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: 4: Die Spuren der Prätexte

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: 22.11.2025

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

4 Die Spuren der Prätexte

Im Folgenden soll der Versuch unternommen werden, eines der Grundelemente von Bachtins Polyphoniekonzeption, seine Idee der Gleichrangigkeit von Autor- und Figurenstimmen, auf die textuelle, genauer gesagt, intertextuelle Ebene zu übertragen, indem die Vielzahl der in Oehlenschlägers Roman angesiedelten Texte als Stimmen gesehen werden, deren Volumen, Position sowie gegenseitige Relation untersucht werden sollen. Dabei ist auch zu fragen, ob es sich bei den verschiedenen Verfahren des „Weiter-, Wider- und Umschreiben[s]" von Prätexten (Lachmann 1990: 65 und 67) überhaupt um Herstellung von Dialogizität im Bachtinschen Sinn handelt, und mit welchen Funktionen solche Textbeziehungen verbunden sein könnten. Diesen Fragestellungen ist die Analyse einiger Textausschnitte im Sinn von Fallstudien gewidmet; das gewählte methodische Vorgehen ist dabei in erster Linie deskriptiver Natur und orientiert sich terminologisch am gängigen Intertextualitätsvokabular, wie es z. B. von Ulrich Broich und Manfred Pfister (1985), aber auch von Gérard Genette (1993) entwickelt wurde. Die Wahl der einzelnen Textpassagen geschah im Hinblick auf einen gewissen exemplarischen Status der Ausschnitte; dazu gehören Elemente des Paratextes ebenso wie beispielsweise der Romananfang – was paradox anmuten mag, denn die Vorstellung eines „Anfangs" läuft eigentlich der intertextuellen Idee einer Textwelt als eines Gewebes, in dem alle Texte vernetzt sind, zuwider. Doch gerade in dieser paradoxen Konstellation kann die Untersuchung der Anfangsgestaltung von Interesse sein. Ferner soll ein kurzer Textausschnitt aus einer scheinbar identischen Situation bei Schnabel und Oehlenschläger in synoptischer Gegenüberstellung verglichen werden.

4.1 Der Paratext als Reflexion des Prätextes: Titel und Vorreden

Dass eine Zeitspanne von fast hundert Jahren zwischen der ersten Erscheinung der Romane von Schnabel und Oehlenschläger liegt, zeigt sich dem Leser vor allem beim Blick auf die Titelgestaltung der beiden Werke. Während sich die Buchkörper trotz der grossen Zeitdifferenz nicht wesentlich voneinander unterscheiden – so ist z. B. das kleine Oktavformat dasselbe geblieben – erscheinen die Titel, wie in Kapitel 2 erwähnt, sehr unterschiedlich: Bei Schnabel bieten sie zu jedem der vier Bände seines Romans nichts weniger als drucktechnisch ambitiös gestaltete Inhaltsangaben; Oehlenschläger dagegen präsentiert sein Werk unter einem alle vier Teile umfassenden kurzen, prägnanten Titel, gefolgt von der Gattungszuschreibung, also eine Form, wie sie auch heute noch verbreitet ist, allerdings mit der Besonderheit, dass die Gattungsnennung mit dem Autornamen verknüpft ist. Was die beiden Texte jedoch über das trennende Jahrhundert hinweg verbindet und gleichzeitig von sehr vielen modernen Publikationen unterscheidet, ist das ausführliche Vorwort, das beide Autoren als Kommentar ihren Romanen voranstellen und damit, wie wir noch sehen werden, die Leserrezeption explizit steuern. Die erwähnten Elemente, Autorname, Titel und Vorwort, gehören nach der

Terminologie von Genette zu den „Schwellen“[1], die, vor dem Text positioniert, als Übergang und Verbindung zwischen Aussenwelt und Textwelt oder, wie Genette es ausdrückt, zwischen „Nicht-Text und Text“ fungieren (Genette 2001: 10), als eine Art Wegmarken, die den Leser in den Text hinein geleiten sollen. Um eine Analyse dieser Schwellen oder Paratexte von Schnabels und Oehlenschlägers Romanen soll es im Folgenden gehen.

4.1.1 Titel und Autorname

A) Schnabel

Die besondere Gestaltung des Titelblattes des ersten Teils von Schnabels Roman, die in Kapitel 2.1 beschrieben wurde, lenkt den Blick des Lesers auf die grossen roten Frakturbuchstaben, die ihm zentrale Elemente aus dem Inhalt des Buches anzeigen; sie sind dazu angetan, den Leser neugierig zu machen, wodurch er Teil des Zielpublikums wird, denn die „Fata“ seien „Curieusen Lesern zum […] Gemüts-Vergnügen ausgefertigt“, wie es am Schluss des Titels heisst, nachdem der Leser aus einem einzigen, mit Informationen vollbepackten Satz die wichtigsten Ereignisse im Leben des inzwischen hundertjährigen Albert Julius erfahren hat. Aus heutiger Sicht mag es erstaunen, dass der Titel dies und noch einiges mehr vom Inhalt preisgibt, wodurch die Neugier der „Curieusen Leser“, kaum aufgebaut, im Grunde schon vor der Lektüre des Romans befriedigt sein könnte.[2] Doch Schnabels langer Titel, der durchaus zeittypischem Usus entspricht,[3] macht die von den heutigen Gegebenheiten stark abweichenden Publikations- und Rezeptionsverhältnisse des frühen 18. Jahrhunderts sichtbar:

Zum einen waren damals die Bücher bekanntlich ungebunden, weshalb der Titel statt des heute üblichen Buchumschlags zur Leserinformation und Verkaufswerbung dienen musste (Hauke 1999: 54–60); der ausführliche Titel und das oftmals zugehörige Frontispiz priesen das Buch an und verschafften zugleich dem Leser informative Einblicke in den Inhalt, was sein Kaufinteresse wecken sollte. Dazu kam, dass beim Romangenre die Authentizitätsbeglaubigung noch immer eine grosse Rolle spielte: es war daher in vielen Fällen wichtig, den Text als Augenzeugenbericht auszugeben, als Darstellung selbsterlebter Geschehnisse;[4] daraus ergab

1 *Seuils*, Genette (1987); die Publikation (auf Deutsch, wie bereits erwähnt, unter dem Titel *Paratexte* erschienen) gilt bis heute als Standardwerk für die Analyse all jener Elemente, die in ihrer Gesamtheit das im deutschen Untertitel erwähnte „Beiwerk des Buches“ bilden.

2 Laut Niels Werber weist diese Absenz an Überraschung und Spannung voraus auf einen statischen Narrationsduktus, der lediglich typisierte Figuren darstelle, die weder Individualität noch Entwicklungsfähigkeit besässen, eine Meinung, die er in zahlreichen Textpassagen von Schnabels Roman bestätigt sieht (Werber 2003: 284–285; 288).

3 So enthält der Titel des *Robinson Crusoe*, des Urtypus der Robinsonaden, ganz ähnliche Elemente und „verrät“ ebenfalls Ablauf und Ausgang der Geschichte: *The Life and Strange Surprizing Adventures of Robinson Crusoe, of York, Mariner: Who lived Eight and Twenty Years, all alone in an un-inhabited Island on the Coast of America, near the Mouth of the Great River of Oroonoque; Having been cast on Shore by Shipwreck, wherein all the Men perished but himself. With an Account how he was at last as strangely deliver'd by Pyrates. Written by Himself* (Defoe 1719).
Hans Ehrenzeller jedoch kritisiert mit Bezug auf die Barockromane diese Titelgestaltung, die Schnabel weiterführt: „In langen Unter- und Nebentiteln, die mit ihrem rotschwarzen Geschnörkel die ganze Stirnseite des Buchs und oft mehr einnehmen […], wird das Thema nun breit ausgewalzt“ (Ehrenzeller 1955: 112).

4 Gerade bei Schnabel sind die Verhältnisse keineswegs so eindeutig, denn er verhandelt in seinem Vorwort zum 1. Teil die Frage der Authentizität auf einer komplexen, zwischen Fiktion und Faktizität

sich ganz natürlich ein Résumé des Buchinhalts im Titel. Die folgenden drei Teile von Schnabels Roman tragen jedoch weniger wortreiche Titel, da der Autor nun an die Bekanntheit seines ersten Teils anknüpfen kann und den Leser nur noch auf dessen Fortsetzung aufmerksam machen muss. Allerdings wurde schon um die Mitte des 18. Jahrhunderts, im Zuge der aufklärerischen Bemühungen um Klarheit und Einfachheit des Stils, verschiedentlich Kritik geäussert an der „lächerliche[n] Gewohnheit, dass wir unsern Büchern unsäglich lange Titel geben. […] man findet auch gleich auf dem Titel Blatte einen Auszug des gantzen Buchs" (Zedler 1732–54, 44: 472; zu den Kritikern gehörten auch Gottsched und Lessing). Dennoch ist kaum anzunehmen, dass solcher Tadel Schnabels Titelgebung beeinflusst hätte, was sich daran ablesen lässt, dass trotz kürzerer Formulierung die Folgetitel graphisch genau nach dem Muster des ersten Titelblattes strukturiert sind und jeweils immer noch eine ganze Seite einnehmen. Zudem hatten sich die erwähnten Umstände der Buchgestaltung und -werbung noch nicht grundlegend geändert, so dass die Funktion des Titels im Wesentlichen bestehen blieb. Kurze, prägnante Buchtitel setzten sich erst richtig durch, als mit der Entwicklung des Verlagswesens und dem Aufkommen literarischer Zeitschriften neue Medien entstanden waren, in denen Bücher ausführlich angekündigt und besprochen wurden, was die Information des Lesers über den Inhalt eines Werkes anhand des Titels überflüssig machte.[5] Die heute gängige Bezeichnung „Insel Felsenburg" für Schnabels Roman, die im Titel des zweiten und dritten Teils erscheint, zirkulierte schon im Laufe des 18. Jahrhunderts[6] und setzte sich mit der Ausgabe von 1828, zu der Tieck sein berühmtes Vorwort schrieb, endgültig durch.

B) Oehlenschläger

Die Kürze von Oehlenschlägers Titel *Die Inseln im Südmeere / Øen i Sydhavet* entspricht sowohl in der deutschen wie in der dänischen Version formal der kurzen Benennung von Schnabels Roman. Auf den langen Titel, den übrigens die dänische Übersetzung aus den Jahren 1761–65 wörtlich übernimmt, bezieht sich Oehlenschläger nirgends, weder in seinen Briefen noch in seinen autobiographischen Schriften; vielmehr spricht er von der „alte[n] Erzählung Albertus Julius oder Felsenburg" (Brief an Cotta v. 21. 8. 1821, *Breve* B / 3: 177)[7] oder erwähnt Schnabels Roman als „mein altes Lieblingsbuch Albertus Julius" resp. „min gamle Yndlingsbog *Albertus Julius*" (*Meine Lebens-Erinnerungen* 4: 18, gesperrt im Original,

---

schwankenden Ebene, was in der Forschung seit langem intensiv diskutiert wird, in neuester Zeit u. a. von Wirth (2008: 196–197) und Nenoff (2016: 51–66).

5 Herbert Volkmann sieht vor allem die „literarischen Zeitungen" als Wegbereiter der kürzeren Titel, und zwar „[…] indem sie durch ihre Buchrezensionen den Leser über den Inhalt der Werke informierten und es dem Autor dadurch ermöglichten, das Titelblatt zu entlasten und statt einer […] Inhaltsangabe einen knappen Titel, einen Buchnamen, zu geben. Und […] durch eine Kritik der weitschweifigen Büchertitel, die sie den neuen ästhetischen Forderungen gemäss als Ausdrucksmittel einer alten überholten Literaturepoche ablehnten" (Volkmann 1967: 1161).

6 Volkmann korrigiert zwar die verbreitete Meinung, diese Benennung sei von Tieck eingeführt worden (Volkmann 1967: 1159, Anm. 378), doch ist seine Auffassung, Karl Lappe habe als erster den Titel „Die Insel Felsenburg" verwendet (für seine 1823 erschienene Bearbeitung), ebenfalls unrichtig, da Schnabels Roman schon in Karl Philipp Moritz' *Anton Reiser* unter diesem Titel erwähnt wird (1785, 1: 44). Dass der Kurztitel mindestens seit den 80iger Jahren des 18. Jahrhunderts geläufig war, erwähnt auch Gerd Schubert (2006–2008: 237).

7 Wie erwähnt, informiert Oehlenschläger in diesem Brief Cotta erstmals über sein Romanprojekt (vgl. Kap. 1.5).

sowie *Levnet* II: 206 und *Erindringer* 4: 24, kursiv im Original). Sein eigenes Werk nennt er in der Entstehungsphase längere Zeit ebenfalls: „Albert Julius" (Brief an Cotta v. 21. 8. 1821, *Breve* B / 3: 177),[8] ab und zu auch „Felsenburg / Felsenborg" (Brief vom 5. 5. 1823 an Louise Hegermann-Lindencrone: „Jeg tager noget Felsenborg med" [Ich nehme etwas Felsenburg mit], *Breve* B / 3: 225), manchmal „Klippenborg" (Brief vor dem 6. 3. 1824 an Louise Hegermann-Lindencrone: „og bringer noget Klippenborg med" [und bringe etwas Klippenburg mit], *Breve* B / 3: 255), oder einfach „mein Roman" (Brief ca. 12. 7. 1825 an Bernh. v. Beskow, *Breve* B / 3: 274). In einem Brief an Walter Scott, mit dem er in Verhandlungen über eine englische Ausgabe seines noch unvollendeten Romans steht, dankt er dem englischen Autor dafür, „dass Sie meinen Roman ‚Die Insel Felsenburg' (nach dem Manuscripte englisch übersetzt) herausgeben wollen […]" (Brief v. 13. 10. 1823, gesperrt im Original, *Breve* B / 3: 243). Dann aber teilt er Walter Scott mit: „Hiermit schicke ich Ihnen die zwei folgenden Theile der Insel Felsenburg, die ich zu der Insel im Südmeere umgetauft habe" (Brief vom 16. 3. 1824, gesperrt im Original, *Breve* B / 3: 256).[9] Nachdem also Oehlenschläger lange teils an Schnabels Roman angelehnte Bezeichnungen, teils sogar denselben Kurztitel verwendet hatte, entschliesst er sich nach Vollendung seines Romans zu einem eigenen Titel, der sich formal zwar immer noch am gängigen Kurztitel von Schnabels Roman orientiert, aber dennoch einige wesentliche Unterschiede sichtbar macht: Die dreifache Isolierung und Abgrenzung, die im Namen „Insel Felsenburg" zum Ausdruck kommt – enthalten in den Konnotationen zu „Insel",[10] „Felsen" und „Burg" – ist bei Oehlenschlägers Titel auf eine einzige, jene der Insel, reduziert, wobei aber die topographische Positionierung der Insel „im Südmeer" eine dem Gedanken der Abschottung völlig entgegengesetzte Semantik ergibt: Die grenzenlose Weite und Offenheit des Ozeans steht in denkbar grösstem Gegensatz zum abweisenden Festungscharakter einer auf felsiger Inselhöhe platzierten Burg. Dazu kommen die Assoziationen an die berühmten Entdeckungsfahrten, welche die Nennung der Südsee besonders im damaligen, von Reiseberichten gerade über jene Weltgegend faszinierten Lesepublikum hervorrufen musste. Das Interesse war vor allem durch Georg Forsters vielbeachtete Schilderung seiner dreijährigen Südsee-Expedition mit James Cook geweckt worden. Südseeinseln galten seit Cooks Entdeckungsreisen und Forsters Reisebericht als Chiffren für Utopie und Paradies (Brunner 1967: 131–134; Küchler Williams 2004: 81–137 u. 165–182). Im Übrigen wird auch in Schnabels Roman die Insel immer wieder mit dem Paradies in Verbindung gebracht, ja, öfters explizit als „irdisches Paradies" bezeichnet. Oehlenschlägers Titel legt also die paradiesische Natur der Insel offen, während sie, zumindest in Schnabels Kurztitel, gleichsam hinter Felsen verborgen bleibt, wie es auch im langen Titel des ersten Teils zum Ausdruck kommt: „[…] Welcher [gemeint ist Albertus Julius] […] durch Schiff-Bruch […] an eine grausame Klippe geworffen worden, nach deren Übersteigung das schönste Land entdeckt […]" (*WF* I: Titelblatt).

Möglicherweise sollte die Abkehr im neuen Titel vom Bild der Felsenburg auf die Unabhängigkeit des Autors von seiner Vorlage hinweisen, wozu die Evozierung der Freiheit

8 Auch in Cottas Druckauftragsbuch läuft der Text noch unter dem Titel „Albert Julius od. d. Insel Felsenburg" (Fischer, B. 2003, 2: 525).

9 Eine englische Ausgabe des Romans kam, wie erwähnt, nicht zustande (vgl. Kap. 1.5).

10 Dies ist allerdings lediglich *ein* Aspekt der reichen Inselthematik, bei der in vielen Zusammenhängen die Abgeschiedenheit als Zustand des Glücks und der Zufriedenheit aufgefasst wird. Exemplarisch für den Reichtum und die Vielfalt von Inselphantasien und -projektionen sei hier nur die umfassende kulturgeschichtliche Darstellung von Volkmar Billig erwähnt: *Inseln. Geschichte einer Faszination* (2010).

und Ungebundenheit des Lebens auf Südseeinseln, wie es damals in Europa gesehen wurde, wohl besonders geeignet schien. Dass diese Deutung nicht gänzlich aus der Luft gegriffen ist, kommt in Oehlenschlägers Vorrede zum Ausdruck, in der er die Eigenständigkeit seines Romans vehement verteidigt, wie im nächsten Unterkapitel gezeigt wird.

Es gibt aber auch zwischen den beiden Sprachversionen von Oehlenschlägers Titel eine Differenz: Die dänische Version spricht nur von *einer* Insel, während der deutsche Titel die Inseln im Plural nennt, wobei sich diese Pluralform erst mit der gedruckten Ausgabe etabliert; zuvor (und manchmal sogar danach!)[11] ist die Nennung im Singular viel häufiger und war offenbar die ursprüngliche, wie die erste Erwähnung in Oehlenschlägers Brief an Walter Scott zeigt. Inhaltlich lässt sich beides, Einzahl wie Mehrzahl der Inseln, recht einfach erklären: Neben der grossen, der eigentlichen „Hauptinsel", Felsenburg / Klippeborg genannt, existiert noch eine weitere, Klein-Felsenburg / Lille-Klippeborg, von der zwar erst gegen den Schluss des Romans die Rede ist, die aber dennoch eine wichtige Rolle spielt (vgl. Kap. 8.5). Darauf weist die Pluralform des deutschen Titels hin, der dänische hingegen fokussiert auf die eigentliche Hauptinsel, wobei hier allerdings auch an klangliche Gegebenheiten zu denken wäre: Die Nachstellung des dänischen bestimmten Artikels lässt den Plural „Øerne" umständlicher und schwerfälliger klingen als die eingängigere Singularform „Øen".

Oehlenschlägers Titel wirkt gewissermassen auf den Kurztitel von Schnabels Roman zurück und zeigt auch dessen Insel als vielfach semantisierten Ort, der weit über die Konnotation der Isoliertheit hinausgeht und, wie erwähnt, Züge eines „irdischen Paradieses" trägt, die im Text immer wieder, zutage treten.

In diesem Zusammenhang ist auf den Stellenwert hinzuweisen, den die Insel als vielschichtiger Raum gerade in der Literatur einnehmen kann: Dies zeigt im Besonderen für die skandinavische Literatur der Romantik die eindrückliche Studie *Lyksalighedens Øer* [Inseln der Glückseligkeit] von Gunilla Hermansson, in der sie darstellt, wie in Werken schwedischer und dänischer Romantiker die Insel als Text oder allenfalls Textbestandteil „ein Raum für Reflexionen über das Verhältnis zwischen Dichtung, Liebe / Erotik und Religion und / oder Philosophie"[12] werden kann (Hermansson 2010: 13), wobei diese idealisierte Insel im Lichte romantischer Ironie auch problematisiert wird. Die imaginierten „Inseln der Poesie", ein Raum zwischen Realität und Ideal, in dem Poesie nicht nur herrscht, sondern zugleich Reflexionsthema wird, erweisen sich als variantenreiche Umsetzungen romantischer Programme und Visionen.

Der Titel von Oehlenschlägers Inselroman deutet ebenfalls einen Sehnsuchtsort an, der in der realen Textgestalt zum Raum verschiedenster Projektionen, vor allem aber zum Schauplatz unaufhörlicher poetologischer Reflexionen und Kunstdiskussionen wird.[13]

Auf den Titel folgt die Gattungsbezeichnung, in der deutschen Version: „Ein Roman", dänisch: „Roman", jeweils ergänzt durch den Autornamen: „von / af Oehlenschläger". Die Gattungsbezeichnung verweist auf die fiktive Natur des Textes;[14] über hundert Jahre nach Schna-

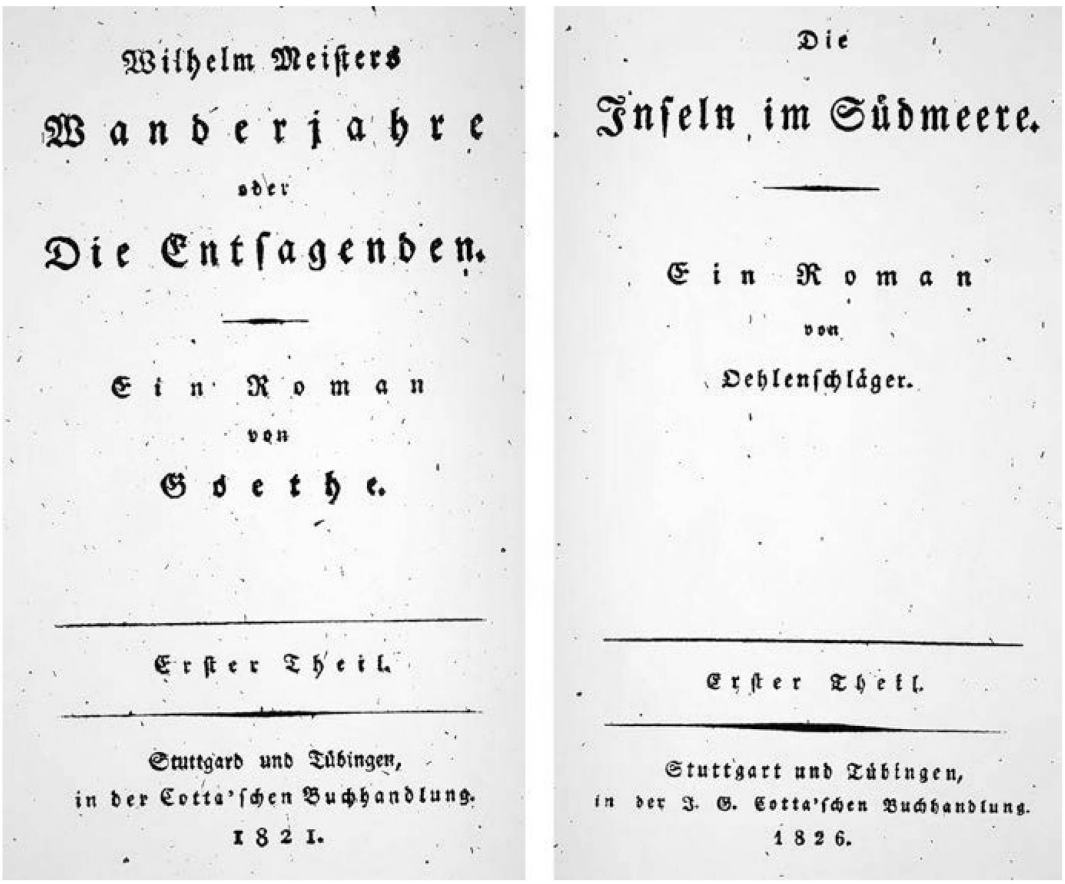
11 Dies belegen z. B. Briefe aus dem Jahr 1838 an Josef Max betr. die Aufnahme einer gekürzten Version des Inselromans in seine zweite Gesamtausgabe von Oehlenschlägers deutschen Werken: Brief vom 24. 3. 1838, *Breve* C / 2: 101 und Brief vom 3. 7. 1838, *Breve* C / 2: 118.

12 [et rum for refleksioner over forholdet mellem poesi, kærlighed / erotik og religion og / eller filosofi].

13 Hermanssons Lesart von Oehlenschlägers Roman als „bidrag til sydhavsutopierne" [Beitrag zu den Südseeutopien] greift daher zu kurz (2010: 320, Anm. 2).

14 Diese Aussage wird allerdings von Roman Kuhn problematisiert, da „auch den paratextuellen Fiktionsmarkern […] nicht blind zu vertrauen [sei]" (Kuhn, R. 2018: 3).

bels Roman hatte sich die Gattung soweit durchgesetzt, dass Wahrheitsbeteuerungen hinfällig wurden. Allerdings war, wie aus Oehlenschlägers dänischem Vorwort hervorgeht, der Roman trotz allem noch immer eine wenig angesehene Literaturform, die der Verteidigung bedurfte (*ØS* I: V–VIII). Auffällig ist die Verknüpfung der Gattungsbezeichnung mit dem Namen des Autors, der hier ohne Vornamen steht, ganz so, als erübrige sich dank der Berühmtheit des Autors jede weitere Spezifizierung. Natürlich könnte eine Anlehnung an den Prätext mitgespielt haben, denn auch bei Schnabel lautet die Nennung des Autors am Ende der vier langen Titel seines Romans jeweils lediglich „von Gisandern"[15]. Viel wahrscheinlicher ist jedoch, dass Oehlenschläger sich an Goethes Romanausgaben orientierte:[16] So lautet z.B. die Angabe auf dem Titelblatt der Erstausgabe der *Wahlverwandtschaften* von 1809 „Ein Roman von Goethe". Genauso verhält es sich mit *Wilhelm Meisters Wanderjahre*; auch in diesem Fall folgen auf den Titel die Gattungsbezeichnung und der Vermerk „von Goethe". Die Erstausgabe von 1821 erschien nur wenige Jahre vor Oehlenschlägers Inselroman, dem sie, wie sich an der Gestaltung der Titelblätter ablesen lässt, durchaus als Vorbild gedient haben kann.[17]


Wilhelm Meisters
Wanderjahre
oder
Die Entsagenden.
Ein Roman
von
Goethe.
Erster Theil.
Stuttgard und Tübingen,
in der Cotta'schen Buchhandlung.
1821.

Die
Inseln im Südmeere.
Ein Roman
von
Oehlenschläger.
Erster Theil.
Stuttgart und Tübingen,
in der J. G. Cotta'schen Buchhandlung.
1826.

Abb. 11: Titelblätter der beiden Erstausgaben von *Die Inseln im Südmeere* (Foto privat) und von *Wilhelm Meisters Wanderjahre oder die Entsagenden* (© Universitätsbibliothek Basel, LesG E 181: 1)

15 Diese Anlehnung wäre natürlich rein formaler Natur und hätte nichts mit der Rolle des fiktiven Herausgebers zu tun, in die Schnabel *Gisander* einsetzt.

16 Vgl. die in Kap. 1.5 referierten Stellen aus Oehlenschlägers Briefwechsel mit Cotta zur gestalterischen Ausstattung seines Romans.

17 Weitere Gesichtspunkte zur Gestaltung des Titelblattes wurden in Kap. 1.5 erwähnt.

Da beide Romane bei Cotta verlegt wurden, ist es allerdings auch denkbar, dass der Verleger die Gestaltung mitbestimmte, wobei fraglich bleibt, inwieweit sich seine Mitsprache auf die Darstellung des Autornamens auswirkte.[18]

Im Übrigen veröffentlichte Oehlenschläger schon viel früher – auch hierin dem Beispiel Goethes folgend – die Erstausgaben seiner Werke häufig bloss unter seinem Nachnamen. Vor allem, wenn sie in seinem Eigenverlag erschienen oder eben – in deutscher Version – von Cotta verlegt wurden, trugen sie lediglich den knappen Vermerk „von Oehlenschläger". Die einem Markenzeichen ähnliche Autorsignatur war hauptsächlich für seine Werke reserviert und wurde in anderen Bereichen, z. B. bei der Abfassung von Briefen offizieller Natur, kaum verwendet; diese sind fast durchwegs mit „A. Oehlenschläger" unterzeichnet (vgl. *Breve* A, B und C).

Der Gedanke liegt nahe, dass durch die enge Verbindung der Gattungszuschreibung mit seinem Namen „Ein Roman von Oehlenschläger" / „Roman af Oehlenschläger", in der sich Text und Autor gegenseitig bedingen, der Autor seine Autorschaft inszeniert (Meier / Wagner-Egelhaaf 2011: 19) und sich in der genannten Signatur die Etablierung einer Autorfigur[19] andeutet. Einen frühen Hinweis darauf mag man in der Änderung der ursprünglichen Namensform „Øhlenslæger" sehen: Schon für sein zweites, 1805 erschienenes Werk *Poetiske Skrifter* wählte der Autor die Schreibweise „Oehlenschläger"; mit dieser Eindeutschung des eigenen Namens macht er die Affinität seiner Autorschaft zur deutschen Kultur sichtbar, denn „Deutschland war für ihn die Quelle der Kultur und damit der Literatur und Philosophie".[20]

4.1.2 Die Vorreden

A) Schnabel

Die Bezeichnung „Vorrede"[21] für die Einleitung, die beide Autoren ihren Romanen voranstellen, war noch bis ins frühe 19. Jahrhundert gebräuchlich und benennt das Wesen dieser Vorbemerkungen genauer als der spätere Ausdruck „Vorwort", handelt es sich doch – zumindest im Fall der *Wunderlichen Fata* und der *Inseln im Südmeere* – um eigentliche Reden, die auf den Leser einwirken sollen, wie schon die ersten Worte von Schnabels Herausgeberfigur Gisander deutlich machen, denn seine Anrede „Geneigter Leser!" (*WF* I: 9) dient

18 Ein Beispiel, das viel eher auf die Selbstbestimmung der Autoren in dieser Hinsicht weist, bringt Helmut Schanze, der die beiden Titelblätter zum *Athenäum* der Brüder Schlegel von 1798 und Goethes *Wilhelm Meisters Lehrjahre* von 1795 vergleicht, wobei Goethe hier eine Herausgeberfiktion etabliert, während die beiden Schlegel als Autoren firmieren, obwohl sie eigentlich die Herausgeber sind. Schanze sieht darin einen „subtilen Bezug" der Romantiker zu Goethes „Vexierspiel […] mit der Autorschaft und der Herausgeberschaft", das von den Brüdern Schlegel bewusst konterkariert werde, indem sie ihre Autorschaft dezidiert öffentlich machten (Schanze 2018: 99).

19 Terminus von Behschnitt, der den Autor als textuelles Konstrukt versteht (Behschnitt 1999).

20 Thorkild Borup Jensen sieht dies als Grund für die veränderte Schreibweise (Borup Jensen 2006: 12). Das Zitat lautet im Original: „Tyskland var for ham kulturens – og dermed litteraturens og filosofiens – kilde." Für Marie-Louise Svane zeigt sich in der Namensänderung viel eher Oehlenschlägers „internationale Ambition" (Svane 2008, 2: 105).

21 In der deutschen Übersetzung von Genettes *Seuils* wird der Begriff „Vorrede" (im französischen Text „avant-dire", Genette 1987: 151) jenen Termini zugeordnet, die „gesuchter, schulmeisterlicher oder preziöser" wirkten (Genette 2001: 158), wobei jedoch trotz der scheinbar wörtlichen Übereinstimmung die konnotative Äquivalenz zwischen der selten verwendeten Bezeichnung „avant-dire" und dem während Jahrhunderten geläufigen Ausdruck „Vorrede" zumindest fraglich ist.

als Formel für die *captatio benevolentiae* des Lesepublikums. In der Sprechaktforschung ist der Status der illokutionären Funktion von Vorreden allerdings umstritten: Er hängt mit der Frage zusammen, ob das Vorwort als *vor* dem Werk stehend oder als dessen integrativer Bestandteil zu betrachten sei: im letzteren Fall würde es sich nicht um „ernsthafte illokutionäre Anweisung[en]", sondern nur um „prätendierte Sprechakte" handeln (Wirth 2004: 609). Die Frage nach dem Grad der Ernsthaftigkeit der Illokution kann man sich angesichts von Schnabels raffiniertem Spiel mit den Leseanweisungen in seiner Vorrede durchaus stellen: Sein Herausgeber Gisander lässt es explizit offen, ob die Geschichte, die er herausgibt, und in deren Besitz er auf abenteuerliche Weise gelangt ist, als wahr oder fiktiv aufzufassen ist. Andrerseits verbergen sich hinter den Befürchtungen des imaginierten Lesers, die „Geschichte"[22] könnte weiter nichts sein als „blosse[-] Gedichte, lucianische Spaas-Streiche, zusammen geraspelte Robinsonaden-Späne und dergleichen", offensichtlich ernstgemeinte implizite Leseanweisungen. Als Beispiele für solchermassen charakterisierte Romane werden u. a. „des Herrn von Lydio trenchierte Insul"[23] oder die „Geschicht von Joris oder Georg Pines"[24] erwähnt. Das Buch des letzteren, *Joris Pines,* sei in der deutschen Übersetzung aufgewärmt worden „als ein Gerichte Sauer-Kraut mit Stachelbeeren vermischt", weshalb eine „solche Ollebutterie" entstanden sei, „dass man kaum die gantz zu Matsche gekochten Brocken der Wahrheit, noch auf dem Grunde der langen Titsche finden kan". Die drastischen Speisemetaphern bedeuten eine ins Negative verkehrte Auffassung von Dichtung als geistiger Nahrung – ein Topos, der vor allem in der geistlichen Literatur des Mittelalters verbreitet war und seinen Ursprung sowohl in der antiken Dichtung wie in biblischen Schriften hat (Curtius 1954: 144–146). Die Umkehrung der Metapher wird bis ins vollkommene Gegenteil des Einverleibens von Lesestoff gesteigert: man möchte „Herr Ulrichen, als den Vertreiber eckelhaffter Sachen, ruffen" (*WF* I: 11), d. h. das Gelesene („lahme Satyren, elender Wind, zerkauete Moralia, überzuckerte Laster-Morsellen", *WF* I: 11) bekommt einem so schlecht, dass man es am liebsten erbrechen würde.[25]

Diese buchstäbliche „Subversion" der Speisemetaphern, in denen traditionell die fromme Aneignung heiliger Schriften mit Nahrungsaufnahme analogisiert wurde, knüpft an ähnlich anarchische Verwendungen von bibliophagen Metaphern bei Rabelais und Montaigne an (Ott 2011: 36–43), funktionalisiert sie jedoch für poetologische Überlegungen.[26] Diese zielen auf eine scheinbare Verteidigung der Fiktion im Gegensatz zur „pur lautere[n] Wahrheit" (*WF* I: 12), wobei sogar „in der Heil. Bibel dergleichen Exempel [für eine ‚geschickte Fiction', ein ‚lusus Ingenii'] anzutreffen [seien]" (*WF* I: 12). Doch nicht einmal dieses stärkste Zeugnis für die Akzeptanz fiktiver Geschichten bedeutet ein Bekenntnis, dass der eigene Text „pur lautere Fiktiones" sei (*WF* I: 12); er ist also weder pure Wahrheit noch reine Fik-

22 Dieses und die folgenden Zitate aus den *WF* finden sich, wenn nicht anders angegeben, in *WF* I: 10.

23 *Die wunderbahre und erstaunens-würdige Begebenheiten des Herrn von Lydio* (etc.), erschienen 1730 unter dem Pseudonym „Selimenes" für Johann Michael Fleischer (Ullrich 1898: 123).

24 *Wahrhaffte und merckwürdige Lebens-Beschreibung Joris Pines* (etc.), die 1726 erschienene deutsche Bearbeitung der *Isle of Pines* von Henry Neville, London 1668.

25 Das Grimm'sche Wörterbuch führt unter dem Eintrag „Ulrich" an: „in gewissen verbalen verbindungen mit der bedeutung ‚sich erbrechen' wird der eigenname schallmalend verwendet". Als Beleg wird u. a. die zitierte Stelle aus den *WF* I angeführt (*Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm* 1936, 11 / 2: 759).

26 Christine Ott zeigt für die französische Literatur, wie sich eine solche Funktion der Vergleiche zwischen Mahlzeiten und Lesestoff im 18. Jahrhundert zu etablieren begann (Ott 2011: 49 und 53).

tion – jedoch folgt unmittelbar auf die Darstellung und Rechtfertigung dieser ambivalenten Position die Erzählung, wie Gisander über einen mehrstufigen Prozess zu seinem Manuskript gekommen sei, dessen Quellen die mündlichen, von Eberhard Julius aufgezeichneten Berichte des Felsenburger Stammvaters Albert Julius bilden. Nicht nur der Ursprung des Manuskripts, auch der Umstand, dass die Übergabe an Gisander dem Vermächtnis eines Sterbenden gleichkommt, scheinen dem Text Autorität und Glaubwürdigkeit zu verleihen. Daran ändert auch die Kritik des Herausgebers am ungeordneten Zustand von Eberhards Papieren nichts, im Gegenteil, sie verstärkt den Anschein der Authentizität.[27] Dennoch distanziert sich der Herausgeber vom Wahrheitsanspruch, der durch die Überlieferungsgeschichte der Papiere entstanden sein könnte, denn jeder kann „darvon glauben […], wie viel ihm beliebt" (*WF* I: 16). Dieses ironische Spiel mit der Glaubwürdigkeit des Textes, der Verzicht auf Wahrheitsbeteuerungen und das Eintreten für die Berechtigung der Fiktion haben Schnabels Vorrede berühmt gemacht: Offensichtlich geht es nicht mehr darum, das Ansehen der Romangattung durch die Behauptung der Wahrhaftigkeit der von ihr vermittelten Inhalte zu heben, vielmehr soll der Gattung das Recht auf Fiktion zugestanden werden, ohne deswegen diskreditiert zu werden.[28]

Was folgt, sind verschiedene Vorredentopoi, die der Herausgeber in ironischer Selbstreflexion benennt: „Von dem übrigen, was sonsten in Vorreden pflegt angeführet zu werden, noch etwas weniges zu melden" (*WF* I: 16) – er bittet um Nachsicht für seinen Umgang mit der „Hertz-allerliebsten Deutschen Frau Mutter-Sprache", für das Erstlingswerk eines jungen Anfängers[29], für Mängel seines Stils, die durch Zeitdruck verursacht worden seien, für allfällige Druckfehler oder unterlaufene Scherzworte. Zu dieser „Captatio" gehören ausserdem Erläuterungen der Mühen des Schreibprozesses, verursacht vor allem durch „Eberhard Julii kunterbunde Schreiberey" (*WF* I: 17), sowie der Dank an den geneigten Leser, falls dieser das Werk gut aufnehmen werde, und das Versprechen einer Fortsetzung. Diese folgt laut Datum der Vorrede des zweiten Teils nur ein Jahr später; die deutlich kürzere zweite Vorrede setzt sich vor allem mit – fingierten oder tatsächlichen – Urteilen über den ersten Teil auseinander und verteidigt im Wesentlichen wieder die Romangattung, diesmal gegen den Vorwurf, die geschilderten Gräueltaten könnten zur Nachahmung anreizen. Auch betont der Herausgeber, wie in der ersten Vorrede, die Freiheit des Lesers, „viel, wenig oder gar nichts von der Wahrheit dieser Geschichte [zu] glauben" (*WF* II: 10), wobei er gleichzeitig die reale Existenz der „Seefahrer und Felsenburgischen Einwohner" insinuiert, denn „sie befinden sich im Stande ihre eigenen Vertheydiger zu seyn" (*WF* II: 7). Das Spiel der „performativen Überblendung von Authentizitätssuggestion und entblössendem Fiktionseingeständnis" (Wirth 2008: 196) setzt sich also in der zweiten Vorrede fort, die zudem explizit an die Fiktionsverteidigung der ersten anknüpft, indem die Kritiker der Aussage,

27 Hans Ehrenzeller hebt die illusionsfördernde Wirkung der „dichterische[n] Quellenkritik" hervor (1955: 125).

28 Wilhelm Vosskamp sieht Schnabels Vorrede als Dokument eines „neuen erzählerischen Selbstbewusstseins" (1968: 138). Für Steinecke / Wahrenburg markiert Schnabels Verteidigung der Fiktion „eine neue Phase in der Geschichte der deutschen Fiktionskritik" (1999: 107, Fussnote 12). Eine differenzierte Analyse der verschiedenen Forschungspositionen zu Schnabels Ambivalenz in Bezug auf den fiktiven oder faktischen Status seines Textes liefert Kuhn, R. (2018: 154–156).

29 Laut Ehrenzeller handelt es sich um einen besonders an der Wende vom 17. zum 18. Jahrhundert vielbenützten Jugendlichkeitstopos, der oft als reine Koketterie wirke, wie z. B. bei Schnabel, der bei der Publikation der *WF* immerhin 38 Jahre alt gewesen sei (1955: 164).

dass auch die Bibel Exempel für „geschickte Fiktion", ja, „gantze Bücher davon" enthalte (*WF* I: 12), auf Luthers Vorreden zu den Apokryphen Judith und Tobias verwiesen werden (*WF* II: 11). Darin betont Luther den Wert der beiden Bücher, deren historische Wahrheit zwar nicht gesichert sei, die aber als „fein / gut / heilig / nützlich Buch" (Luther 1974, 2: 1675), und „recht / schön / heilsam / nützlich / Geticht und Spiel eines geistreichen Poeten" (1974, 2: 1731) dennoch als lehrreich und bedeutsam gelten könnten und zudem als Vorläufer der griechischen Tragödie (Judith) und Komödie (Tobias) aufzufassen seien (1974, 2: 1731). Die Erwähnung des Buches Tobiae in Schnabels / Gisanders Vorrede verweist auf eine zentrale Stelle im ersten Teil der *WF*: Albert und Concordia zelebrieren nicht nur ihre Hochzeit mit Gebeten aus dem Buch Tobiae, sondern schieben auch ihre sexuelle Vereinigung drei Tage lang auf (*WF* I: 296–297). Sie handeln nach dem Vorbild des Tobias, der durch seine Enthaltsamkeit in der Hochzeitsnacht das Böse besiegte und so dafür sorgte, dass sich danach – wie in einer Komödie – alles zum Guten wendete.

Der Hinweis auf Luther in der Vorrede zum zweiten Teil der *WF* hat verschiedene Konsequenzen: Einerseits fungiert der Reformator als Kronzeuge für den Wert der Fiktion; anderseits legitimiert seine Autorität auf der inhaltlichen Ebene indirekt die Hochzeitsszene im ersten Teil der *WF*, womit in Analogie zum Buch Tobiae eine Glücksverheissung verbunden ist, die für Albert und Concordia auch eintrifft, da sich ihr Inselleben nach anfänglicher Härte zu einem in jeder Hinsicht fruchtbaren, harmonischen Dasein entwickelt. Ausserdem lässt sich Luthers Lob des Buches Tobiae als poetische Dichtung implizit auf die entsprechende Textpassage in den *WF* I übertragen, d. h. der Autor würde gewissermassen ein besonderes Qualitätssignum für den eigenen Text beanspruchen, dies freilich, wie es dem satirischen Gepräge der ganzen Vorrede entspricht, mit ironischem Unterton.[30]

Die Vorreden zum dritten und vierten Teil der *WF* enthalten hauptsächlich Entschuldigungen für das verspätete Erscheinen der Fortsetzungen – sie folgen im Gegensatz zur raschen Publikation des zweiten Teils beide erst nach mehreren Jahren, wobei der dritte Teil in der zugehörigen Vorrede als endgültig letzter proklamiert wird. Die Diskussion des fiktiven oder realen Status des Textes tritt in den Hintergrund; stattdessen wird implizit der grosse Erfolg des Romans hervorgehoben, von dem auch andere hätten profitieren wollen, da in der Zwischenzeit Gisanders Tod verkündet worden sei und jemand anders versucht habe, an seiner Stelle einen dritten Teil herauszugeben (*WF* III: 10). Die Manuskriptfiktion der ersten Vorrede wird insbesondere in der vierten fortgesetzt und weiter ausgebaut, indem die Verzögerung der Publikation dem Bruder des Kapitäns Horn, also einer der Romanfiguren, angelastet wird. Diese Verspätung habe auch dazu geführt, dass ungeduldige Leser den Herausgeber mit zahllosen Briefen bombardiert hätten – in der vierten Vorrede übernimmt so das Lesepublikum eine Rolle, die über die blosse Lektüre hinausgeht, wie auch die Romanfiguren den Rahmen ihres Textes gleichsam überschreiten und mit dem Herausgeber interagieren, was sogar körperliche Folgen hat: Die vom Bruder des Kapitäns Horn verschuldete Publikationsverzögerung habe ihm, dem Herausgeber, „zum öfftern selbst die Galle […] in den Magen getrieben" (*WF* IV: 6) – auch hier eine Anknüpfung an

30 Diesen letzten Punkt betont auch Heidi Nenoff in ihrer Analyse von Schnabels Vorreden, indem sie erwähnt, dass Gisander sich „augenzwinkernd […] mit den Dichtern der apokryphen Bücher auf eine Stufe" stelle (Nenoff 2016: 73).

die erste Vorrede, in der geschildert wurde, wie andere Romane Übelkeit bis zum Erbrechen hervorrufen könnten.

Es entsteht also in der vierten und letzten Vorrede eine „Rahmenkonfusion“[31], indem sowohl die Leser wie die Romanfiguren aus ihren angestammten Rollen heraustreten und die Ordnung, welche die Vorrede als Vermittlungsinstanz zwischen Leser und Text schafft, von beiden Seiten her subvertieren.[32] Dies hat zur Folge, dass die Vorrede ihre paratextuelle Position teilweise einbüsst und durch das Eindringen der Romanfiguren zu einem Bestandteil der Fiktion wird; demnach würde die Vorrede, wie eingangs erwähnt, zumindest nach Auffassung einer gewissen Richtung der Sprechaktforschung ihre illokutionäre Funktion verlieren. Es ist bezeichnend, dass der Herausgeber im ironischen Spiel zwischen Fiktion und Authentizitätsanspruch diese Funktion durch einen Ordnungsruf scheinbar zurückgewinnen will, indem er die Leser ermahnt, in Zukunft ihre Briefe frankiert einzusenden, um ihm und dem Verleger Kosten zu sparen (*WF* IV: 7–8). Dieser Hinweis, der die vierte und letzte Vorrede schliesst, öffnet gleichzeitig den Blick des Lesepublikums für den realen Produktionsprozess, den ein Text, ob „wahr“ oder fiktiv, durchlaufen muss, bis er in die Hände des Lesers gelangt.

B) Oehlenschläger

Wenden wir uns nun den Vorreden von Oehlenschlägers *Inseln im Südmeere* zu, so fällt auf, dass der Autor im Gegensatz zu Schnabel für die vier Teile seines Romans nur eine einzige Vorrede verfasste. Dennoch ist der Plural gerechtfertigt, da Oehlenschläger diese eine Vorrede gleichsam vervielfachte, indem er sie erstens auf Dänisch übersetzte und zweitens in beiden Sprachen für neue Ausgaben jeweils umformulierte und vor allem kürzte. Auf diese spezifischen Änderungen werde ich noch zurückkommen.

Vorrede zu Die Inseln im Südmeere

Im Unterschied zu Schnabel delegiert Oehlenschläger seine Vorrede nicht an eine Herausgeberfigur, sondern lässt sein autobiographisches Ich sprechen. Wie erwähnt, führt er die Beweggründe für seine Beschäftigung mit dem „alte[n] Buch“ (*IS* I: III) auf seine Kindheitslektüre zurück (vgl. zur Entstehung der *IS* Kap. 1.1 und 1.3). Die Grundlage seines eigenen Romans ist also, wie er explizit darlegt, das Werk eines anderen Autors. Mit dieser freimütigen Offenlegung der intertextuellen Basis seines Textes verweist er auf dessen Gemachtheit und damit zugleich auf die Tatsache der Fiktionalität, die er, ganz anders als sein Vorgänger, nicht mehr verteidigen muss, worin sich nicht zuletzt der Entwicklungsschritt der Gattung in den knapp hundert Jahren seit Schnabel zeigt.

Aber nicht nur die Thematik der Fiktionalität spielt hier eine Rolle, sondern ebenso das Bekenntnis zur Intertextualität, das zu gewissen Aspekten der romantischen Poetik im Widerspruch zu stehen scheint. Laurence Lerner weist in diesem Zusammenhang auf zwei Elemente der Romantik hin, die „dem Konzept der Intertextualität zuwiderlaufen“, nämlich einerseits die Dichtung als Ausdruck des wahren Gefühls, des „Innersten des Dichters“,

31 Terminus von Uwe Wirth, in Anlehnung an Luhmann (Wirth 2004: 627).

32 Genette beschreibt solche Vorgänge ausführlich unter dem Begriff „Métalepse“, besonders mit Verweisen auf die Illusionsbrüche und Einladungen zu Leserinterventionen in *Tristram Shandy* (Genette 1972: 243–246).

das deshalb „keine äusserlich sichtbaren Stützen" benötigen sollte, andererseits aber geht es um den „Ersatz des Geschliffenen und Kultivierten durch das Volkstümliche, der literarischen Sprache durch die Sprache des Volkes" (Lerner 1985: 283).[33] Gemeint ist also der Rückgriff auf eine vortextuelle, mündliche Tradition. Oehlenschlägers Inspiration durch ein „Volksbuch" (als solches wurde die *Insel Felsenburg* damals noch allgemein verstanden) scheint seinen Roman mit dem letztgenannten Element der Negation von Intertextualität zu verbinden. Dies trifft jedoch nicht zu, weist er doch selber offen auf die Grundlage seines Werkes hin; ausserdem befleissigt er sich keineswegs einer volkstümlichen Sprache, obwohl er seinen Roman durchaus als „Unterhaltung für die Allgemeinheit" einstuft und jedenfalls hofft, dass sein Werk in diesem Sinn bei einem möglichst breitgefächerten Lesepublikum Anklang finden würde.[34]

Was der Autor hingegen nachdrücklich betont, ist die Neuheit, die eigene Erfindung seiner Romanschöpfung, die nur „einige Hauptzüge" (*IS* I: III) oder „einige schöne Züge" (*IS* I: IV) aus dem Vorgängerbuch entliehen habe, denn „durch wiederholtes Lesen [habe] sich so viel Eigenes entwickelt und angeknüpft", dass er später bei erneuter Lektüre mit Erstaunen feststellte, „bei weitem nicht mehr das darin zu finden, was ich zu finden gehofft hatte" (*IS* I: III–IV). Diese Bemerkung, welche auf die Hervorhebung des eigenen Anteils an der Neuschöpfung abzielt, erinnert auch an Novalis' Aussage, der wahre Leser müsse der erweiterte Autor sein (Novalis 1962: 369), und wirkt wie eine Vorwegnahme moderner Lesekonzepte, wie sie der Dekonstruktion nahestehen,[35] aber teilweise auch schon von Bachtin skizziert wurden.[36] Ausserdem kann die zitierte Stelle als Reflexion zur Intertextualität verstanden werden, da hier die Zwischenstufe der Textgenerierung in der durch eine bestimmte Lektüre inspirierten Phantasie des Lesers und Autors eindrücklich beschrieben wird. Die von der Lektüre hervorgerufenen Ideen sind es – neben den bei späterer Wiederbegegnung mit dem Text als Mangel, als Leerstellen empfundenen Differenzen zu Schnabels Roman –, die den Leser zum Autor werden liessen und ihn dazu bewogen, „zu diesen lieben Jugendbildern zurück zu kehren, um selbst auszumalen und darzustellen, was ich früher dabei geahnet und geträumt hatte, ehe ich im Stande war, es mir selber klar zu machen und Andern in Form und Kunst mitzutheilen" (*IS* I: IV). Er verwirklicht damit in gewisser Weise eine Schaffensidee, die eine der Rahmenfiguren in Tiecks *Phantasus* ins Spiel bringt:

> Wollte man […] genau erzählen, aus welchen Erinnerungen der Kindheit, aus welchen Bildern, die man im Lesen, oder oft aus ganz unbedeutenden mündlichen Erzählungen aufgreift, dergleichen sogenannte Erfindungen zusammengesetzt werden, so könnte man daraus wieder ein Art von seltsamer, mährchenartiger Geschichte bilden. (Tieck 1985: 146–147)

Diese eigenen, fast noch vorbewussten Phantasiebilder kann Oehlenschläger sich nun, als erwachsener Autor, bewusst machen und als eigenständige Schöpfung dem Lesepublikum

33 Allerdings schränkt Lerner seine Ausführungen gattungsmässig ein, indem er sie vorrangig auf die Lyrik bezieht.

34 Dazu nachstehend mehr im Zusammenhang mit Oehlenschlägers dänischer Subskriptionseinladung zum Roman.

35 Vgl. z. B. Anschauungen von Geoffrey Hartmann oder – bezogen auf den Dichter als Leser – von Harold Bloom; bei beiden Theoretikern weist übrigens Peter V. Zima die romantische Provenienz ihrer Konzepte nach (Zima 1994: 157–162, resp. 175–176).

36 Bachtin betont die aktive, eigentlich schöpferische Rolle des Rezipienten, vgl. z. B. Bachtin (1979: 141–142).

vorstellen. Man beachte die insistierende Wiederholung von „selbst" bzw. „selber" im zitierten Passus, wodurch auch hier die Unabhängigkeit des eigenen Werkes vom Prätext besonders unterstrichen wird. Als Vorläufer und gewissermassen Kronzeuge für das Verfahren, bereits existierende literarische Werke umzuschaffen, wird – keineswegs zufällig – Shakespeare genannt, der bekanntlich für die deutschen Romantiker, nicht zuletzt seit Herders berühmtem Aufsatz (1993: 498–521), als Inbegriff von Genie und Originalität die zentralen Eigenschaften des romantischen Künstlerideals verkörperte. Wie Oehlenschläger betont, habe gerade Shakespeare, „der originellste" (*IS* I: V), beinahe immer

> nicht allein historische Anekdoten, sondern auch ältere Novellen und Schauspiele [benutzt], um einzelne Schönheiten derselben, die im Wuste versunken und von Weitläufigkeiten und Plattheiten unterdrückt waren, ans Licht zu ziehen. (*IS* I: V)

Diese Parallelisierung mit Oehlenschlägers eigenem Vorgehen bürgt gleichsam für die Originalität seiner Neuschreibung; zudem manifestiert sich darin, wenn auch verhüllt, eine recht scharfe Kritik an Schnabels Roman, welche die neue Fassung beinahe schon zu einem Desiderat werden lässt und sie deutlich über den Prätext erhebt. In diesem Punkt weist die Vorrede Ähnlichkeit mit Schnabels Kritik an seinen eigenen Vorläufern auf, wobei Schnabel sich noch weit deutlicher von ihnen abgrenzt, ja, sie gar nicht als Prätexte anerkennt.

Das Verfahren, „das eben nicht Mode ist", wird von Oehlenschläger sogar als besonders originell und innovativ eingestuft, denn es sei „eher etwas Keckes, Ungewohntes, als etwas Abgenüztes" (*IS* I: V). Auf den ersten Blick macht es tatsächlich den Anschein, als ob ein „Rewriting" dem romantischen Grundgedanken der künstlerischen Autonomie, verkörpert im schöpferischen Genie, zuwiderlaufe und deshalb in der Epoche etwas Neuartiges darstelle (Rummel 2010: 319). Aber wie bereits in der Einleitung (Kap. 1.3) erwähnt, war es, zumindest in der deutschen Romantik, nach der Oehlenschläger sich in erster Linie ausrichtete, durchaus nichts Ungewöhnliches, eigene Texte aus dem Traditionsraum der Literatur, auf der Basis von literarischen Vorlagen, zu schaffen.[37] Ganz im Gegenteil: Diese Praxis, mit der naturgemäss immer eine Reflexion des gewählten Stoffes verbunden war, bedeutete eine Umsetzung wichtiger Elemente romantischer Dichtungskonzepte wie der progressiven Universalpoesie oder der Transzendentalpoesie, in denen die prinzipielle Unabschliessbarkeit der „romantischen Dichtart" betont wird, die „ewig nur werden, nie vollendet sein kann" (Schlegel, F. 1967: 182–183) und „zugleich Poesie und Poesie der Poesie" sein soll (Schlegel, F. 1967: 204), ein Ausdruck, mit dem Friedrich Schlegel die Selbstreferenzialität des Schreibens auf eine knappe Formel bringt. Ausserdem trifft sich der Gedanke des „ewigen Werdens" mit Novalis' Idee von der Progression des Werks in der Re-Lektüre durch den „wahren Leser", der eine Läuterung des Buches herbeiführen könnte, indem er vermittelst seines Gefühls, wie schon der Autor vor ihm, „das Rohe und das Gebildete des Buchs" scheidet, ein Prozess, an dem auch der Autor selber mitwirken könnte: „Durch unparteiisches Wiederlesen seines Buches kann der Autor es selbst läutern" (Novalis 1962: 370).

Ebenfalls in der Einleitung (Kap. 1.3) wurde Achim von Arnims Neuschreibung eines Ausschnitts der *Wunderlichen Fata* erwähnt, sowie andere Bearbeitungen von Schnabels

37 Detlef Kremer spricht mit Bezug auf die Sammlung *Des Knaben Wunderhorn* und auf Tiecks Übersetzung der Minnelieder davon, dass diese im „Volkston" geschaffene Lyrik „die deutsche Literatur als Traditionsraum eröffnen" solle (Kremer / Kilcher 2015: 278).

Roman gerade in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts, d. h. ungefähr zeitgleich mit den *Inseln im Südmeere.* Mindestens die Tatsache der Neuschreibung entspricht also – entgegen Oehlenschlägers Auffassung – einem jedenfalls für die deutsche Romantik epochentypischen Verfahren. Damit ist natürlich noch nichts über die konkrete Ausarbeitung und Gestaltung des neuen Romans gesagt, der in dieser Hinsicht gleichwohl etwas „Keckes, Ungewohntes" darstellen kann. Inwieweit dies zutrifft, ist eine der Fragen, welche die vorliegende Arbeit untersuchen möchte. Ein Blick auf die skandinavische Romantik zeigt, dass Oehlenschlägers Text in jenem literarischen Umfeld tatsächlich innovativen Charakter hatte, denn er gehört immerhin, wie erwähnt, zu den „ersten Beispielen eines selbstbezüglichen Romans in Dänemark" (Müller-Wille 2016: 151).

Oehlenschläger nennt in seiner Vorrede eine ganze Reihe von Autoren, die für sein Romanschreiben zentrale Vorbildfunktion haben. An erster Stelle erwähnt er Walter Scott, dessen ausserordentlich einflussreiche historische Romane damals viel gelesen und bewundert wurden; den imaginierten Verdacht, sein Buch, in das viele historische Episoden eingeflochten sind, könnte eine Nachahmung von Scotts Romanen sein, weist er jedoch entschieden von sich. Trotz der persönlichen Interessenlage – wie oben ausgeführt, wandte Oehlenschläger sich für eine englische Ausgabe seines Inselromans an Scott – erscheint seine Beurteilung des schottischen Romanciers keineswegs als reine Panegyrik; zwar bezeichnet er ihn als den „herrlichen Walter Scott" und lobt seine „Deutlichkeit und Festigkeit", distanziert sich aber ausdrücklich von seiner „politischen Kälte" und „aristokratischen Gesinnung" (*IS* I: VII) ebenso wie von dem „Mangel[] an Liebe und eigentlicher idealischer Begeisterung" seiner Charaktergemälde (*IS* I: VIII, gesperrt im Original). Dagegen preist er „Cervantes grossartig-romantische Ironie, Jean Pauls Herz, Begeisterung und Zartgefühl, Goethe's naiv lebendige Genialität, Geschmack und Gedankenfülle" (*IS* I: VII). Dass dennoch Scotts Position als Romanschriftsteller die der andern Autoren zu überragen scheint, ergibt sich aus der Struktur der kurzen Passage, die mit dem Urteil über Scott beginnt und endet; die andern drei Autoren sind darin gleichsam „eingebettet" und so dem Romanautor-Idol Scott gewissermassen untergeordnet, wobei immerhin die Sorgfalt, mit der Oehlenschläger für Goethes Charakterisierung einen dreifachen Stabreim mit dessen Initiale wählt, bemerkenswert bleibt.

Bevor er dazu übergeht, seinen eigenen Roman konkret vorzustellen, gibt Oehlenschläger eine kurze Gattungsbeschreibung, in der verschiedene, von Friedrich Schlegel formulierte Grundsätze einer Romanpoetik anklingen, wie z. B. die Aussage, der Roman sei „das Epos unserer Zeit" (*IS* I: VIII), die an einen von Schlegel in seinem „Brief über den Roman" geäusserten Gedanken erinnert, der im Rückgriff auf die Antike als Gegensatz und gleichzeitig Ideal der romantischen Poesie ebenfalls den Roman mit dem Epos der Griechen parallelisiert (Schlegel, F. 1967: 335).[38] Oehlenschlägers Auffassung vom Roman als Summe alles dessen, was ein Dichter „erlebt, geschaut und gedacht" habe, als Gefäss für „einen grossen Theil von des Verfassers Weltansichten und Meinungen" (*IS* I: VIII) liegt nahe bei Schlegels Lyceumsfragment Nr. 78: „Mancher der vortrefflichsten Romane ist ein Kompendium, eine Enzyclopädie des ganzen geistigen Lebens eines genialischen Individuums; […]" (Schlegel, F. 1967: 156). Mit einer neuerlichen Referenz an Goethe schliesst Oehlenschläger seine Reflexion über die Romangattung: Er wählt die drei Verse „Was ich irrte, was ich

38 Der Roman wurde allerdings schon vor Schlegel mit dem Epos der Antike verglichen.

strebte, / Was ich litt und was ich lebte, / Sind hier Blumen nur im Strauss!" (*IS* I: VIII) aus Goethes Gedicht „An die Günstigen" (Goethe 1948–1971, 1: 15); dieselben Zeilen stehen als Motto auf dem Titelblatt zu Oehlenschlägers *Digte 1803*, mit denen ihm damals der Durchbruch als Dichter gelang. Eine weitere Parallele scheint sich anzudeuten, wenn er im Rückblick auf sein literarisches Œuvre feststellt, er habe in keinem seiner Werke „mehr selbst erfunden", und „einige schöne mit Kreide flüchtig hingeworfene Skizzenzüge des alten Buchs" als Inspirationsquelle zu „eigenen Erfindungen" bezeichnet (*IS* I: IX, gesperrt im Original). Ganz ähnlich betont er nämlich in seiner „Forerindring" [Vorerinnerung] zu *Digte (1803),* es handle sich – bis auf einige wenige – um neue Gedichte: „Det er et Bind *nye Digte*, som alle, paa de faa anförte nær, have deres Udspring af senere Forsög, og som her see Lyset förste Gang" (*Digte 1803* / 1979: o. Seitenzahl; kursiv im Original),[39] dies in Abgrenzung zu bereits früher herausgegebenen Gedichten. Abgesehen davon, dass es in beiden Fällen, für die Gedichtsammlung wie für den Roman, aus verkaufstechnischen Gründen zentral war, das Lesepublikum von der Neuheit der Werke zu überzeugen, geht es auch hier wieder darum, das romantische Postulat der schöpferischen Originalität zu erfüllen. Zudem wird in der subtilen Rückwendung hin zur frühen Gedichtausgabe der Versuch spürbar, an den einstigen grossen Erfolg anzuknüpfen.

Bei der Beschreibung seines Romans tritt die illokutive Funktion der Vorrede besonders deutlich zutage. In dialogähnlicher Form diskutiert der Autor mögliche Einwände seitens der Leser gegen die Integration von Novellen in den Roman, aber auch gegen das Auftreten zweier Hauptfiguren, statt, wie üblich, nur einer einzigen. Das polyphone Element der eingefügten Novellen verdankt sich einerseits dem Prätext, dessen zahlreiche, vorwiegend autobiographische Binnenerzählungen Schnabels Roman zu einem vielstimmigen Konglomerat machen; andrerseits gehört die Integration von Novellen, Märchen, Gedichten etc. bekanntlich zur romantischen Auffassung der Romangattung. Ein Zitat aus Tiecks Literatursatire *Prinz Zerbino oder die Reise nach dem guten Geschmack* korreliert potentielle Kritiker mit der Figur des als platten Rationalisten karikierten Nestor, der den Dichter Cervantes im Garten der Poesie fragt, was die Novellen in seinem *Don Quijote* sollten, worauf Cervantes die Gegenfrage stellt, was das ganze Buch solle (*IS* I: IX–X).

Dass sein Roman zwei „Helden" hat, nämlich Albert und Eberhard, d. h. die aus dem Prätext bekannten Figuren Albert Julius und dessen Urgrossneffen Eberhard Julius, relativiert Oehlenschläger mit der Feststellung, beide seien sich so ähnlich, dass sie „für denselben Geist, dasselbe Herz" gelten könnten, „worin sich zwei aufeinander folgende Jahrhunderte abspiegeln" (*IS* I: XII, gesperrt im Original). Oehlenschläger bezeichnet das Phänomen als Seelenwanderung; in dieser Sicht werden die beiden Figuren fast zu einer einzigen verschmolzen und so noch stärker verbunden, als sie es durch die schon bei Schnabel angelegte Deszendenz ohnehin sind. Mit der Erwähnung von „denselben Geist, dasselbe Herz" stellt Oehlenschläger eine Verbindung zweier ganz unterschiedlicher Aspekte der Seelenwanderungsidee her, wie sie um 1800 von Interesse waren: einerseits ging es um die Zirkulation von Ideen, Gedanken, also von geistigen Konzepten, andererseits um psychologische Vorgänge, die es erlaubten, sich in die seelische Innenwelt eines anderen Menschen zu versetzen, mit dem Ziel, „ein Verstehen des Gegenübers zu erreichen" (Hense 2014: 125).

39 [Es ist ein Band *neuer Gedichte*, die alle, ausser den wenigen angegebenen, ihren Ursprung in späteren Versuchen haben, und die hier zum ersten Mal erscheinen.]

Ausgehend vom Titel *Die Inseln im Südmeere* skizziert der Autor den Inhalt seines Romans und beschreibt seine Figuren als „merkwürdige Menschen verschiedener Zeitalter", die „nach vielen Abentheuern und Widerwärtigkeiten Ruhe auf einer schönen Insel" fänden (*IS* I: X), diese aber wegen zu starker Besiedlung wieder verlassen, sich „in einen engeren Kreis und von der Welt zurückziehen, und freiwillige Robinsone werden [müssten], um des Glückes der Ersten wieder teilhaftig zu werden" (*IS* I: XI; gesperrt im Original). Darin sieht er – der Verdoppelung seiner Helden zum Trotz – „die Einheit […] dieser Dichtung" (*IS* I: XI). Das Glück dieser „freiwilligen Robinsone" gründet sich dem Autor zufolge auf den Rückzug aus der Welt und die Distanzierung von allem weltlichem Treiben, eine Sicht, die schon in einem seiner frühesten Gedichte mit Bezug auf Robinson erkennbar wird[40] und vor allem in der Komödie *Robinson i England* (1819) den Charakter des dort auftretenden Selkirk, Defoes „Ur-Robinson", klar konturiert: In die Grossstadt London zurückgekehrt, verzehrt sich der Matrose nach dem kargen, weltabgeschiedenen Leben auf seiner Insel. Wie in Gedicht und Drama sowie an verschiedenen anderen Stellen seines Werks ersichtlich,[41] ist für Oehlenschläger die Figur des Robinson zu einer Chiffre geworden, die bildhaft wesentliche Aspekte der spezifisch Robinson'schen Lebensform evoziert, wie einfaches Leben, Naturliebe, Unabhängigkeit, aber auch Einsamkeit. Doch gerade in diesem letzten Punkt brechen die Romanfiguren, die „freiwilligen Robinsone", diese Chiffre auf, denn sie leben keineswegs einsam, sondern in enger Verbundenheit mit einem auserwählten Kreis von Freunden und Verwandten, der durch verschiedene Einschluss- und Ausschlussmechanismen entstanden ist und zentrale Elemente des Romans wie beispielsweise die unaufhörlichen Kunstgespräche erst ermöglicht. Diesen Unterschied thematisiert Oehlenschläger in seiner Vorrede jedoch nicht; vielmehr endet er, wie es auch Schnabel getan hat, mit einer Captatio benevolentiae in Bezug auf seinen Gebrauch der deutschen Sprache, wovon in der Einleitung zu dieser Arbeit (Kap. 1.1) bereits die Rede war; ferner betont er nochmals, dass sein Roman keine Übertragung aus dem Dänischen sei, sondern ein eigenständiges Werk, ein Original.

Diese Vorrede, die weit ausgreifend vom frühen Eindruck der Kindheitslektüre über die Erläuterung der Romangattung und die Beschreibung ihrer wichtigsten Vertreter den Leser ganz allmählich an die Umstände des eigenen Buches heranführt, wirkt trotz der Ablehnung einiger imaginierter Einwände in ihrem ganzen Duktus ruhig und gelassen, dies im Gegensatz zur satirisch-polemischen Grundhaltung von Schnabels Vorreden. Auch entstehen bei Oehlenschläger keinerlei Zweifel bezüglich der Rahmenfunktion seines Vorwortes, das klar gegen den „Haupttext" abgegrenzt ist und nicht von Elementen des Romans infiltriert wird, wie beispielsweise im Fall von Schnabels Romanfiguren.

40 Es handelt sich um das schon in Kap. 1.3 erwähnte Gedicht *Min barnlige Dannelse* [Meine kindliche Bildung] von 1802, in *Poetiske Skrifter* (1857–1862, 19: 47–53, die Strophe zu Robinson: 48).

41 Z.B. *Des Dichters Heimat*, in*: Schriften* (1829–1830, 18: 84, die Strophe betr. Robinson ist nur in der deutschen Fassung dieses Gedichtes vorhanden); *Den italienske Digter blandt de Vilde* [Der italienische Dichter unter den Wilden], in: *Prometheus* (1833, 3: 355); *Digterbesøget* [Der Dichterbesuch], in: *Prometheus* (1833, 4: 10).

Vorrede zu Øen i Sydhavet

Die dänische Vorrede zu *Øen i Sydhavet von* 1824 beginnt, wie jene Schnabels, mit einer direkten Leseranrede, die auf den ersten Blick schon die illokutionäre Tendenz dieses Textes anzeigt. Dem Leser wird unterstellt, kein Freund von Vorreden zu sein; dennoch müsse – in aller Eile und so kurz wie möglich – drei Einwänden begegnet werden, die zwar nicht der angesprochene Leser, aber ein anderer gegen das Buch vorbringen könnte (*ØS* I: III). Diese Aufspaltung der Leserinstanz maskiert nur notdürftig den Anspruch, den Leser in der rechten Auffassung des Romans anzuleiten. Das ganze Vorwort ist rhetorisch stringent auf den drei Einwänden und deren – trotz versprochener Kürze – vergleichsweise ausführlicher Entkräftung konstruiert.

Der erste mögliche Kritikpunkt betrifft, wie in der deutschen Vorrede, die Originalität des Romans, die angeblich in Zweifel gezogen wird, da es sich auch bloss um eine Umarbeitung einer alten Vorlage handeln könnte. Der zweite Punkt gilt dem Prestige der Romangattung als solcher: Ein Kritiker könnte sie als untergeordnet bzw. zweitrangig einstufen und fragen, ob ein Autor, der zu Besserem fähig wäre, darauf so viel Zeit verschwenden solle. Drittens könnte, ebenfalls wie in der deutschen Version, die Geschlossenheit von *Øen i Sydhavet* angezweifelt werden, mit dem Bedenken, ob dieser Roman nicht eher eine lose Kette von Erzählungen sei.

Als Erwiderung auf den ersten Einwand zitiert Oehlenschläger aus seiner Einladung zur Subskription,[42] in der er klargestellt hatte, dass der angebotene Roman zwar auf einer älteren Vorlage basiere, aber dennoch ein neues Werk sei; zur Untermauerung dieser Feststellung fasst er die schon in der deutschen Vorrede zu diesem Thema angeführten Erklärungen kurz zusammen. Im Subskriptionsplan argumentiert er für den Kauf des Romans mit der Erwähnung einer kürzlich von ihm herausgegebenen Gedichtsammlung, die trotz Bekanntheit der meisten Gedichte viele Subskribenten gefunden habe; umso mehr hoffe er nun auf zahlreiche Subskribenten auch für den Roman, der neu sei und zur Unterhaltungslektüre für die Allgemeinheit („almindelig Morskabslæsning") werden könne (*Dagen* 123: 24. 5. 1824 [3]). Damit spielt er auf Rasmus Nyerups 1816 unter dem Titel *Almindelig Morskabslæsning i Danmark og Norge igjennem Aarhundreder* [Unterhaltungslektüre für die Allgemeinheit in Dänemark und Norwegen durch Jahrhunderte] erschienene Abhandlung zur Volksliteratur an, in welcher Nyerup unter der Rubrik „Robinsonaden" auch Schnabels *Wunderliche Fata* bespricht und vor allem in seiner Einleitung das Ansehen der vielgelesenen, aber nicht sehr geachteten Volksliteratur verteidigt (Nyerup 1816: XIV–XIX).[43] Oehlenschlägers Eintreten für die Romangattung weist verschiedene Parallelen zu Nyerups Gesichtspunkten auf.

Implizit wird hier auch einer der Gründe sichtbar, weshalb er Schnabels Roman als Basis für seinen eigenen wählt: Offensichtlich soll *Øen i Sydhavet* ein Volksbuch werden, das quer

42 Erschienen in der Zeitung *Dagen*, Nr. 123 vom 24. Mai 1824. Liebenberg druckt die Subskriptionseinladung in *Poetiske Skrifter* ab (1857–1862, 27: 356), stützt sich dabei aber auf Oehlenschlägers Selbstzitat, das an einigen Stellen etwas vom Wortlaut der Veröffentlichung in *Dagen* abweicht.

43 Ein Beispiel für die grosse Verbreitung der *Wunderlichen Fata* gibt übrigens Oehlenschläger selber in seinem „Idyl" *Den lille Hyrdedreng* [Der kleine Hirtenknabe], in dem eine einfache Hirtin in den Schweizer Bergen zum Erstaunen eines gebildeten Städters mit Schnabels Roman bestens vertraut ist (1818: 15). Zugleich ist die Stelle ein Indiz für Intertextualität auch in Texten Oehlenschlägers, die an entlegenen, scheinbar literaturfernen Orten spielen.

durch alle Schichten von der ganzen Nation rezipiert wird.[44] Die Funktion von Schnabels Roman wäre so gesehen die eines Vehikels zur Vermittlung von literarischem und künstlerischem Kulturgut, das sonst vom „einfachen Volk" kaum zur Kenntnis genommen würde.

Der bei weitem längste Passus der dänischen Vorrede gilt der Verteidigung der Romangattung, wofür Oehlenschläger ein beträchtliches Arsenal an rhetorischen Wirkungsmitteln aufwendet; in dialektischer Manier spannt er seine Argumentation zwischen den Polen „alles" und „nichts" auf: der Dichter kann *alles* in den Roman legen, was in ihm lebt, was er an Weltwissen besitzt – es gibt *nichts* in Zeit und Raum, im Leben und in der Wissenschaft, was nicht im Roman Platz fände (*ØS* I: VI). Das Verteidigungsvokabular rückt den Roman gar in biblische Sphären, denn er sei „Fleisch von unserem Fleisch, Geist von unserem Geist" („Kjød af vort Kjød, Aand af vor Aand", *ØS* I: VI). Durch die Verwendung von Prosa, der natürlichen Sprache des Menschen, werde die Sprache entwickelt, und zwar nicht nur für die Kunst, sondern auch für das Leben, wobei aber auch Verse durchaus in den Roman eingefügt werden könnten. Die Verteidigung steigert sich zur Aufzählung einer grossen Bandbreite von Fähigkeiten des Dichters, die der Roman in sich aufnehmen könne: Phantasie, Gefühl, Humor, Feuer, Verstand, Witz, Laune, etc. (*ØS* I: VII). Diesem Katalog entspricht die Aufzählung von Dichtern, die als grösste Genies gepriesen werden, von Boccaccio über Cervantes und Rousseau bis zu Fielding, Sterne, Scott, und zu Goethe und Jean Paul: sie alle, zusammen mit mehreren Ungenannten, hätten sich dem Roman gewidmet und dadurch unvergänglichen Lorbeer erworben (*ØS* I: VIII).

Es überrascht nicht, dass in dieser europäischen „Tour d'horizon" kein einziger Autor aus dem Norden genannt wird, denn Oehlenschlägers Vorrede zielt ja gerade darauf ab, den Roman in Dänemark als ernstzunehmende Literaturgattung zu etablieren. Dennoch wäre zumindest die Erwähnung Holbergs denkbar gewesen, dessen utopischer Roman *Niels Klims unterirdische Reise,* obwohl 1741 ursprünglich in lateinischer Sprache erschienen, rasch europäische Berühmtheit erlangt hatte. Aber nicht zuletzt Holbergs scharfe Kritik, die er trotz der Schaffung eines eigenen Romans an dieser Gattung übte, dürfte die Nennung seines Namens verhindert haben. Für ihn handelte es sich um eine minderwertige, unnütze, ja sogar schädliche Gattung, die hauptsächlich vom Pöbel geschätzt werde (*Epistler* 1: Ep. 63).[45] Holberg vertrat dem Roman gegenüber also genau die Auffassung, die Oehlenschläger in seiner Verteidigung bekämpft. Die intensiven Gattungsdiskussionen der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts lassen darauf schliessen, dass der Roman auch in Dänemark eine viel beachtete und in allen Kreisen der Gesellschaft gelesene Literaturform war, die – anfangs vorwiegend in Übersetzungen rezipiert – zunehmend eigene Werke

44 Der Autor schreibt denn auch über die Idee zu seinem Roman an Cotta: „[…] die alte Erzählung von Albertus Julius oder Felsenburg […] würde ein Buch für alle Leute werden" (Brief vom 21. 8. 1821, *Breve* B / 3: 177). Die Schilderung einer solch „flächendeckenden" Verbreitung von Lektüre findet sich in seiner wenige Jahre zuvor entstandenen Komödie *Robinson i England* (1819, deutsch 1821), in der Defoe sich in einer längeren Passage ausmalt, dass sein Buch „in jedem Hause", von jedem Alter, Geschlecht, Beruf und Stand, ja, von der ganzen Nation gelesen werde, vom Königshaus „gebunden im rothen Marokin mit goldnem Schnitt", bis zum Bettler, der es sich als „zerrissne[n] Lumpenband […] geliehen" (*Robinson in England* 1821: 50–51).

45 Eine ausführliche Darstellung von Holbergs Verdammung, die nicht nur den Barockroman, sondern auch die Romantypen der Aufklärung bis hin zum bürgerlichen Roman umfasste, gibt Hakon Stangerup in seiner informativen und gründlichen Abhandlung über den Roman in Dänemark im 18. Jahrhundert (1936: 40–46).

hervorbrachte und sich schliesslich, wie Stangerup feststellt, um etwa 1770 als ästhetisches Genre endgültig durchsetzte (1936: 168). Es war also Anfang des 19. Jahrhunderts strenggenommen nicht mehr notwendig, sich für das Ansehen des Romans einzusetzen. Doch wie aus Oehlenschlägers Vorrede implizit hervorgeht, tritt der Autor weniger für den Roman als generelle Gattung ein, als vielmehr für einen speziellen Typus, nämlich den romantischen Roman, der in Dänemark damals tatsächlich ein Novum war,[46] es aber nicht lange bleiben sollte, denn Autoren wie H. C. Andersen, B. S. Ingemann und Carsten Hauch, um nur die bekanntesten zu nennen, publizierten fast gleichzeitig ebenfalls Romane, in denen sie Elemente dieses Typus in verschiedener Ausprägung gestalteten.[47]

Den dritten antizipierten Kritikpunkt, der die fehlende Einheit des Romans und das Auftreten zweier Helden statt eines einzigen betrifft, kontert der Autor im Wesentlichen mit ähnlichen Argumenten wie in der deutschen Version seiner Vorrede, allerdings nun mit einem gewissen Trotz, indem er fragt, wo denn geschrieben stehe, dass es nur einen einzigen Helden geben dürfe, und wo, dass es überhaupt einen Helden geben müsse (*ØS* I: IX, gesperrt im Original). Diese letzte Frage eröffnet scheinbar einen weiten Raum für Diskussionen des Heldenbegriffs, hinter dem sich verschiedene Konzeptionen und Anschauungen verbergen können: Ist der „Held" lediglich als Protagonist, d. h. als handelnde Person ohne positive oder negative Vorzeichen zu verstehen, oder doch im Sinne althergebrachter literarischer Tradition als Vorbildfigur? Wäre bei der ersten Definition an einen Text ohne Protagonisten zu denken, und damit an einen Vorgriff auf Romanformen, wie sie erst im 20. Jahrhundert entstehen sollten? Oehlenschläger übergeht diese möglichen Diskussionen ohne weitere Erklärung und gibt stattdessen eine Inhaltsangabe seines Romans, die im Vergleich zum deutschen Text um einige wesentliche Punkte gekürzt ist, indem weder von „freiwilligen Robinsonen" noch von Seelenwanderung die Rede ist. Der naheliegendste Grund für diese Kürzung scheint die anfangs supponierte Abneigung des Lesers gegen Vorreden zu sein; denkbar ist aber auch, dass Oehlenschläger die Aufmerksamkeit des Lesers nicht auf ein Stück wie *Robinson i England* lenken wollte, dem nur wenig Erfolg beschieden war. Dazu würde auch sein vielsagendes Eingeständnis an die Adresse des Lesers passen, er freue sich, wieder einmal, nach recht langem Schweigen, gelesen und wenn möglich geschätzt zu werden. Diese sehr direkte Form der Captatio wurzelt offensichtlich in der jahrelangen Literaturfehde zwischen dem Autor und Baggesen, die besonders dank Baggesens witzig-parodistischer Polemik dazu beitrug, dass verschiedene Stücke Oehlenschlägers vom Publikum kritisch, wenn nicht gar ablehnend aufgenommen wurden.

46 Allerdings war *Øen i Sydhavet* nicht der erste romantische Roman in Skandinavien; dieses Primat gebührt einem zwischen 1810 und 1822 in der literarischen Zeitschrift *Poetisk Kalender* erschienenen Textkonglomerat des schwedischen Autors Vilhelm Fredrik Palmblad, dessen aus mehreren Kurzromanen bestehenden, durch strukturelle und selbstreferentielle Merkmale zusammenhängenden Text Klaus Müller-Wille als ersten romantischen Roman Skandinaviens bezeichnet (Müller-Wille 2016: 151–152).

47 Diese Fülle von Prosapublikationen veranlasst Erik Svendsen, Steffen Auring und Søren Baggesen, die Anerkennung der Prosa als literarisches Genre auf diese Zeit, also die Mitte der 1820er Jahre zu legen; der Gegensatz zu Stangerups Datierung ist nur scheinbar, da die drei Autoren offensichtlich die genuine dänische Prosa meinen. Sie heben denn auch hervor, dass sich der Durchbruch des Prosagenres dank intensiver Rezeption von Übersetzungsliteratur schon seit längerer Zeit vorbereitet habe (Svendsen u.a. 1984, 5: 397–398). Diesen Befund belegt neben Stangerup auch Munch-Petersen (1991: v. a. 1–61, sowie Statistiken 303–307).

Die Vorrede endet mit der Information an potentielle Übersetzer, der Autor selber habe eine deutsche Übersetzung besorgt, die bereits im Druck sei. Wie erinnerlich, hatte Oehlenschläger im deutschen Vorwort betont, dass er „diese Dichtung [...] zuerst deutsch geschrieben" habe (*IS* I: XIII; gesperrt im Original). Begreiflicherweise stellt er nun in der dänischen Version die Situation anders dar, denn nicht nur geht es ihm darum, den Roman gegen den Vorläufer von Schnabel abzugrenzen, sondern ihn auch als dänisches Original auszugeben. Wie die im 2. Band der dänischen Erstausgabe von 1824–25 eingeheftete Subskribentenliste zeigt, hatte er mit dieser Taktik immerhin eine gewisse Resonanz, denn neben dem Königshaus unter Frederik VI., das für gut 30 Exemplare zeichnete, subskribierten noch gegen 200 weitere Interessenten.[48]

Dänische und deutsche Vorreden im Vergleich

Die Unterschiede zwischen dem dänischen und dem deutschen Vorwort zeigen sich neben den erwähnten Differenzen auch im Tonfall: im Gegensatz zum gemächlich und vertrauensvoll dahinfliessenden Duktus des deutschen Textes scheint die dänische Fassung in einem fast hektisch wirkenden Staccato geschrieben, in deutlicher Abwehrhaltung, an gewissen Stellen gekränkt, auch kämpferisch, um nicht zusagen trotzig: Darin zeigen sich wohl Reflexe der erwähnten Literaturfehde, die über Jahre Oehlenschlägers Haltung prägte, aber auch Spuren des Kampfes um die Anerkennung seiner Werke als Originaldichtungen[49] und seines Einsatzes für die Akzeptanz des Romans als valable literarische Gattung.

Die Vorreden sämtlicher späterer Fassungen weisen gegenüber den Erstausgaben in beiden Sprachen drastische Kürzungen auf: Alle literarischen und gattungstheoretischen Reflexionen sind getilgt; in den beiden gekürzten deutschen Ausgaben von 1839 resp. 1911 fehlt auch die Erklärung zur Abfassung in deutscher Sprache und die Bitte um Nachsicht für einen fremdsprachigen Dichter. Von den zehn Seiten des Vorwortes der dänischen Erstausgabe ist in den beiden späteren nun in „Forord" [Vorwort] umbenannten Vorreden der Ausgaben von 1846 und 1852 nur noch eine einzige Seite übriggeblieben; diese enthält allerdings den neuen Zusatz, Geist und Herz der beiden Hauptfiguren seien jene des Autors (ohne Seitenzahl), was den Schluss zulässt, dass die Hauptfiguren als Sprachrohr des Autors aufzufassen sind. Die Edition von1846 ist die letzte noch von Oehlenschläger redigierte Ausgabe. Liebenberg bringt 1862 den Roman als Band 27 und 28 von *Poetiske Skrifter* (1857–1862) ohne jedes Vorwort heraus, druckt aber in den Anmerkungen die ganze Vorrede der dänischen Erstausgabe ab, mit erläuternden Informationen zu seiner Vorgehensweise als Herausgeber. In der Gyldendalschen Ausgabe von 1904 fehlt das Vorwort des Verfassers ganz, dafür wird die Entstehungsgeschichte des Romans resümiert, dann folgen Zitate aus Liebensbergs Erläuterungen und Oehlenschlägers „Erindringer" [Erinnerungen] zum Roman.

48 Zu den Subskriptionslisten im 18. und in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Dänemark vgl. Mai (2010: 128–130). Ihre Untersuchung zeigt, dass die Zahl von ca. 230 Subskribenten im Rahmen des Üblichen lag.

49 In der Betonung des Originalitätsanspruchs zeigt sich wohl noch immer ein Reflex auf Baggesens Kritik, insbesondere auf dessen heftige Angriffe in *Dramaturgisk Kritik,* die sich nicht zuletzt gegen Oehlenschlägers Verteidigung seiner Umschaffung bereits existierender Stoffe richten: Baggesen stuft seinen Kontrahenten als blossen Nachahmer und keineswegs als Schöpfer ein, z. B. in seiner vernichtenden Besprechung von Oehlenschlägers Stück *Røverborgen* [Die Räuberburg] (Baggesen 1847, 12: 1–3).

4.2 Textanfänge / Anfangstexte

Nach der Besprechung der Vorreden als paratextuelle, d. h. vom „Haupttext" gesonderte Elemente bezieht sich die folgende Untersuchung auf die Anfänge der beiden „Haupttexte" und wird fortgeführt bis zur entscheidenden Wende im Schicksal des beide Romane einleitenden Protagonisten Eberhard Julius.

Die Romanhandlung der *IS* beginnt mit einer Kette von Negativsätzen: Die Beschreibung des Studentenlebens von Eberhard Julius in Leipzig konstruiert sich aus einer Negation aller herkömmlichen studentischen Verhaltensweisen, denen sich Eberhard durchwegs verweigert. Dieses resignativ wirkende Hineingleiten in Eberhards Geschichte bildet einen auffälligen Kontrast zum Paukenschlag, mit dem Schnabel sein erstes Kapitel eröffnet: Die Geburt des Ich-Erzählers Eberhard Julius ereignet sich gerade in der Stunde, „da die bekandte grosse Sonnen-Finsterniß ihren höchsten und fürchterlichsten grad erreicht hatte" (*WF* I: 21). Erzähltechnisch gesehen, wählt Schnabel mit dem Bericht von Eberhards Geburt einen Anfang „ab ovo"; dieser bekanntlich von Horaz geprägte Begriff steht für einen weitschweifigen, umständlichen Texteinstieg, den Horaz zugunsten eines sofort zur Sache kommenden, den Hörer „in medias res" hineinreissenden Beginns verwirft (Horaz 2018: 622, V. 146–149). Doch das effektvoll eingesetzte Ereignis der Sonnenfinsternis zieht den Leser ebenfalls energisch in die Romanhandlung hinein, genau wie von Horaz für die Dichtung seiner Zeit gefordert. Gleichzeitig positioniert Schnabel mit der Erwähnung der Sonnenfinsternis das Geschehen in einen überindividuellen zeitlichen Raum, wobei er eine Anfangstradition, den Topos des „Sonneneingangs"[50] durch das Bild der verdunkelten Sonne zwar andeutet, jedoch scheinbar zugleich ausblendet. Dabei weist aber das machtvolle Zeichen der totalen Sonnenfinsternis gerade auf den Anfang aller Anfänge, denn die „Finsternis", das Fehlen des (Sonnen-)Lichts verbindet den Text mit dem Anfang der Genesis, als das Licht noch nicht erschaffen, die Erde noch „wüst und leer" war (*Genesis* I, 2) – eine Textbeziehung, die den Charakter des Romans als Schöpfung, als Welterschaffung signalisiert.

Die Geburt zum Zeitpunkt der Sonnenfinsternis ist im Roman mit der Frage verknüpft, „[o]b denenjenigen Kindern, welche um die Zeit gebohren werden, da sich Sonnen- oder Mond-Finsternissen am Firmamente præsentieren, mit Recht besondere Fatalitäten zu prognosticiren seyn" (*WF* I: 21), eine Frage, die umso mehr Gewicht erhält, als sie den allerersten Satz von Schnabels Romanhandlung bildet. Ihre Beantwortung erscheint im Textzusammenhang durchaus ambivalent: Zunächst wird sie im weiteren Gang der Handlung bejaht, denn Eberhard erleidet als Student kurz nacheinander zwei Schicksalsschläge, die ihn in tiefe Verzweiflung stürzen und seiner Existenz auch in materieller Hinsicht die Basis zu entziehen drohen. Durch erneutes Eingreifen des Schicksals wendet sich dann jedoch alles zum Guten, so dass die Frage – auf den Lebenslauf der Ich-Figur Eberhard bezogen – letztlich verneint werden kann.[51]

50 Laut Volker Klotz handelt es sich um einen im 17. Jahrhundert verbreiteten Anfangstopos, der als Romanbeginn auch in späteren Jahrhunderten gebräuchlich blieb (Klotz 1965: 31). Auch Goethes *Dichtung und Wahrheit* beginnt bekanntlich mit der Schilderung der Konstellation der Gestirne, wie sie zum Zeitpunkt der Geburt des Autors bestand, wobei an erster Stelle die Position der Sonne beschrieben wird (Goethe 1948–1971, 10: 15).

51 Zur realen Sonnenfinsternis, die an dem von Schnabel angegebenen Datum tatsächlich stattfand und einer zeitgenössischen astrologischen Voraussage zufolge eine Reihe schlimmster Katastrophen an-

Während also die *WF* syntaktisch mit einer Frage beginnen, bildet in den *IS,* wie erwähnt, eine Reihe von Negativsätzen den Anfang des Textes. Dies erweckt in der Gegenüberstellung der beiden Anfänge den Eindruck einer Frage-Antwort-Beziehung zwischen Folge- und Prätext, mit anderen Worten: Es entsteht ein dialogisches Verhältnis zwischen den Texten, denn die negativ konnotierten Anfangssätze des Folgetextes lesen sich wie eine indirekte Antwort auf die Frage des Prätextes nach den besonders ungünstigen Lebensaussichten für ein während einer Sonnenfinsternis geborenes Kind, und zwar, so lässt die in den Negationen zum Ausdruck gebrachte Schwermut des Protagonisten vermuten, eine Antwort, welche die Sonnenfinsternis als böses Omen bewertet. Die Häufung der Negationen verleiht denn auch dem an sich neutralen und doch vielsagend an Schnabels Frage anknüpfenden Titel des ersten Kapitels: „Die Ahndung" (*IS* I: 1) eine düstere Färbung. Inhaltlich greift das Anfangskapitel eine Szene des Prätextes auf, die den jungen Eberhard Julius als Student in Leipzig zeigt, wo er, obwohl von seinem Vater reichlich mit Geldmitteln ausgestattet, die vielfältigen Möglichkeiten zum „vergnügten Zeit-Vertreibe" (*WF* I: 24) nicht nutzen kann, da ihn die Trauer über den Tod seiner Mutter in einem Zustand der Schwermut festhält. Diese Situation bildet den Ausgangspunkt des Folgetextes, ein Anfang also, der dem Horaz'schen „in medias res" entspricht, aber dennoch den Leser aufgrund der negativ getönten Atmosphäre des Textes weit weniger energisch in das Romangeschehen hineinzieht als Schnabels „ab ovo"-Beginn. Im Folgetext zeigen sich ganz bestimmte Modifizierungen des Prätextes, deren erste und augenfälligste das Auftreten eines auktorialen Erzählers ist, welcher Eberhard in den *IS* zu einer erzählten Figur werden lässt – ein Wechsel von der ersten zur dritten Person, den Genette in der intertextuellen Beziehung zwischen Prätext und Folgetext als „Transvokalisierung" resp. „Transvokalisation" bezeichnet (Genette 1993: 288 und 398–401).

Ausserdem legt der Text von Anfang an seine Durchlässigkeit gegenüber anderen Texten durch den Einbezug von Zitaten offen; schon im zweiten Satz wird „Auerbachs Keller" erwähnt, samt den auch optisch aus der Textumgebung herausgehobenen Versen des berühmten Trinkliedes „Uns ist ganz kannibalisch wohl […]" aus Goethes *Faust,* Verse 2293–2294 (Goethe 1948–1971, 5: 212), womit nicht nur ein weiterer Prätext ins Spiel kommt, sondern auch die Andeutung einer Parallele zur Faust-Figur sichtbar wird, denn wie Faust lehnt Eberhard das Treiben in Auerbachs Keller ab. Die Negationen setzen sich über zwei Seiten hin fort, bis sie im Satz „Eben unter Menschen möchte ich ein Mensch zu seyn verlernen" kulminieren (*IS* I: 3. Sinngemäss zitiert aus *Nathan der Weise*, I, 3; Lessing 1971, 2: 223). Nicht anders als beim Faustzitat bleibt auch hier die Quelle ungenannt; allerdings wird darauf hingewiesen, dass es sich um die Worte „eines späteren grossen Schriftstellers" handle (*IS* I: 3). Ein weiteres Zitat, das diese Negativperspektive schliesslich bis zur Imagination des Todes führt, diesen aber gleichzeitig transzendiert, stellt die Erwähnung des Kirchenliedes „Jesus meine Zuversicht" dar.[52] In einer gegenläufigen Bewegung zu dieser Öffnung nach aussen, zu anderen Prätexten hin, fokussiert der Text jedoch gleichzeitig ein Inneres, genauer, einen geschlossenen Innenraum: das Zimmer des Protagonisten; es ist mit einem

kündigte, vgl. Brosche (2000–2001: 9–18).

52 Dieses Lied, das erstmals im Jahr 1653 im Gesangbuch „D. M. Luthers und anderer vornehmen geistreichen und gelehrten Männer geistliche Lieder und Psalmen" in Berlin erschien (Fischer, A. F. W. 1878–1886, 1: 390), wurde als Auferstehungslied verstanden und als Osterlied rubriziert (wie übrigens auch noch in heutigen Kirchengesangbüchern).

„gelben plüschenen Canapee“ möbliert, über dem „das wohlgetroffene Bild seiner Mutter“ hängt (*IS* I: 4). Mit den Attributen „niedlich und sauber“ weist das Zimmer auf weiblich konnotierte Stereotypien,[53] und tatsächlich ist es die Mutter, die Eberhards Charakter und Neigungen geformt hat, da sie als Nachfahrin von Luther Bildung besitzt und ihrem Sohn die Liebe zur Musik, besonders zu Kirchenliedern und geistlichen Gesängen, vermittelte. Auf diese bedeutsame Rolle verweist auch ihr dominierendes Bild im Zimmer des Sohnes.

In den *IS* findet insofern eine Verschiebung gegenüber dem Prätext statt, als Eberhards Schwermut nicht durch den Tod der Mutter, sondern durch die Trennung von ihr verursacht wurde. Dabei steigert sich der Trennungsschmerz in Eberhard zu einer schrecklichen Ahnung und wird schliesslich, als er beim Mondschein traurig und allein in seinem Zimmer sitzt, zu einem deutlichen Vorzeichen, da ihm eine Träne das Kerzenlicht vor dem Bild der Mutter auslöscht und gleich darauf ein „blasser Mondstrahl“ auf das Bild fällt (*IS* I: 5). Das Zusammenspiel von erloschenem Licht, Mond, Ahnung und Omen kann als sachter Reflex von Schnabels Sonnenfinsternis gelesen werden.

Die Sequenz der nun folgenden Ereignisse des Prätextes erscheint auch in den *IS*, jedoch wieder, wie schon in der eben geschilderten Szene, um eine Stufe verschoben oder versetzt. In den *WF* wird Eberhards Schwermut zwar kuriert, doch plagt ihn bald darauf die Vorahnung eines neuen bevorstehenden Unglücks, das auch tatsächlich eintritt: Es ist der finanzielle Ruin seines Vaters. Dessen Brief mit der entsprechenden Nachricht paralysiert Eberhard zunächst vollkommen: „Ich fiel nach Lesung dieses Briefes, als ein vom Blitz gerührter, rückwarts auf mein Bette, und habe länger als 2. Stunden ohne Empfindung gelegen“ (*WF* I: 27). Aus der tiefen Verzweiflung, die auf die Paralyse folgt, rettet er sich endlich mit dem Gesang des frommen Trostliedes „Gott der wird’s wohl machen“ und der Lektüre von Bibelstellen; zudem fasst er den Entschluss, zum Zeichen besonderer Demut und Gottesfurcht sein Jurastudium aufzugeben und stattdessen Theologie zu studieren (*WF* I: 27).

Eine ähnlich heftige Reaktion zeigt Eberhard auch in den *IS*, jedoch ist sie gegenüber den *WF* verschoben, denn sie erfolgt nicht auf den Bankrott des Vaters, sondern wird durch den ersten Schicksalsschlag, den Tod der Mutter, ausgelöst. Auf diese Weise werden die beiden Ereignisse – der Untergang des materiellen Reichtums (*WF*) und der Verlust der Mutter (*IS*) – parallelisiert, jedoch zugleich im Licht der auf sie bezogenen Reaktionen kontrapunktisch gegeneinander gesetzt; dies führt dazu, dass sie als Dichotomie zwischen Materialismus einerseits und Gefühl, Kunstsinn, Liebe andrerseits erkennbar werden, eine Polarisierung, die sich in den Elternfiguren der *IS* fortsetzt: Der idealistisch gesinnten Mutter steht der als Materialist gezeichnete Vater gegenüber: „[e]in Mann von beschränktem Geiste, der dem Glücke sein grosses Vermögen verdankte“ (*IS* I: 3). Eberhard erscheint durch sein Verhalten beim Empfang der Todesnachricht der Liebe zugeordnet: „[er] schrie, weinte und warf sich wie ein Wahnsinniger zur Erde. Eine ganze Stunde lag er so, verlassen und allein, seinen stürmischen Gefühlen hingegeben […]“ (*IS* I: 7). Die leidenschaftliche Reaktion offenbart ödipale Züge: er wirft sich auf die „Mutter“ Erde. Die Figur des Vaters wird dabei gleichsam ausgeblendet, obwohl sein Brief mit der Mitteilung vom Tod der Mutter im Unterschied zu den *WF* nicht nur referiert, sondern im Wortlaut wiedergegeben wird – in Formulierungen, die den philiströsen Charakter des Briefautors grell beleuchten. Doch

53 Die Beschreibung lässt auch an Gretchens „kleines, reinliches Zimmer“ denken, womit wiederum auf Goethes *Faust* verwiesen würde (Goethe 1948–1971, 5: 225).

Eberhard nimmt keinerlei Notiz von der Unangemessenheit der Ausdrucksweise, auch davon nicht, dass der Vater dem Schreiben, um dem Sohn „den Verlust einigermassen zu erleichtern […], einen Wechsel von 500 fl. beigefügt [habe], bei dem Hause Gumprecht et Comp. in Leipzig nach Sicht zahlbar" (*IS* I: 7). Eberhard „las nur seiner Mutter Tod aus den schwarzen Buchstaben heraus" (*IS* I: 7).

Die Negationen des Romanbeginns sammeln sich wie zu einem Konzentrat im Brief mit der Todesnachricht, der zugleich die erste Lektüre im Roman darstellt. Aber diese schriftliche Nachricht bringt nur die Bestätigung der schon aus dem Bild der Mutter und dem Mondstrahl gelesenen Botschaft. Lektüre bezieht sich folglich nicht nur auf Schrift, sondern auch auf andere Zeichen, d. h. die Schriftzeichen („schwarze Buchstaben") reihen sich als Zeichen unter anderen in das aus Natur (Mond) und Kunst (Bild) gefügte Zeichenarsenal ein. Allerdings sind es die Schriftzeichen, die Ahnungen und Ängste „schwarz auf weiss" zu Tatsachen festschreiben. Damit deutet die erste explizite Erscheinung von Schrift im Roman auf Gewissheit, Erstarrung, Tod.

Wie in den *WF* schöpft Eberhard auch in den *IS* schliesslich Trost aus einem Kirchenlied, das er allerdings nicht selber auswählt, sondern gewissermassen „von oben" zugesendet erhält: Vom nahen Kirchturm herab hört er die Melodie von „Jesus meine Zuversicht", das die Mutter schon früh zu ihrem Begräbnislied bestimmt hatte (*IS* I: 4),[54] und dessen Klänge nun ihr Bild zum Leben zu erwecken scheinen, denn es betrachtet ihn „voll Wonne, mit innigem Mutterblick, wie zum Abschiede" (*IS* I: 8). Darauf glaubt Eberhard „der Mutter Geist von den reinen Klängen wie auf Engelschwingen zum Himmel hinaufgetragen zu sehen" (*IS* I: 8).

Die erste Erwähnung von Schriftlichkeit im Roman ist also mit dem Tod verknüpft, während sich im gehörten Lied die Auferstehung vollzieht, die den Tod transzendiert: Der Klang überwindet die „schwarzen Buchstaben". Damit zeigt sich im Text ein generell in der romantischen Literatur vielfach thematisierter „Konflikt von Stimme und Schrift, Oralität und Literalität" (Kremer 1997: 14), in welchem sie sich „zumeist für die lebendige Stimme entschieden hat, genauer gesagt: für den Nachhall oder die Simulation der lebendigen Stimme in der Schrift […]" (Kremer 1997: 14). Die metaphysische Privilegierung der Stimme vor der Schrift, die seit Plato die europäische Philosophie massgeblich bestimmt hat und im 18. Jahrhundert besonders von Rousseau festgeschrieben wurde, lässt sich an dieser Darstellung ablesen. Und doch ist es, wie wir gesehen haben, nicht die Stimme, sondern die Schrift, die in Eberhard die stärkste Reaktion (schreien, weinen, sich wie ein Wahnsinniger zur Erde werfen) evoziert.[55]

Seine Gemütsverfassung wird noch weiter ausgemalt; er schliesst sich tagelang in seinem Zimmer ein, will nicht getröstet sein, sondern hängt Erinnerungen nach, „um seine Trauer

54 Dasselbe Lied spielt auch in der Geschichte des Albert Julius eine wichtige Rolle: Seine Mutter lehrte es ihre Kinder als Trostgesang, nachdem der Vater ins Gefängnis verschleppt worden war, und es wird beim Abschied vom Vater am Vorabend seines Todes im Gefängnis von allen gemeinsam gesungen (*IS* II: 65–66). Es hatte also auch in Alberts Geschichte die Funktion eines Begräbnisliedes und schafft so eine Verbindung und Parallele zwischen Alberts und Eberhards Schicksal, einer von vielen Hinweisen auf deren enge Beziehung – Oehlenschläger spricht ja von Seelenwanderung (*IS* I: XII).

55 Die Diskussion der Privilegierung von Stimme vs. Schrift ist bekanntlich eines der wichtigen Themen in Derridas *Grammatologie*, in der er die phono- und logozentristische Position dekonstruiert. Bei ihm ist aber die Schrift nicht Zeichen, sondern Spur, die weiterverweist innerhalb eines Gefüges von Verweisungen, also nicht statisch, sondern dynamisch gesehen wird, während es sich bei der Schrift in Eberhards Fall um Zeichen handelt, die gerade nicht dynamisch, sondern unerbittlich starr sind.

zu nähren“ (*IS* I: 11–12), bis diese – wiederum in einem Zitat – ihren konzentrierten und abschliessenden Ausdruck findet: zwei Verszeilen, deren Autor nicht genannt wird, „passten ganz auf ihn“; sie stammen aus Goethes Gedicht *Trost in Tränen*, sind aber insofern abgeändert, als Goethes Zeile „Und hab ich einsam auch geweint“ (Goethe 1948–1971, 1: 62) nun in den *IS* lautet: „Und hab’ ich einsam mich gequält“, zudem sind in der nächsten zitierten Zeile „So ist’s mein eigner Schmerz“ die drei letzten Worte gesperrt gedruckt (*IS* I: 12): Die Änderungen drücken eine leichte Akzentverschiebung, eine härtere Tonart im Vergleich zu Goethes Gedicht aus: Die Isolation, und damit ein gewisser Stolz, der in der einsamen Beschäftigung mit dem Schmerz liegt, werden betont, das Weinen dagegen (die süss fliessenden Tränen, die das Herz erleichtern, wie es bei Goethe in der Fortsetzung des Gedichts heisst), ist ersetzt durch Selbstqual.

Auch im weiteren Verlauf des Romangeschehens sind es Schriftstücke, die Eberhards Schicksal bestimmen: Wie sein Pendant in den *WF* erhält er einen Brief von seinem Vater mit der Mitteilung vom finanziellen Ruin, den dieser durch den Betrug seines Geschäftspartners erlitten hat. Der Bankrott ist für den Vater das schlimmere Unglück als der Tod der Ehefrau: „[…] einen ungeheuren Verlust, der […] noch schmerzlicher als der Tod deiner Mutter ist“ (*IS* I: 21). Auch in diesem Brief zeichnen seine eigenen Worte ihn als vollkommenen Materialisten, was in dem immer deutlicher zutage tretenden Wertesystem der *IS* als Synonym für eine lächerliche Figur zu lesen ist. Er kritisiert Eberhards Studienrichtung (der Sohn wäre besser Kaufmann statt Gelehrter geworden), empfiehlt ihm eine reiche Heirat und verabschiedet sich, wie der Vater in Schnabels Text, um nach Westindien zu reisen, wo er wieder zu Geld zu kommen hofft. Ein Detail verweist auf das Schreibverfahren des Briefautors: Er unterschreibt den Brief wie in alten Zeiten trotz der neuen Geschäftssituation mit „Martin Julius et Comp.“ und erklärt in einem Postscriptum diese Fehlleistung mit seiner „Gewohnheit“ und der selbstauferlegten Regel, „nichts mit der Feder auszustreichen“ (*IS* I: 25). Dies deutet auf Automatismus und schematisches Handeln; er signiert hier geradezu die eigene Sturheit und mangelnde Flexibilität, die der Schreibprozess abbildet, und damit gewissermassen seine defizitäre Menschlichkeit, die zur Folge hat, dass er dem Sohn nicht als Vater begegnen kann. Inhaltlich deckt sich dieser Brief mit dem entsprechenden Schriftstück in den *WF*, das jedoch viel kürzer und in Bezug auf den Charakter des Vaters völlig neutral gehalten ist. Der Hauptunterschied aber liegt in den Reaktionen der beiden Söhne: Es wurde schon erwähnt, dass Eberhard in den *WF* durch die Bankrott-Mitteilung seines Vaters in Verzweiflung geriet; in den *IS* dagegen ruft dieser zweite Brief keinerlei Reaktion bei Eberhard hervor. Damit wird die bereits thematisierte Spaltung zwischen Materialismus und Idealismus von neuem akzentuiert.

Immerhin informiert Eberhard, so darf der Leser aus dem Kontext vermuten, seine ehemalige, nun auch in Leipzig wohnende Amme Hanna Hellkraft über seine desolate finanzielle Situation. Diese in den *IS* neugeschaffene Figur, eine Schweizerin, wie mehrmals betont wird, überbrückt in ihrer Person die Spaltung, da sie einerseits, wie ihr sprechender Name unterstreicht, Vernunft und praktische Tätigkeit verkörpert, anderseits aber auch Bildung und Kunstsinn besitzt; dies zeigt sich, als sie und Eberhard die mit Gebeinen, Totenschädeln und den Figuren eines Totentanzes bemalten Wände einer Halle vor dem Friedhof in der Nähe ihres Hauses betrachten: Sie weiss die Todesdarstellungen mit Begebenheiten aus dem Dreissigjährigen Krieg zu verknüpfen – bezeichnenderweise handelt es sich um den Sieg Gustav Adolfs über Tilly in der Schlacht bei Breitenfeld, d. h. ein schwedischer König

verhilft dem lutherischen Glauben zum Sieg,[56] und sie singt auf Eberhards Wunsch Totentanzverse zu den Bildern der Friedhofshalle. Ihr Gesang vor den Bildtafeln vereint die drei Sparten Musik, Dichtung und Malerei zu einem Ganzen, einem Gesamtkunstwerk; als solches verstärkt es eindrücklich die dem Genre des Totentanzes inhärente Transzendierung des Todes durch die Kunst; zwar triumphiert ja der Tod über alles und alle, auch über den ihn darstellenden Maler,[57] und doch ist es am Ende die Kunst, die den Tod besiegt, da sie ihn auf das Bild bannen kann. Inhaltlich wird die Überwindung des Todes in den mittelalterlichen Realisierungen allerdings selten greifbar, wie z. B. der exemplarischen Textsammlung von Gert Kaiser zu entnehmen ist (Kaiser 1983). Dies hat seinen Grund in der Funktion des Totentanzes als memento mori, dessen zentrales Motiv, der plötzliche, jähe Tod, den Menschen keine Zeit für Reue und Busse lässt, so dass sie „im Zustand der Sünde" der gewissen Verdammnis entgegengehen (Hammerstein 1980: 23–24). Anders in den *IS*: hier gibt der Tod in den Schlussversen zu, dass er den Geist nicht „vertilge", und dass Gott den Menschen das ewige Leben schenke (*IS* I: 19). Sogar der Totentanz wird also zu einem Trostlied für Eberhard. Im Lauf des Romans wird das Totentanzmotiv zweimal wieder aufgenommen (*IS* II: 459–460 und *IS* IV: 256–257); sowohl die Schluss- wie die Anfangsverse werden an signifikanten Stellen wiederholt und verknüpfen als intratextuelle Verweise verschiedene Erzählsequenzen miteinander,[58] d. h. die Wiederholung hat kohärenzbildende Funktion.[59]

Die Kunst dominiert jedoch die geschilderte Szene nicht allein, denn Hanna dreht das Spinnrad zu ihrem Gesang: Der Einbezug des Handwerks verweist einerseits auf die stofflich-handwerkliche Grundierung der Kunst, andrerseits wirkt aber auch das Spinnrad selbst an der Kunstproduktion mit, da sein Schnurren eine Art Begleitmusik liefert. Metaphorisch wird es der Kunst sogar übergeordnet, denn das Rad dreht sich „wie mit dem Lebensfaden", und Hanna wird mit einer „starken, ruhigen Parce" verglichen (*IS* I: 16). Und wie eine solche greift sie auch in Eberhards Leben ein, indem sie nun, da er mittellos ist, den Fächerka-

56 Wie sie erzählt, hätten die durch Fackeln plötzlich hell erleuchteten Todesdarstellungen Tilly und seinen Kriegsrat als böses Omen so erschreckt, dass sie in der Schlacht bei Breitenfeld besiegt worden seien, weshalb sie [Hanna] „diesen Todtenköpfen und Beingerippen nicht unhold seyn" könne, denn durch diesen Sieg sei „der lutherische Glaube in Norddeutschland gesichert" worden (*IS* I: 20). In ihrer umfangreichen Publikation *Litterær reformation* [Literarische Reformation] erwähnt Pil Dahlerup im Zusammenhang mit der Darstellung des Totentanzgenres die Szene im Sinne eines Beitrags des Totentanzes zur Ausbreitung des Luthertums in Norddeutschland (Dahlerup 2016: 547).

57 So z. B. im *Berner Totentanz* von Niklaus Manuel, Strophen 88 und 89 (vgl. Kettler 2009: 81 und 189–191).

58 Zu den Schlussversen: Die letzte Totentanzstrophe erscheint in einer Episode der Geschichte von Eberhards Urgrossonkel Albert Julius noch einmal – als Inschrift eines Grabsteins. Dieses „Selbstzitat" im Text ist Erinnerung, für den Leser wie für Eberhard als Zuhörer, und verschränkt intratextuell die zeitlich früher liegende, aber im Roman später erzählte Lebensgeschichte Alberts mit jener seines Nachfahren Eberhard (*IS* II: 459–460). Zu den Anfangsversen: Albert Julius singt die erste Strophe im vierten Teil der *IS*, als ihm während seines detailreich geschilderten, langen Sterbens der Tod mit Sense und Stundenglas im Traum entgegentritt (*IS* IV: 256–257). Der Anfang des Totentanzreigens bildet für den träumenden Albert die Einleitung zu einer ganzen Kette von Erscheinungen toter Verwandter und Freunde, eine Art personalisierter Totentanz, der Albert nochmals durch die Stationen seines Lebens geleitet und damit eine Kurzzusammenfassung seiner Lebensgeschichte liefert, die er während ungefähr zwei Jahren den Felsenburgern und den Lesern erzählt hatte.

59 Dass aber die Wiederholung zugleich mit Differenz einhergeht, zeigt der jeweils ganz unterschiedliche Kontext, in den die wieder aufgenommenen Strophen eingebettet sind und durch den sie neu beleuchtet werden (vgl. zur Diskussion dieser Thematik Zima 1997: 11–16).

talog seines Studiums durchgeht und jedes einzelne Fach (Sprachen, Poesie, Philosophie, Geschichte, Musik) zur Bestreitung des Lebensunterhalts untauglich findet (*IS* I: 28); in dieser negativen „Aufzählung" wird eine weitere *Faust*-Parallele deutlich. Der „väterliche" Brief wirft Eberhard aus seiner „mütterlich" ausgerichteten Laufbahn und bringt in Hanna Elemente zum Vorschein, die sie zur Vaterfigur konstituieren, nachdem sie ursprünglich als Amme die Rolle einer Ersatzmutter hatte; damit hebt sie in ihrer Figur die Dichotomie von Eberhards Eltern auf. In den *WF* gibt es diesen Gegensatz zwischen den Eltern nicht: zwar ist es auch dort die Mutter, die Eberhards Studienrichtung bestimmt, denn ihr zuliebe studiert er Jurisprudenz; vom Vater gibt es aber keine Einwände dagegen. Die Divergenz der Eltern in den *IS* ruft einen anderen Text auf, der zu dieser Thematik die Folie bilden könnte: In *Wilhelm Meisters Lehrjahre* tadelt bekanntlich der Vater Wilhelms Theaterleidenschaft, während die Mutter zu dieser einst den Anstoss gab, indem sie ihren Kindern ein Puppentheater schenkte (Goethe 1948–1971, 7: 11–12). Sie übertrug damit ihr eigenes Theaterinteresse auf den Sohn, während der Vater an dieser Welt nicht teilhat. Es zeichnet sich also dieselbe Anordnung wie in den *IS* ab: die Mutter ist der Kunst zugeneigt, während der Vater auf der Seite des praktischen Lebens steht. Der Gegensatz zwischen den Eltern wird im 2. Kapitel dargestellt, d. h. wie in den *IS* in einem der Anfangskapitel des Romans.

Parallel zur schärferen Konturierung der Elternfiguren wird die auch in Schnabels Roman wichtige Rolle der Schriftstücke in den *IS* noch stärker akzentuiert als in den *WF*. Wie erwähnt, gibt der Folgetext beide Briefe des Vaters in voller Länge wieder (nicht nur einen, wie in den *WF*), wobei der zweite wesentlich länger und detaillierter ist als bei Schnabel; wiederum im Gegensatz zu diesem ergibt sich aus den beiden väterlichen Briefen in den *IS* eine (unbeabsichtigte) Selbstcharakterisierung des Vaters, die eigentlich der Karikatur eines Erzmaterialisten gleichkommt. Eberhard antwortet dem Vater auf dessen zweiten Brief (eine weitere Verschiebung gegenüber den *WF*, wo eine Antwort auf den ersten Brief erwähnt wird), um ihm Lebewohl zu sagen und den letzten erhaltenen Wechsel zurückzuschicken; dabei fliegt ein Ball von spielenden Kindern zum Fenster hinein und leert beinahe das Tintenfass über den Brief aus (*IS* I: 33). Die Kinder, die sich auf diese Weise manifestieren, sind jene des Kaufmanns Nierenstein, der sie ohne Schulbesuch und ohne Hauslehrer aufwachsen lässt – es ist also die unkultivierte Natur, die mit dem Brief beinahe ein Produkt kultureller Praktik vernichtet. Zugleich verweisen sie indirekt Eberhard auf eine Verdienstmöglichkeit: er könnte die Kinder als Hauslehrer unterrichten. In diesem Zusammenhang kommt ein weiteres Schriftstück ins Spiel: ein Empfehlungsschreiben seines Vaters für den Kaufmann Nierenstein, das Eberhard diesem jedoch nie übergeben hat, da er, getreu seiner idealistischen Lebenseinstellung, der Meinung ist, dass „Bekanntschaften […] sich selber machen [müssten]" (*IS* I: 32).

Auch diese beiden im Text nur erwähnten Schriftstücke sind also Instrumente zur Einleitung einer neuen Phase in Eberhards Leben: Er bewirbt sich nun beim Kaufmann Nierenstein um die Hauslehrerstelle. Dessen sprechender Name zeichnet ihn einerseits als komische Figur, sagt andrerseits aber auch einiges über sein Naturell aus, denn Nierensteine werden – nach medizinischen Erkenntnissen des 18. Jahrhunderts – nicht zuletzt durch „Missbrauch der Venus-Lust und des Weines" verursacht (Zedler 1732–1754, 24: 801); auf die „Venus-Lust" scheint die Erwähnung der schönen jungen Blondine anzuspielen, die sich seit dem Tod von Nierensteins Frau um Haus und Kinder kümmert, und mit der Nierenstein trotz ihrer Jugend sehr zufrieden ist, wie er sagt (*IS* I: 38–39); seine Neigung zum Weinge-

nuss wird aus seinen Reden ebenfalls deutlich und durch den Umstand unterstrichen, dass eine Weinsorte seinen Namen trägt, was seinen Freund, den Professor Schwefelkies, zu einem Vierzeiler inspirierte, den Nierenstein stolz zitiert (*IS* I: 42) und damit implizit offenlegt, dass Poesie sogar in diesem materialistisch geprägten Umfeld zirkuliert. Nierensteins Name deutet aber auch auf Härte, und die bekommt Eberhard zu spüren, sobald der Kaufmann von seiner Mittellosigkeit erfährt. Studenten hält er im Allgemeinen für unbrauchbar, und zwar vor allem, weil sie seiner Ansicht nach zum Schreiben nicht taugen: „Studenten sind Genies! Können nicht rechnen, sind distrait, machen Dintenkleckse auf's Papier, und schreiben in der Regel eine schlechte Hand" (*IS* I: 40). Zudem nimmt er es Eberhard im Besonderen übel, dass dieser sich nie bei ihm gemeldet und ihm auch das Empfehlungsschreiben seines Vaters nicht überbracht hatte. Immerhin weist er ihn nicht rundweg ab, sondern schickt ihn zur „Prüfung" zu Professor Schwefelkies. Diese ebenfalls mit einem lächerlich wirkenden Namen ausgestattete Figur ist nun vollends als Karikatur gezeichnet, in der laut Brynhildsvoll eine Gottschedparodie zu sehen ist (Brynhildsvoll 1996: 122). Allerdings könnte das Erscheinen des Professors mit Nachtmütze und Schlafrock auch den ersten Auftritt Wagners in Goethes *Faust* aufrufen, doch die zu Beginn der Szene genannten Werke haben durchaus Affinität zu Gottsched: Es sind die *Acta eruditorum*[60] und die *opera omnia* des Aristoteles, dessen Regelpoetik bekanntlich Vorbild für Gottsched war. Diese ehrwürdigen Werke erscheinen nun in komischem Licht, denn auf den *Acta eruditorum* steht ein Butterfass, während auf Aristoteles' *opera omnia* eine Bratwurst liegt: die hochgelehrten Schriften in burlesker Manier verspottet durch die Bedürfnisse des Leibes. Die Komik dieser Fallhöhe wiederholt sich in den akademischen Belehrungen über den Namen und die Hausgötter der Stadt Leipzig,[61] die Schwefelkies an seinen Diener richtet, der jedoch keinerlei Interesse an diesen gelehrten Ausführungen zeigt, worüber Schwefelkies in grossen Zorn gerät. Möglicherweise bietet sein Name, ein anderer Ausdruck für Pyrit, d.h. Feuerstein, einen Hinweis auf die rasche „Entflammbarkeit", aber natürlich auch auf die Härte seines Trägers, wie Eberhard bald erfahren wird. Schwefelkies streut in seine Rede immer wieder lateinische Floskeln ein und zitiert öfters ganze Sätze aus Ciceros Werken, wobei er die Zitate teilweise mit eigenen lateinischen Worten kombiniert. Lateinisch und Deutsch gehen oft nahtlos ineinander über, und diese Mischsprache bringt ihrerseits eine Mischung, ein Konglomerat aus Wissensbruchstücken verschiedenster Gebiete hervor, wie Etymologie, Mythologie, Geschichte, Philosophie und Literatur – Schwefelkies wirkt also stellenweise selber wie die leibliche Verkörperung der *Acta eruditorum*. Die Literatur nimmt dabei eine besondere Stellung ein, da es zwischen Eberhard und Schwefelkies zu einem Disput über antike Autoren kommt. In dieser Szene fällt erstmals der Name Shakespeares: Schwefelkies nennt den Dichter einen „armen Layen", dem er zwar „Kopf und Anlagen" attestiert (*IS* I: 48),

60 Gemeint ist wohl die berühmte Leipziger Zeitschrift dieses Namens, die von 1682–1731 erschien und das Wissen der Zeit aus allen Bereichen der damaligen Welt sammelte.

61 Mögliche Quellen für diese Kenntnisse könnten u.a. sein: Zedler (1732–1754, 16: 1652 und 38: 32); auch Dolz (1818: 51–55 und 62–63). Im Zusammenhang mit der Aufzählung und Erklärung der Hausgötter steht auch ein – allerdings versteckter – Hinweis auf den Namen „Schwefelkies": Wie die beiden genannten Quellen angeben, trug einer der alten Leipziger Götzen, bezeichnenderweise der Totengott, den Namen „Flint", angeblich nach dem Steinsockel, auf dem seine Statue stand; „Flint" ist eine aus dem Skandinavischen und Englischen stammende Bezeichnung für harten Kiesel- oder Feuerstein, auch unter dem Namen „Schwefelkies" bekannt. Der Einbezug der Benennungsgeschichte bleibt freilich fragwürdig, da gerade dieser Götze in der Aufzählung der *IS* fehlt.

den er aber auch beklagt, „weil er nicht so viel Latein verstanden habe, um den unsterblichen Seneca lesen zu können und sich nach ihm zu bilden" (*IS* I: 48). Seine Skepsis gegenüber Shakespeare spiegelt selbstverständlich Gottscheds an Aristoteles' Poetik und dem französischen Klassizismus orientierte Position, die keinen Raum für Shakespeares bewegliche, Regeln und Dogmen sprengende Kunst lässt. Auch Aristophanes findet bei Schwefelkies keine Gnade; er bezeichnet ihn als „athenische[n] Possenreisser", welcher „der Mann nicht [sei], der einen jungen Menschen bilden sollte" (*IS* I: 50). Als Eberhard sich von Aristophanes begeistert zeigt, beendet der von neuem erzürnte Schwefelkies das Gespräch abrupt.

Nach dieser Demonstration von Unverständnis und Hartherzigkeit seitens des hedonistischen Materialisten und des trockenen Gelehrten begibt sich Eberhard in bedrückter Stimmung vor das Tor hinaus, um sich zu erholen, da gerade Ostermesse ist: Eine deutliche Parallele zu Fausts Osterspaziergang *Vor dem Tor,* der auf die *Nacht* folgt. Und ähnlich wie Faust, der als Zuschauer am festlichen Treiben der Dorfleute teilnimmt, hört Eberhard dem Lied der Handwerksburschen zu; der Gesang dieser einfachen Schneidergesellen befreit ihn schliesslich aus seiner Trübsal. Kurz darauf rettet er seine Widersacher Nierenstein und Schwefelkies vor dem sicheren Tod: Die Pferde sind mit der Kutsche der beiden Herren durchgegangen und galoppieren dem Fluss zu, als es Eberhard gelingt, eine nahestehende Buche, die gerade gefällt wird, im Fallen so umzulenken, dass ihr mächtiger Stamm zwischen Fluss und Pferde zu liegen kommt, was den Lauf des Pferdegespanns zum Stillstand zwingt. Die beiden Geretteten überschütten Eberhard daraufhin mit Lobpreisungen; ihre Ablehnung verwandelt sich in pures Wohlwollen. Wesentlich später, im vierten Teil der *IS*, wird diese Episode nochmals erwähnt, dabei jedoch in ihr Gegenteil verkehrt: Eberhards Vater berichtet dem Sohn, Schwefelkies und Nierenstein hätten ihm unterdessen vergeben, dass er sie einst beinahe mit einem Baum erschlagen habe, als ihre Pferde ein wenig scheu geworden seien (*IS* IV: 242–243). Diese Verdrehung kennzeichnet die beiden lächerlichen Figuren selbst als Verdrehte; darauf scheint auch die Überbringung der Nachricht durch Eberhards philiströsen Vater zu deuten. In der intratextuellen Wiederaufnahme wird ihre „Bekehrung" in einer ironischen Volte zurückverkehrt.

Der Auftritt der Schneidergesellen und Eberhards übermenschliche Tat fügen sich zu einer intertextuellen Referenz an das Märchen: wie das tapfere Schneiderlein[62] besiegt Eberhard sein Schicksal, das ihn mit Riesenkraft niederdrückt. Das Geschehene erscheint ihm als Sieg des Wahren und Grossen über das Erbärmliche, eine unschuldige Rache, wie er findet: „So können sich auch die Engel rächen" (*IS* I: 62). Gleich darauf trifft er auf ein Knäblein, das „wie ein kleiner Engel die Hände gegen ihn ausstreckte" (*IS* I: 63). Es ist der Dichter Christian Fürchtegott Gellert als einjähriges Kind; ein Einwurf des Erzählers an dieser Stelle weist darauf hin, dass der Dichter „ein halbes Jahrhundert nach der jetzt erzählten Begebenheit" eben jenen Platz zu seinem Lieblingsaufenthalt machen und immer seine Spaziergänge dahin richten werde (*IS* I: 63). Die Erscheinung des „engelhaften" Kindes wirkt wie ein Hoffnungszeichen, eine Vorschau auf einen poetologischen Wandel, denn Gellert wird in seiner Dichtkunst Aufklärungsdenken und Empfindsamkeit vereinen (und so die Gottschedsche Poetik neu akzentuieren). Die Bemerkung des Erzählers bricht nicht nur die

62 Dass Oehlenschläger dieses Märchen besonders schätzte, zeigt dessen Aufnahme in die Auswahl von 22 deutschen „Märchen" (der Genrebegriff ist sehr weit gefasst), die Oehlenschläger ins Dänische übersetzte: *Eventyr af forskiellige Digtere* [Märchen verschiedener Dichter] (1816, 1 und 2).

Fiktion, sondern auch die zeitliche Geschlossenheit des Textes auf, indem sie einen Augenblick lang dessen Historizität beleuchtet. Hier wird zudem erstmals deutlich, dass die bereits erwähnte Transvokalisation Eberhards, die narratologische Versetzung der bei Schnabel noch als Ich-Erzähler auftretenden Figur in die dritte Person, Raum für eine Erzählerstimme schafft, deren Kommentare den Horizont der Figurenperspektive überschreiten.

Auf dem Markt, wo Kaufleute aller Nationen ihre Ware feilbieten, bekommt Eberhard Lust, in die Welt hinauszuziehen. Die Schifffahrt, die ihn in die Ferne führen soll, wird von ihm zum Topos der Lebensfahrt metaphorisiert: „Das mächtige Anker sey mein Hoffnungssymbol, die Magnetnadel mein Rathgeber, die Winde meine Gefährten" (*IS* I: 66). Dieser imaginierte Anker wird im dritten Teil des Romans als intratextuelle Verbindung zur Geschichte des jungen Albert erkennbar werden, da der von einem Kopenhagener Schmied verfertigte Anker als Hoffnungszeichen den Schiffbruch übersteht, den Albert mit seinen Reisegefährten erleidet (*IS* III: 279).

Eberhard will es seinem Vater, der nach Westindien unterwegs ist, gleichtun, ja, diesen übertrumpfen: „Was mein Vater wagen konnte, kann auch ich, und vielleicht finde ich eher als er, was ich suche" (*IS* I: 66). Damit vollzieht er eine Hinwendung zur Sphäre des Vaters, zu der man wohl auch die Figur eines künstlichen Trommelschlägers zählen kann, ein Automat, den Eberhard in diesem Moment wahrnimmt (*IS* I: 66), und der mit seinem „Uhrwerk im Leibe" und seinen stereotypen Bewegungen an die Vaterfigur erinnert, an dessen sonderbar empfindungslose Briefe und starren Materialismus; auf dem Automaten sind komisch wirkende, in gebrochenem Deutsch verfasste Verse zu lesen, eine Art Zerrbild der unpassenden Ausdrucksweise der väterlichen Briefe. Eberhards Abkehr von der Mutterwelt und der in ihr wurzelnden Betrübnis zeigt sich auch darin, dass er nun doch noch in Auerbachs Keller hinabsteigt, wo er das Wandgemälde mit der Darstellung des Doktor Faustus betrachtet, der auf dem Weinfass zum Keller hinausreitet; er liest auch die zugehörigen Verse, die den Ritt beschreiben und die im Wortlaut zitiert werden (*IS* I: 67). Wieder unterbricht der Erzähler seine Fiktion, diesmal mit einem Verweis auf Goethes Faustdichtung: „Wie sehr würde sich erst Eberhard ergözt haben, wenn er das Meisterwerk unseres unsterblichen Dichters hätte lesen können!" (*IS* I: 67–68). Eberhard erscheint so als Doppelung des imaginierten Lesers, wodurch der indirekte Leserappell eine zweifache Richtung erhält. Zugleich werden hier die beiden „Stimmen", die in den *IS* erzählte Geschichte Eberhards und die Folie des *Faust,* explizit vereint, was vielleicht die Aussage erlaubt, dass der geheimnisvolle Brief, der Eberhard wenig später nach Amsterdam ruft, für ihn das „Fass" ist, auf dem er in die Welt hinaus reitet.

Die ersten sieben Kapitel des Romans lehnen sich in mehrfacher Hinsicht an Fausts Geschichte an; sie beginnen in Auerbachs Keller und kehren dorthin zurück; dazwischen liegt Eberhards Befreiung aus der Studierstube und aus der seelischen Bedrückung, er reitet wie Faust auf Abenteuer aus. Eberhards Weg in den *IS* ist also nicht nur um ein Vielfaches länger und facettenreicher als der seines Pendants in den *WF*, er geht auch in die entgegengesetzte Richtung: Während in den *WF* der Entschluss des Protagonisten zum Theologiestudium Weltabkehr und Verinnerlichung anzeigt, führt Eberhards Weg in den *IS* hinaus, „ins Freie" (*IS* I: 65), auf die Welt zu. Den Schlusspunkt und zugleich Auftakt für einen neuen Anfang bildet auch in den *WF* das Eintreffen eines Briefes, der den Protagonisten nach Amsterdam ruft. In den *IS* trägt dieser Brief ein rotes Siegel, d. h. die Wahrnehmung ist nicht mehr auf das Schwarz der Buchstaben fixiert.

Auf der Figurenebene zeigt der Vergleich der Anfangskapitel von *IS* und *WF* eine erhebliche Aufwertung Eberhards in den *IS*; es ist offensichtlich, dass die knappe, auf das Wesentliche beschränkte Figurenzeichnung bei Schnabel von Oehlenschläger als Lücke, als Leerstelle im Prätext gesehen wurde, in die hinein nun der Folgetext eine neue Individualität mit detailliert ausgearbeitetem Schicksal konstruiert.

Die beträchtliche Ausdehnung der Anfangssequenz in den *IS* verdankt sich nicht zuletzt dem Einbezug einer grossen Zahl von Texten, die in Form von Zitaten oder als undeklarierter Subtext (z. B. *Faust*-Parallelen) den Bezugsrahmen von Schnabels Roman nach verschiedenen Seiten – zeitlich, gattungsmässig, kulturell – aufbrechen und Feststellungen wie „Der Text ist ein Gewebe von Zitaten aus unzähligen Stätten der Kultur" (Barthes 2000: 190) oder „[J]eder Text baut sich als Mosaik von Zitaten auf […]" (Kristeva 1972: 348) über ihre allgemeine, textkonstitutive Bedeutung hinaus in konkreter Weise bestätigen. Daraus ergibt sich zum einen, dass der Anfang in den *IS* gerade nicht den Charakter einer Schöpfung „ex nihilo" aufweist, sondern demonstrativ die Herstellung des Textes aus der dialogischen Interaktion mit anderen Texten in den Vordergrund rückt, worauf das schon auf der ersten Seite erscheinende und graphisch hervorgehobene Faustzitat sogleich aufmerksam macht. Zum anderen – und damit zusammenhängend – erhalten die mit Schreiben und Schrift verbundenen Prozesse mehr Raum als in den *WF*; sie sind anfänglich vorwiegend negativ konnotiert (kulminierend in den „schwarzen Buchstaben", die den Tod verkünden), was sich bis auf das konkrete Herstellungsverfahren erstreckt (z. B. Erwähnung der Tintenkleckse und der schlechten Schrift der Studenten), mit dem zuletzt eintreffenden Brief jedoch ins Positive gewendet wird, d. h. das Verhältnis zur Schrift gestaltet sich ambivalent.

Die Vielfalt von Prätexten, die sich „einmischen" und sich häufig in deklarierten und undeklarierten Zitaten manifestieren, lässt sie im Bachtinschen Sinn als „Stimmen" einer textuellen Polyphonie erscheinen. Dass die Zitate oft abgewandelt und nicht im Sinn einer eigentlichen Deklaration nachgewiesen sind, könnte allerdings als Versuch angesehen werden, den „Stimmen" der Prätexte ihre Selbstständigkeit und Gleichberechtigung zu nehmen und die Spur ihrer Herkunft im neuen Text zu tilgen. Bedenkt man aber, dass

> die legitimitätssichernde, angemessene Bezeichnung der Quellen […] den Blick auf die Bewegung des Textes [verunmöglicht], der lebendig erst wird innerhalb jeder Selbsterzeugung einer Fiktion, die sich nicht mehr um den Nachweis von Anleihen bemüht (Reck 2012: 35),

so erhält das „schwebende" Verfahren, in dem die Zitate zwar nicht formell deklariert, aber doch explizit einem anderen Dichter zugewiesen werden, den Charakter eines Prozesses der Enthierarchisierung, in dem alle Texte in vielfach variierter Form, Dimension und Verarbeitungsweise an dem neuen Produkt beteiligt werden und dieses miterzeugen.[63]

Die Anfangskapitel in weiteren Ausgaben des Romans

Eine Durchsicht der übrigen Versionen der *IS* soll zeigen, ob sich deren Textcharakter analog der Erstveröffentlichung verhält.

63 Eine ähnliche Auffassung vertritt auch Stephan Leopold, wenn er schreibt: „Intertextualität, als Verwendung eines fremden Textes im eigenen, bedeutet immer eine Rekontextualisierung und Umsemantisierung, also eine Verschiebung von Bedeutung" (Leopold 2003: 15).

Zunächst sollen die untersuchten Anfangskapitel der *IS* mit den entsprechenden Textstellen der dänischen Version von 1824 (*ØS*), verglichen werden. Dies geschieht allerdings vorwiegend auf inhaltlicher Basis: Ein semantisch ausgerichteter Wort-für-Wort-Vergleich, der in der Detailanalyse zahlreiche Unterschiede in den Nuancen der Wortwahl aufzeigen würde, soll an dieser Stelle nicht vorgenommen werden. Ein solcher findet sich – bezogen auf eine andere Textpassage – im nächsten Unterkapitel; für weitere detaillierte Stellenvergleiche verweise ich auf Kapitel 3.2.

Die Lektüre der genannten Anfangssequenz von *ØS* ergibt eine weitgehende Übereinstimmung mit den *IS*. Es finden die gleichen inhaltlichen Verschiebungen gegenüber den *WF* statt, Handlung und Personendarstellungen sind ebenfalls grösstenteils analog zu den *IS*. Auffällig ist, dass die sprechenden Namen *Hellkraft, Nierenstein* und *Schwefelkies* unverändert in *ØS* übernommen wurden, obwohl sie im dänischen Text naturgemäss nicht das gleiche Ausdruckspotential entfalten können wie in den *IS*. Ebenso sind die oben erwähnten Verse auf dem Trommelautomaten in ihrem komischen, fehlerhaften Deutsch (*IS* I: 66) im Wortlaut, also unübersetzt, in *ØS* wiedergegeben (I, 56). Dagegen sind in der Szene mit Professor Schwefelkies sämtliche lateinischen Floskeln, zusätzlich zu den längeren Zitaten, in den Fussnoten auf Dänisch übersetzt, während in den *IS* diese kurzen lateinischen Einwürfe ohne Übersetzung erscheinen. Eine Begründung für die Beibehaltung deutscher Elemente bei gleichzeitiger sorgsamer Übersetzung der lateinischen Einschübe ist nicht einfach zu finden, könnte jedoch zum Teil in der Heterogenität des potentiellen Publikums liegen, das in den zwanziger Jahren des 19. Jahrhunderts bereits nicht mehr nur aus den gebildeten Kreisen der Gesellschaft bestand.[64]

In *ØS* finden sich auch die meisten Zitate der besprochenen Anfangskapitel des Romans, ebenso die *Faust*- und *Wilhelm Meister*-Parallelen. Doch gibt es, gerade was die Zitate betrifft, zwei Ausnahmen: Auf der ersten Seite von *ØS* fehlt das in den *IS* prominent gesetzte Zitat aus der Szene in *Auerbachs Keller*, und die beiden Verse aus dem Goethe-Gedicht *Trost in Tränen* sind substituiert, und zwar durch vier Zeilen aus einem der berühmtesten Gedichte der dänischen Literatur, aus Johannes Ewalds *Haab og Erindring* [Hoffnung und Erinnerung] (1772). So wenig wie bei Goethes Versen in den *IS* werden der Name des Dichters oder der Titel des Gedichts genannt, was sich wohl beim Bekanntheitsgrad von *Haab og Erindring* ohnehin erübrigte. In der gewählten Stelle spricht das lyrische Ich von den Schätzen der Erinnerung, die immer wieder hervorgeholt, gezählt und sorgfältig gewogen werden (*ØS* I: 10). Da sich das Ich dabei mit Harpax vergleicht, einer Figur aus einer Plautus-Komödie, zitiert das Zitat also ein weiteres Zitat und weist so auf die potentielle Unabschliessbarkeit von Textbeziehungen. Ewalds Gedicht kreist um das Motiv des flüchtigen Augenblicks, den es zu bewahren gilt; es setzt ein mit einem Anruf an die Seele, das Jetzt, den Augenblick, festzuhalten und bei ihm zu verweilen, ein Topos, in dem sich eine – allerdings verborgene – *Faust*-Parallele andeutet, die erst dadurch erkennbar wird, dass „der Rezipient im Leseakt

64 Dass die Lektüre deutschsprachiger Literatur für die gebildeten Schichten damals noch selbstverständlich war, worauf in der vorliegenden Arbeit schon mehrfach hingewiesen wurde, geht auch aus einer Bemerkung Oehlenschlägers im Vorwort zu seiner 1838 erschienenen Übersetzung ausgewählter Dichtungen Ludwig Tiecks hervor: Hier imaginiert er Einwände seitens potentieller Leser, die lauten könnten: „Hvad skulle vi med Oversættelser af en tydsk Digter? Hvilket dannet Menneske læser ikke Tydsk?“ [Was sollen wir mit Übersetzungen eines deutschen Dichters? Welcher gebildete Mensch liest kein Deutsch?] (Zitiert nach Liebenberg 1868, 1: 167).

den abwesenden Prätext-Kontext des Zitats mitvergegenwärtigt" (Plett 1985: 82), und die zudem natürlich nur im Nachhinein, in Kenntnis von Goethes Faustdrama,[65] zu erfassen ist. Der Austausch des Zitats geht nicht ohne bestimmte Veränderungen vor sich: einmal im Zitat selber, indem die Anfangsworte „Og stum af Lyst" [Und stumm vor Lust] (Ewald 1850, 2: 35) des ersten zitierten Verses weggelassen sind: Die Erwähnung von „Lust" schien wohl im von Schmerz und Trauer geprägten Kontext nicht ganz schicklich; vielleicht hingen die genannten Worte dem Autor aber auch zu sehr an den vorangehenden Gedichtzeilen und hätten das Zitat stärker als etwas aus dem Zusammenhang Gerissenes erscheinen lassen. Ferner ist die Position des Zitats etwas verschoben im Vergleich zu den *IS*: Im dänischen Text ist es eingebettet in die Sätze, die Eberhards Trauerprozess beschreiben (*ØS* I: 10), während in den *IS* die beiden Goethe-Verse den Abschluss dieser Phase bilden (*IS* I: 12). Zweifellos ist einer der Gründe für die Wahl des Zitats Oehlenschlägers Hochachtung für Johannes Ewalds Lyrik, die nicht nur in den Aesthetik-Vorlesungen, sondern auch in der autobiographischen Schrift *Levnet* zum Ausdruck kommt. Es ist jedoch zu betonen, dass das Zitat aus *Haab og Erindring* keineswegs als aufgepfropfter Fremdkörper wirkt, im Gegenteil: Es fügt sich inhaltlich so genau in den Kontext, als wäre es eigens dafür geschrieben worden.

Ein weiterer bemerkenswerter Unterschied zwischen der deutschen und der dänischen Version zeigt sich in der Szene mit Professor Schwefelkies, die in den *IS*, wie erwähnt, mit einem Gespräch über Aristophanes schliesst. Dieses fehlt in *ØS*; die literaturgeschichtliche Diskussion bricht mit der Bemerkung des Professors über Shakespeare ab. Im deutschen Text dagegen führt die Erwähnung von Aristophanes die Szene in den Bereich des Schwanks und der Groteske und weist damit auf den Anfang zurück, dessen derb-komische Elemente Schwefelkies selber als Komödienfigur kennzeichnen. Die Streichung dieser Schlusssequenz raubt der Szene auf der Inhaltsebene eine gewisse Zuspitzung, der Zorn des Professors erscheint milder, Eberhards Verabschiedung gerät weniger abrupt. Für den literarischen Raum jedoch, den die Nennung von Aristophanes öffnet, bedeutet die Eliminierung einen Verlust an historischer Tiefe und eine Reduktion der poetologischen Vielfalt. So sehr diese Streichung in *ØS* überraschen mag, so wenig erstaunt die Tatsache, dass die genannte Sequenz in sämtlichen späteren Ausgaben, sowohl in deutscher wie in dänischer Sprache, fehlt.

Vergleicht man die beiden deutschen Texte von 1826 und von 1839, so entdeckt man, dass etliche der oben besprochenen Stellen gestrichen sind, so eine längere Passage, die mit dem eingangs erwähnten Lessingzitat endet (*IS* I: 2–3), desgleichen die Stelle, die Eberhards Trauer beschreibt, mitsamt den zitierten Versen aus Goethes Gedicht *Trost der Tränen* (*IS* I: 12). Ebenso fehlt Hannas Aufzählung des Katalogs von Eberhards Studienfächern (*IS* I: 28), sowie der Erzählerkommentar betreffend Eberhards vermutete Freude am „Meisterwerk unseres unsterblichen Dichters" (*IS* I: 67–68). Dies sind die augenfälligsten, weil auch umfangreichsten Streichungen. Daneben finden sich noch unzählige kleinere Kürzungen; auch die meisten lateinischen Zitate in der Rede von Professor Schwefelkies sind gestrichen.

Die Kürzungen der deutschen Ausgabe von 1839 gestalten sich in der zweiten dänischen Ausgabe von 1846 zum grössten Teil analog: Alle genannten Stellen sind in der dänischen

65 Fausts Pakt mit Mephisto, in dem es darum geht, den „schönen Augenblick" zum Verweilen zu zwingen, findet sich noch nicht in Goethes frühen Faustdichtungen (z.B. *Urfaust*, 1772–1775), sondern erst in der Faust-Tragödie (gedruckt 1808).

gekürzten Edition ebenfalls gestrichen, so auch das in *ØS* neu eingefügte Zitat aus Ewalds Gedicht (*ØS* I: 10). In allen weiteren Editionen, in der deutschen von 1911 und den drei dänischen von 1852, 1862 und 1904, sind dieselben Kürzungen festzustellen. Zumindest in einem Fall ist jedoch nicht von einer Kürzung, sondern von einer Änderung zu sprechen, die sich in den dänischen Ausgaben ab 1846 zeigt (nicht aber in den deutschen Texten von 1839 und 1911): Es handelt sich um die Szene, in der Eberhard die beiden Herren Nierenstein und Schwefelkies vor dem Ertrinkungstod rettet (*IS* I: 59 und *ØS* I: 49–50). In der dänischen Kürzung lenkt nicht etwa Eberhard mit Riesenkräften den Baum in die rettende Richtung, sondern er treibt lediglich die Holzfäller dazu an, dies zu tun (1846 I: 34). Seine Aktion verlagert sich also vom buchstäblich *hand*festen Ein*greif*en zur blossen Aufforderung, *Hand* anzulegen, die notwendige *Hand*lung zu vollziehen. Diese Veränderung in der Performanz, von der ausgeführten Aktion zum rein sprachlichen Handeln (ob es sich dabei um verbale oder gestische Sprache handelt, bleibt offen), verschiebt den Text auf eine realistischere Ebene und schwächt so die intertextuelle Referenz an die Märchengattung.

Was sagen nun die erwähnten Kürzungen / Veränderungen über die Gestalt des Textes in den späteren deutschen und dänischen Editionen des Romans aus? Gewiss lassen sich nicht alle Differenzen auf einen Nenner bringen, doch scheint eine generelle Tendenz hervorzutreten: Durch die Streichung von Zitaten, Subtexten, Gattungsreferenzen nimmt der Text einen geschlosseneren Charakter an, da er sich nicht mehr im gleichen Mass wie die beiden Erstfassungen anderen Prätexten öffnet. Die verschiedenen Stimmen, die im Text aufeinandertrafen und einen polyphonen Dialog ergaben, sind teilweise eliminiert oder mindestens zugunsten einer zügiger fortschreitenden Handlung reguliert und eingedämmt.

4.3 Zweimal Alberts „Traum“: Die Stimmen der Einsiedler im Dialog

Nachdem im vorangehenden Kapitel schon gewisse Feststellungen zur Präsenz, aber auch zur Umschreibung, Verdrängung etc. von Schnabels Text in den *IS* gemacht wurden, sollen diese Verhältnisse nun in einem noch direkteren Textvergleich untersucht werden. In welcher Weise, auf welchen Ebenen vollzieht sich die Auseinandersetzung zwischen den beiden Texten? Wie gestaltet sich ihre intertextuelle Beziehung? Inwieweit wird die Stimme des Schnabelschen Prätextes zugelassen, transformiert, umfunktioniert, verdrängt? Die Beantwortung dieser Fragen wird auch darüber entscheiden, ob überhaupt von einer polyphonen oder – in Bezug auf das Verhältnis zu Schnabel – dialogischen Textstruktur gesprochen werden kann. Betrachtet man Rahmen, Aufbau und narratives Gerüst der beiden Romane, wird sofort deutlich, dass Schnabels Vorgaben im Folgetext weiterwirken und diesen auf der inhaltlichen Ebene entscheidend strukturieren, denn Oehlenschläger übernimmt, wie in Kap. 2.2 gezeigt, die grundlegende Disposition sowie das Kernpersonal von Schnabels Robinsonade, insbesondere auch das Erzählen von Biographien, wodurch die Insel zu einem dichten, polyphonen Textkonglomerat wird – eine grundsätzlich polyphone Anlage, die schon Schnabels Text charakterisiert und formt. Im Einzelnen erfährt Schnabels Grundmuster zwar etliche, auch tiefgreifende Modifikationen, denn Oehlenschläger reduziert z. B. die Anzahl der Lebensbeschreibungen drastisch, reichert dafür den Text um eine Vielzahl neuer Frauenfiguren an und dehnt Alberts Erzählung über mehr als die Hälfte des Gesamttextes aus. Dennoch lässt sich sagen, dass sich der Folgetext, bezogen auf die strukturelle Ebene des Textganzen, seinem

Vorläufer öffnet und ihm in dieser Hinsicht eine dominante Rolle zugesteht. Was dies aber für die Hypertextualität (Genette 1993: 14) zwischen den beiden Romanen im Einzelnen, auf der konkreten Textebene, bedeutet, wie sie sich im Detail ausformt und gestaltet, ist damit noch nicht geklärt und soll im Folgenden an einem Beispiel untersucht werden.

Die dafür gewählte Stelle beschreibt Alberts Entdeckung der Höhle von Cyrillo de Valaro, dem 40 Jahre zuvor verstorbenen Erstbesiedler der Insel Felsenburg. Beide Romane widmen dieser Passage besondere Aufmerksamkeit, was sich daran ablesen lässt, dass die Entdeckung den abschliessenden Höhepunkt einer ganzen Reihe wichtiger Fundszenen bildet. In beiden Texten geht es darum, die Insel mit einem historischen Fundament auszustatten, was auch wörtlich zu verstehen ist, da sich die Geschichtszeugnisse in einer Höhle, also im Untergrund, finden. Zunächst soll nun die Szene im Prätext genauer betrachtet werden; danach folgt eine Gegenüberstellung mit Oehlenschlägers Version, und mit Teilen von Arnims Bearbeitung. Schliesslich sollen die verschiedenen Fassungen in deutscher und dänischer Sprache, in denen Oehlenschlägers Text erschienen ist, auf Differenzen zu seiner deutschen Erstausgabe hin untersucht werden.

Bei Schnabel findet Albert Julius die Höhle des Einsiedlers am ersten Sonntag, den die Schiffbrüchigen auf der Insel Felsenburg verbringen, und der von morgens bis abends der Ausübung frommer Tätigkeiten, wie Beten, Psalmengesang und Bibellektüre, gewidmet ist. Diese religiöse Szenerie verleiht Alberts scheinbar zufälliger Entdeckung der Höhle – er stürzt „von ohngefähr“ (*WF* I: 199) in ein überwachsenes Erdloch – eine besondere Bedeutung, die an seiner Reaktion abzulesen ist, denn er erschrickt beinahe, als hätte sich die Hölle vor ihm aufgetan:

> […] da aber nichts als eine dicke Finsterniß zu sehen war, über dieses eine übelriechende Dunst mir einen besondern Eckel verursachte, fieng meine Haut an zu schauern, und die Haare begonten Berg auf zu stehen, weßwegen ich eiligst umwandte, und mit fliegenden Schritten den Rückweg suchte […]. (*WF* I: 199)

Damit erscheint diese Entdeckungsszene als Kontrapunkt zu einer andern, welche in mancher Hinsicht spiegelbildlich zur Höhlenszene angelegt ist: Albert fällt dabei nicht in die Tiefe, sondern klettert immer höher, bis auf den „allerhöchsten Gipffel“ (*WF* I: 181),

> allwo alle meine Sinnen auf einmahl mit dem allergrösten Vergnügen der Welt erfüllet wurden […]. (*WF* I: 181)
> Ich erstaunete, so bald ich mich mitten in diesem Paradiese befand […]. (*WF* I: 182)[66]

Von dieser Stelle an dehnt sich die Paradiesthematik in Schnabels Text immer weiter aus, greift sogar auf die in Alberts Lebenserzählung eingeschobene Schilderung der Inselgegenwart über, in der die Gruppe um Eberhard mit grosser Freude den Beginn eines Kirchenbaus besichtigt, und gipfelt schliesslich – wieder in Alberts Erzählung – in dem erwähnten, ganz

66 Die Analogie zwischen der Insel Felsenburg und der biblischen Paradiesvorstellung ist in der Forschung immer wieder hervorgehoben und untersucht worden; vgl. vor allem Haas (1961/62: 63–84; über die Insel Felsenburg als Paradies besonders 66 und 80–83). Ebenso auch spätere Arbeiten wie z.B. Vosskamp (1983: 95–104) sowie Wimmer (1989: 333–349). Eine originelle Deutung von Alberts Entdeckung des „Paradieses“ gibt Lynne Tatlock, die in der Lustbetontheit der Szene eine kaum verschlüsselte Darstellung von Alberts erwachender Sexualität und damit der Entdeckung seiner sexuellen Identität sieht (1996: 267–268).

von Frömmigkeit erfüllten Sonntag. Alberts Sturz bricht abrupt in diese paradiesische Harmonie ein und macht schlagartig die dunkle Seite des Paradiesmythos sichtbar, denn zumindest van Leuven scheint Alberts Erlebnis beinahe als Sündenfall aufzufassen, wenn er seinem Gefährten vorwirft, dass er „zuweilen ein wenig allzu neugierig sei" (*WF* I: 199). In diesem Tadel schwingt noch die Auffassung der mittelalterlichen Scholastik mit, welche die *curiositas,* den ungezügelten Erkenntnisdrang – im biblischen Mythos die Ursache für die Vertreibung aus dem Paradies – als menschliche Verfehlung betrachtete und als Laster einstufte.[67]

Van Leuvens Zurechtweisung zeigt ihn jedoch auch in der Position eines mahnenden Vaters, während Concordia, die Albert mit Speise und Trank stärkt, in der Rolle der tröstenden Mutter erscheint. Albert verspricht, gleichsam als Sühne, die Höhle zuzuschütten, ein Vorhaben, das jedoch den Geist des Einsiedlers Cyrillo, der Albert in der folgenden Nacht im Traum erscheint, aufs Höchste erzürnt. Auf die Rede dieser Traumerscheinung wird später im Vergleich mit der entsprechenden Stelle in den *IS* noch näher eingegangen.

Oehlenschläger, dessen Text, wie erwähnt, im Gegensatz zu den *WF* Kapiteleinteilungen aufweist, widmet der Entdeckung der Einsiedlerhöhle ein eigenes Kapitel – ein struktureller Einschnitt, der Abgrenzung und Szenenwechsel anzeigt; tatsächlich erscheint das Geschehen von Schnabels prägendem religiösem Kontext abgelöst und die fromme Demutshaltung des Prätextes radikal verdrängt, denn Albert tritt hier als souveräner Entdecker auf, der die Schönheit der Landschaft geniesst („Ueberall sah ich fruchtbare Thäler, schöne Wälder." *IS* III: 335),[68] aber auch die topographischen Gegebenheiten der Insel erkennt und versteht:

> Ein größerer und kleinerer Fluss bildeten niedliche Seen und durchflossen das Eiland. Der große Fluss verlor sich in die Bergklüfte, woher wir gekommen waren, und ich entdeckte später, dass er drunten den Wasserfall bilde, der uns in den ersten Tagen das Leben gerettet hatte. (*IS* III: 335)

In diesem ordnenden Blick (Pratt 2008: 197–209) künden sich Eroberung und Inbesitznahme an, beides, wie die Kolonialgeschichte zeigt, oft genug die scheinbar natürlichen Folgen von

67 Vgl. z. B. Thomas von Aquin (1993, 22: 318–328). Einen nach wie vor interessanten Überblick über die Thematik gibt Hans Blumenbergs ursprünglich 1966 erschienene Publikation: *Der Prozess der theoretischen Neugierde* (1996); vgl. darin besonders die Ausführungen zur Auffassung der Neugier als Laster (358–376). Mit der Curiositas in den *WF* und der für Schnabel relevanten zeitgenössischen Moraltheologie setzt sich insbesondere Günter Dammann auseinander (Dammann 1997a: 189–195). Der Autor arbeitet dabei auch die der Position der Curiositas in der Moraltheologie um 1700 genau entsprechende widersprüchliche Beurteilung der Neugierde in den *WF* heraus: Einerseits stellt sich van Leuvens Kritik an Albert Julius' neugierigem Verhalten in der Folge als unbegründet heraus, andrerseits verurteilt Albert Jahrzehnte später im hohen Alter die von Neugierde getriebene Entdeckerlust der jungen Generation um seinen Urgrossneffen Eberhard Julius (*WF* II: 489).
Der Sturz in die Höhle lässt sich natürlich auch lesen als Bestrafung für eine Neugier im engeren Sinn, nämlich jene, die zur Entdeckung der Sexualität führt – dies als Fortführung von Lynne Tatlocks erwähnter Interpretation.

68 In den *WF* dagegen nimmt Albert die Landschaft nicht als solche wahr; es ist lediglich von einzelnen Bestandteilen wie Hügel, Gras, Sträuchern, etc. die Rede. Rosemarie Haas weist die vorwiegend utilitaristisch ausgerichtete Funktion der Insellandschaft in Schnabels Roman nach (Haas 1961 / 62: 77–79). Diese Sicht ergänzt und präzisiert Misia Sophia Doms (2009: 399–426). Sie hebt anhand zahlreicher Beispiele den Subjektcharakter der Natur in Schnabels Roman hervor, die „nicht als gestaltbares Material, sondern als Akteurin" auftrete (Doms 2009: 409).
Wie die zitierte Stelle (*IS* III: 335) zeigt, wird diese Rolle der Natur in den *IS* nicht bestritten; der Unterschied zu den *WF* liegt aber darin, dass Albert über ein Bewusstsein hinsichtlich dieser Funktion verfügt, was ihn dazu befähigt, die handelnde Kraft der Natur zu erkennen und einzuordnen.

geographischen Entdeckungen (Bitterli 2004: 72–73). Es wirkt denn auch wie ein handgreiflicher Eroberungsversuch, wenn Albert eine Anhöhe durch Erklettern ihrer Steilseite bezwingen will; bei diesem Unternehmen wird der Entdecker und Eroberer jedoch von seiner im zweifachen Sinn erhöhten Position jäh in die Tiefe befördert. Es kommt also nicht zum Blick vom Gipfel, der „die Insel in Besitz [nimmt]“ (Moser 2005: 417),[69] im Gegenteil: Der Text betont den Sturz durch eine Verdoppelung: „fiel ich, stürzte […] hinunter“ (*IS* III: 336); der Fall in die Tiefe, besonders markiert als Gegenpol zur erstrebten Höhe, wird also wie im Prätext mit Bedeutung aufgeladen, nur werden hier statt religiöser Bezüge räumliche und rhetorische Elemente eingesetzt. Anders als bei Schnabel erschrickt Albert in diesem Text nicht nur über seinen Sturz und die verpestete Höhlenluft, sondern auch, weil er glaubt, im Innern der Höhle einen alten Mann mit langem Bart bemerkt zu haben. Albert verweist diesen Sinneseindruck jedoch ins Reich der Phantasie, rationalisiert ihn gar als Erinnerungsrest alter Geschichten, die in seinem Kopf herumspuken, wie z. B. jene von Barthel im Weinkeller, die mit einer Episode seiner Jugendzeit zusammenhängt.[70] Es handelt sich hier um ein im ganzen Roman häufig auftretendes Phänomen der Andeutung oder Wiederaufnahme früherer Textpassagen, ein Verfahren, das ein dichtes Netz von Selbstzitaten schafft, eine ständige Rückkoppelung des weitverzweigten Romangeschehens an bereits Erzähltes, wodurch offensichtlich der Zusammenhalt des Ganzen – in fast obsessiver Weise – gesichert werden soll. Gleichzeitig dient die aufgerufene Erinnerung – gerade angesichts des Unerklärlichen, Übernatürlichen – der Selbstvergewisserung, der Stabilisierung des eigenen Ichs. Nach dem Schrecken muss Albert nicht von seinen Gefährten getröstet und gestärkt werden; Erquickung kommt nun bezeichnenderweise aus der Natur: „Im Freien schöpfte ich wieder Atem, trank Wasser aus der Quelle, die aus dem Steine herausfloss“ (*IS* III: 336); auch wird er nicht wegen übermässiger Neugier getadelt, im Gegenteil: Bei Oehlenschläger wird van Leuven, Schnabels Kritiker der Neugier, gar mit einem Fernrohr ausgerüstet (*IS* III: 328), jenem Instrument also, das seit Galileis Entdeckungen gleichsam als Symbol für die von der Kirche bekämpfte Neugier und für den Bruch mit der scholastischen Tradition gelten kann.

Allerdings nutzt Lemelie gerade van Leuvens Konzentration auf die Betrachtung des Sternenhimmels mit dem Fernrohr für seinen Mordanschlag aus, worin ein Hinweis auf die Gefährlichkeit der Neugierde liegen könnte. Aber da der Mord vom Bösewicht der Geschichte verübt wird, scheint sich eine solche Betrachtungsweise auszuschliessen. Auch in den *WF* ist von einem Fernrohr die Rede; es spielt jedoch erst in der Erzählgegenwart des Romans eine Rolle – in der Chronologie der Insel also rund 80 Jahre später –, als Eberhard und seine Reisegefährten aus Europa auf die Insel Klein Felsenburg fahren und von dort aus mit einem sehr grossen Fernrohr weiteres Land erblicken (*WF* II: 485–486), das sie gerne erkunden möchten. Doch Albert Julius, der offensichtlich van Leuvens einstigen Tadel seiner Neugier interiorisiert hat, spricht sich nun entschieden gegen eine solche Expedition aus (*WF* II: 489).

Trotz dieser Tendenz zu Rationalität und Modernisierung und der Ausblendung des Religiös-Wunderbaren, das bei Schnabel die Atmosphäre bestimmt, wird Albert auch in Oehlenschlägers Text im Schlaf von Cyrillos Erscheinung heimgesucht, was seine rationale Einstellung ins Wanken bringt, wie folgende Reflexion zeigt:

69 Der Autor stellt mit Bezug auf *Robinson Crusoe* fest: „In der neuzeitlichen Inselliteratur markiert der Blick vom Berg einen Akt der Bemächtigung“ (Moser 2005: 416).

70 Zu dieser Episode und der Figur Barthels vgl. Kap. 8.1.

> Freilich etwas Wunderbares mischte sich in diesen Traum: doch nicht etwas ganz Unmögliches. Die Seele macht mitunter Combinationen nach der Wahrscheinlichkeit, die mit der Wirklichkeit seltsam zusammentreffen. (*IS* III: 337)

Hier zeigt sich ein markanter Gegensatz zum Traumerlebnis bei Schnabel: Während Albert und van Leuven in Schnabels Text die Traumerscheinung sogleich als Manifestation göttlichen Willens[71] erkennen, deren gebieterischer Anweisung sie unbedingten Gehorsam schulden (*WF* I: 203), reflektiert Oehlenschlägers Albert das Traumgeschehen. Dabei gewährt er dem Wunderbaren – ganz im Sinne der Aufklärung und im Anklang an die poetologische Diskussion zwischen Bodmer / Breitinger und Gottsched – nur so viel Raum, wie es die Grenzen des Möglichen zulassen. Auch die Begriffe „Wahrscheinlichkeit" und „Wirklichkeit" des folgenden Satzes zielen auf eine Eindämmung der Dominanz des Wunderbaren.[72] Die zitierten Worte lassen bei aller Kürze doch auch eine gegenüber Schnabel gänzlich veränderte Einstellung zum Traum erkennen, der nicht mehr als gottgesandt verstanden wird, sondern als ein Phänomen, das in der eigenen Seele entsteht[73] – eine Auffassung, die sich mit der oben angedeuteten Tendenz zur Individualisierung, zur Wahrnehmung des eigenen Ich verbindet und einhergeht mit der „Erweiterung des Blickes ins Innere des Menschen".[74]

Bei der Beschreibung von Cyrillos Auftritt scheint es fast, als vollziehe der Text nun eine Gegenbewegung zu Reflexion und Nachdenklichkeit: Während Schnabels Cyrillo ohne lange Einleitung erscheint und zu sprechen beginnt, formt Oehlenschläger diese vergleichsweise konzise Darstellung, ausgehend von den wenigen Hinweisen, mit denen Schnabel das Gespenstische der Erscheinung charakterisiert („langer Mann" / „weisser Bart" / „mit einem langen Kleide von rauchen Thier-Häuten" / „in der Hand aber eine grosse Lampe mit 4. Dachten", *WF* I: 200), zu einer mit Elementen des Schauerromans ausgeschmückten, von

71 Peter-André Alt sieht hierin generell die Hauptfunktion des Traumes in der Literatur des 17. und frühen 18. Jahrhunderts und bemerkt mit Blick auf die Traumszenen der *Insel Felsenburg*: „Der Traum ist hier, noch im Sinne der Metaphysik des 17. Jahrhunderts, das Zeichen jener providentiellen Regie, die das Leben des Menschen beherrscht" (Alt 2011: 147).

72 Gleich zwei Untersuchungen haben sich in neuerer Zeit mit Oehlenschlägers Auffassung des Wunderbaren auseinandergesetzt; beide behandeln die 1816 erschienene Märchenanthologie des Autors und stellen dabei auch in nichtfiktionalen Texten Oehlenschlägers eine ähnlich reservierte Haltung wie in *IS* III: 337 mit Bezug auf das Wunderbare fest – dies ausgerechnet bei Oehlenschlägers Kommentierung seiner Auswahl von Märchen, der Gattung des Wunderbaren und der Phantasie schlechthin! (Vgl. Anz 2006: 61 und 62, Anm. 38, sowie 68; ferner De Mylius 2010: 142).

73 Dabei erinnert der Satz „Die Seele macht mitunter Combinationen nach der Wahrscheinlichkeit …" an fast wörtlich gleichlautende Formulierungen, wie sie G.H. Schubert in seiner 1814 erschienenen *Symbolik des Traumes*, bekanntlich eine der einflussreichsten Traumtheorien der Romantik, öfters verwendete, vgl. Schubert (1814: 3, 11, 15, usw.). Schuberts Werk kann als Zeugnis für die intensive Beschäftigung der Zeit um 1800 mit dem Wesen des Traumes gelesen werden. Ob Oehlenschläger das Buch kannte, lässt sich m.E. nicht feststellen – für seine Bibliothek (*Bibliotheca Oehlenschlägeriana*) ist es nicht nachgewiesen; dennoch ist angesichts des engen Kontakts des Autors mit den deutschen Romantikern davon auszugehen, dass er mit dem Traumdiskurs seiner Zeit vertraut war und ihn mindestens teilweise für sein Werk fruchtbar machte. So verteidigt er in den Anmerkungen zu seiner Tragödie *Væringerne i Miklagard* (1827) die Erscheinung Olafs des Heiligen in Haralds Traum: Kürzlich sei ihm in einer ästhetischen Schrift (der nicht genannte Verfasser ist Heiberg) der Einbezug von Übernatürlichem in seine Tragödien vorgeworfen worden; es handle sich hier [in *Væringerne*] aber nicht um die Offenbarung des heiligen Olaf, sondern lediglich um Haralds Traum (*Skuespil* 1827: 296).

74 Formulierung von Schulz, G. (1996: 35) im Zusammenhang mit seiner Definition der „Erweiterung des Blickes" in allen Sphären des menschlichen Lebens als eines der Grundelemente der Romantik.

Ton- und Lichteffekten begleiteten Spukszene um, in der Cyrillo, bei Schnabel eine Gestalt von respektgebietender Autorität, poltert und seufzt, vom „langen Mann“ zum „langen hageren Greis“ wird, dessen Hand nun als „alte runzlichte Knochenhand“ beschrieben wird – kurz, Oehlenschlägers Text zeigt ein trauriges Gespenst mit parodistischen Zügen. Eine Gegenüberstellung der Reden der beiden Einsiedlerfiguren ergibt folgendes Bild (Übereinstimmungen sind kursiv dargestellt):

***WF* I: 201–202**	***IS* III: 339**
Verwegner Jüngling! Was wilstu dich unterstehen diejenige Wohnung zu verschütten, *woran ich viele Jahre* gearbeitet, ehe *sie zu meiner Bequemlichkeit* gut genug war. *Meinestu etwa das Verhängniß habe dich* von ohngefähr in den *Graben gestossen*, und vor die Thür meiner Höle geführet? *Nein keines wegs!* Denn *weil ich mit* meinen *Händen* 8. Personen auf dieser *Insul* aus christlicher Liebe *begraben habe*, so bistu auserkohren meinem vermoderten Cörper eben dergleichen *Liebes-Dienst zu erweisen.* Schreite derowegen ohne alle Bekümmerniß gleich morgenden Tages zur Sache, und durchsuche diejenige Höle ohne Scheu, welche du gestern mit Grausen verlassen hast, woferne dir anders deine zeitliche Glückseligkeit lieb ist. Wisse auch, dass der Himmel etwas besonderes mit dir vor hat. Deine Glückseeligkeit aber wird sich nicht eher anheben, biß du zwey besondere Unglücks-Fälle erlitten, und diesem deinen Schlaf-Gesellen, zur bestimmten Zeit den Lohn seiner Sünden gegeben hast. Mercke wohl was ich dir gesagt habe, erfülle mein Begehren, und empfange dieses Zeichen, um zu wissen, dass du nicht geträumet hast. Mit Endigung dieser letzten Worte, drückte er mich, der ich im grösten Schweisse lag, dermassen mit einem seiner Finger oben auf meine rechte Hand, daß ich laut an zu schreyen fieng, worbey auch zugleich Licht und alles *verschwand,* so, daß ich nun weiter nichts mehr als den ziemlich hellen Himmel durch die Laub-Hütte blicken sah.	Leichtsinniger Knabe! Diese Höhle willst Du wieder verlassen, *woran ich* so *viele Jahre* hindurch fleissig arbeitete, bis *sie zu meiner Bequemlichkeit* taugte? *Meinst Du etwa das Verhängniß habe Dich* zufällig *in* jenen *Graben* hinunter *gestossen*? *Nein, keinesweges! Weil ich* aber *mit* eigenen *Händen* mehrere Christenbrüder hier auf der *Insel begraben habe*, ziemt es Dir auch mir diesen *Liebesdienst zu erweisen.* Fürchte Dich nicht! Oeffne meine Wohnung. Hüte Dich aber hinein zu gehen, ehe Du mit Schießpulver und Rauchwerk die Luft gereinigt hast. Deine Mühe wird Dir reichlich belohnt werden; und ein in Gott verstorbener Christ dankt Dir, daß Du ihm die Grabesruhe gönnst. Mit diesen Worten *verschwand* die Erscheinung, oder ich erwachte vollends aus meinem Traume; in welchem Zustande, könnt ihr selber denken.

Es ist augenfällig, dass der Text der *IS* mit zahlreichen wörtlichen Übernahmen[75] aus dem Prätext beginnt, darauf teils inhaltlich, teils formal eine neue Wendung nimmt und schliess-

75 Dies lässt den Schluss zu, dass Oehlenschläger bei seiner Neuschreibung Schnabels Text vor Augen hatte. In ihren Anmerkungen zu *Levnet* I: 161 erwähnen die Herausgeber, Poul Linneballe und Povl Ingerslev-Jensen, dass Oehlenschläger die Ausgabe von 1751 besessen habe. Die Überprüfung der hier

lich ganz verstummt. Es ergibt sich also eine Bewegung, die von der vollen Bejahung (wörtliche Zitate) über Neuschöpfungen bis zur gänzlichen Negierung der Vorlage führt. Mit dieser kurzen Charakterisierung ist das Verhältnis zwischen den beiden Texten erst grob umrissen: Damit das auf den gewählten Textausschnitt angewendete Verfahren noch klarere Konturen gewinnt, soll nachstehend auch Arnims Bearbeitung derselben Stelle mit Schnabels Text verglichen werden:

***WF* I: 201–202**	***Der Wintergarten*** (Arnim 1990, 3: 135)
Verwegner Jüngling! Was wilstu dich unterstehen diejenige Wohnung zu *verschütten, woran ich viele Jahre* gearbeitet, ehe sie zu meiner Bequemlichkeit gut genug war. Meinestu etwa das Verhängniß habe dich von *ohngefähr* in den Graben gestossen, und vor die Thür meiner *Höle geführet*? Nein keines wegs! Denn weil ich mit meinen Händen 8. Personen auf dieser *Insul* aus christlicher Liebe *begraben habe, so bistu auserkohren* meinem vermoderten Cörper eben dergleichen *Liebes-Dienst zu erweisen.* Schreite derowegen ohne alle Bekümmerniß gleich morgenden Tages zur Sache, und durchsuche diejenige Höle ohne Scheu, welche du gestern mit Grausen verlassen hast, woferne dir anders deine zeitliche Glückseligkeit lieb ist. *Wisse* auch, *dass der Himmel etwas besonderes mit dir vor hat.* Deine Glückseeligkeit aber wird sich nicht eher *anheben*, biß du *zwey* besondere *Unglücks-Fälle* erlitten, und diesem *deinen Schlaf-Gesellen*, zur bestimmten Zeit *den Lohn seiner Sünden* gegeben hast. Mercke wohl was ich dir gesagt habe, erfülle mein Begehren, und empfange dieses Zeichen, um zu wissen, dass du nicht geträumet hast. Mit *Endigung dieser* letzten *Worte, drückte er* mich, der ich im grösten Schweisse lag, dermassen *mit einem seiner Finger* oben *auf meine* rechte *Hand, daß ich* laut *an zu schreyen fieng*, worbey auch zugleich Licht und *alles verschwand,* so, daß ich nun weiter nichts mehr als den ziemlich *hellen* Himmel *durch die Laub-Hütte* blicken sah.	*Verwegner*, du willst *verschütten*, was ich in *vielen Jahren* ausgearbeitet; kein *Ungefähr* hat dich in diese *Höhle geführt*, denn wie ich acht Menschen auf diese Insel *begraben habe, so bist du auserkoren* mir diesen letzten *Liebesdienst zu erweisen. Wisse, dass der Himmel etwas Besonderes mit dir vorhat*, doch wird dein Glück erst nach *zwei Unglücksfällen anheben*; du aber wirst *deinem Schlafgesellen den Lohn seiner Sünden geben.* Bei *Endigung dieser Worte drückte er* mit einem seiner langen trocknen *Finger auf meine Hand, dass ich an zu schreien fing, alles verschwand*, und die *hellen* Sterne blinkten *durch die Laubhütte.*

Arnim behält, trotz Kürzung von Schnabels Text um über die Hälfte, viel von dessen Wortmaterial bei und belässt die wesentlichen Inhaltsaussagen unverändert, erreicht jedoch

behandelten Stelle anhand des als Digitalisat zugänglichen ersten Teils jener Ausgabe ergibt keine Abweichungen vom entsprechenden Passus in der Erstausgabe (ausgenommen sind einzig gewisse orthographische Neuerungen; vgl. *Die wunderlichen Fata einiger Seefahrer* […] 1751, 1: 175–176).

durch verkürzte Verbalformen (z. B. Reduktion von zusammengesetzten Zeiten auf das Partizip) oder syntaktische Umstellungen und Zusammenzüge eine schlanke, klare Form, die einen grossen Gegensatz zu Schnabels überbordenden Wortkaskaden bildet. Auf diese Weise meistert Arnim die Kunst, die Weitschweifigkeit des älteren Textes zu zügeln, ohne dessen stilistisches Kolorit preiszugeben. Natürlich ist die durchgängige Kürzung auch gattungsbedingt: Wie bereits erwähnt, handelt es sich bei Arnims Bearbeitung um eine Novelle seines Zyklus *Der Wintergarten* (vgl. Kap. 1.3).

Trotz der ausserordentlichen Straffung enthält auch Arnims Text an einer Stelle eine Erweiterung: Bei Schnabel drückt der Greis „mit einem seiner Finger“ auf Alberts Hand, was Arnim zu „mit einem seiner langen trocknen Finger“ ausschmückt – auch er, wie Oehlenschläger, betont also das Gespenstische der Erscheinung.[76] Eine weitere, auf den ersten Blick unscheinbare Veränderung findet sich im letzten Satz: Bei Schnabel sieht Albert „weiter nichts mehr als den ziemlich hellen Himmel durch die Laubhütte blicken“ (*WF* I, 202), was Arnim ersetzt mit „die hellen Sterne blinkten durch die Laubhütte“ – die Sterne treten also an die Stelle des Nichts; sie lösen den Einsiedler als Subjekt ab und bekräftigen, ja, verkörpern durch ihre traditionelle Funktion als Schicksalsträger, Schutz und Wegweiser dessen Botschaft.[77]

76 Diese Tendenz zur Evozierung des Gespensterhaften, Grauenerregenden scheint eine gängige Ansicht über die Bearbeitungen des frühen 19. Jahrhunderts zu relativieren, wie sie z. B. Uli Wunderlich äussert: „Jedes einzelne dieser Werke glättet Schnabels spätbarocke Sprache. Die Texte der Romantiker verzichten auf Kraftausdrücke […]“ (2000–2001: 161). Zwar lässt sich, bezogen auf unseren Beispieltext, insofern tatsächlich von einer „Sprachglättung“ sprechen, als z. B. Schnabels drastischer Ausdruck vom „vermoderten Cörper“ sowohl bei Oehlenschläger wie bei Arnim durch das neutrale Pronomen „mir“ ersetzt wird; andrerseits wurde in der von Tieck eingeleiteten Ausgabe von 1828 Schnabels Terminus unverändert beibehalten (1828,1: 187). Eine so stark generalisierende Aussage wie die oben zitierte wird offensichtlich der Vielfalt der erwähnten Bearbeitungen der *Insel Felsenburg* nicht gerecht.

77 Die Sterne erscheinen auch in anderen Bearbeitungen der *Insel Felsenburg* des 19. Jahrhunderts an dieser Stelle, allerdings zum blossen Topos verblasst, ohne die durch Arnims syntaktische Verschiebung gewonnene Symbolkraft. Vgl. z. B. die von Tieck eingeleitete Ausgabe (1828), in der es heisst: „… so dass ich nun weiter nichts mehr als den sternhellen Himmel durch die Laubhütte blicken sah“ (1828,1: 188). In der ebenfalls 1828 erschienenen dänischen Übersetzung und Bearbeitung unter dem Titel *Öen Klippeborg eller flere Söefarendes forunderlige Hændelser* von Andreas Rasmussen lautet die Stelle: „saae at jeg nu ei saae andet end den stiernefulde Himmel, jeg kunde skimte igiennem Løvhytten“ [so dass ich nun nichts anderes sah als den sternenbesetzten Himmel, den ich durch die Laubhütte erahnen konnte] (1828,1: 154). Auch in der isländischen Übersetzung *Felsenborgarsögur eður æfisögur ýmsra sjófarenda* von 1854 heisst es: „svo jeg sá ekkert nema heiðan himininn, og stjörnuljósið að skína inn um laufskálann“ [so dass ich nichts als den hellen Himmel und das Sternenlicht zur Laubhütte herein scheinen sah] (143).
Im Übrigen deuten neben dieser Stelle noch weitere Parallelen darauf hin, dass der dänische Text – trotz desselben Erscheinungsjahres – eine Übersetzung der von Tieck eingeleiteten Ausgabe sein könnte. Auch die isländischen Herausgeber könnten neben der ersten dänischen Übersetzung von 1761 diese zweite dänische Version in ihre Bearbeitung einbezogen haben; ihre Angabe in Titel und Nachwort, dass der isländische Text aus dem Dänischen übersetzt sei, lässt völlig offen, um welche dänische Ausgabe es sich handelt. Thomas Krömmelbein setzt zwar voraus, dass die dänische Übersetzung von 1761 gemeint sei, wenn er schreibt: „Die Übersetzung folgt der dänischen Ausgabe von 1761, was die Herausgeber von 1854 auch freimütig in ihrem Nachwort bekennen“ (1992–1995: 97). Doch ist diese Auffassung vielleicht darauf zurückzuführen, dass die zweite dänische Übersetzung weitgehend unbekannt blieb; auch in Hermann Ullrichs Standardbibliographie *Robinson und Robinsonaden* von 1898 ist sie nicht verzeichnet.

Arnims stilistische Virtuosität bleibt für Oehlenschläger, der bei aller Sprachkunst doch in einer Fremdsprache schreibt, naturgemäss unerreichbar; seine eigenen, von prosaischer Nüchternheit geprägten Sätze bilden nicht nur einen starken Kontrast zu Arnims poetisierender Sprache, sondern legen auch eine inhaltliche und stilistische Bruchstelle zum wörtlichen Zitat aus Schnabels Text offen: Die Feierlichkeit der Prophezeiung von Unglück und Glück ist ersetzt durch praktische Instruktionen, wie die Luft der Höhle zu reinigen sei.[78] Jedoch soll es bei diesem Textvergleich ja nicht um die Analyse ästhetischer Qualitäten gehen, sondern vielmehr um die Untersuchung des Verhältnisses zwischen dem Prätext und seinen Nachfolgern. Arnims Bearbeitung hat trotz der erwähnten Veränderungen im Ganzen den Charakter einer weitgehenden Bejahung des Prätextes und kommt deshalb – allerdings nur bezogen auf das ausgewählte, sehr kurze Textbeispiel[79] – einer „blossen Versetzung von einem Zeichensystem in ein anderes" nahe (Pfister 1985: 29), auch wenn hier kein Medienwechsel, sondern lediglich ein Gattungswechsel vom Roman zur Novelle vorliegt. Demgegenüber tritt Oehlenschlägers Neuschreibung mit dem Prätext in einen dialogischen Prozess: Ein Spiel von Nähe und Distanz wird etabliert, das ein spannungsvolles Verhältnis zwischen Prä- und Folgetext sichtbar macht; es entsteht eine Ambivalenz, in der sich der Folgetext seinem Vorgänger weder unterordnet noch diesen verdrängt, sondern mit ihm dialogisiert, entsprechend dem dualen Charakter von Bachtins vielzitierter Forderung : „[…] es gilt, gegen oder für alte literarische Formen zu kämpfen, sie sind zu benutzen und zu kombinieren, ihr Widerstand ist zu überwinden oder in ihnen ist Unterstützung zu suchen" (Bachtin 1979: 120).[80]

Bachtins Aussage deutet in ihrer doppelten Bewegung natürlich auch auf das dekonstruktive Element bestimmter Ausprägungen der Intertextualität. Stellt man den besprochenen Ausschnitt aus den *IS* in seinen grösseren Textzusammenhang, lassen sich in den bereits erwähnten Differenzen zu den *WF* auch auf der Inhaltsebene dekonstruktive Züge feststellen: Die würdige Figur des Einsiedlers wird zur Spukerscheinung degradiert, zum pitoyablen Gespenst, das sich nicht einmal mehr durch den Druck seines Fingers auf Alberts

78 Dieser unvermittelte Einschub scheint in seiner Rationalität aus der Aufklärung zu stammen; tatsächlich bemüht sich Oehlenschläger, wie der Fortgang des Textes zeigt, nicht um Zeitkolorit, sondern lässt „Mehrstimmigkeit" zu, indem er Aufklärungsthematik mit barocken und romantischen Elementen mischt, was je nach Rezipient und literaturwissenschaftlicher Position als Unvermögen kritisiert (z. B. Jørgensen 1969: 142), oder als Schaffung eines Raumes für „ästhetische Dialogizität" verstanden wird (Brynhildsvoll 1996: 123). Alvhild Dvergsdal weist ein ähnliches Verfahren für das *Sanct Hansaften-Spil* nach, das sie in Anlehnung an Bachtins Polyphoniebegriff beschreibt als „en korisk komposisjon der ulike røster […] lyder. Moderne individualisme, teknologisering og rasjonalisme reflekteres i stemmegruppene, samtidig som ekko fra og minner om en livsverden med fortidens preg kommer til uttrykk" (Dvergsdal 1997: 63). [eine chorische Komposition, in der unterschiedliche Stimmen […] erklingen. Moderner Individualismus, Technologisierung und Rationalismus reflektieren sich in den Gruppen von Stimmen, während gleichzeitig Nachhall und Erinnerungen einer Lebenswelt mit dem Gepräge der Vorzeit zum Ausdruck kommen].

79 Es sei hier nochmals darauf hingewiesen, dass Arnims Novellenzyklus *Wintergarten* in seiner Gesamtheit ein eminent polyphoner Text ist, dessen „montageartige[r] Kombination" Dieter Martin am Beispiel von Arnims Bearbeitung eines Teils der *Insel Felsenburg* eine eingehende Untersuchung widmet (Martin 1996: 25).

80 Bernd Schulte-Middelich plädiert dafür, gerade diese Dualität von Bachtins Aussage zu respektieren, denn diese verenge sich „in der späteren Theorie- und offenbar erst recht in der Wertungsdiskussion nur zu oft auf den Aspekt des Innovatorischen, auf die Überwindung des Widerstands der Prätexte" (Schulte-Middelich 1985: 200).

Hand im wörtlichen Sinn „einprägen“ kann; dieser Destruierung von Cyrillos Autorität steht die Aufwertung von Alberts Status im Vergleich zu jenem seines Pendants in den *WF* gegenüber: Er erscheint selbständiger und autonomer. Zwar redet ihn Cyrillo mit „Leichtsinniger Knabe“ an, was im Vergleich zu Schnabels „Verwegener Jüngling“ eine Rückstufung in ein kindlicheres Stadium und damit eine Verharmlosung bedeutet,[81] und der Sturz in die Tiefe vereitelt den Eroberergestus auf der Anhöhe, doch findet Albert sich danach ohne die Hilfe seiner Gefährten durch den Rückgriff auf Ressourcen seiner eigenen Vergangenheit und seines Innern zurecht; der Fingerdruck des Einsiedlers wird ihm nicht etwa verwehrt, sondern er bedarf dessen gar nicht: Bei Schnabel beglaubigt der Fingerdruck die Wahrheit von Alberts Erzählung, weshalb van Leuven, der das Zeichen als Fingerzeig Gottes versteht, Albert als ihm gleichgestellten Freund und Bruder annimmt (*WF* I: 202). In den *IS* ist eine solche Legitimierung nicht nötig: Albert ist als Nachkomme Luthers von vornherein dem Adligen van Leuven ebenbürtig; die Tatsache der Nobilitierung durch die Abstammung vom Kirchenfürsten durchzieht Alberts autobiographische Erzählung wie ein Refrain; nebenbei gesagt, erzeugt dies – in einer wiederum dekonstruktiven Wendung – nicht nur Ehrfurcht, sondern, gerade durch die ständige Wiederholung, auch Spott (z. B. *IS* II: 229).

Die Erzählung der Entdeckung von Cyrillos Höhle ist in den *IS* also geprägt von Destabilisierung und Unterminierung der im Prätext noch fest gefügten Hierarchien, was sich im Übrigen schon zu Beginn mit der Loslösung der Szene aus dem religiösen Kontext des Prätextes und damit aus dem Bereich der allem übergeordneten göttlichen Autorität ankündigt. Die geschilderten Textbeziehungen scheinen darauf hinzuweisen, dass sich der Folgetext nicht dem Prätext als dem „Übervater“ unterordnet, ihn aber auch nicht zu verdrängen versucht, um sich an seine Stelle zu setzen, sondern sich im Kampf der Texte mittels eines dialogischen Prozesses als gleichrangig neben seinem Vorgänger behauptet.

Es bleibt noch zu fragen, wie der besprochene Textausschnitt in den übrigen Ausgaben von Oehlenschlägers Roman erscheint. Zunächst soll die Rede des Einsiedlers Cyrillo in der dänischen Version von 1824 / 25 mit ihrem Gegenstück in der deutschen Erstausgabe verglichen werden:

81 Man könnte die Differenz – mit Klaus Müller-Wille – auch als „Infantilisierungsstrategie“ bezeichnen (2016: 140).

	***IS* III: 339**	***ØS* III: 306**
1	Leichtsinniger Knabe! Diese Höhle willst Du wieder verlassen, woran ich so viele Jahre hindurch fleissig arbeitete, bis sie zu meiner Bequemlichkeit taugte? Meinst Du etwa das	Letsindige Knøs! Denne Hule vil du atter forlade, som jeg har arbeidet paa i saamange Aar, indtil den blev mig nyttig og magelig? Troer du at Forsynet blot tilfældigt lod dig
5	Verhängniss habe Dich zufällig in jenen Graben hinunter gestossen? Nein, keinesweges! Weil ich aber mit eigenen Händen mehrere Christenbrüder hier auf der Insel begraben habe, ziemt es Dir auch mir diesen Liebes-	styrte ned til mig igaar? Nei, ingenlunde. Men da jeg, med egne Hænder, har begravet flere Christenbrødre paa denne Øe, sømmer det sig ogsaa dig, at giøre mig samme Skiel.
10	dienst zu erweisen. Fürchte Dich nicht! Oeffne meine Wohnung. Hüte Dich aber hinein zu gehen, ehe Du mit Schiesspulver und Rauchwerk die Luft gereinigt hast. Deine Mühe wird Dir reichlich belohnt werden, und ein in	Vær uden Frygt! Aabne min Bolig, men vogt dig for at gaae ind, før du har rendset Luften med Krudt og Røgelse. Du vil finde din Umage rigelig lønnet; og en i Gud hensovet
15	Gott verstorbener Christ dankt Dir, dass Du ihm die Grabesruhe gönnst.	Christen takker dig, naar du skaffer ham Ro i sin Grav.
	Mit diesen Worten verschwand die Erscheinung, oder ich erwachte vollends aus meinem Traume; in welchem Zustande, könnt ihr selber denken.	Med disse Ord forsvandt Synet, eller vaagnede jeg af Drømmen; i hvilken Tilstand, kunne I let begribe.
20		

Die Gegenüberstellung der beiden Versionen zeigt, dass inhaltlich eine weitgehende Übereinstimmung angestrebt wurde. Jedoch wird an gewissen syntaktischen und semantischen Unterschieden deutlich, dass der dänische Text vom deutschen unabhängiger ist, als es bei einer herkömmlichen, auf möglichst grosse Äquivalenz bedachten Übersetzung der Fall wäre. Ein Vergleich mit der 1761–1765 erschienenen dänischen Erstübersetzung der *WF* lässt ausserdem den Schluss zu, dass Oehlenschläger sie für seine dänische Version nicht zu Rate zog.[82]

Im Folgenden werden die auffälligsten Unterschiede zwischen dem deutschen und dem dänischen Text besprochen:

Zeile 3 / 4 (dän. 3):	Die deutsche Formulierung „bis sie (die Höhle) zu meiner Bequemlichkeit taugte“ wirkt im Dänischen durch die Aufteilung von Substantiv und Verb auf die zwei parallelgeschalteten Adjektive „nyttig og magelig“ eleganter und sogar konziser, obwohl der Satz in Wirklichkeit um ein Wort verlängert ist.
Zeile 5 / 6 (dän. 5):	Statt „in jenen Graben hinunter“ steht dänisch „ned til mig“: Damit wird die Situation persönlicher und menschlicher, denn nicht mehr der Graben ist zentral, sondern Cyrillo selbst, der sich mit der Zeitangabe „igaar“ auf Alberts zeitliche Ebene einlässt. Das gewaltsame „Hinunterstossen“ erscheint gemildert; „lod styrte ned“ verweist eher auf die Befehlsgewalt als auf die aktive Handlung der höheren Macht.

82 Dies, obwohl er Schnabels Roman vermutlich in dieser Ausgabe kennengelernt hatte (vgl. Kap. 1.1 dieser Arbeit).

Zeile 9 / 10 (dän. 8): Während das deutsche Wort „Liebesdienst“ die christliche Nächstenliebe als Handlungsmovens betont, weist die Wahl des dänischen „samme skiel“ auf ein juristisches Verhältnis, in dem ein Gleichgewicht von Geben und Nehmen angestrebt wird.[83] Natürlich ist die Wortwahl auch mitbedingt durch das offensichtliche Fehlen eines dem deutschen „Liebesdienst“ äquivalenten Ausdrucks.[84] Der Kontext schliesst die verwandt scheinenden dänischen Termini „Vennetjeneste“ oder „Vennestykke“ aus, da sie auf die Beziehung zwischen Cyrillo und Albert – auch im persönlicher wirkenden dänischen Text – nicht zutreffen und zudem oft ironisch konnotiert sind (*ODS* 26:1137–1138).

Zeile 13 / 14 (dän. 11 / 12): „Deine Mühe wird dir reichlich belohnt werden“: Der dänische Text wendet den passiven in den aktiven Modus und setzt Albert als Subjekt ein; er wird so zum Handlungsträger der im deutschen Satz unpersönlich formulierten Aussage.

Zeile 14 / 15 (dän. 12 / 13): Wirkt schon Oehlenschlägers deutscher Ausdruck „ein in Gott verstorbener Christ“ im Verhältnis zu Schnabels drastischer Formulierung dieser Stelle („meinen vermoderten Cörper“, *WF* I: 201) euphemistisch,[85] so scheint diese Tendenz zur Beschönigung noch verstärkt in der dänischen Version: „en i Gud hensoven Christen.“ Doch darf bei dieser Einschätzung nicht übersehen werden, dass hier – weit dezidierter als im deutschen Text – auf die Sprache der Bibel zurückgegriffen wird.[86]

Zeile 15 / 16 (dän. 13 / 14): „[…] dass Du ihm die Grabesruhe gönnst“ erscheint im Dänischen mit „naar du skaffer ham ro i sin grav“ aus dem emotional-spirituellen Bereich auf eine pragmatische, handlungsbetonte Ebene verschoben, was wiederum Albert in die Rolle des tatkräftig Handelnden versetzt.

Die genannten Unterschiede erscheinen insgesamt geringfügig, bewirken aber doch, dass Cyrillo auf Dänisch natürlicher, direkter und persönlicher spricht. Seine Autorität tritt durch diese in vielen Fällen auf Alltäglichkeit hin tendierende Ausdrucksweise noch mehr zurück, während Alberts Position auf subtile Weise weiter gestärkt wird. Die deutlicher ausgeprägte Unabhängigkeit des Autors von Schnabels Vorlage, die sich an der freieren

83 In *ODS* 19: 346, wird „gøre samme skel“ als Synonym zu dem im *Danske Lov* verwendeten „gøre en lige“ erwähnt.

84 Die dänische Übersetzung der *Insel Felsenburg* von 1761–1765, die unverkennbar vom Prinzip der grösstmöglichen Treue zum Quellentext geleitet wird, behilft sich mit der Aufspaltung des Begriffs in seine Bestandteile und gibt diese mit „Kierlighed og Tieneste“ wieder.

85 Ganz im Gegensatz dazu folgt die zeitgenössische dänische Übersetzung von 1761–1765 Schnabels ungeschminkter Ausdrucksweise wörtlich mit der Bezeichnung: „mit forraadnede Legeme“ (Bd. 1: 170).

86 Vgl. die beiden Bibelzitate, die Otto Kalkar in seinem *Ordbog over det ældre danske Sprog 1300–1700* als Belegstellen angibt (Bd. II: 191).

sprachlichen Gestaltung ablesen lässt, führt also auch zu einer noch grösseren Autonomie seiner Hauptfigur.

Nun soll noch untersucht werden, wie der gewählte Textausschnitt in den späteren Ausgaben von Oehlenschlägers Roman gestaltet wurde. Zunächst werden die beiden späteren deutschen Ausgaben mit *IS* verglichen,[87] dann sollen die vier dänischen Folgeausgaben auf Unterschiede zu *ØS* überprüft werden.

Angesichts der zum Teil einschneidenden Kürzungen, welche die Fassung von 1839 erfahren hat, fällt auf, dass unser Textbeispiel ungekürzt und wörtlich übernommen wurde. Einige wenige Unterschiede existieren lediglich in Interpunktion und Orthographie. Dasselbe gilt prinzipiell für die Ausgabe von 1911, wobei diese allerdings von orthographischen, teils auch morphologischen Modernisierungen geprägt ist, wie z. B. „keineswegs" statt des älteren „keinesweges"; auch werden Umlaute am Wortanfang nun mit einem einzigen Zeichen geschrieben („Öffne" statt „Oeffne"); die Personalpronomen erscheinen durchwegs klein geschrieben; es werden bei direkter Rede Anführungs- und Schlusszeichen verwendet.

Die erste dänische Neuausgabe von 1846 zeigt folgende Änderungen:

- die Aufforderung „Aabne min Bolig" [Öffne meine Wohnung] lautet nun: „Luk op min Bolig", d. h. es wurde eine alltäglichere,[88] möglicherweise auch energischere Formulierung gewählt;
- statt „Ro i sin Grav" [Ruhe in seinem Grab] steht „Ro i Graven" [Ruhe im Grab], also ein formelhafter Ausdruck, näher beim Wort „Grabesruhe" des deutschen Textes;
- die Schlussworte „i hvilken Tilstand, kunne I let begribe" [in welchem Zustand, könnt ihr leicht verstehen] wurden gestrichen. Damit entfällt der Appell an die Zuhörer, der zugleich an die Leser gerichtet war und bei diesen kurz das Bewusstsein für die Erzählgegenwart weckte, in der Albert als alter Mann Rückschau auf seine Vergangenheit hält. Es lässt sich kaum entscheiden, ob diese Anrede als Illusionsbruch gesehen wurde, der an dieser Stelle vermieden werden sollte, oder ob die Worte redundant schienen, nachdem schon vor Cyrillos Auftritt an die Zuhörer und Leser appelliert worden war („Hvad der hændte mig, vil jeg fortælle Eder" [Was mir geschah, will ich euch erzählen], *Øen i sydhavet* 1846, II: 125).

Die erwähnten Unterschiede zu *ØS* finden sich auch in den drei weiteren Ausgaben des Romans von 1852, 1862 und 1904.[89] Abgesehen davon erfuhr der Textausschnitt keine Änderungen; jede dieser Ausgaben gibt also die Fassung von 1846 wort- und buchstabengetreu wieder.

Die bis auf wenige Einzelheiten unveränderte Übernahme des untersuchten Textausschnittes in den deutschen und dänischen Folgeausgaben weist wohl darauf hin, dass der Autor dieser Stelle besonderes Gewicht beimass; in der Tat wurde sie, wie aus der Bespre-

87 Die Edition des Inktank-Verlages von 2018 wird nicht einbezogen, da sie, wie in Kap. 1.5 erwähnt, ein Digitalisat der Erstausgabe von 1826 ist.

88 Das *ODS* stuft insbesondere für den Imperativ die semantische Variante „lukke op" als gebräuchlicher ein (vgl. *ODS* 13: 63).

89 Die epub-Ausgabe von 2013 (vgl. Kap. 1.5) stellt eine unveränderte Wiedergabe der Liebenbergschen Edition von 1862 dar (lediglich Schrift und Orthographie wurden dem heutigen Standard angepasst); sie wird deshalb in die Vergleiche nicht einbezogen.

chung der ersten Fassung ersichtlich, auf der Grundlage von Schnabels Vorlage besonders sorgfältig in den gegenüber Schnabel veränderten Kontext eingepasst. Auch die Herausgeber der dänischen Fassungen von 1862 und 1904, die teilweise verändernd in den Romantext eingriffen, sahen offensichtlich an dieser Stelle keinen Grund für Änderungen. Dasselbe gilt für die eingangs kurz referierte Schilderung von Alberts Höhlenentdeckung, die in allen Fassungen weitgehend unverändert bleibt, bis auf eine markante Kürzung in den deutschen Folgeausgaben: Gestrichen wurde der Passus, der das Auftreten des Wunderbaren, aber doch nicht Unmöglichen im Traum, hervorgerufen durch bestimmte seelische „Combinationen" (*IS* III: 337), reflektiert. Durch die Streichung entfällt einerseits die Anspielung auf die besonders in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts vieldiskutierte poetologische Frage, ob sich die Darstellung des Wunderbaren in der Dichtung mit der Wahrscheinlichkeitsforderung in Einklang bringen lasse; andrerseits zieht die Einstufung der Szene als blosses Traumerlebnis auch eine klare Grenze zwischen den Bereichen der Wirklichkeit und der Imagination, die sich in der ungekürzten Fassung noch teilweise überschnitten, so dass eine Zone der Ungewissheit entstand, in der das Wunderbare in Erscheinung treten konnte. Ob nun diese Reflexion als eines jener „Räsonnements" betrachtet wurde, die „etwas ins Ästhetische hinauslaufen"[90] und aus diesem Grund wegfallen musste, oder ob die Streichung signalisiert, dass die Diskussion des Wunderbaren in der Literatur allmählich als überholt angesehen wurde, lässt sich nicht eindeutig beantworten; für die zweite Vermutung spricht, dass der bewusste Passus in der dänischen gekürzten Fassung von 1846 (und in allen folgenden) beibehalten wurde, möglicherweise gerade, weil in der dänischen Poetikdiskussion, die in mancher Hinsicht der deutschen mit zeitlicher Verschiebung nachfolgte, die Debatte um das Wunderbare noch fortlebte.

4.4 Fazit

In den besprochenen Passagen ging es darum, die Textbeziehungen zwischen den *IS* und den *WF* genauer zu betrachten. Die Frage war, in welcher Weise sich die Stimme von Schnabels Roman in den verschiedenen textuellen Realisierungen der *IS* manifestiert; es sollte insbesondere herausgearbeitet werden, ob dabei von einer polyphonen Anlage im Bachtinschen Sinn gesprochen werden kann, d. h. ob sich zwischen Prä- und Folgetext ein Verhältnis dialogischen Charakters erkennen lässt.

Die Analyse der ausgewählten Textpassagen hat ergeben, dass in den *IS* tatsächlich ein Dialog mit den *WF* etabliert wird, in welchem der Prätext bald wörtlich übernommen, bald durch variantenreiche Verfahren der Verschiebung und Erweiterung umgeformt wird, so dass in der Rekontextualisierung und Umkodierung des verwendeten Textmaterials neue semantische Räume entstehen können. Während dies, wie in Kap. 4.3 gezeigt, durch minutiöse Änderungen und subtile Verschiebungen kleinster Satzsegmente erreicht wird, macht der Vergleich der beiden Eingangssequenzen deutlich, wie die Figur Eberhards bei gleicher Schicksalslage in beiden Romanen durch Hinzufügen, Ausmalen oder Umkodieren zahlreicher Details in den *IS* ganz neue Konturen gewinnt. Als wichtigstes Mittel bei diesem Verfahren der Neugestaltung hat sich der Einbezug einer Fülle von Texten erwiesen, die den

90 Vgl. Oehlenschlägers „Kürzungsprogramm" (Briefzitat in Kap. 1.5).

klar umrissenen Rahmen des Dialogs zwischen den *WF* als dem deklarierten Haupt-Prätext und dem Folgetext sprengen und stattdessen ein veritables Stimmenuniversum schaffen, wodurch Bachtins Vorstellung einer Dynamisierung des Textbegriffs in besonders vielfältiger Weise umgesetzt und akzentuiert wird.

 DOI 10.24053/9783772057601