist: Wird den Frauenfiguren eine genuin eigene Stimme zugestanden, oder dominiert männliche Monophonie?[28] Für die Behandlung dieser und ähnlicher Fragen liesse sich auch psychoanalytisches Gedankengut einbeziehen, u. a. wenn es darum geht, die für die Konstruktion der Geschlechtsidentität verantwortlichen Mechanismen und Strategien offenzulegen.

27 In früheren Jahrhunderten war die Geschlechterdifferenz weniger als binäre Opposition von Mann und Frau gesehen worden, sondern, basierend auf einem aristotelischen Konzept, als eine Art *ein*geschlechtliches „Stufenmodell", dessen höchste Entwicklungsstufe der Mann darstellte, während die Frau wegen ihrer „defizitären" Eigenschaften auf einer niedrigeren Stufe dieses Modells stand. Vgl. dazu vor allem Laqueur (1996), aber auch Bynum (1996: insbesondere 86–96). Rüdiger Schnell zieht in Zweifel, dass die Geschlechterpolarisierung erst im 18. Jahrhundert stattgefunden habe (Schnell 1997: 19–21), aber auch er räumt ein: „Möglicherweise ist im 18. Jahrhundert ‚Weiblichkeit' als Sozialcharakter umfassend zu ‚Weiblichkeit' im Sinne eines Geschlechtscharakters umgeschrieben worden" (Schnell 1997: 20).
Dass es sich bei der Herausbildung der Geschlechterpolarisierung um eine Entwicklung handelte, die, von Frankreich und England ausgehend, in der Folge auch im Norden wirksam wurde, belegen Publikationen wie Berg / Frost / Olsen (1984: vor allem 213–216), oder Winge, M. (1981: besonders 12–33).

28 Elisabeth Bronfen zieht aus ihrer Analyse einer Reihe von Texten kanonisierter Autoren zwischen 1795 und 1840 den Schluss, die Funktion der Frau sei es, „den Mann zum Sprechen zu bringen. Während sie als inessentielles Wesen schweigt, reden die Männer von ihr und für sie" (Bronfen 1996: 380).

1.2.5 Aufbau der Arbeit

Die Einleitung widmet sich dem Entwicklungsverlauf von Oehlenschlägers Verhältnis zu seiner Vorlage, sowie der Rezeption seines Romans und dem Stand der Forschung. In einem buchgeschichtlich orientierten Unterkapitel wird das Zustandekommen der deutschen Erstausgabe in den brieflichen Verhandlungen mit dem Verleger Cotta nachgezeichnet, auch mit Blick auf Oehlenschlägers Interesse für die Gestaltung der Erscheinungsform seines Romans. Ausserdem wird über die Entstehung der späteren Fassungen in zwei Sprachen berichtet.

Kapitel 2 bringt eine Zusammenfassung der inhaltlichen und strukturellen Hauptzüge der *Inseln im Südmeere* und der *Wunderlichen Fata*, die verhältnismässig ausführlich gehalten ist, um gleichsam als Prämisse die wesentlichen Parallelen und Differenzen zwischen den beiden Werken aufzuzeigen und so die Grundlage für bestimmte Einzelanalysen zu schaffen. Diese folgen in ihrer Anordnung nicht der Romanchronologie, weshalb die Zusammenfassung auf einen kohärenten Handlungsüberblick angelegt ist, in den sich die Detailanalysen einordnen lassen.

Darauf folgt in Kapitel 3 eine Annäherung an die „Zweisprachigkeit" von Oehlenschlägers Roman, eingeleitet von allgemeinen Bemerkungen zur deutschen und dänischen Produktion des Autors; anschliessend gehe ich auf die spezifische Ausprägung dieser Produktionsweise in den *IS* ein, wobei ich hier schwerpunktmässig auf Übersetzungstheorien zurückgreife, die aber auch sonst die Basis weiterer Vergleiche der dänischen und deutschen Fassung bilden, welche die analysierten Passagen in den meisten Fällen abschliessen. Ein Unterkapitel behandelt Fragen der Zwei- und Mehrsprachigkeit auch auf der Figurenebene.

Im 4. Kapitel werden exemplarisch polyphone und intertextuelle Beziehungen zwischen den beiden Romanen untersucht, teils basierend auf den vorgestellten Intertextualitätstheorien, aber auch auf Erkenntnissen aus paratextuellen und psychoanalytischen Forschungen.

Kapitel 5 und 6 behandeln verschiedene Aspekte der Figurendarstellung in ihrer Beziehung zu literarischen und allgemein künstlerischen Phänomenen, während Kapitel 7 auf die Funktion diverser Schauplätze im Roman fokussiert, die sich im 8. Kapitel zur Hauptsache auf einen Schauplatz, nämlich die Bühne, verdichten – nach oft vertretener Ansicht die eigentliche dichterische Sphäre Oehlenschlägers, die im Roman polyvalent für Aufführungen verschiedenster Art, aber auch als imaginärer Ort für dramentheoretische Reflexionen eingesetzt wird.

Diese unterschiedlichen Analysestrategien – gleichsam Annäherungsversuche aus verschiedenen Blickwinkeln – haben zum Ziel, den Roman auf mehreren Ebenen als Produkt und Schnittpunkt vielfältiger Textbeziehungen zu zeigen, die immer wieder bald explizit, bald in verhüllter Form reflektiert werden; dabei ergibt sich, wie die Arbeit zum Ausdruck bringen soll, eine Umakzentuierung des Prätextes, die dazu führt, dass die mehrstimmige Basis von Schnabels Werk für eine zwar ebenfalls polyphone Erzählform funktionalisiert wird, in der jedoch primär andere Textstimmen die Hauptrolle spielen: Es entsteht ein selbstreflexiver Text über Texte.

1.3 Entstehungsprozess

Oehlenschlägers Neuschreibung von Schnabels *Wunderlichen Fata einiger Seefahrer* fällt in eine Zeit, in der Schnabels Roman auch in den Kreisen gebildeter Leser wieder auf Interesse stiess, nachdem er – trotz ursprünglich grosser Beliebtheit[29] – gegen Ende des 18. Jahrhunderts in Misskredit geraten war, da er den Anforderungen einer von Lehrsätzen der Aufklärung geprägten Pädagogik nicht entsprach.[30] Die Aufwertung der *Insel Felsenburg*[31] hatte schon im ersten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts begonnen[32] und lässt sich wohl – mindestens teilweise – mit der Vorliebe der Romantik[33] für historische Romane, Volksbücher, Gespenstergeschichten und Märchen erklären – Gattungen, zu denen Schnabels Roman Bezüge aufweist.

Natürlich handelt es sich bei der *Insel Felsenburg* nicht um einen historischen Roman im eigentlichen Sinn, schon deshalb nicht, weil der Hauptstrang des Geschehens in der Erzählgegenwart spielt, aber durch präzise zeitliche und räumliche Verankerung der erzählten Geschehnisse, die sich überdies zum Teil lange vor der Erzählgegenwart zugetragen haben, entsteht der Anschein der Historizität des Romangeschehens. Der volksbuchähnliche Charakter ergibt sich teils aus der Verbindung von Elementen des Abenteuer- und Schelmenromans mit der Robinsonadenthematik[34] und der damit zusammenhängenden grossen Verbreitung des Buches,[35] teils aus der Tatsache, dass die Identität des Verfassers lange Zeit im Dunkeln geblieben war.[36] Märchenhafte Züge schliesslich bestimmen immer wieder das Romangeschehen, wobei die Steigerung des Märchenhaften ins Phantastische und Gespenstische, die sich vor allem im 3. und 4. Band abspielt, auf die Romantiker eine besondere Anziehungskraft ausgeübt haben dürfte. Die Literatur früherer Zeiten bedeutete den Romantikern aber weit mehr als nur interessante Lektüre: In unterschiedlichster Weise dienten ihnen Volksbücher, Märchen, Sagen, Mythen ebenso wie geschichtliche Überlieferung als Inspirationsquelle und Stoffreservoir für ihre eigene Textproduktion. In besonderem Masse gilt dies für Achim von Arnim, der seine Texte oft aus einer Vielzahl alter

29 Für eine umfassende Analyse der zeitgenössischen Rezeption vgl. Grohnert (1997; Rezeptionsanalyse 28–40).

30 Vgl. dazu Martin (1996; zur Position von Schnabels Roman im 18. und 19. Jahrhundert besonders 10–14).

31 Der populäre Titel wird in dieser Arbeit kontextbedingt stellenweise auch verwendet.

32 Eine markante Abweichung hiervon zeigt sich in den Rezensionen der isländischen Ausgabe des Romans, dessen 1. Band unter dem Titel *Felsenborgarsögur, eður æfisögur ýmsra sjófarenda, einkum Alberts Júlíusar* […] 1854 in Island erstmals erschienen war und dort u. a. als „the worst and most worthless book ever printed in Iceland" bezeichnet wurde (Zitat nach Jürg Glauser 1994: 114); diese harsche Kritik basiert noch auf der erwähnten negativen Beurteilung des Romans in der Aufklärung.

33 Der Begriff wird in dieser Arbeit nicht als absolute Grösse gesetzt, sondern im Bewusstsein um den Konstruktcharakter literaturgeschichtlicher Epochenbezeichnungen verwendet.

34 Schnabels fiktiver Herausgeber grenzt sich gegen diese Romansorte ab, die er als „geraspelte Robinsonaden-Späne" bezeichnet (*WF* I: 10; Näheres dazu nachstehend in Kap. 4.1.2).

35 Der Roman wurde zwischen 1731 und 1772 immer wieder neu aufgelegt (vgl. Dammann 1997b, 3: 273–280).

36 Dass Schnabel der Verfasser der *Insel Felsenburg* war, hatte man zwar anfangs des 19. Jahrhunderts eruieren können (vgl. Brosche 1992–1995: 43–46), aber da über seine Person nichts Konkretes bekannt war, drang sein Name nicht ins Bewusstsein des Lesepublikums. Auch Tieck, dem – fälschlicherweise – eine Bearbeitung der *Insel Felsenburg* zugeschrieben wird, kannte den Romanautor nicht (vgl. Stern, M. 1966: 111–112).

Quellen gewann, die er einem intensiven Gestaltungs- und Umgruppierungsprozess unterzog und anschliessend in einem collageähnlichen Verfahren zu einem neuen literarischen Produkt zusammenfügte. Ähnlich ging er auch bei der Bearbeitung der *Insel Felsenburg* vor, die er in seinen 1809 unter dem Titel *Der Wintergarten* erschienenen Novellenkranz integrierte (Arnim 1990, 3).[37] Auf seinen Text, der durch „Quellenkombination" (Martin 1996) polyphone Aspekte erhält und bei aller Verschiedenheit auch sonst gewisse Parallelen zu Oehlenschlägers Bearbeitung zeigt, soll in Kapitel 4.3 näher eingegangen werden.

Auch Oehlenschläger selber trug sich schon in jenen Jahren mit dem Gedanken, die *Insel Felsenburg* als Stoff für ein eigenes Werk zu verwenden, wie ein Zitat aus einem Brief an Goethe vom 4. 9. 1808 belegt: „Einen Albert Julius oder Felsenburg möchte ich auch machen, wo das Romantische wieder sein Recht behaupten sollte" (*Breve* A / 3: 161). Die Bemerkung steht mitten in einer Aufzählung von Dramen, die Oehlenschläger bereits geschrieben hatte: *Aladdin, Hakon Jarl*, *Palnatoke*, *Axel und Walborg*, und solchen, die er noch zu schreiben beabsichtigte: *Correggio*, *Sokrates, Tordenschild* (*Breve* A / 3: 160–161),[38] was darauf hinzuweisen scheint, dass er damals im Sinn hatte, Schnabels Roman zu einem Theaterstück umzuformen. Im Anschluss an eine längere panegyrische Passage über Goethes Romane fügt Oehlenschläger jedoch an:

> Ich hätte auch Lust (sans comparraison) (sic) einen Roman zu schreiben; ich darf es aber nicht; man kriegt immer Lust sein eignes Leben zu schreiben; wenigstens geht es mir so, und da muss man sich hundertmahl in Acht nehmen, und darf es nicht ein mahl (sic) so gut machen wie es wirklich in der That war. (*Breve* A / 3: 162; gesperrt im Original)

Jahre später überwand er sein Zögern, einen Roman zu schreiben, und wählte als Stoff für sein Vorhaben die *Insel Felsenburg*, die er – entgegen seinen (vermuteten) ursprünglichen Plänen – schliesslich doch nicht für ein Drama benützt hatte.[39] Seine Stoffwahl verbindet ihn mit mehreren anderen Autoren, die fast zur gleichen Zeit ebenfalls an einer Neuschreibung von Schnabels Roman arbeiteten.

Zu erwähnen sind insbesondere Karl Lappes Ausgabe von 1823, eine zusammenfassende und erheblich verkürzende Nacherzählung, die vor allem für die Jugend bestimmt war,[40] und die weit berühmtere, sogenannte „Tieck'sche Ausgabe", die 1828 unter dem Titel *Die Insel Felsenburg oder Wunderliche Fata einiger Seefahrer – Eine Geschichte aus dem Anfang des 18. Jahrhunderts* erschien. Von Tieck stammt in dieser stark überarbeiteten, sechsbändigen Ausgabe allerdings nur das Vorwort, eine dialogisierte „Vorrede"[41], die in detaillierter Argumentation die Neuausgabe „diese[r] alte[n] Robinsonade" (Tieck 1848: 135) rechtfertigt und am Ende feststellt: „Ein berühmter dänischer Dichter, Oehlenschläger, hat mit dem

37 Arnims Bearbeitung der *Insel Felsenburg* umfasst die Seiten 112–152 und bildet den Hauptteil der Novelle *Zweiter Winterabend*.

38 Die Titel werden von Oehlenschläger in ihrer deutschen Version angeführt; die bereits geschriebenen Dramen hatte er, wie er Goethe mitteilt, kurz zuvor auf Deutsch übersetzt.

39 Dass ihm die Robinsonaden-Thematik aber doch für eine Dramatisierung geeignet schien, belegen seine Komödie *Robinson i England* von 1819 und sein „nordisches Heldendrama" *Landet fundet og forsvundet* von 1845.

40 Eine eingehende Darstellung dieses Textes haben Uli Wunderlich und Gerd Schubert unternommen (2004–2005: 9–33).

41 Damit knüpfte Tieck an die berühmte Vorrede zu Cervantes' *Don Quijote* an, die ebenfalls in der Form eines Dialogs mit einem Freund verfasst ist.

deutschen Bearbeiter zugleich dieses Buch angekündigt" (Tieck 1848: 169). Oehlenschlägers Roman wird dabei nicht etwa als lästiges Konkurrenzprodukt angesehen, sondern gilt, ganz im Gegenteil, als „Zeichen, wie sehr man etwas Besseres und Veraltetes in unserer neuen Zeit wieder benötigt" (Tieck 1848: 170).

Das wesentliche Argument für die Neuausgabe, das sich aus Tiecks Vorrede herauskristallisiert, bildet die Einschätzung der Zeitumstände: Die „neue Zeit", so wird gesagt – gemeint sind die Restaurationsjahre nach der Französischen Revolution –, sei trotz restaurativer Bemühungen von Auflösungstendenzen in Familie und Staat geprägt, sie sei „verwirrt und verstimmt", während die *Insel Felsenburg* aus einer „naiven Zeit" herrühre, in der die Schriftsteller

> noch ohne Kunst und Bildung, ohne eigentliches Studium, aber auch ohne alle Kränklichkeit und süsse Verweichlichung wie ohne falsches Bewusstsein und literarischen Hochmut nur ihrer Phantasie […] so bescheiden und redlich folgten und eben deshalb so vieles in einem richtigen Verhältnis, ja mit einem grossartigen Verstand, darstellen konnten, was bei anscheinend grösseren Mitteln so vielen ihrer Nachfolger, die so oft das Verzerrte als das Geniale nahmen, nicht gelingen wollte. (Tieck 1848: 168)

Deshalb eigne sich die *Insel Felsenburg*, obwohl ihr Name lange Zeit „etwas ganz Verächtliches" bezeichnete, als „treuherzige Chronik" zur Ergötzung, Belehrung und Erbauung einer Zeit, die ihre Naivität verloren habe (Tieck 1848: 168–169).

Im Gegensatz zu Tiecks auf allgemeiner Zeitkritik basierender Begründung für die Neuausgabe der *Insel Felsenburg* gibt Oehlenschläger in seiner Vorrede zu *Die Inseln im Südmeere* für seine Bearbeitung rein individuelle Gründe an:

> Wenn es wahr ist, dass unsere Kindheit, mit ihren Gefühlen und Vorstellungen, das Thema aller künftigen Compositionen des Lebens gibt,[42] so ist der Grund auch angegeben, warum der Verfasser dieses Werkes einige Hauptzüge des alten Romans Felsenburg zum Stoffe gegenwärtiger Dichtung nahm. Dieses alte Buch hatte grossen Eindruck auf meine jugendliche Phantasie gemacht. (*IS* I: III; gesperrt im Original)[43]

42 Die prägende Wirkung von Kindheitseindrücken war, besonders seit Rousseau, zu einem wichtigen Thema geworden, mit dem sich u. a. auch Herder und Moritz befasst hatten (vgl. z. B. Herder 1985: 786, und Moritz 1783, 1: 65–67).

43 Den wohl frühesten Ausdruck fand Oehlenschlägers Lektüre der *Insel Felsenburg* in dem 1802 in Rahbeks Zeitschrift *Den danske Tilskuer* erschienenen Gedicht *Min barnlige Dannelse* [Meine kindliche Bildung], das er seinem Lehrer Carl Frederik Dichman widmete; darin besingt er in zwei Strophen seine Erinnerung an die Phantasien, welche die Lektüre der *Insel Felsenburg* damals in ihm weckte (aufgenommen in *Poetiske Skrifter* 1860, 19: 47–53, die beiden Strophen 48). Mit dem Hinweis auf sein kindliches Leseerlebnis reiht er sich in die beachtliche Zahl von Dichtern ein, die angeben, diesen Roman in ihrer Jugend gelesen zu haben; zu ihnen gehören unter anderen Goethe und Voss, aber auch Moritz, der den jungen Anton Reiser die *Insel Felsenburg* als Inspirationsquelle für die eigene Lebensgestaltung lesen lässt. Die Tradition der *Insel Felsenburg* als Kinder- oder Jugendlektüre von Dichtern ist auch im 20. Jahrhundert noch lebendig, wie z. B. Halldór Laxness' Aussage zu seiner eigenen Lektüre dieses Romans zeigt, den er allerdings als Kind zunächst genauso negativ beurteilte wie die erwähnten isländischen Kritiker des 19. Jahrhunderts, der ihn dann aber dazu gebracht hatte, in derselben Art zu schreiben (vgl. *Í túninu heima* [Auf der Hauswiese], Reykjavík 1975). Ausserdem wird die *Insel Felsenburg* für den Protagonisten von Laxness' Tetralogie *Heimsljós* [Weltlicht], Reykjavík 1937–1940, zum Trost- und Überlebensbuch (vgl. dazu Krömmelbein 1992–1995: 106–114).

Damit greift er – ohne gleich „sein eignes Leben zu schreiben“[44] – doch auf autobiographische Elemente zurück. Obwohl sich eine gewisse Parallele zwischen Tiecks Empfehlung eines Romans aus „naiver“, unverdorbener Zeit und Oehlenschlägers Beschäftigung mit einem Text aus seiner Kindheit, seiner persönlichen „naiven“ Zeit also, erkennen lässt, ist doch die jeweilige Ausgangslage der beiden Verfasser grundlegend verschieden: Tieck schrieb seine Vorrede auf die Bitte des Verlegers zu einer von unbekannter Hand redigierten Neuausgabe, hatte also mit der Bearbeitung selbst, wie schon erwähnt, gar nichts zu tun,[45] während Oehlenschläger den Text selber umgeschrieben, oder vielmehr, wie er sich ausdrückt, neu erfunden hat – sein Roman könne nur bedingt eine „Bearbeitung des alten“ heissen (*IS* I: IV), denn: „In keinem Werke habe ich mehr selbst erfunden […]“ (*IS* I: IX; beide Zitate gesperrt im Original). Dies erklärt auch, warum er in seiner Vorrede den Inhalt des alten Romans nur kurz streift – wie schon in der Einleitung (Kap. 1.1 dieser Arbeit) angedeutet, betrachtet er den neuen Text als seine eigene Dichtung, was sich übrigens auch in der Wahl eines eigenen Titels ausdrückt. Näheres zur Titelwahl und zu Oehlenschlägers Vorrede werde ich in Kapitel 4.1 ausführen.

1.4 Rezeption und Forschungsstand

Es scheint selbstverständlich, dass die Rezeption, die Oehlenschlägers Roman in Dänemark und in Deutschland erfuhr, für das jeweilige Sprachgebiet gesondert betrachtet werden muss. Doch stellt sich auch die Frage, ob nicht die Rezeptionszeugnisse des einen Landes die Aufnahme im andern Land beeinflussten, und umgekehrt.

Zunächst jedoch zur Rezeption in Dänemark: Sie scheint kühl, um nicht zu sagen, ablehnend gewesen zu sein. Oehlenschläger selber schreibt darüber in seiner wenige Jahre später entstandenen Autobiographie:[46]

> I Danmark ville Øen i Sydhavet ikke smage. Jeg havde ladet den danske Oversættelse udkomme paa Subscription; syntes man maaskee: det var for meget at betale og for meget at læse paa engang? Jeg veed ikke; nok, man var misfornøjet med Bogen, og jeg troer især De, som ikke havde læst den. (*Levnet* II: 206)

44 Vgl. die oben zitierte Aussage in seinem Brief an Goethe.

45 Martin Stern (1966: 112) stellt diese in der Forschung lange – zum Teil bis in neueste Zeit – übersehene Tatsache klar. *Kindlers Literatur-Lexikon* von 2009 nennt noch immer Tieck als Bearbeiter, auch in der online-Aktualisierung von 2018; ebenso Brynhildsvoll (1996: 120). Stern vermutet sogar, Tieck habe die *Insel Felsenburg* im Zusammenhang mit der Niederschrift seiner Vorrede nicht einmal neu gelesen, da diese sich „nur in der allgemeinsten Form“ mit dem Roman befasse (Stern, M. 1966: 112).

46 Oehlenschläger gab seine Autobiographie über die ersten 30 Jahre seines Lebens zuerst auf Deutsch heraus, als Bd. 1 und 2 seiner ersten deutschen Werkausgabe *Schriften*, 1829–1830. Im Allgemeinen zitiere ich aus dieser *Selbstbiographie des Verfassers bis zu seinem 30. Jahr*, welcher die dänische Fassung *Levnet* I und II, 1830–1831, in weiten Teilen sehr genau folgt. Sowohl in der deutschen wie in der dänischen Ausgabe fügte Oehlenschläger dem zweiten Band ein Überblickskapitel an, das die zwanzig Jahre resümiert, die zwischen dem Zeitrahmen der Biographie (bis 1810) und ihrer Niederschrift bzw. Veröffentlichung liegen. Diese beiden Schlusskapitel unterscheiden sich jedoch stark voneinander: das dänische ist viel umfangreicher und nimmt Bezug auf eine grosse Menge lokaler Details; so wird auch die Rezeption von *Øen i Sydhavet* – im Gegensatz zur blossen Erwähnung des Titels in der deutschen Edition – ausführlich beschrieben, deshalb zitiere ich das Folgende aus *Levnet*.

> In Dänemark wollte die Inseln im Südmeer lange Zeit nicht schmecken. Ich hatte die dänische Uebersetzung auf Subscription erscheinen lassen; glaubte man vielleicht, es koste zu viel und sei zu viel auf ein Mal zu lesen? Ich weiss es nicht; genug, man war mit dem Buche unzufrieden, und ich glaube ganz besonders die, welche es nicht gelesen hatten. (*Meine Lebens-Erinnerungen* 4: 18)[47]

Eine ausführliche Darstellung der zeitgenössischen Rezeption in Dänemark findet sich im Kommentar zur Ausgabe von Oehlenschlägers Briefwechsel; dort werden verschiedene Urteile erwähnt, die zeigen, dass Oehlenschlägers sarkastischer Schlusssatz nicht ganz ohne Berechtigung war (*Breve* B / 5: 234–237). Die Kritikpunkte waren sowohl formaler wie inhaltlicher Natur: Dem Roman fehle die Einheit; ausserdem weise die Handlung zu viele Unwahrscheinlichkeiten auf. Blicher fand ihn langweilig (*Breve* B / 5: 236). H. C. Andersen gefiel der dritte Teil, vom vierten jedoch schien ihm nur der Anfang gut, der Rest langweilte auch ihn (Andersen 1971, 1: 11 u. 12).

Die Aufnahme der *Inseln im Südmeere* in Deutschland scheint ebenfalls nicht sehr enthusiastisch gewesen zu sein, wie aus dem Kommentar zur Briefausgabe hervorgeht (*Breve* B / 5: 150–151), auch wenn Oehlenschläger in der erwähnten Autobiographie nicht ohne Stolz vermerkt: „Tre for mig meget hæderlige Recensioner udkom i Tyskland om dette Værk" (*Levnet* II: 206).[48] Dabei dürfte es sich u. a. um Rezensionen im *Literatur-Blatt zum Morgenblatt für gebildete Stände* handeln. Darin heisst es am 14. 7. 1826 (221, 1. Spalte):

> Wir finden historische Charaktergemälde wie bey Walter Scott, didaktische Ausschweifungen wie in Tiecks Novellen, humoristische wie bey Jean Paul, etwas Grauenhaftes wie bey Hoffmann, eine Ruhe, Klarheit und Milde der Darstellung wie in Goethe's Wilhelm Meister oder Novalis Ofterdingen, und sentimentale Schwärmerey wie in der Insel Felsenburg, die dem ganzen zu Grunde gelegt ist.[49]

Diese Worte lassen bestimmte polyphone Aspekte von Oehlenschlägers Roman anklingen, indem sie den Text als Synthese der verschiedenen Strömungen und Richtungen der Romantik beschreiben. Mit der Erwähnung Scotts zieht der Kritiker eine Parallele zum damaligen Hauptvertreter der Gattung des Romans; gleichzeitig stellt er das Werk – und dessen Autor – mit den berühmtesten Namen der deutschen Romantik auf eine Stufe. Damit scheint Oehlenschläger eine Bestätigung seines Anspruchs auf eine bedeutende Position in der deutschen Literatur gefunden zu haben.[50] Allerdings erfährt die lobende Stellungnahme

47 Die Wortwahl „ikke smage" bzw. „nicht schmecken" deutet eine Beziehung zwischen Literatur und Speise an, auf die an anderer Stelle näher eingegangen wird (vgl. Kap. 4.1.2 und 5.4 dieser Arbeit). Der Zusatz „lange Zeit" in Oehlenschlägers *Lebens-Erinnerungen* scheint anzudeuten, dass der Roman in Dänemark später, z. B. in den gekürzten Versionen, erfolgreicher gewesen sei, wofür es jedoch keine reale Grundlage gibt.

48 [Drei für mich sehr ehrenvolle Rezensionen erschienen in Deutschland über dieses Werk.]

49 Die nicht unterzeichnete Rezension soll von Wolfgang Menzel, damals Chefredakteur des *Literatur-Blattes,* verfasst worden sein (Fischer, B. 2003, 2: 525).

50 Für ausführliche Darstellungen zu dieser Position sowie zur Selbst- und Fremdwahrnehmung Oehlenschlägers in seiner Funktion als deutscher Dichter verweise ich auf Hultberg (1972: 35–50), Lohmeier (1982: 90–108) sowie die beiden Aufsätze von Heinrich Anz (2000: 19–47 und 2001: 147–156). Eingehend befasst sich auch Andreas Blödorn mit verschiedenen Aspekten dieser Thematik (Blödorn 2004: 180–387). Wolfgang Behschnitt stellt die unterschiedlichen Strategien dar, die Oehlenschläger bei der Abfassung der dänischen und der deutschen Version seines Dramas *Aladdin* im Hinblick auf dessen Rezeption und Wirkung im jeweiligen Sprachgebiet einsetzte (Behschnitt 2007: 163–181). Mit

der erwähnten Kritik eine Einschränkung im Schlusssatz: „Bey so vielen Vorzügen ist es mir aber doch zuweilen vorgekommen, als ob der sogenannte deus ex machina, der hilfreiche Zufall, allzuoft vom Himmel herabgefallen wäre" (*Literatur-Blatt zum Morgenblatt für gebildete Stände* 56 / 1826: 223, 2. Sp.). Diese Rezension erschien – bezeichnenderweise ohne die kritische Schlussbemerkung – auf Dänisch übersetzt in *Kjøbenhavnsposten* vom 7. 4. 1827: Obwohl der Roman, wie erwähnt, in Dänemark mehrheitlich auf Ablehnung stiess, fühlte man sich durch das ausländische Lob offenbar doch geschmeichelt und wollte es möglichst uneingeschränkt zur Geltung kommen lassen. Die zweite Rezension im *Literaturblatt zum Morgenblatt für gebildete Stände* vom 19. 12. 1826, verfasst von Karl August Böttiger, schliesst mit den Worten:

> Auch dieser Roman hat seine Unwahrscheinlichkeiten und schwachen Seiten. Möge die Kritik ihr strenges Richteramt noch weiter verwalten. Aber der gebildete Kreis des deutschen Volks ist durch diess Erzeugnis eines Dänen wirklich reicher geworden! (Böttiger 1826: 403, 2. Sp.)

Diese insgesamt sehr wohlwollende Besprechung wurde von Christian Wilster in *Kjøbenhavnsposten* vom 23. 1. 1827 in dänischer Übersetzung integral wiedergegeben. Oehlenschläger verschweigt in seiner Autobiographie jedoch nicht, dass es in Deutschland auch ablehnende Rezensionen seines Werkes gab. Seine Worte „Nogle andre reve det ned" (*Levnet* II: 206)[51] beziehen sich vermutlich u. a. auf die ausführliche, in den *Blättern für literarische Unterhaltung* Nr. 2 vom 3. 7. 1826: 5–8 und Nr. 3 vom 4. 7. 1826: 9–11 erschienene Besprechung des 1. und 2. Teils, die in der *Beilage zu den Blättern für literarische Unterhaltung* Nr. 3 vom 30. 3. 1827 mit der Rezension des dritten und vierten Teils fortgesetzt wurde. Diese durchwegs missbilligende Beurteilung wird eingeleitet mit einer Bemerkung betreffend „Hr Oehlenschläger, der längst und mit Ehren in der deutschen Literatur Eingebürgerte", die zeigt, dass Oehlenschläger zu jener Zeit tatsächlich in gewisser Weise zu den deutschen Dichtern gezählt wurde, dies hauptsächlich aufgrund seiner „so überaus gelungene[n] Behandlung des Märchens von der Wunderlampe" und als „Dichter des Correggio", wie der Rezensent in Erinnerung ruft. Umso herber seine Enttäuschung über Oehlenschlägers Roman, den er Punkt für Punkt mit der *Insel Felsenburg* vergleicht, der aber seines Erachtens in keiner Weise an Schnabels Werk heranreicht. Abgesehen von „tiefem Gefühl in einigen Zügen" und „treffenden Bemerkungen über Welt und Leben" findet er kaum Positives in dem „mancherlei Fadaisen und Trivialitäten" enthaltenden Text. Eine lange Liste von Anachronismen und sonstigen Ungereimtheiten, die Oehlenschläger unterlaufen seien, bildet den Hauptinhalt der Rezension, die im Übrigen explizit auf die Vorrede des Autors verweist: Der „ermattende Leser" wisse je länger, je weniger, „was der Umschmelzer mit dieser ganzen Operation eigentlich beabsichtet [sic], und wie er die in der Vorrede so hochgestellten Tendenzen derselben zur Erfüllung gebracht habe" (*Beilage zu den Blättern für literarische Unterhaltung* 3 / 1827: ohne Seitenzahlen). Und geradezu karikierend nimmt die Rezension

Oehlenschlägers deutscher Version einer grossen Zahl seiner Werke beschäftigt sich auch Christian Gellinek; der Autor verfasste Inhaltsangaben zu allen in Oehlenschlägers zweite deutsche Werkausgabe (*Werke* 1839) aufgenommenen Arbeiten – leider werden die Verdienste dieser Publikation durch ein oft allzu eigenwilliges Deutsch ebenso wie durch fehlende Präzision bei den Inhaltsdarstellungen eingeschränkt (Gellinek 2012).

51 [Einige andere verrissen es.]

Oehlenschlägers Vorhaben auf, bestimmte „Skizzenzüge“ aus Schnabels Buch zu übernehmen und auszumalen (*IS* I: IX), wenn es weiter heisst:

> […] oder fiele es nicht überall in die Augen, dass gerade Das [sic], was aus seiner buntscheckigen Uebertünchung als kräftiger Pinselstrich hervortritt, meist nur die Grundzüge des alten Bildes sind, welche sich mit Gewalt nicht haben vertilgen lassen. (*Beilage zu den Blättern für literarische Unterhaltung* 3 / 1827: ohne Seitenzahlen)

Obwohl diese Rezension in den dänischen Zeitungen nicht erschien, wurde sie mit grosser Wahrscheinlichkeit dennoch vom Kreis der gebildeten Leser in Kopenhagen rezipiert, da die Kenntnis der deutschen Sprache zu Beginn des 19. Jahrhunderts in Dänemark – zumindest bei den oberen Ständen – noch immer sehr verbreitet, ja, selbstverständlich war (vgl. Winge, V. 1996: 57).

Um auf die anfangs gestellte Frage betreffend mögliche Wechselwirkungen der dänischen bzw. deutschen Rezeption zurückzukommen: Es gibt keine Anzeichen dafür, dass die lobenden deutschen Rezensionen, die in einer Kopenhagener Zeitung publiziert wurden, die Ansicht über Oehlenschlägers Roman veränderten. Immerhin zeigt die Tatsache ihres Erscheinens in Kopenhagen ein gewisses Bemühen um eine Ehrenrettung Oehlenschlägers; ebenso drückt sich darin wohl auch ein beginnender Nationalstolz aus, der durch positive Signale aus dem Ausland, besonders aus dem so wichtigen deutschen Bruderland, Nahrung erhalten sollte. In Deutschland dagegen ging das Interesse an dem „in die deutsche Literatur eingebürgerten“ dänischen Dichter nicht so weit, dass man die Existenz einer dänischen Version seines Romans und deren Rezeption in Dänemark auch nur zur Kenntnis genommen hätte.

In den Literaturgeschichten wird der Roman, sofern er überhaupt Erwähnung findet, ebenfalls eher negativ beurteilt, wie folgende Beispiele zeigen: Vilhelm Andersen sieht ihn als Flucht aus der unbehaglichen Gegenwart in das Paradies der Kindheit und als Abschluss einer romantischen Periode, die Oehlenschläger statt mit Ideen, nur noch mit Stoff aus seinen Erinnerungen habe füllen können (Andersen, V. 1964/1924: 109–110). Gustav Albeck kritisiert das Werk als „ulideligt lang og udtværed“ (Albeck u.a. 1967: 111).[52] Billeskov Jansen hält es für ein Zeugnis der Krise, in der sich die romantische Erzählung in den 1820er Jahren in Dänemark befunden habe (1969: 132), während Erik Svendsen, Steffen Auring und Søren Baggesen es als Versuch Oehlenschlägers werten, sich in die beginnende dänische Romantradition der 1820er Jahre einzuschreiben, wobei der Autor aber die Zeichen der Zeit nicht richtig erkannt habe, wie die bereits damals veraltende Form der Subskriptionseinladung für die dänische Ausgabe zeige (1984: 409). Etwas positiver bewertet einzig Fritz Paul den Roman, wenn er schreibt: „Interessanter scheint heute der ‚biedermeierliche‘ Oehlenschläger, u. a. in seinem vielleicht bisweilen unterschätzten Roman *Øen i Sydhavet*“ (1982: 93–94). Eine vergleichsweise ausführliche Behandlung findet sich in der von Jürg Glauser herausgegebenen *Skandinavischen Literaturgeschichte*, zu deren Leitprinzipien es nach den Worten des Herausgebers gehört,

> dass neben den grossen Texten der Klassiker, die es natürlich zu beschreiben gilt, auch andere, weniger bekannte Phänomene wahrgenommen werden, so dass sich die Darstellung nicht ledig-

52 [unerträglich lang und breitgetreten]

> lich als Abfolge kanonisierter Werke liest, sondern möglichst facettenreiche und differenzierte Einblicke in das literarische Geschehen zu unterschiedlichen Epochen und in unterschiedlichen Ländern vermittelt. (Glauser 2016: XV)

Diesen Grundsätzen ist es zu verdanken, dass Oehlenschlägers Roman als ernstzunehmendes Werk eingestuft wird; laut Klaus Müller-Wille gehört er zu den „ersten Beispielen eines selbstbezüglichen Romans in Dänemark"; der Autor unterstreicht dabei „das hohe selbstreferentielle Niveau […], welches den Roman aus heutiger Sicht auszeichnet" (Müller-Wille 2016: 151).

Wie die in der älteren Forschung generell eher ablehnende Rezeption erwarten lässt, gibt es nur sehr wenige Arbeiten, die sich spezifisch mit Oehlenschlägers Roman auseinandersetzen. Eine längere Besprechung widmet ihm Vilhelm Andersen in *Et Livs Poesi,* seiner dreibändigen Monographie über Oehlenschläger, in der er vor allem biographische Gegebenheiten als Quellen des Werkes eruiert, das für ihn stellenweise zu einem Schlüsselroman wird – im Ganzen eine Betrachtungsweise, die aus heutiger Sicht kaum mehr interessiert (Andersen, V. 1899, 2: 166–167).

Sven-Aage Jørgensen verfasste unter dem Titel „Adam Oehlenschlägers ‚Die Inseln im Südmeer' und J.G. Schnabels ‚Wunderliche Fata'. Aufklärung, Romantik – oder Biedermeier?" eine vergleichende Analyse der beiden Werke, in der er auf alle wichtigen Unterschiede in der Erzählstruktur hinweist, wobei er Oehlenschlägers Text in fast jeder Hinsicht negativ beurteilt. In seiner Untersuchung geht er ganz ähnlich vor wie der erwähnte Rezensent der *Blätter für literarische Unterhaltung* von 1826, auf dessen Artikel er sich explizit bezieht und dessen Einschätzung er teilt (1969: 142). Seines Erachtens „fehlen seinem [Oehlenschlägers] Werk die kräftigen Farben des alten Buches, und es hat viel an elementarer Spannung eingebüsst, ohne dabei an anderen und höheren Qualitäten zu gewinnen" (1969: 136). Die Stelle bringt also ein Urteil zum Ausdruck, das sich zu Oehlenschlägers Ansicht, die Kreideskizzen des „alten Buches" seien mit Oelfarben auszumalen, genau entgegengesetzt verhält. Jørgensen misst das Buch nur an Schnabels Werk und stellt lediglich fest, was Oehlenschlägers Roman im Vergleich zur *Insel Felsenburg* fehlt; für die besonderen Akzente, die Oehlenschläger setzt, interessiert er sich nicht. Die neuen Gesichtspunkte und die ganz anderen Prämissen, unter denen ein Autor der Romantik im Unterschied zu einem Verfasser der Frühaufklärung schreibt, scheinen Jørgensen offensichtlich keiner ernsthaften Untersuchung wert.

Eine völlig andere Auffassung vertritt Knut Brynhildsvoll (1996) in seinem Aufsatz „Kunst und Literatur als Gegenstand der Dichtung – Ästhetische Selbstreflexion in Adam Oehlenschlägers Roman ‚Die Inseln im Südmeer' ". Er plädiert für die Erstellung einer Intentionsanalyse, die dem Anspruch des Autors, einen neuen, „eigenen" Roman verfasst zu haben, gerecht werde. Indem Brynhildsvoll die Absichtserklärung des Autors übernimmt, hebt er den Roman weitgehend aus dem Vergleichsrahmen heraus, in den Jørgensens Untersuchung ihn presste. Brynhildsvoll rückt die von Jørgensen vernachlässigten Aspekte des Werkes ins Zentrum seiner Analyse: Dies sind vor allem die literatur- und kunstgeschichtlichen Reflexionen, welche im Roman einen so breiten Raum einnehmen, dass der Text „in einer wesentlichen Dimension […] den Charakter eines Künstlerromans an[nimmt]" (1996: 122). In seinen äusserst interessanten Ausführungen arbeitet Brynhildsvoll überzeugend die Modernität von Oehlenschlägers Roman heraus, der durch vielgestaltigen Einbezug anderer Werke und Kunstgattungen auf Entgrenzung des Textes angelegt ist. In dieser

Sicht, die einen markanten Kontrast zu Jørgensens Beurteilung darstellt, manifestieren sich selbstverständlich auch die Veränderungen und Entwicklungen, welche in der Literaturwissenschaft in den fast 30 Jahren stattgefunden haben, die zwischen den Arbeiten Jørgensens und Brynhildsvolls liegen: Im Vordergrund stehen nicht mehr Gattungs- und Epochenzuweisungen oder wertende Hierarchisierungen, die kanonbestimmt sind oder kanonbildend wirken, sondern das autoreflexive Potential eines Textes, sowie seine Möglichkeiten, Grenzen aufzulösen, Gattungen zu mischen, starre Denkschemata aufzubrechen, Hierarchisierungen und Kanonrichtlinien zu problematisieren.[53]

Dass sich eine solche Betrachtungsweise jedoch auch anfangs des 21. Jahrhunderts in Dänemark nicht durchgesetzt hatte, zeigen zwei in der Rubrik „Glemte bøger" [Vergessene Bücher] erschienene Artikel der Kopenhagener *Weekendavisen* vom 22.6–28. 6. 2001 bzw. 29.6.–5. 7. 2001 über *Øen i sydhavet.* Verfasst wurden sie von so namhaften dänischen Autoren wie Jens Kistrup, dem einstigen Nestor der dänischen Theaterkritik, und Jurij Moskvitin, Musiker und Philosoph. Sie beurteilen den Roman – ohne jede Berücksichtigung neuerer Literaturtheorien – nach ausgesprochen traditionellen Kriterien, wobei Jens Kistrup sich auf Vilhelm Andersen beruft und dessen oben erwähnte Aussage von 1924 in zustimmendem Sinn wiedergibt. Unter solchen Umständen erstaunt es nicht, dass das Verdikt der beiden Besprechungen über Oehlenschlägers Roman lautet: zu Recht vergessen.

Immerhin hat ein Teilaspekt der dänischen Version des Romans in jüngster Zeit wieder Beachtung gefunden: In ihrer umfangreichen Dissertation mit dem Titel *„Katholisch im Kopf" – Die protestantische Romantik in Skandinavien und ihre Prätexte zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit* setzt sich Alexandra Bänsch mit Elementen der Idylle und Utopie in *Øen i Sydhavet* auseinander (Bänsch 2011: 737–752). Dabei würdigt sie – durchaus zu Recht – die Neuerungen in Oehlenschlägers Roman, während sie die religiös-utopischen Verhältnisse auf Schnabels Insel als totalitäres System verdammt (2011: 738) – ein Urteil, das höchstens auf einer an der Textoberfläche angesiedelten Ebene eine gewisse Berechtigung hat, das aber einer differenzierteren Lektüre mit Blick auf die alle disziplinierenden Grenzziehungen und Regeln transgredierenden, im Wortsinne „überbordenden" Binnenerzählungen nicht standhält. Den Vorwurf der „Lustfeindlichkeit" (2011: 741, Fussnote 1218) entkräftet allein schon die pure Erzähl- und Beschreibungslust, die Schnabels Text prägt.

Bänschs Analyse wird weitgehend von gattungstheoretischen Überlegungen geleitet, was sie mit Sven-Aage Jørgensens Perspektive verbindet, dessen Artikel die Autorin jedoch in bestimmten Punkten kritisiert; allerdings wählt sie selber ein ganz ähnliches Vorgehen: auch sie unternimmt einen wertenden Vergleich von *Øen i Sydhavet* mit den *Wunderlichen Fata,* gelangt dabei aber zu einer der Auffassung Jørgensens genau entgegengesetzten Wertung.

53 Auch andere Werke Oehlenschlägers erweisen sich bei einer Untersuchung aus neuer Perspektive als moderne Texte in diesem Sinn, wie z. B. Alvhild Dvergsdal in ihrer Analyse einer ganzen Reihe von Oehlenschlägers berühmtesten Tragödien zeigt, deren Dialogizität und Polyphonie sie aufdeckt und so den Nachweis erbringt, wie wenig herkömmliche Gattungsbegriffe diesen immer wieder in die Komödie hinübergleitenden Stücken gerecht zu werden vermögen (Dvergsdal 1997). Peter Stein Larsen stellt in seinem Aufsatz „Oehlenschläger som polyfon poet" mit Bezug auf Oehlenschlägers *Digte 1803* fest, dass die traditionelle Etikettierung dieses Werkes als universalromantische Programmdichtung dessen breite Auffächerung in ganz unterschiedliche Stilformen und Genres nicht genügend berücksichtigt (Larsen 2008: 212–229).

1.5 Materialität der Fassungen[54]

Insgesamt wurde der Roman achtmal in gedruckter Form herausgegeben, fünfmal in dänischer und dreimal in deutscher Sprache. Dazu kommen ein Teildruck der deutschen Erstausgabe und eine dänische Ausgabe in elektronischer Form.

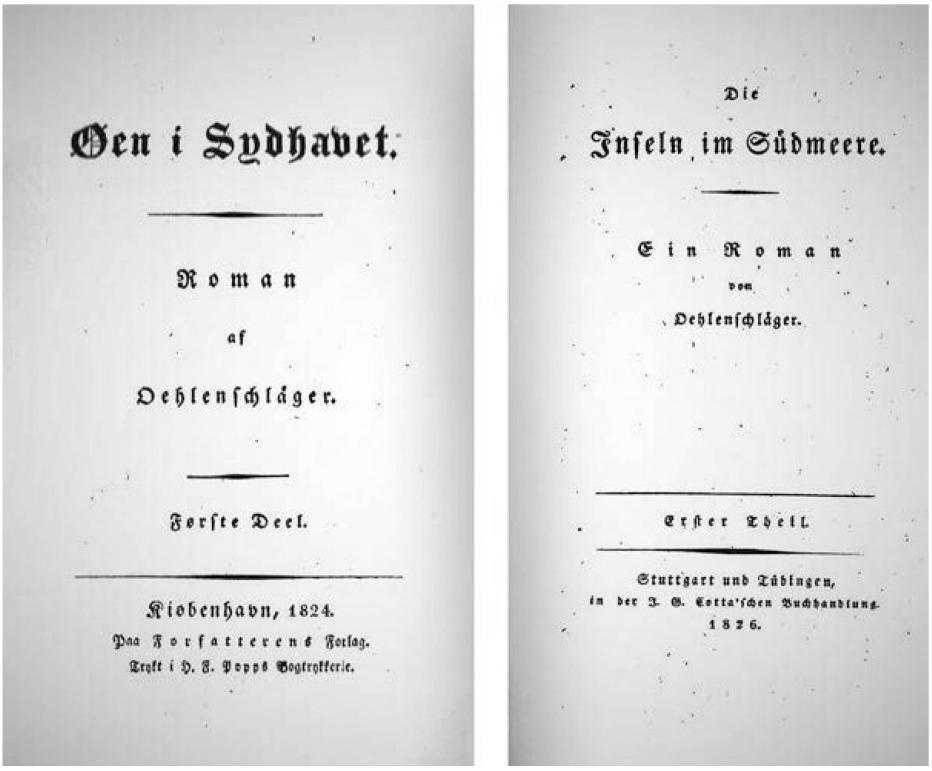
Titel	**Jahr**	**Verlag**	**Ort**
Die Inseln im Südmeere	1826	Cotta	Tübingen
	1839	Max u. Comp.	Breslau
	[1911]	Holbein	Stuttgart
	2018 (nur Bd. 1)	Inktank	[Bremen]
Øen i Sydhavet	1824–25	Verfasser	Kopenhagen
	1846	Høst	Kopenhagen
	1852	Høst	Kopenhagen
	1862	Selskabet til Udgivelse af Oehlenschlägers Skrifter	Kopenhagen
	1904	Gyldendal	Kopenhagen
	2013	eBibliotek 1800	Internet

Angesichts der mehrheitlich ablehnenden Haltung sowohl der zeitgenössischen wie der späteren Rezeption mag die Anzahl der Ausgaben erstaunen. Dabei unterscheidet sich der Roman in der zweiten Auflage erheblich von der Erstausgabe, da Oehlenschläger als Reaktion auf die abweisende Kritik in beiden Sprachen eine stark gekürzte Fassung erstellte. Bevor ich auf diese gekürzten Ausgaben eingehe, sollen zunächst die beiden Erstfassungen besprochen werden, und zwar mit Blick auf bestimmte Aspekte ihrer Materialität, wie z. B. die Buchgestaltung und die verlagstechnischen Hintergründe des Zustandekommens der gedruckten Bücher. Über den Weg, den die Texte von Oehlenschlägers Projekt bis zur schliesslichen Edition durchliefen, orientieren vor allem briefliche Zeugnisse. Ich greife daher für die deutsche Erstfassung auf Oehlenschlägers Briefwechsel mit Johann Friedrich Cotta zu Druck und Publikation des Inselromans zurück, denn auch in diesem Fall sind Briefe „die zentrale buchhandelsgeschichtliche Quelle für den eigentlichen Produktionsprozess, sie geben über die Genese eines Buchs oder das Scheitern eines Plans Auskunft“ (Estermann 2010: 265).

Da noch bis um die Mitte des 19. Jahrhunderts die von den Druckereien gelieferten Publikationen in den Buchhandlungen lediglich als lose Bögen oder Broschüren ohne Einband verkauft wurden (Hilz 2019: 116), blieb es dem potentiellen Käufer überlassen, ob und allenfalls in welcher Ausstattung er das Buch binden lassen wollte, nachdem das Titelblatt auf

54 Der Begriff „Fassung“ wird in dieser Arbeit im Sinn der Definition von Bodo Plachta verwendet, der Fassungen als „unterschiedliche Ausführungen eines insgesamt als identisch wahrgenommenen Werks“ bezeichnet (Plachta 2007, 1: 567).

den Druckbogen – das Erste, was ihm als zukünftigem Leser ins Auge fiel – sein Interesse geweckt und ihn in Kurzform über Titel, Autor und Gattung einer Publikation informiert hatte. Oehlenschlägers Inselroman präsentierte sich, was das Titelblatt betrifft, ausgesprochen einfach. Die beiden Titelblätter der deutschen und der dänischen Erstfassung weisen eine frappante Ähnlichkeit auf, wie die nebeneinander gelegten Seiten zeigen:


Øen i Sydhavet.

Roman

af

Oehlenschläger.

Første Deel.

Kiøbenhavn, 1824.
Paa Forfatterens Forlag.
Trykt i H. F. Popps Bogtrykkerie.

Die

Inseln im Südmeere.

Ein Roman

von

Oehlenschläger.

Erster Theil.

Stuttgart und Tübingen,
in der J. G. Cotta'schen Buchhandlung.
1826.

Abb. 1: Die Titelblätter der beiden Erstausgaben (Foto privat)

Nicht nur wird für beide Texte – wenn auch in etwas unterschiedlichen Varianten – Frakturschrift verwendet; die Seitengestaltung ist in der Anordnung der einzelnen Elemente ebenfalls weitgehend identisch. Insbesondere, was die Wahl des Schrifttypus betrifft, zeigen sich in der wechselhaften Geschichte der Verwendung von Fraktur und Antiqua deutliche Parallelen im dänischen und deutschen Buchdruck: Während um 1800 für gewisse auf Innovation ausgerichtete Publikationen die Antiqua bevorzugt wurde, da diese Schrift im Einklang mit dem avantgardistischen Anspruch des Inhalts auch formal Neuheit und Bruch mit Traditionen signalisierte, kehrten die Verlage schon bald wieder zur Fraktur zurück, was in beiden Ländern hauptsächlich mit den verbreiteten Lesegewohnheiten zusammenhing. Sehr anschaulich beschreibt dies Johnny Kondrup am Beispiel von Oehlenschlägers *Digte* und deren Inspirationsquelle, Henrich Steffens *Inledning til filosofiske Forelæsninger*, beide 1803 erschienen und in Antiqua gedruckt, während schon Oehlenschlägers folgende Publikationen, *Poetiske Skrifter* von 1805 und *Nordiske Digte* von 1807, wieder in Fraktur herausgegeben wurden, wie praktisch die ganze „Guldalder"-Literatur (Kondrup 2011: 287–288).[55] Beim damaligen Lesepublikum war die traditionelle Fraktur beliebter als die

55 In seiner äusserst fundierten Studie verweist Kondrup auch auf mögliche deutsche Vorbilder, wie z.B. August Wilhelm Schlegels *Gedichte* von 1800 oder Tiecks *Musen-Almanach für das Jahr 1802*, beides

ungewohnte Antiqua, die ursprünglich vorwiegend für Fremdwörter und fremdsprachige Texte verwendet wurde und deshalb den Eindruck erwecken konnte, man habe einen lateinischen Text vor sich, was zur Folge hatte, dass manche Leser sich auf die Lektüre gar nicht erst einliessen.[56] Ähnliche Vorgänge schildert Susanne Wehde für dieselbe Zeit in Deutschland; auch sie stellt fest:

> Der Durchsetzung der Antiqua standen (sic) vor allem die mangelnde typographische Kompetenz breiter Lesekreise entgegen. Die Lesefähigkeit war mehrheitlich an Fraktur-Schriften geschult. Antiqua-Formen waren dementsprechend ungewohnt und erschwerten das Lesen – so wie heute Fraktur-Schriften. (Wehde 2000: 236)[57]

Die Gestaltung der Titelblätter von Oehlenschlägers Roman folgt offensichtlich einem aus England und den romanischen Ländern stammenden Muster von bemerkenswerter Einfachheit und Klarheit, das im Gegensatz zur Antiqua auch in den deutschen Sprachraum übernommen wurde (Wehde 2000: 223–224 und 236). Dass Oehlenschläger sich an einem solchen Modell orientierte, scheint aus dem Cotta gegenüber geäusserten Wunsch hervorzugehen, sein Roman solle „wie Goethes Aus meinem Leben gedruckt seyn" (Brief vom 21. 8. 1821, *Breve* B / 3: 177)[58] oder, wie er später mit dem Verleger vereinbarte und in den Briefen an ihn mehrfach bekräftigte, „wie Goethes Kunst und Alterthum" (*BrC* vom 16. 2. 1822).[59]

---

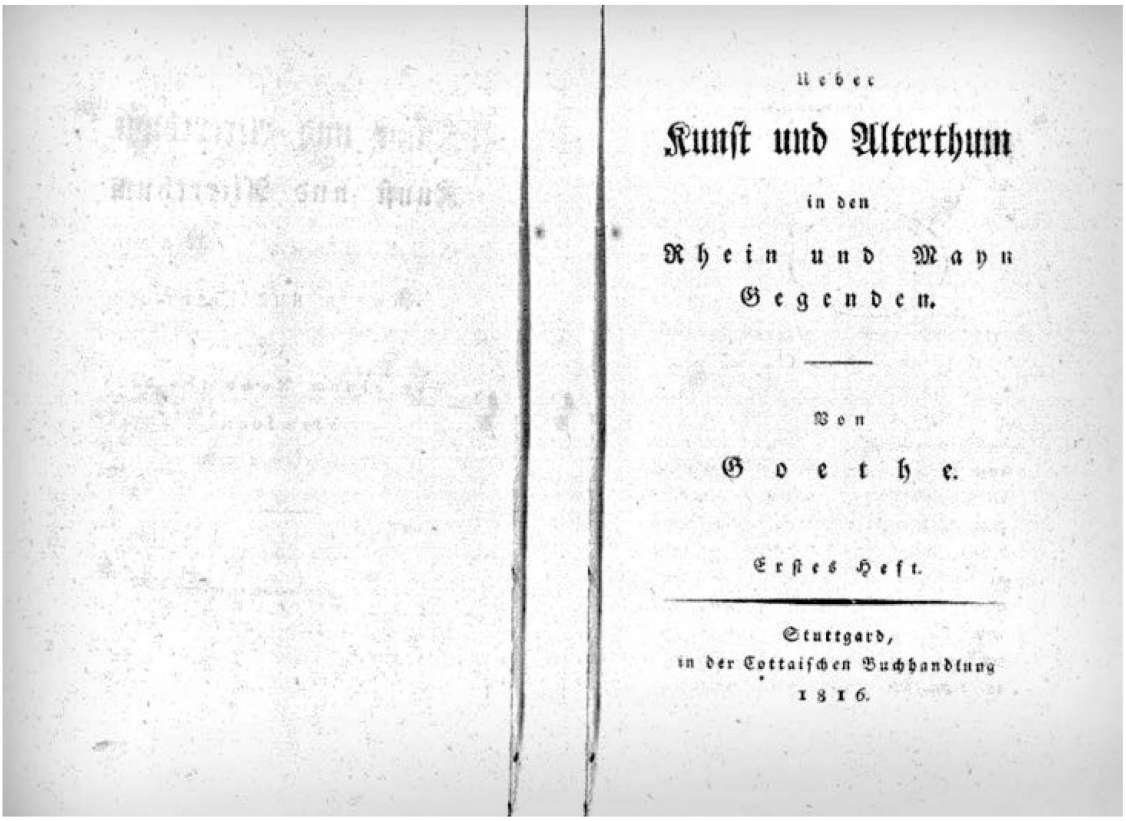
in Antiqua gedruckt; der Schrifttypus sei aber auch von den deutschen Frühromantikern keineswegs generell benützt worden (Kondrup 2011: 287).

56 Jens Bjerring-Hansen illustriert dies mit einer Erinnerung Knud Lyne Rahbeks, der 1798 an der Edition einer neuen Zeitschrift beteiligt war, für die Antiqua verwendet wurde; Rahbek berichtet, dass ein potentieller Leser die Zeitschrift nach einem kurzen Blick weglegte, mit der Bemerkung, das sei ja Latein (Bjerring-Hansen 2015: 212).

57 Zur Antiqua-Fraktur-Debatte um 1800 vgl. Wehdes ausführliche, differenzierte Darstellung in derselben Publikation (Wehde 2000: 220–245).

58 In demselben Brief stellt Oehlenschläger dem Verleger sein Romanprojekt vor.
Goethes *Dichtung und Wahrheit* (in der Erstausgabe mit dem Haupttitel *Aus meinem Leben*) war von 1811–1814 in drei Bänden bei Cotta erschienen. Auch Oehlenschlägers Roman sollte ursprünglich „höchstens 3 solche Theile ausmachen", wie er im zitierten Brief an Cotta schrieb.

59 Von diesem Brief existiert ein Teildruck im 1. Band der dreibändigen Ausgabe *Briefe an Cotta* (1925: 383). Es wurde nur die erste Seite des Briefes gedruckt, die Oehlenschlägers Beileidsbekundung zum Tod von Cottas Frau enthält; die beiden folgenden Seiten, auf denen Oehlenschläger dem Verleger mitteilt, welche Form und Gestaltung er sich für seinen Roman wünscht und wie das Honorar zu berechnen sei, wurden nicht ediert, da die genannte Ausgabe Briefe sehr oft nur in Auszügen wiedergibt, wobei der Fokus auf literarisch-kulturellen Inhalten liegt und praktische, z. B. ökonomische Belange weit weniger einbezogen werden.
Goethes Zeitschrift *Über Kunst und Alterthum*, 1816–1832, von Cotta verlegt, erschien demnach im selben Zeitraum, in dem die Publikation von Oehlenschlägers Roman diskutiert wurde und schliesslich erfolgte. Zu Oehlenschlägers Bekräftigung der erwähnten Vereinbarung vgl. *BrC* vom 4. 4. 1823, 9. 1. 1824, 24. 8. 1824 und 24. 5. 1825.


Ueber
Kunst und Alterthum
in den
Rhein und Mayn
Gegenden.

Von
Goethe.

Erstes Heft.

Stuttgard,
in der Cottaischen Buchhandlung
1816.

Abb. 2: Titelblatt von Goethes Zeitschrift „Über Kunst und Alterthum", Heft 1, 1816. Herzogin Anna Amalia Bibliothek, Z 120 (1). © Klassik Stiftung Weimar.

Angesichts von Oehlenschlägers Goethe-Verehrung entsteht der Eindruck, dass sich der dänische Dichter, der Goethe immer wieder nachzueifern suchte, sogar die äussere Erscheinungsform von dessen Werken zum Vorbild nahm. Vielleicht empfand er in der inhaltlichen Fülle von Goethes Zeitschrift, in der Gedichte, literarische Übersetzungen aus verschiedensten Sprachen sowie Kunst- und Literaturbetrachtungen über alle Grenzen von Zeit, Raum und Gattungen hinweg publiziert wurden, auch eine Verwandtschaft zum ähnlich weitgefächerten Spektrum seines Romans. Eine äussere Parallele besteht jedenfalls in der Mehrteiligkeit der beiden Werke – Goethes Zeitschrift erschien in umfangreichen, gut 200seitigen Einzelheften, von denen jeweils drei zu einem Band zusammengefasst wurden.[60] Oehlenschläger gab Cotta detaillierte Instruktionen, wie die verschiedenen Teile seines Romans zusammenzufügen seien (*BrC* vom 24. 8. 1824) und präzisierte im gleichen Brief mit der Nennung von Goethes Zeitschrift auch, dass das Buch wie diese eingerichtet werden solle, nämlich „jedes neue Kapitel auf seinem eigenen Blatte."

Oehlenschlägers Wunsch bezieht sich also nicht nur auf die Gestaltung des Titelblattes, sondern auch auf den Druck und die Ausstattung des Buches insgesamt, das er sich „elegant" und „hübsch" wünschte, da dies den Absatz fördern würde: „Wäre es vielleicht aber nicht gut, und würde es zur Absetzung des Buches nicht beitragen, wenn es ein wenig elegant gedruckt würde?" Oder: „[Das Werk] wird gewiss Leser bekommen, nur müssen Sie dafür sorgen, dass es hübsch gedruckt wird […]." (*BrC* vom 3. 8. 1822 resp. 4. 4. 1823).

60 Zur Heftform, die sich Goethe für diese Zeitschrift wünschte, vgl. die informative Darstellung von Spoerhase (2018: 608–610).

Diese Anliegen zeigen Oehlenschlägers Interesse an der Materialität des Buches und sein Verständnis für deren ökonomische Auswirkungen auf dem Buchmarkt; es war ihm offensichtlich bewusst, dass „der verbesserten Ausstattung bei der gestiegenen Konkurrenz am Literaturmarkt eine erhebliche wirtschaftliche Bedeutung zu[kam]; die Ausstattung eines Buches wurde zum verkaufsfördernden Moment" (Steiner 1998: 71; der Autor stellt die Bedeutung der Ausstattung für die Buchvermarktung im Übrigen schon für die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts fest). Oehlenschläger verlangt von Cotta auch, das Buch nach dem Druck „schnell nach allen wichtigen Buchhaltungen [wohl irrtümlich für Buchhandlungen] zu schicken, damit der Augenblick der Neuigkeit benützt werde" (*BrC* vom 4. 4. 1823).

Diese praktischen Anweisungen erstaunen nicht, wenn man bedenkt, dass Oehlenschläger sehr oft sein eigener Verleger war, womit auch ein augenfälliger Unterschied zwischen den beiden sonst so ähnlichen Titelblättern der deutschen und der dänischen Erstausgabe von Oehlenschlägers Roman zusammenhängt: Während die deutsche Fassung bei Cotta, dem seit 1803 „führenden Verlag in Deutschland" (Fischer, B. 2003, 1: 32) erschienen war, hatte der Autor die dänische Version im Eigenverlag herausgegeben. Für diese selbstverlegerische Tätigkeit scheint es verschiedene Gründe zu geben: Sicher bestand zu Beginn die Hoffnung, dadurch grössere Einnahmen zu erzielen als mit dem damals üblichen Verlagshonorar.[61] Die Entscheidung für den Eigenverlag zeugt aber auch vom Selbstbewusstsein des Autors, der es sich zutraute, dank seiner Bekanntheit seine Werke erfolgreich selber zu vermarkten. Freilich scheint dies nur in der Anfangszeit von Oehlenschlägers schriftstellerischer Laufbahn wirklich gelungen zu sein, wie er selber einräumt: „Meine Schriften gingen wohl noch gut; aber nicht so reissend, wie in der ersten Frühlingszeit meines Auftretens […]. Ich verstand mich auch später nicht auf den Buchhandel […]" (*Meine Lebens-Erinnerungen* 1850, 3: 8).[62] Morten Møller erklärt in *Dansk litteraturhistorie 4* zu den Bedingungen des dänischen Buchmarktes und des Verlagswesens im 18. und 19. Jahrhundert, der Eigenverlag sei als Publikationsplattform schon Ende des 18. Jahrhunderts kaum mehr benützt worden (1983: 545). Laut Møller begann sich damals das Verlagswesen als professionelle Institution zu etablieren, was dazu geführt habe, dass dem Lesepublikum allein schon das Erscheinen eines Werkes bei einem Verlag als Qualitätsgarantie galt, während den im Selbstverlag eines Autors publizierten Werken eher Misstrauen entgegengebracht wurde (1983: 545). Dies hinderte jedoch Oehlenschläger nicht daran, ab ca. 1811 nahezu sämtliche grösseren Arbeiten im Eigenverlag herauszugeben und sie ausserdem mehrmals zu vermarkten, indem er – ebenfalls im Eigenverlag – immer wieder neue Sammelausgaben seiner Werke veranstaltete, die er jeweils zur Subskription anbot (Liebenberg 1868, 1). Erst 1844 gab er diese verlegerische Tätigkeit auf und verkaufte die Verlagsrechte für einen Zeitraum von zehn Jahren an den Universitätsbuchhändler Andreas Frederik Høst,

61 Oehlenschläger erinnert sich an einen besonders einschneidenden Verlust durch den Verkauf seines Stückes *Axel og Valborg* (1810) für eine einmalige Honorarzahlung an einen Kopenhagener Verleger, den er nicht namentlich nennt (es handelte sich um Andreas Seidelin). Das Honorar wurde durch die grosse Zahl an verkauften Exemplaren (Oehlenschläger beziffert sie auf 3000 Ex. im ersten Jahr) um ein Vielfaches übertroffen, wovon aber dem Autor nichts zugutekam, auch nicht vom Erlös der folgenden Neuauflagen (*Meine Lebens-Erinnerungen* 1850, 3: 7).

62 Zu den Schwierigkeiten, mit denen auch andere Selbstverlage zu kämpfen hatten, vgl. Steiner (1998). Der Autor weist besonders für den Zeitraum des ausgehenden 18. und beginnenden 19. Jahrhunderts nach, dass Selbstverlagsprojekte in aller Regel scheiterten oder jedenfalls die Hoffnung auf bessere Einnahmen nicht erfüllten (s. hierzu vor allem 334–342).

der in den folgenden Jahren in Zusammenarbeit mit dem Autor eine insgesamt 28 Bände umfassende, sogenannte „Godtkøbsudgave“ [„wohlfeile Ausgabe“] von Oehlenschlägers sämtlichen Werken herausbrachte, in die 10 Bände Tragödien, die der Autor zuvor noch im Eigenverlag ediert hatte, integriert waren (*Dansk biografisk leksikon* 2014–2016, online, Eintrag zu A. F. Høst).

Dass Oehlenschläger die dänische Fassung seines Inselromans im eigenen Verlag publizierte, entsprach also seiner jahrelangen verlegerischen Praxis, war aber gerade im Zusammenhang mit der Publikation in zwei Sprachen von besonderer Bedeutung: In mehreren Briefen bat er Cotta, das versprochene Manuskript des Romans noch behalten zu dürfen; einerseits wollte er es erst von einem deutschen Freund durchsehen lassen, „um so viel wie möglich der etwannigen Danismen zu entfernen“ (*BrC* vom 28. 10. 1822), andrerseits aber beabsichtigte er, den Text gleichzeitig dänisch herauszugeben (*BrC* vom 3. 8. 1822, 28. 10. 1822 und 4. 4. 1823). Er plante sogar, den Roman deutsch, dänisch und englisch erscheinen zu lassen, alle drei Versionen zur gleichen Zeit (*BrC* vom 28. 10. 1822). Dank dem Bestehen seines eigenen Verlages hätte der Autor eine solche dreisprachige Publikation bis zu einem gewissen Grad koordinieren können, da er in der Lage war, zumindest das Erscheinen der dänischen Fassung zeitlich weitgehend selber zu bestimmen. Doch der Plan scheiterte: Walter Scott, der versprochen hatte, eine englische Übersetzung des deutschen Textes zu veranlassen und diese mit einem eigenen Vorwort herauszugeben, musste seine Zusage aufgrund erfolgloser Verlagsverhandlungen zurücknehmen, so dass eine englische Ausgabe nicht zustande kam (*BrC* vom 24. 8. 1824). Als die dänische Version bereit war, liess Cotta Oehlenschlägers Briefe und Bitten um nunmehr rasche Publikation des Romans längere Zeit unbeantwortet. Schliesslich teilt der Autor Cotta mit: „Das Buch erscheint jetzt im Dänischen auch, freilich habe ich in der Vorrede gesagt, dass ich selbst eine deutsche Ausgabe besorge, und Sie haben es ja auch in mehreren Blättern angekündigt, zu lange dürfen wir aber in keinem Falle mit der Herausgabe zaudern“ (*BrC* vom 24. 5. 1825). Es liess sich also auch mit dem Selbstverlag nicht einrichten, die deutsche und die dänische Version gleichzeitig erscheinen zu lassen. Die Publikation von *Øen i Sydhavet* erfolgte vorzeitig, weil Oehlenschläger auf die Einnahmen angewiesen war; zugleich befürchtete er, dass eine deutsche „Raubübersetzung“ diese schmälern könnte. Er erfuhr jedoch gar nicht, wann Cotta nun das deutsche Manuskript zu publizieren gedachte, und entdeckte erst 1826 in einer Kopenhagener Buchhandlung zufällig die Teile I und II der *Inseln im Südmeere* (*BrC* vom 7. Mai 1826.)

Diese Vorgänge erklären die merkwürdige Tatsache, dass der Roman, obwohl ursprünglich auf Deutsch verfasst, zuerst in dänischer Sprache erschien. Sie führten aber auch zu einer Verstimmung zwischen dem Autor und seinem Verleger, weshalb Oehlenschläger ihm ebenfalls am 7. Mai 1826 zwar mitteilte, er habe drei Theaterstücke gedichtet: „Meine dramatischen Arbeiten haben Sie ja bis jetzt immer noch haben mögen“, sich aber im selben Brief auf eine Trennung von Cotta einstellte: „Wollen Sie gar nichts mehr mit mir zu thun haben – das sollte mir (sic) sehr schmerzen. Sagen Sie mir es dann auch gleich mit eingehender Post, damit ich mich zu einem andern Verleger wende […].“ Ein knappes Jahr später bietet Oehlenschläger Cotta jedoch sein Stück „Die Vareger (Nordhelden) in Constantinopel“ an, „das in meinem Vaterlande einstimmig für meine vielleicht beste Tragödie gehalten wird“ (*BrC* vom 28. 4. 1827). Cotta dankt für das Angebot und äussert seine Bereitschaft, das Stück herauszubringen, teilt dem Autor aber zugleich mit, dass er das Honorar mit dem

hohen Verlust verrechnen müsse, den er durch die „Insel d. Sudmeers" (sic) erlitten habe (Brief vom 10. 7. 1827, *Breve* B / 3: 334).[63] Möglicherweise führte der unerfreuliche Verlauf der Editionsgeschichte des Romans letztlich zum Ende der Verlagsbeziehung zwischen Cotta und Oehlenschläger;[64] jedenfalls gab Oehlenschläger sein Stück nicht bei Cotta, sondern beim Berliner Verleger A. M. Schlesinger heraus und bot Cotta keine weiteren Arbeiten an.

Allerdings bleibt nachzutragen, dass Oehlenschläger den Kontakt im Jahr 1836 wieder aufnahm, indem er Cottas Sohn Johann Georg, der nach dem Tod seines Vaters 1832 den Verlag übernommen hatte, ein Buch mit dem Titel *Über die schöne Seele, die echte Humanität in Goethes besten Werken* in Aussicht stellte, das er als Verteidigung gegen Wolfgang Menzels Angriffe auf Goethe verfassen wolle (Brief vom 26. 7. 1836, *Breve* C / 2: 17).[65] Es war also vermutlich seine lebenslange Goetheverehrung, die Oehlenschläger bewog, sich in dieser Sache nach dem Kontaktabbruch doch wieder an den Cotta'schen Verlag und damit an Goethes Hauptverlag zu wenden. Eine Antwort J. G. Cottas auf das Anerbieten ist allerdings nicht bekannt, und Oehlenschläger schrieb das geplante Buch nicht. Hingegen schlug ihm J. G. Cotta mit Brief vom 2. 12. 1841 vor, eine von seinem Vater 1817 herausgegebene Gedichtsammlung in schönerer Aufmachung neu zu edieren, denn die Gedichte verkauften sich sehr schlecht, was er, Cotta, einzig der Ausstattung zuschreibe,[66] während „Ihre [d. h. Oehlenschlägers] herrlichen, für immer schöne Dichtungen" eine bessere Verbreitung verdient hätten (*Breve* C / 2: 241). Oehlenschläger willigte sogleich ein, obwohl die Gedichte inzwischen Bestandteil einer von Josef Max verlegten Gesamtausgabe waren – aber der Autor war der Meinung, da das Werk früher dem Cotta'schen Verlag gehört habe, sei gegen eine Neuedition nichts einzuwenden. Er versprach, die Sammlung noch mit neuen Gedichten anzureichern, denn er habe „dänisch gewiss zwölfmal so viel lyrisch gedichtet als diese Sammling (sic) enthält." (Brief vom 18. 1. 1842, *Breve* C/ 2: 242). Die Gedichtsammlung erschien 1844. Ob sie sich in der neuen Ausstattung tatsächlich besser verkaufte, liess sich nicht eruieren. Jedoch scheinen diese letzten Kontakte mit dem Cotta'schen Verlag immerhin darauf hinzuweisen, dass eine gewisse, wenn auch vielleicht nur punktuelle Wertschätzung von Oehlenschlägers Arbeiten sogar in Deutschland noch bestand. Ausserdem wird deutlich, dass J. G. Cotta die Bedeutung der Ausstattung seiner Verlagsprodukte für die Vermarktung erkannt hatte und sich um Verbesserungen bemühte, auch im eigenen Interesse, wobei solche Bemühungen natürlich dem Autor und seinem Werk ebenfalls zugutekamen.

Was die *Inseln im Südmeere* betrifft, so wurde der Roman, wie erwähnt, trotz der mehrheitlich kritischen Rezeption (vgl. Kap. 1.4) in beiden Sprachen ein zweites Mal herausge-

63 Dass der Roman kein Publikumserfolg war, wird im Briefwechsel, soweit vorhanden, nicht direkt thematisiert, lässt sich aber aus den Rezeptionszeugnissen leicht erschliessen (vgl. Kap. 1.4).

64 Jens Keld äussert in seinem abschliessenden Registerband zur Ausgabe von Oehlenschlägers Briefwechsel die Ansicht, Cotta habe mit Oehlenschläger aufgrund des Verlustes durch die *Inseln im Südmeere* gebrochen (Keld 1996: 350). Das scheint freilich nicht ganz so eindeutig, da der Verleger ja bereit war, die *Wäringer* herauszugeben, wenn auch vielleicht nur in der Hoffnung, seinen Verlust dadurch zu verringern.

65 Im selben Jahr war Menzels Literaturgeschichte, *Die deutsche Literatur,* in zweiter Auflage erschienen, mit einer gegenüber der ersten Auflage von 1828 noch stark erweiterten und verschärften Kritik an Goethe (Menzel 1836, III: 322–387).

66 Dies stimmt mit Oehlenschlägers Kritik an Johann Friedrich Cotta als Verleger überein: „Cotta kam mir liberal entgegen, bezahlte gut, that aber nichts, meinen Büchern Absatz zu verschaffen. Er druckte sie […] auf Löschpapier, liess sie am Boden liegen […]." (*Meine Lebens-Erinnerungen* 1850, 4: 55).

geben, wobei die zweite Auflage als direktes Resultat der negativen zeitgenössischen Kritik zu sehen ist;[67] diese brachte Oehlenschläger dazu, seinen Text in beiden Sprachen stark zu kürzen, was er in seiner Autobiographie *Levnet*, nach der Feststellung, dass sein Roman in Dänemark keinen Anklang gefunden habe, mit folgenden Worten ankündigt:

> Forresten vil jeg gerne tilstaae, at Øen i Sydhavet har den almindelige Romanfeil: den er for vidtløftig. En Trediedeel kunde til Fordeel for Værket være udeladt. Dette vil ogsaa skee engang, hvis den skulde opleve et nyt Oplag. (*Levnet* II: 206)[68]

In Oehlenschlägers *Lebens-Erinnerungen* von 1850 lautet die Stelle:

> Übrigens will ich gern gestehen, dass die *Inseln im Südmeer* einen üblichen Fehler von Romandichtungen hatten, das Werk war zu weitläufig. Ein Drittheil hätte zum Vorteil des Werkes fortgelassen werden können. (*Meine Lebens-Erinnerungen* 4: 18)

Dabei ist der letzte Satz des dänischen Zitats aus *Levnet* [deutsch: „Das wird auch einmal geschehen, sollte er (d. h. der Roman) eine neue Auflage erleben"] ersetzt durch die Erklärung: „Dies ist bei den neuen Auflagen sowohl im Dänischen wie im Deutschen geschehen" (*Meine Lebens-Erinnerungen* 1850, 4: 18). Die deutsche gekürzte Version erschien 1839 in *Adam Oehlenschlägers Werken,* zum zweiten Mal gesammelt, vermehrt und verbessert, Bd. 15–18; die dänische 1846 in *Oehlenschlägers samlede Værker* Bd. 20–21, resp. *Oehlenschlägers Digterværker* Bd. 11–12; dabei wurden von den 2'500 Exemplaren des Romans 1000 Exemplare als Sonderausgabe mit eigenem Titelblatt gedruckt (Liebenberg 1868, 1: 209–211). Diese Edition wurde 1852 in der Werkausgabe *Oehlenschlägers Digterværker og prosaiske Skrifter*, Bd. 15–16, mit geringfügigen Änderungen nachgedruckt.

Für die Natur dieser Kürzungen interessierte sich die Forschung bisher nicht, da auch der Umstand, dass der Roman in verschiedenen Fassungen erschien, kaum je Beachtung fand. Eine Ausnahme bildet Frederik Ludvig Liebenberg, Oehlenschlägers treuester und fleissigster Herausgeber; er referiert die Fassungsgeschichte in seiner 32bändigen Gesamtausgabe *Oehlenschlägers Poetiske Skrifter* (1857–1862), wobei er auch auf die Tatsache der zweisprachigen Versionen eingeht (Bd. 27: 353) und bemerkt, dass die erste deutsche Ausgabe von 1826 für ihn nicht greifbar gewesen sei (Bd. 27: 359). Was die Begründung für die gekürzte Fassung angeht, stimmt er Oehlenschläger weitgehend zu:

> Forkortningen er i det Hele foretaget med afgjort Held, idet den har afhjulpet Originalens altfor store Ordrighed, og fjernet en Mængde af vel almindelige Reflexioner og af historiske Specialiteter og Anecdoter, der var blevne hængende ved fra Oehl.s Forstudier til Værket. (Oehlenschlägers *Poetiske Skrifter* 1862, 27: 353)

67 Hier zeigt sich ein Gegensatz zu Blödorns Feststellung bezüglich der Entstehung mehrerer Fassungen von Oehlenschlägers Drama *Erich und Abel*: diese sei „nicht eingebettet in ein Wechselspiel von Publikation und Rezension; in Oehlenschlägers Dichtungsverständnis stellt der Text ein abgeschlossenes Ganzes dar, in das auch er selbst nur noch eingreift, um primär sprachliche Korrekturen anzubringen. Auf Kritik jedoch hat er ganz offensichtlich nicht mit einer strukturellen Überarbeitung seiner Texte reagiert" (Blödorn 2004: 355).

68 Im aktualisierenden „Ueberblick meiner letzten zwanzig Jahre" der beiden Ausgaben der *Selbstbiographie* von 1829, resp. 1839, wird der Inselroman, wie erwähnt, lediglich in einer Art Sammelkatalog der in diesen Jahren verfassten Dichtungen aufgelistet, ohne Details zu Rezeption, Kritik, etc. (*Selbstbiographie* 1829, 2: 176 und *Selbstbiographie* 1839, 2: 181).

> Die Kürzung ist im Ganzen entschieden geglückt, indem sie die übermässige Weitschweifigkeit des Originals straffte und eine Menge recht allgemeine Reflexionen, sowie historische Spezialitäten und Anekdoten beseitigte, die aus Oehlenschlägers Vorstudien zum Werk hängengeblieben waren.

Allerdings macht er auch gewisse Einschränkungen:

> Kun hist og her er Digteren kommen til at bortskære for Meget, saa at ikke blot enkelte Skjønheder (navnlig et Par Digte) ere faldne ud, men endog Sammenhængen undertiden har lidt derved. (Oehlenschlägers *Poetiske Skrifter* 1862, 27: 353)

> Nur hie und da hat der Dichter den Text zu sehr beschnitten, so dass nicht nur einzelne schöne Dinge (namentlich einige Gedichte) weggefallen sind, sondern sogar der Zusammenhang manchmal gelitten hat.

Deshalb übernimmt er weder die erste noch die zweite Fassung in seine Werkausgabe, sondern kompiliert aus den beiden eine eigene,[69] wobei er allerdings mehrheitlich der gekürzten Ausgabe folgt. Getreu seiner Editionspraxis nimmt er im Anhang die von Oehlenschläger gestrichenen Stellen – also ungefähr einen Drittel des Gesamttextes – integral auf, so dass sich das Lesepublikum, wenn auch auf eher mühsame Weise, immerhin ein Bild von der ungekürzten Version und dem Umfang der Streichungen machen könnte. Ein differenziertes Urteil über Liebenbergs Ausgabepraxis formuliert Johnny Kondrup in seiner Studie zur Editionsphilologie, wonach Liebenbergs Vorgehen den Usanzen seiner Zeit entsprochen habe, so dass die später erhobene Kritik, dieser habe die gesammelten Änderungen eines Autors an den eigenen Werken mehr oder weniger nach Gutdünken zur Herstellung seiner Ausgaben benützt, nicht wirklich berechtigt sei, da sie den historischen Gegebenheiten der damaligen Editionspraxis zu wenig Rechnung trage (Kondrup 2011: 120).

Die Kürzung der deutschen Fassung erschien, wie erwähnt, in der zweiten Gesamtedition von Oehlenschlägers Werken, die Josef Max in Breslau 1839 herausgab. Dieser Verleger hatte dem Autor mit Brief vom 25. 5. 1828 angeboten, seine „vortrefflichen Schriften […] vollständig gesammelt in einer neuen Ausgabe" herauszubringen (*Breve* B / 3: 358), zu einer Zeit, als Oehlenschläger „schon die Hoffnung aufgegeben [hatte], als Schriftsteller in Deutschland ferner noch aufzutreten" (*Meine Lebens-Erinnerungen* 1850, 4: 56). Max nannte als ersten Punkt seiner „Verlag-Bedingungen": „Mit Ausschluss des grössern Romans: Die Inseln der Südsee, erschiene in meinem Verlage eine Gesammt Ausgabe Ihrer Schriften, eingetheilt in dramatische, lyrische und erzählende Schriften" (Brief vom 25. 5. 1828, *Breve* B / 3: 359). Der Roman sollte also nicht aufgenommen werden, vermutlich, weil die Verlagsrechte noch bei Cotta waren. So jedenfalls interpretiert Patricia F. Blume die Sachlage in ihrem umfassenden Artikel zu Josef Max' Verlagstätigkeit, in dem sie hervorhebt, dass „Max das Recht anderer Verlage respektierte" und sich noch vor der Einführung des Urheberrechtsgesetzes durch Preussen 1837 als Verleger „in einem fortschrittlichen Sinne loyal gegenüber geistigem Eigentum" verhalten und „eine moderne Urheberrechtsauffassung" vertreten habe (Blume 2015: 114). Die Autorin referiert ausführlich sowohl das Zustandekommen

69 Blödorn stellt fest, Liebenberg habe in Oehlenschlägers Texte „eigenwillig und verfälschend eingegriffen" (Blödorn 2004: 29); diese Kritik ist – zumindest bezogen auf *Øen i Sydhavet* – nur teilweise berechtigt, da Liebenberg in den Anmerkungen seine Editionspraxis weitgehend offenlegt und die von ihm vorgenommenen Änderungen im Variantenapparat angibt, allerdings nicht in jedem Fall, so dass sporadisch tatsächlich von einem eigenmächtigen Vorgehen gesprochen werden kann.

dieser Gesamtausgabe von Oehlenschlägers Werken, das sie als „Mammut-Projekt" des Verlegers bezeichnet (Blume 2015: 112), wie auch den enttäuschend schleppenden Absatz der Ausgabe, für die nicht genügend Subskriptionen eingingen, so dass Max zunächst nur 1000 der vereinbarten 2000 Exemplare drucken liess (Blume 2015: 117–122). Die zweite Auflage sollte erst erscheinen, nachdem die erste, die 1829–1830 erschien, vollständig verkauft war. Im Hinblick darauf bietet Oehlenschläger mit Brief vom 30. 5. 1833 dem Verleger eine gekürzte Fassung seines Romans an: „Ich höre, dass mein Roman: Die Inseln im Südmeere doch einiges Aufsehen macht. Was sagen Sie dazu diesen Roman in drei Theilen verkürzt herauszugeben und zu verlegen?" (*Breve* C / 1: 198, gesperrt im Original). Einige Jahre später konkretisiert sich die zweite Auflage, und Oehlenschläger teilt dem Verleger Genaueres zu seinen Kürzungsabsichten in Bezug auf den Roman mit:

> Was nun die Inseln im Südmeere betrifft, so freut es mich sehr, dass Sie dieses Produkt so sehr lieben, es ist mir auch immer eine meiner liebster (sic) Dichtungen gewesen. […] Was nun aber die Verkürzungen betrifft (ich habe das Werk wieder durchgesehen) so müssen wir uns doch hüten es knippelhaft zu machen, und gar zu viel abzuschneiden. Alle Ausschweifungen, und wo die Räsonnements etwas in ästhetische Abhandlungen hinauslaufen (wie Sie selbst ganz richtig bemerkten) müssen wir wegschneiden. Auch weitschweifige Redensarten; der Styl kann sehr verkürzt oft werden (sic), wodurch wir viel Raum gewinnen. Begebenheiten, Charakterzüge und das lebendige Colorit vieler Nebensachen, müssen wir aber behalten. Kurz: Sie müssen mir freie Hand darüber geben, und ich werde es gewiss gewissensvoll nach besten Kräften, wie mir Kunst und Geschmack biethen, ausführen. Und wohl möglich, dass es dann nicht mehr als zwei Bände (wie die stärksten unserer vorigen Ausgabe) ausmachen werde. (Brief vom 21. 4. 1838, *Breve* C / 2: 102–103)

Offensichtlich wünscht sich der Verleger, im Interesse einer Aufnahme des Romans in die neue Werkausgabe, eine Reduktion der vierbändigen Fassung auf lediglich zwei Bände, was Kürzungen bedingen würde, deren Ausmass die vom Autor selbst vorgeschlagenen Streichungen überschreitet, weshalb er sie argumentativ zu begrenzen versucht. Im gleichen Brief äussert er sich auch über die verlagsrechtliche Bindung an Cotta, dem er sich nicht mehr verpflichtet fühle, da er „gar keinen Accord" mit ihm gemacht habe; zudem habe Cotta seinen *Correggio* jahrelang nicht publiziert: „10 Jahre hatte er das Stück vorher liegend im Pulte gehabt – und Palnatoke hatte er weggeschmissen, so dass erst das Manuscript nach mehreren Jahren gefunden und gedruckt ward." (*Breve* C / 2: 103).[70] Aus all diesen Gründen fühle er sich nun berechtigt, den Roman in einer Gesamtausgabe herauszugeben, umso mehr, als er ihn verändert und verkürzt habe. Die Fassungsvergleiche der vorliegenden Arbeit sollen unter anderem auch zeigen, wie das skizzierte Kürzungsprogramm konkret umgesetzt wurde.

Ob dieser gekürzten Fassung mehr Erfolg beschieden war als dem ursprünglichen Text, lässt sich anhand der überlieferten Dokumente nicht eindeutig feststellen. Aus Briefzeugnissen ist ersichtlich, dass auch der Absatz der zweiten deutschen Werkausgabe von 1839 nur langsam vor sich ging, wie u. a. der Brief von Josef Max vom 26. 3. 1840 dokumentiert (*Breve* C / 2: 190–191). Dabei hatte Oehlenschläger eigens für diese Ausgabe noch „eine

70 Tatsächlich war die deutsche Übersetzung von *Palnatoke* bei Cotta jahrelang unauffindbar, so dass sie nicht, wie vom Verleger angekündigt, zur Ostermesse 1812, sondern erst 1819 erscheinen konnte (vgl. Fischer, B. 2003, 1: 956).

ziemlich grosse Vorrede“ verfasst, in der Absicht, „den Leser auf den richtigen Gesichtspunkt meiner Werke zu bringen“ (Brief vom 3. 7. 1838, *Breve* C / 2: 118). Er empfiehlt dem Verleger, diese Vorrede in den „litterarischen Unterhaltungsblättern“ drucken zu lassen, denn, wie er aufgrund leidvoller Erfahrungen fortfährt:

> Das würde uns vielleicht vor diesem oder jenem hassenden und anonymen Feind hüten, der Lust haben könnte, das Werk niederzureissen. Schön und nützlich wäre es, wenn Sie diesen oder jenen Ehrenmann dazu bewegen könnten, ein gutes und bedeutendes Wort über das Werk zu sagen, ehe wieder ein armer Schmierer in seiner Anonymität verschanzt Koth danach wirft. (*Breve* C / 2: 118–119)[71]

Eine Rezension in den *Blättern für literarische Unterhaltung* vom 15. Februar 1839 behandelt denn auch die neue Gesamtausgabe sehr respektvoll und äussert, neben kritischen Bemerkungen, viel Lob und Anerkennung, bezieht sich aber fast ausschliesslich auf Oehlenschlägers dramatische Produktion und reiht *Die Inseln in der Südsee* (sic) in die „übrigen Werke Öhlenschläger’s“ ein, die der Rezensent[72] in seiner Besprechung übergehen möchte, „insofern sie, obgleich an sich werthvoll, nicht zu seinen Hauptdichtungen gehören“ (*Blätter für literarische Unterhaltung* 46 / 1839: 187).

In seiner gekürzten Form wurde der Roman in der dänischen wie in der deutschen Version anfangs des 20. Jahrhunderts noch einmal herausgegeben. Dies überrascht naturgemäss weniger bei der dänischen Neuausgabe, die 1904 in zwei Bänden vom Verlagshaus Gyldendal – übrigens erstmals in Antiqua – publiziert wurde und laut einer kurzen, dem Text vorangestellten Erklärung des Verlags als Ergebnis einer Abgleichung des 1852 erschienenen Nachdrucks der Kürzung von 1846 mit Liebenbergs Ausgabe von 1862 zustandekam. Trotz aller Fehden, Angriffe und einer zunehmend kritischen Einschätzung seiner Werke war Oehlenschläger im nationalen Gedächtnis als herausragende Dichterpersönlichkeit präsent geblieben. Ausserdem ist die Ausgabe wohl auch im Zusammenhang mit dem Gedenken an Oehlenschlägers Tod zu sehen, der sich 1900 zum 50. Mal jährte, – ein Ereignis, das u. a. Vilhelm Andersen veranlasste, seine bereits erwähnte, umfassende Monographie über Oehlenschlägers Leben und Werk herauszugeben.

71 Diese drastische Aussage wird – etwas verkürzt – auch von Patricia Blume zitiert (2015: 123).

72 Es handelte sich um den Breslauer Gymnasialdirektor Karl Ludwig Kannegiesser, der auch als Autor, Herausgeber und Übersetzer tätig war (Brief von Max an Oehlenschläger vom 13. 4. 1839, als Regest mitgeteilt von Keld (1996: 205)).

ADAM OEHLENSCHLÄGER

ØEN I SYDHAVET

ROMAN I TO DELE

FØRSTE DEL

GYLDENDALSKE BOGHANDEL
NORDISK FORLAG
KJØBENHAVN OG KRISTIANIA
1904

Abb. 3: Titelblatt der Ausgabe von 1904 (Foto privat)

Eine Neuausgabe hat der Roman – trotz des Verdikts von Jens Kistrup und Jurij Moskvitin in *Weekendavisen* – in jüngster Zeit wieder erlebt: der online-Verlag *eBibliotek 1800* hat *Øen i Sydhavet* 2013 im epub-Format herausgebracht. Als Grundlage für die Publikation diente nicht etwa Gyldendals verhältnismässig modern anmutende Ausgabe, sondern jene Liebenbergs von 1862, d. h. dessen Version der gekürzten Romanfassung. Der Verlag gibt an, er nehme für seine Publikationen aus der Zeit zwischen 1800 und 1945 jeweils eine „schonende Bearbeitung" vor, indem er die „typographischen Hindernisse", wie „altmodische Rechtschreibung und gotische Schrift" beseitige und „in gewissen Fällen" auch Teile des Textes sprachlich modernisiere.[73] Die epub-Ausgabe von *Øen i Sydhavet* wurde mit einem farbenprächtigen Cover geschmückt: Das Gemälde *Miranda – The Tempest* des präraffaelitischen Malers John William Waterhouse von 1916 prangt nun als virtueller Buchdeckel auf Oehlenschlägers Werk, eine Wahl, die der Autor vielleicht gebilligt hätte, besonders angesichts der wichtigen Rolle, die Shakespeare – und nicht zuletzt *The Tempest* – in seinem Roman spielt. Es ist zu hoffen, dass das dramatische Coverbild[74] und die veröffentlichte „Leseprobe" attraktiv genug sind, um das Interesse der Lesenden zu wecken und festzuhalten, auch wenn man es bedauern mag, dass nicht die ungekürzte Fassung

73 Laut Selbstvorstellung des Verlages hat dieser sich zum Ziel gesetzt, „at gøre de gamle bøger tilgængelige for nutidige læsere uden at man behøver at have en doktorgrad for at tyde dem" [die alten Bücher heutigen Lesern zugänglich zu machen, ohne dass man einen Doktorgrad zu haben braucht, um sie zu entziffern] (!) Vgl. https://ebib1800.dk/om-ebibliotek-1800. Eine sprachliche Modernisierung wurde jedoch für *Øen i Sydhavet* nicht vorgenommen: Der Text erweist sich als wortgetreue Wiedergabe der Ausgabe von 1862. Zusätzlich zum Roman hat *eBibliotek 1800* bisher vier Novellenbände Oehlenschlägers veröffentlicht, die meisten auf der Grundlage von Liebenbergs Werkausgabe *Poetiske Skrifter* (1857–1862).

74 Die Darstellung Mirandas, wie sie von der Insel aus über die wilde See auf den fern am Horizont stattfindenden Schiffbruch blickt, liesse sich mit Bezug auf die *IS* gleichzeitig als Bild für die Metaperspektive des Romans auffassen.

für diese neue Publikation gewählt wurde; in deren Impressum wird die Erstausgabe von 1824–1825 immerhin noch aufgeführt.

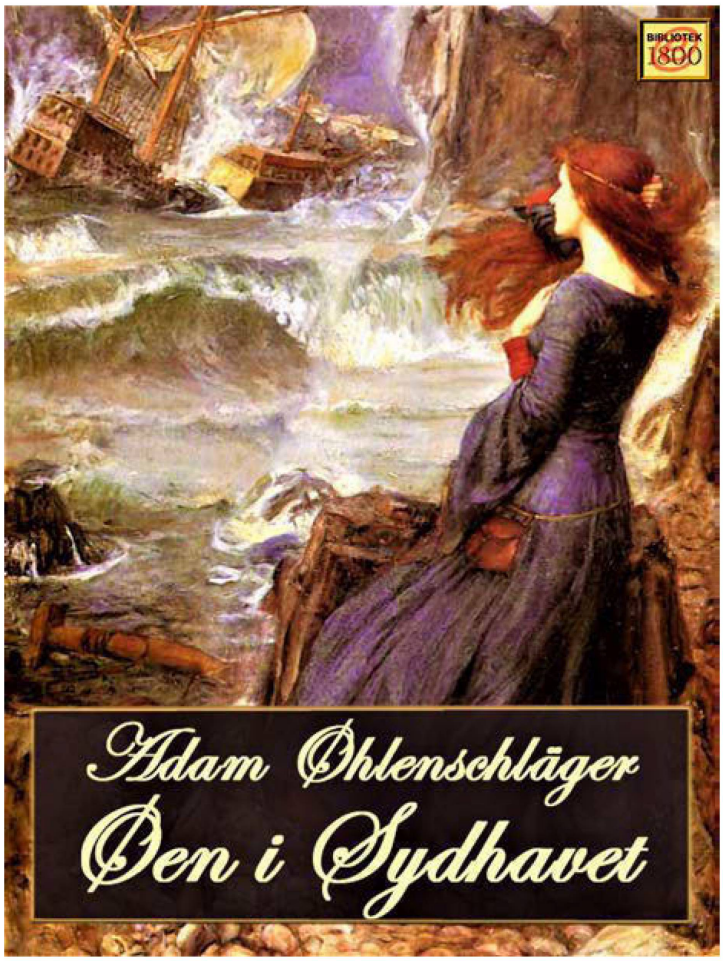


Abb. 4: Buchcover der dänischen e-book-Ausgabe. © eBibliotek 1800

Was nun die deutsche Kurzfassung betrifft, so wurde sie im Jahr 1911 nochmals ediert, zu einer Zeit also, da Oehlenschläger im deutschen Sprachgebiet kaum mehr zu den bekannten oder gar berühmten Dichtern zählte.[75] Das literarische Umfeld dieser Publikation scheint darauf hinzuweisen, dass sie mit dem seit einiger Zeit wieder erwachten Interesse an Schnabels *Insel Felsenburg* zusammenhängen könnte. Ausschlaggebend für diese neue Aufmerksamkeit dürfte einerseits gewesen sein, dass der Literarhistoriker Adolf Stern in einem längeren Artikel Näheres zu Schnabels bis dahin im Dunkeln gebliebener Biographie veröffentlicht hatte (Stern, A. 1880: 317–366), andrerseits wurde die *Insel Felsenburg* in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zunehmend als historischer Roman gelesen, eine Gattung, die sich gerade in jener Zeit ausserordentlicher Beliebtheit erfreute.[76] Auch

75 Lohmeier beschreibt Oehlenschläger als einen „Repräsentanten des poetischen Geistes in prosaischer Zeit“ (Lohmeier 1982: 102), der sehr schnell in Vergessenheit geraten sei, als die deutsche Literatur selbst begonnen habe, sich nach der Mitte des 19. Jahrhunderts mit der „prosaischen Wirklichkeit“ ernsthaft auseinanderzusetzen (105).

76 Vgl. Potthast, insbesondere das Überblickskapitel „Der historische Roman: Gattungsgeschichte, Forschung und Position in der Ästhetik“ (Potthast 2007: 29–55).

Stern selbst sah Schnabels Roman teilweise als historiographisches Dokument, was allein schon die Veröffentlichung seines Artikels, der sich mit der *Insel Felsenburg* ebenso befasst wie mit der Person ihres Verfassers, im *Historischen Taschenbuch* zeigt,[77] was aber auch in seiner Auffassung deutlich wird, Schnabel habe durch die vielen eingeflochtenen Biographien ein prägnantes Bild der bürgerlichen Welt Deutschlands in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts gezeichnet (Stern, A. 1880: 342). Mit Sterns Artikel setzte eine eigentliche Forschungstätigkeit zu Schnabel und seinem Werk ein, die zu einer neuen Edition von Band 1 der Erstausgabe der *Insel Felsenburg* führte,[78] sowie in den Jahren 1911/12, also gleichzeitig mit dem Erscheinen der Neuausgabe von Oehlenschlägers Inselroman, erste Dissertationen hervorbrachte.[79] Zudem erschien, ebenfalls 1911, unter dem Titel *Der deutsche Robinson,* eine stark gekürzte und sprachlich vereinfachte Lebensgeschichte des Albert Julius, bearbeitet und herausgegeben von Wilhelm Fischer (Stach 1991: 117).

In der Einleitung des Berliner Literaturwissenschaftlers Richard Moritz Meyer zur Neuausgabe von Oehlenschlägers *Inseln im Südmeer* wird die vermutete, vom Interesse für Schnabel und sein Werk ausgehende Motivation für die Neuauflage von Oehlenschlägers Roman greifbar, denn diese Einleitung befasst sich viel ausführlicher mit Schnabel und der *Insel Felsenburg* als mit dem Roman, dem sie vorangestellt ist. Zunächst jedoch beschreibt Meyer das äussere Erscheinungsbild der verschiedenen Werke, die er in seinem Aufsatz behandelt:

> Vor mir liegen die „Wunderlichen Fata einiger Seefahrer" in drei Bearbeitungen. Da ist zunächst die Originalausgabe oder vielmehr eine der Originalausgaben mit dem schön in Rot und Schwarz gedruckten Titel, Band drei mit einer zweiteiligen Abbildung von Sarg und Grabpyramide des Albertus Julius verziert; dann die beiden Erneuerungen, auf schlechtem Papier und in grauem Druck: Tiecks „Insel Felsenburg" in sechs und Öhlenschlägers „Inseln im Südmeer" in vier Bänden, jene von 1828, diese von 1826. (Meyer [1911]: VII)[80]

Der Aufsatz offenbart die Hochschätzung Meyers für Schnabels Roman, während er die damals noch allgemein Tieck zugeschriebene Bearbeitung weitgehend negativ beurteilt, vor allem in Bezug auf die sprachlichen Neuerungen, die ein „ziemlich mattes Deutsch zweiter Hand" ergeben hätten (Meyer [1911]: XIII). Diese Einschätzung Meyers scheint eine Entsprechung in der äusseren Gestaltung der Ausgaben zu finden: Das schön geschmückte und mit einer Abbildung verzierte Buch repräsentiert Schnabels Werk in würdiger Form, der „graue Druck" auf „schlechtem Papier" dagegen passt zu „Tiecks unzureichender Modernisierung" ([1911]: XIV). Ganz anders verhält es sich bei Oehlenschläger, in dem Meyer den „einzige[n] wirkliche[n] ‚Bearbeiter' des Buches" sieht ([1911]: X), der durch seine Erneuerung Schnabels Werk gewissermassen zu neuem Leben erweckt, ja, eigentlich zu höherer Vollendung geführt habe, indem er „in die planlose Fülle der Erlebnisse des al-

77 Wilhelm Heinrich Riehl, der das *Historische Taschenbuch* von 1870–1880 herausgab, verweist im Vorwort zur letzten von ihm betreuten Ausgabe auf die Nähe der Geschichte zur Kunst, besonders zur Literatur, und stellt fest: „heute gibt es viele [Leser], welche aus Romanen Geschichte lernen wollen, […]" (Riehl 1880: IX–X).

78 Johann Gottfried Schnabel: *Die Insel Felsenburg.* Erster Theil (1731). Hg. von Hermann Ullrich, Berlin 1902 (= Deutsche Litteraturdenkmale des 18. und 19. Jahrhunderts No. 108–120).

79 Zu den Anfängen der Schnabelforschung vgl. Dammann (1997b: 286–288).

80 Das Folgende zu dieser Edition basiert auf meinem Kurzbeitrag in: Müller-Wille u.a. (2017: 243–247).

ten Buches ein ordnendes Prinzip einzufügen“ vermochte ([1911]: XV). Auch Meyer liest Schnabels *Insel Felsenburg* stellenweise als historischen Roman, wie schon Adolf Stern, den er explizit erwähnt. Oehlenschläger hat in Meyers Augen die Gattung im Vergleich zu Schnabel weiterentwickelt, da er sich auf Walter Scott, den grossen Lehrmeister auf diesem Gebiet, stützen konnte. Ausserdem hebt Meyer die Fähigkeit Oehlenschlägers hervor, das Kunstgespräch, ein Hauptelement des romantischen Romans, auf natürliche Weise mit den Figuren und der Handlung zu verknüpfen. Was aus Meyers Einleitung implizit hervorzugehen scheint: Das „schlechte Papier“, der „graue Druck“, sind Oehlenschlägers Werk nicht angemessen. Deshalb erscheint dieses jetzt – was Meyer allerdings nicht erwähnt – analog zur schönen Ausgabe der *Insel Felsenburg* in einer sorgfältig gestalteten, der Erscheinungszeit entsprechend mit Jugendstilelementen verzierten Edition, deren meerblauen Einband goldene Lettern und eine goldfarbene Vignette mit Schiffsmotiv schmücken. Weitere Vignetten zeigen auf den reich ornamentierten Vorsatzblättern neben Titel und Autornamen eine Burg auf felsiger Insel im Meer – eine graphische Umsetzung der Bezeichnung „Insel Felsenburg“ also. Dass dieses Buch aber nicht etwa die vierbändige Erstausgabe von 1826, die Meyer eingangs erwähnte, sondern einen orthographisch modernisierten Neudruck der gekürzten Version von 1839 enthält, darüber wird der Leser nicht informiert.[81]

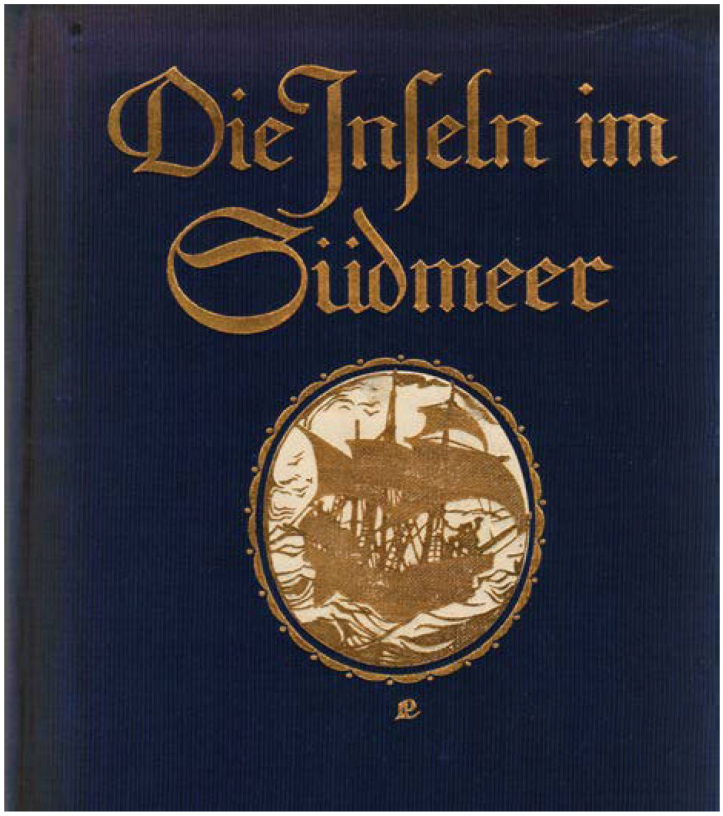


Abb. 5: Buchdeckel der Ausgabe von 1911 (Foto privat)

81 Wie es zu dieser Inkongruenz kam, liess sich nicht ermitteln; in ihrer Dissertation zu Richard Meyers Hauschronik ordnet Myriam Isabell Richter Oehlenschlägers Roman unter Meyers Editionen ein (Richter 2015, II: 154). Meyer figuriert demnach als Herausgeber eines Romans, zu dem er eine Einleitung schrieb, die weder zur Textfassung noch zur Ausstattung des Buches passt.

Die Ausgabe von 1911 wurde von Franz Deibel ganz im Sinne von Meyers Einleitung rezensiert; er nennt den „eben den Staubkammern der Weltliteratur entrissene[n] Roman des Dänen Adam O e h l e n s c h l ä g e r" (gesperrt im Original) ein „verschollenes Werk […], das wohl von einem nordischen Autor stammt, aber von den Quellen deutschen Geistes und deutscher Dichtung gespeist ward" (Deibel 1911: Sp. 1515–1516). Hier wird also Oehlenschläger weniger als Vermittler zwischen deutscher und dänischer Kultur gesehen, sondern als ein von deutschem Schrifttum abhängiger Dichter.[82] In enger Anlehnung an Meyer, auf den Deibel sich explizit beruft, spricht er von Oehlenschläger als dem „Goethe des Nordens" (Sp. 1516). (Meyer nannte ihn den „dänischen Goethe" [1911: XIV).[83] Auch Deibel befasst sich in aller Ausführlichkeit mit der *Insel Felsenburg*, und auch er hält, wie Meyer, die *Inseln im Südmeer* für eine Aktualisierung, teilweise sogar Verbesserung von Schnabels Werk.

Nur am Rande sei erwähnt, dass Arno Schmidt seit 1959 ein Exemplar der Ausgabe von 1911 besass, wie aus der Katalogisierung seiner Bibliothek hervorgeht (Gätjens 1991: 295). Einem Vermerk auf dem Vorsatzblatt zufolge hatte er Oehlenschlägers Roman bereits 1945 im Rahmen seiner kriegsbedingten Stationierung in Oslo erstmals gekauft; das Buch ging jedoch noch im selben Jahr auf der Flucht aus Schlesien verloren und wurde von Schmidt 1959 ersetzt. Anlässlich seiner Beschäftigung mit der *Insel Felsenburg* kommt Schmidt in mehreren Texten auf „*Öyene i sydhavet*" (sic) zu sprechen, u. a. in den Dialog-Essays *Herrn Schnabels Spur* (1989: 240) und *Das Gesetz der Tristaniten* (1995: 311); beide Dialoge stellen Schnabels Roman ausführlich dar, wobei Schmidt vor allem in *Herrn Schnabels Spur* durch z. T. seitenlange Zitatenmontagen eine besonders anschauliche Präsentation anstrebt, die das Leserinteresse auf den Roman lenken und einen Aufruf an die Verleger für eine Neuausgabe untermauern soll (1989: 257–258).[84]

Schmidts Einsatz erstreckte sich bedauerlicherweise nicht auf Oehlenschlägers Roman. Dennoch gibt es seit kurzem eine Neuausgabe des ersten Bandes der *IS*, d. h. der Fassung von 1826. Für die Herstellung wurde ein vor vielen Jahren angefertigtes und im Internet veröffentlichtes Digitalisat der Bayerischen Staatsbibliothek München unverändert gedruckt, zu einem Taschenbuch (mit nichtssagendem Buchdeckel) gebunden und 2018 vom Verlag „Inktank Publishing" herausgebracht.[85] Im Gegensatz zur redigierten dänischen e-book-Ausgabe, die auf einem gedruckten Buch beruht, bietet die deutsche Taschenbuchausgabe ein genaues Abbild des Digitalisats, was aus buchwissenschaftlicher Perspektive und zu Studienzwecken sicher vorzuziehen ist, leider aber auch die Mängel des Digitalisats (unleserliche Stellen, Flecken, etc.) aufweist. Eine Auskunft darüber, ob der Verlag die

82 Diese Sicht verbindet sich mit einer im Anhang der Ausgabe von 1911 abgedruckten Verlagsreklame für Hans Christian Andersens *Märchen meines Lebens*; der Reklametext stellt auch Andersen als eigentlich der deutschen Literatur zugehörig dar: „Wir Deutschen können diesen Dänen aber auch zu den Unsern rechnen, denn er sprach das Deutsche wie seine Muttersprache und hat von fast allen seinen Büchern selbst deutsche Ausgaben veranstaltet."

83 Auch für Andersen wird eine Goethe-Analogie postuliert: „Mit der Selbstbiographie Goethes hat Andersens ‚Märchen meines Lebens' gemein, dass wir darin ein reiz- und wertvolles Literaturwerk erblicken […]." (Verlagsreklame im Anhang zu *Die Inseln im Südmeer* [1911]).

84 Über die seither (und bereits vorher) entstandenen Ausgaben von Schnabels Roman orientiert Gerd Schubert (1997–1999: 121–151, sowie 2000–2001: 165–173 und 2003–2005: 123–125).

85 Es handelt sich also um eine Publikation in der Art, wie sie der grosse Online-Verlag *Forgotten Books* herausbringt, der im Übrigen den grössten Teil von Oehlenschlägers zweiter deutscher Werkausgabe sowie einige Titel aus *Schriften* anbietet, ausserdem einzelne bekanntere Werke (*Correggio, Aladdin, Axel und Walborg*) auch in englischen Übersetzungen aus dem 19. Jahrhundert.

weiteren Bände ebenfalls herausgeben werde, war trotz mehrfachen Nachfragens nicht zu erhalten. Es ist natürlich sehr zu begrüssen, dass der Roman neu aufgelegt wird, und zwar in der ungekürzten Fassung von 1826; allerdings bestehen gewisse Zweifel, ob das Buch in dieser nicht sehr ansprechenden Aufmachung die Leser erreichen wird.

Nach der insgesamt eher ablehnenden Rezeption der Erstausgabe von Oehlenschlägers Roman, den dadurch bedingten, kaum erfolgreicheren gekürzten Fassungen und deren gestalterisch verbesserten Neuauflagen zu Beginn des 20. Jahrhunderts bedeuten die elektronischen Publikationsverfahren der neuesten Zeit immerhin eine Möglichkeit, auch weniger erfolgreiche Werke ohne grossen Aufwand und Verlust für Verlage und Buchhandlungen dem Lesepublikum wieder näherzubringen.

1.6 Fazit

Die Darstellung hat den Entstehungsverlauf des Romans gezeigt, von der ersten Inspiration, wie der Autor sie in seiner Vorrede schildert, bis zur letzten von ihm hergestellten gekürzten Fassung des deutschen und dänischen Textes. Einbezogen wurden zudem die nach seinem Tod erschienenen Editionen. Es ist deutlich geworden, in welchem Ausmass andere Akteure als der Autor selbst an der Entwicklung des Werkes beteiligt waren: Sowohl das Lesepublikum wie die Rezensenten, aber auch die Verleger wirkten auf die Gestaltung und insbesondere die weiteren Umschreibungen und Neufassungen des Romans ein. Die Tatsache, dass Oehlenschläger umgearbeitete Fassungen des Romans herausgab, ist an sich kein Novum in seiner Produktionsweise: Von den meisten seiner Werke existieren unterschiedliche Versionen, was kaum überrascht, da die Folgeausgaben oft Jahre nach der Erstfassung entstanden – eine zeitliche Distanz, in der sich Anschauungen und Urteile, ja, auch der literarische und kulturelle Horizont des Autors naturgemäss verändert hatten.

Natürlich ist schon die Entstehung der beiden Erstausgaben in einem Umfeld bestimmter Ideen, Vorstellungen und Konzepte zu sehen, die zum Teil lange vor dem Erscheinen des Romans wirksam gewesen waren, wie z. B. Werke von Herder, Scott oder Tieck zeigen; andrerseits war auch eine Bearbeitung von Schnabels *Insel Felsenburg* nichts völlig Aussergewöhnliches, hatte sich doch gerade Tieck nur wenig später ebenfalls mit Schnabels Roman beschäftigt, nachdem schon Achim von Arnim, aber auch Karl Lappe etliche Jahre zuvor den Roman oder doch Teile davon neu gestaltet hatten. In diese verschiedenen teils zeitgenössischen, teils bereits traditionell gewordenen Felder ist Oehlenschlägers Text eingebettet.

Dennoch handelt es sich bei dem Roman *Die Inseln im Südmeere* um eine Neuschreibung, die sich ganz wesentlich von den genannten Bearbeitungen unterscheidet, da der Text weder eine Nacherzählung von Schnabels Roman, noch eine gekürzte Fassung, aber auch keine Bearbeitung im herkömmlichen Sinn präsentiert. Der Autor hat aus den Schnabelschen Grundgegebenheiten ein gänzlich neues Werk geschaffen, das zwar deutlich von der einst in Deutschland so fruchtbaren Ideenfülle der Frühromantik geprägt ist, jedoch durch die Konstruktion auf der Folie des Romans aus dem 18. Jahrhundert ein ganz eigenes Kolorit gewinnt und sich deshalb nicht ohne weiteres einer gängigen Kategorisierung zuordnen lässt. Im nächsten Kapitel wird ein Inhaltsüberblick über die beiden Romane von Schnabel und Oehlenschläger gegeben, der Näheres zur Charakterisierung von Oehlenschlägers Neuschreibung vermitteln soll.