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: 6: Personenkonstruktionen : weibliche und männliche Stimmen

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

6 Personenkonstruktionen: Weibliche und männliche Stimmen

Nachdem in dieser Arbeit verschiedentlich die Mehrstimmigkeit auf der Ebene der Textgestalt dargestellt wurde, ist nun zu fragen, ob sich auch in der Figurenkonzeption polyphone Elemente nachweisen lassen. Dabei stellt sich u. a. die Frage, ob die vielen, von Oehlenschläger neu in den Roman eingeführten Frauenfiguren eine eigene Stimme besitzen, d. h. ob sich eine Differenz zu den Männern erkennen lässt. Die Frage mag banal, ja überflüssig scheinen, angesichts der in der abendländischen Literatur praktizierten Zelebrierung des „Weiblichen", die auch Oehlenschläger in seinen immer wieder zum Klischee stilisierten Frauenbeschreibungen übernimmt. Als Beispiele seien die zahlreichen aus der Pflanzen- und Tierwelt stammenden Vergleiche erwähnt: Insbesondere Rosen, Veilchen und Rehe sollen den bevorzugten zarten, ätherischen Charakter der weiblichen Natur anschaulich machen. Gerade diese Schematisierung muss aber auch zu einer an unzähligen Stellen greifbaren Verunsicherung in Bezug auf das Wesen des Weiblichen bzw. Männlichen führen. Betrachtet man nämlich den Geschlechterdiskurs im Roman genauer, so fällt auf, wie oft sich männliche und weibliche Eigenschaften überkreuzen, mischen und vertauschen, so dass die Klischees eher desavouiert als bestätigt werden.

Die folgende Fallstudie bezieht sich auf einen Textausschnitt, der im Unterschied zu den bereits untersuchten Passagen keine offensichtlichen Parallelen zu Schnabels Roman aufweist, sondern von Oehlenschläger neu in Alberts Lebensgeschichte eingefügt wurde, als eine jener „Novellen", die „der grossen Erzählung einverleibt werden konnten", wie er in seiner Vorrede erwähnt (*IS* I: IX).[1] In bestimmten Bereichen zeigt die „Novelle" jedoch Anklänge an die im vierten Teil der *WF* vorgetragene „Lebensgeschichte der persischen Prinzessin Mirzamanda aus Candahar", Textbezüge, von denen im Folgenden noch die Rede sein wird, die aber nicht so augenfällig sind, dass in dieser Hinsicht von einem „Dialog mit Schnabels Text" gesprochen werden könnte. Doch soll die Analyse der ausgewählten Sequenz klären, ob auch in einem vom deklarierten Prätext unabhängigen Ausschnitt textuelle Mehrstimmigkeit und Dialogizität als produktive Strukturen zu erkennen sind.

Es wurde schon erwähnt, dass in Oehlenschlägers im Vergleich zu den *WF* wesentlich figurenärmerem Roman etliche neugeschaffene Frauengestalten auftreten, wie z. B. Eberhards treue Dienerin Hanna Hellkraft oder Concordias Begleiterin Minga, um nur zwei aus einer ganzen Reihe anderer zu nennen, von denen bisher in dieser Arbeit noch nicht die Rede war. Doch diese Frauenfiguren treten nicht als Erzählerinnen ihrer eigenen Geschichte auf, sie fungieren also nicht wie in Schnabels polyphon strukturiertem Erzählsystem als eigene „Textstimmen"; vielmehr werden sie selber als handelnde oder erlebende Figuren erzählt – mit einer Ausnahme: Die „schöne Bäckerin" erzählt ihre Lebensgeschichte selbst; allerdings wird ihre Ich-Erzählung von Albert wiedergegeben, der sie in die Erzählung seiner eigenen Biographie einmontiert, so dass sich die beiden Erzählerstimmen überlagern,

1 Laut Genette handelt es sich bei einem solchen Verfahren um eine „Ausgestaltung durch massive Hinzufügung", d. h. um eine „Erweiterung" (1993: 353).

 DOI 10.24053/9783772057601

verdoppeln, miteinander verschmelzen, weshalb der Bäckerin eine eigene Stimme doch nicht wirklich zugestanden wird.

6.1 Liebe im Roman

Die Erzählung ist Teil von Alberts Lebenserinnerungen, welche er, wie erwähnt, auf der Insel Felsenburg Abend für Abend zwei Jahre lang seinem Urgrossneffen Eberhard und einigen anderen Zuhörern vorträgt. Sie wird in mehrfacher Weise eingeleitet: Zunächst stellt Albert im Verlauf der Schilderung seiner Jugend in Aussicht, von einem Liebesabenteuer zu berichten (*IS* II: 249). Dann meldet sich der auktoriale Erzähler mit einem Kommentar zu Alberts Erzählweise und zum gesamten Roman zu Wort: Alberts Versprechen lasse ihn [den Erzähler] hoffen,

> dass die jungen Leser und Leserinnen diesen Roman nicht bei Seite legen werden, weil sie bereits fast zwei Theile gelesen haben, und noch nichts von eigentlicher *Liebe* darin vorkömmt. (*IS* II: 249; Hervorhebung im Original)

Diese Bemerkung, insbesondere die Bezeichnung des Textes als „Roman", weist auf die traditionellen Gattungskriterien, denen zufolge ein Roman „Liebe und Abenteuer" zum Inhalt haben muss. Die den Liebesgeschichten unmittelbar vorangehenden Kapitel handeln denn auch von „Abenteuern", wie schon die gleichlautende Überschrift des ersten dieser Kapitel ankündigt (*IS* II: 190). Dabei handelt es sich um inhaltliche Gattungskriterien, die mindestens für die Zeit, in der Albert erzählt (Anfang des 18. Jahrhunderts), noch Gültigkeit hatten (Steinecke / Wahrenburg 1999: 16), die aber in der Weise, wie der Erzähler ihre Erfüllung an seine Figur delegiert, auch ironisiert werden, was besonders deutlich wird in der Fortsetzung des Erzählerkommentars: Es wird auf die Erzählung einer grotesken Liebes- und Ehegeschichte aus Alberts Jugendzeit angespielt, die „freilich nicht zu den reizendsten der erotischen Gemälde gerechnet werden [könne]" (*IS* II: 249). Das werde aber noch kommen: „Wir werden mit Albert Julius lieben und seufzen […]" (*IS* II: 250).

Schliesslich wird ein weiteres Mal auf die Liebesthematik verwiesen, als Albert seine Erzählung wieder aufnimmt und sich selber an sein Versprechen erinnert, von einem Liebesabenteuer zu erzählen (*IS* II: 251). Sein eigenes Erlebnis bildet dabei gleichsam den Auftakt zu einer Reihe von Liebesgeschichten, die alle – mit Ausnahme jener der Bäckerin – tragisch enden, wobei aber diese Tragik immer wieder aufgelöst wird durch ein spukhaftes Spiel mit Geisterwesen – Phänomene, die sich aus der Geschichte der Bäckerin in die anderen Liebesgeschichten hinein fortpflanzen, sie miteinander verbinden und sie in eine Atmosphäre von karnevalesker Wehmut tauchen.

Die Geschichte erscheint im Zusammenhang mit den Theaterspielen, die Seifert mit seiner Truppe aufführt; auf einer Ritterburg in Thüringen spielen sie eine nicht näher bezeichnete Komödie, in der Albert als „verlorener Sohn" auftritt (vgl. Kap. 8.1).

In dieser Rolle gefällt Albert, wie er erzählt, besonders den Frauen. Dabei ist es vor allem seine Erscheinung als zerlumpter Bettelknabe, welche die Frauen bewegt; die Selbstverständlichkeit, mit welcher hier Mitleid als „Frauentugend" festgeschrieben wird, weist voraus auf die in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts beginnende Konstruktion spezifisch „weiblicher" Tugenden wie Sanftmut, Anteilnahme und Mitleid auf der Basis der

„organischen Schwäche" des weiblichen Körpers: „Selbst schwach und im Gefühl ihres Unvermögens wird sich die Frau mit allen Unglücklichen identifizieren […]" (Honegger 1996: 148).[2]

Als „verlorener Sohn" gewinnt Albert auch die Liebe eines schönen Mädchens, Tochter eines herumziehenden Krämers, die selber als „Tabuletkrämerin" arbeitet. In seiner Verliebtheit will Albert ihren Namen in einen Baum ritzen und wird von Seifert beauftragt, auch gleich den Namen einer schönen Bäckerin, die dieser begehrt, miteinzuschneiden, wobei Albert darauf achten solle, „einen tüchtigen stämmigen Baum [zu] erwählen, mit üppigem Laube und glatter Rinde, wie sie selber ist" (*IS* II: 266). Diese Parallelisierung der Geliebten mit dem Baumkörper weist in der Geste des Einritzens auf die sexuelle Natur von Seiferts Begehren. Da der Baum aber auch als Phallussymbol gedeutet werden kann, wird das Objekt des Begehrens zur phallischen Frau, und als solche zugleich anziehend und unheimlich. Der weitere Verlauf der Erzählung wird zeigen, inwiefern die Bäckerin Züge dieses sexuellen Konstrukts trägt.

Indem Seifert das Eingravieren des Namens seiner Geliebten an einen andern delegiert, verspottet er gleichzeitig dieses Ritual der Verliebten. Seine an Albert gerichtete Warnung unterstreicht den Spott:

> Hüte dich auch, dass du, bei allen den krummen C's, E's und B's, die schwer zu machen sind, besonders im Mondschein, dich nicht in die Finger schneidest oder das Messer zerbrichst. (*IS* II: 266)

Die Worte bilden nicht nur einen ironischen Bruch in Alberts schwärmerischer Verliebtheit, sie verweisen gleichzeitig auf die Materialität der Schrift, die in ihrer spezifischen Form – in den *IS* ist es die Fraktur mit ihren vielfach gebrochenen und gebogenen Grossbuchstaben (auch „E" ist im Gegensatz zur Antiqua in der Fraktur „gekrümmt") – die Schwierigkeit der „Einkerbung" bedingt; Seiferts Belehrung zu den „krummen" Buchstaben, „die schwer zu machen sind" in der Führung des einritzenden Messers, hebt diesen Umstand besonders hervor und weist damit symbolisch auf Alberts sexuelle Unerfahrenheit.

Die Ironisierung wird noch weiter getrieben, da Albert, dem erst jetzt bewusst wird, dass er den Namen der Tabuletkrämerin gar nicht kennt, in die Baumrinde nur das Wort „Geliebte" einschneiden kann, das Seifert später scherzhaft für seine eigene Liebe annektiert, indem er es mit den drei Vornamen und dem Nachnamen der schönen Bäckerin ergänzt und mit dieser Namenshäufung das Einschneiden ad absurdum führt. Die Vornamen „Catharine, Benedicte, Elisabeth" deuten übrigens alle auf weibliche Heiligkeit und Frömmigkeit, was durch den Familiennamen „Messerschmidt" mit einem ebenso männlichen wie körperlich-sinnlichen Element komplementiert wird: das „Messer" ist als Penissymbol im doppelten Sinn Werkzeug des Eingravierens. Albert will diese Ergänzung indessen nicht hinnehmen und erwägt, die Namen zu tilgen.[3] Dass er den Namen der Tabuletkrämerin

2 Das Zitat entstammt Claudia Honeggers Referat von Pierre Roussels einflussreicher Schrift *Système physique et moral de la femme* von 1775 und bezieht sich wohl auf Roussels Feststellung: „c'est du sentiment de son impuissance qu'elle tire cette disposition à s'identifier avec les malheureux, cette pitié naturelle qui est la base des vertus sociales." [Aus dem Gefühl ihrer Ohnmacht entspringt diese Neigung zur Identifikation mit den Unglücklichen, dieses natürliche Mitgefühl, welches das Fundament der sozialen Tugenden ist] (Roussel 1775: 32).

3 Darin kann man einen intertextuellen Anklang an Ariosts *Orlando furioso* sehen: Orlando will die Namensverbindung Angelica-Medoro, die er auf Bäumen rings umher eingeschnitten erblickt, zuerst nicht wahrhaben und versucht zu glauben, dass die Inschriften andere Personen bezeichnen als die,

nicht kennt, könnte auf die typisierte Natur seiner Gefühle deuten: Er liebt auf romantische Weise ein namenloses Geschöpf und findet selber, der Zauber dieser Liebe wohne „in der Phantasie, und ist eigentlich nur der gesteigerte Sinn für die Schönheit oder Anmuth beider Geschlechter" (*IS* II: 257). Wie sich nach dem Tod der Tabuletkrämerin herausstellt, wurde er von ihr auf ebenso poetisch überhöhte Art wiedergeliebt, denn ihre Liebe galt dem „verlorenen Sohn", d. h. sie setzte Albert mit seiner Rolle im Theaterstück gleich (*IS* II: 451). Allerdings ist diese Gleichsetzung nicht ganz ohne Berechtigung, da Albert selber sich in seiner Eltern- und Heimatlosigkeit in gewissem Sinn als „verlorener Sohn" vorkommt: „indem ich Albert Julius war, stellte sich zugleich Vieles vom Wesen des verlorenen Sohnes selbst dar" (*IS* II: 253). Dadurch wird eine klare Trennung zwischen Rolle und Persönlichkeit in Frage gestellt.

6.2 Walpurgisnacht der Texte

Noch weit ausgeprägter und von grösserer Tragweite ist die Identifizierung Seiferts mit seiner Rolle als „Faust" durch die schöne Bäckerin, die ihm ihre Geschichte erzählen will, weil sie von Fausts magischen Künsten Hilfe erwartet. Seifert fühlt sich von ihrer Tendenz, Bühnenfiguren mit realen Personen zu vermischen,[4] verunsichert; die Bäckerin ist ihm unheimlich, weil er befürchtet, sie sei ein wenig verrückt und wähne sich mit Hexen und Teufeln im Bund. Albert begleitet ihn zur Zusammenkunft mit der Bäckerin, erlebt dort aber zu Beginn statt des erwarteten Unheimlichen gerade das Gegenteil: Der Bäckerladen versetzt ihn in seine Kindheit zurück, erweckt ihn ihm also Gefühle des Vertrauten, Heimischen. Auch ihre Stube hat nichts Unheimliches, es ist dort alles „niedlich und ordentlich" (*IS* II: 285) – eine Beschreibung, die an Gretchens „kleines reinliches Zimmer" denken lässt (Goethe 1948–1971, 5: 225).[5]

Aber gerade die Gretchen-Reminiszenz führt auch wieder an das Unheimliche heran, das sich besonders in Gretchens geisterhafter Erscheinung an der Walpurgisnacht manifestiert: Unheimlich ist der starre Blick der Gretchenfigur, und ebenso das rote Schnürchen um ihren Hals, das, „nicht breiter als ein Messerrücken" (*Faust* I: 4205),[6] in der Andeutung der Enthauptung als Hinweis auf die Kastration verstanden werden könnte: Kastrationsangst ist

welche diese Namen tragen. Als er schliesslich der Wahrheit nicht mehr ausweichen kann, entzündet sich an den Inschriften seine Raserei (Ariosto 1982: Canto XXIII, 103–136).

4 Auch in Holbergs Stück *Hexerie eller blind Allarm* (1731) identifizieren Dorfbewohner einen Schauspieler, den sie beim Einstudieren seines Bühnentextes beobachten, mit seiner Rolle, in der er – ähnlich wie Faust – Teufelsbeschwörungen ausführt; diese Vermischung von Theater und Realität führt im Dorf zu Hexenwahn und Hexenverfolgung. Holbergs Komödie dürfte Oehlenschläger zur Zeit der Entstehung der *IS* besonders gegenwärtig gewesen sein, da sie zu jenen 25 Stücken gehörte, die er, wie verschiedentlich erwähnt, 1822 (also kurze Zeit vor der Publikation seines Romans) auf Deutsch übersetzt hatte.

5 Auf die ganz ähnliche Beschreibung von Eberhards Stube im ersten Teil der *IS* wurde bereits hingewiesen (vgl. Kap. 4.2), da jedoch die Figur der Mutter – anwesend in ihrem Bild – jenes Zimmer beherrscht, tritt dort der Gretchenbezug in den Hintergrund, indem er zwar nicht gelöscht, aber durch die starke Position der Mutter gewissermassen überdeckt wird.

6 Albrecht Schöne deutet den roten Blutstreif als „Teufelszeichen"; er argumentiert damit für die Ambivalenz der Gretchenfigur, die nicht nur als Rettende zu sehen sei, wie die Textoberfläche suggeriere, sondern auch als teilhaftig „an der dem Satan verfallenen Welt" (Schöne 1982: 177–178).

nach Freud der Kern des Unheimlichen (Freud 1999, 12: 243–245). Laut Mephisto erinnert Gretchens starrer Blick an die Meduse (*Faust* I: 4192–4194), und mit diesem Schreckensbild bringt Seifert die Bäckerin indirekt in Verbindung, wenn er sie wegen ihrer „langen fliegenden Goldhaare[ ]" einen Kometen nennt, der „Schauer und Grauen erregen" kann (*IS* II: 279). Kometen wurden allgemein gefürchtet; sie galten als Verkünder kommenden Unheils (*Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens* 1927–1942, V: 92–95). Auch der Faust des Volksbuches deutet die Erscheinung eines Kometen in diesem Sinn und zählt eine lange Reihe von Katastrophen auf, die der Komet mit sich bringen werde (*Historia von D. Fausten* 1988: 73). Die gedankliche Verbindung der Bäckerin mit dem Bild des Kometen (und damit indirekt mit der Meduse)[7] weist auch auf die Andeutung ihres Wesens als phallische Frau zurück (*IS* II: 266): Die Meduse symbolisiert mit ihrem Schlangenhaar die „phallische Vulva" (Devereux 1981: 175), die faszinierend und beängstigend zugleich ist, weil das phallische Element zwar die Kastrationsangst mildert (Freud 1999, 17: 47), durch die Assoziierung der „phallischen Frau" aber auch eine bedrohliche Übermacht des Weiblichen signalisiert.[8]

Der Text schwankt zwischen impliziten Bezügen zu Goethes *Faust* und expliziten Hinweisen auf den Faust der Volksbücher und der deutschen Adaptationen von Marlowes Faustdrama, die im 17. Jahrhundert häufig von Wandertruppen gespielt wurden (Friedrich, Th. 1963: 166). Aber auch Spuren aus den Puppenspielen finden sich, wie die Anspielung der Bäckerin auf Fausts Geliebte, „die Herzogin von Parma", zeigt (*IS* II: 286).

Die Bäckerin beginnt ihre Erzählung mit einer ausführlichen Schilderung der Grausamkeit ihres Vaters, der ihren Geliebten, den Bäckergesellen Josef, vertrieb und sie selber in ein unterirdisches Gewölbe sperrte. Darin zeigt sich eine intratextuelle Verwandtschaft mit dem „Fräulein im gläsernen Sarg" (*IS* II: 425), einer der in den folgenden Kapiteln des Romans erzählten tragischen Liebesgeschichten: Eine mittelalterliche Ballade besingt das Schicksal eines Mädchens aus adligem Geschlecht, das vom Vater zur Strafe für seine Liebe zu einem Müllerssohn eingekerkert wurde, was zum Selbstmord des Müllerssohnes und zum Liebestod der Tochter führte.

Dass die Väter die Liebesbeziehungen ihrer Töchter zerstören – auch Alberts beginnende Liebe zur Tabuletkrämerin endet durch das Eingreifen des Vaters – deutet in verhüllter Weise auf inzestuöse Wünsche,[9] die beim Vater der Bäckerin überdies sadistische Züge annehmen: Er droht ihr mit der Rute und geisselt sie schliesslich bis aufs Blut.[10] Diesen inzestuös gefärbten Vater-Tochter-Beziehungen ist gemeinsam, dass die Mütter fehlen; von ihnen ist nie die Rede.[11] Eine mögliche intertextuelle Parallele hierzu findet sich in

7 Die Verbindung Komet – Meduse – Kopf einer geliebten Frau (mit Verweis auf Cyrillos Eleonora) begegnet auch in *IS* IV: 27.

8 Auf den Zusammenhang zwischen Cyrillos Sexualangst und dem medusenähnlichen Anblick von Eleonoras geköpftem Haupt (*IS* III: 473–474) wurde in Kap. 6.1 hingewiesen.

9 Vgl. dazu Ranks Darstellung, wie in Mythen, Sagen und Märchen Väter die Freier der Töchter vertreiben oder bekämpfen (Rank 1974: 354–359). Dabei weist er das Einsperren der Tochter durch den eifersüchtigen Vater als häufig verwendetes Motiv nach (1974: 358–359).

10 Ein sadistisches Element ist nach Rank nicht selten Bestandteil des inzestuösen Vater-Tochter-Verhältnisses, da der Inzest mit der Tochter oft deren Verführung oder Vergewaltigung voraussetzt (1974: 339).

11 Vgl. Rank (1974: 349–353). In Märchen und Sagen trifft häufig der Tod der Mutter mit dem Erwachsenwerden der Tochter zusammen, was den Wunsch des Vaters andeutet, die Tochter gegen die altgewordene Mutter auszutauschen.

den *WF* in der Geschichte der Mirzamanda: Zwar fehlt in diesem Fall die Mutter nicht, sie wird als zauberkundige Fürstin (was sie mit der Hexenwelt in der Geschichte der Bäckerin verbindet) sogar in aller Ausführlichkeit dargestellt, aber nicht einmal zwei Jahre nach Mirzamandas Geburt wird sie umgebracht, so dass sich auch hier eine frauen- und mutterlose Vater-Tochter-Beziehung ergibt. Der Vater verfolgt die erwachsen gewordene Mirzamanda ganz unverhüllt mit seinen sexuellen Wünschen (*WF* IV: 475–482), wobei sie väterlichem inzestuösem Begehren gleichsam doppelt ausgesetzt ist, da eine zweite Vaterfigur, ein alter Verehrer ihrer verstorbenen Mutter, sie mit allen Mitteln, auch mit physischer Gewalt, dazu zwingen will, ihn zu heiraten (*WF* IV: 489–495).

In der Erzählung der Bäckerin entfaltet sich eine detailreiche Darstellung des Hexensabbats und der Walpurgisnacht auf dem Blocksberg. Die Beschreibung in *IS* II: 307–308 enthält Anklänge an die *Walpurgisnacht* in Goethes *Faust* I, vor allem an deren Beginn (*Faust* I: 3835–3955); so wählt die Bäckerin aus den vorhandenen Transportmitteln für die Reise auf den Blocksberg den Bock, da er ihr am geeignetsten schien, „eine solche Reise auszuhalten" (*IS* II: 307). Dieselbe Wahl trifft auch Mephisto, der sich, ebenfalls im Hinblick auf die weite Reise, „den allerbesten Bock" wünscht (*Faust* I: 3835–3837). Auf den Blocksberg verlegt die Bäckerin – mit Hilfe ihrer alten, im Umgang mit Hexen und Teufeln erfahrenen Wärterin Mariane[12] – ihre Zusammenkünfte mit Josef, von dem ihr Vater sie nach der Entdeckung ihrer Schwangerschaft gewaltsam getrennt hatte.

Mehrere Motive in ihrer Geschichte – das unehelich geborene Kind, die Verzweiflung in der Gefangenschaft, die Entstehung des Wahns, das Hochgericht am Rabenstein – wecken wieder Reminiszenzen an die Gretchen-Tragödie in Goethes *Faust*, aber die tiefe Tragik von Gretchens Schicksal erscheint durch die völlig anders gearteten Wahnvorstellungen der Bäckerin transformiert und aufgehoben, so dass schliesslich sogar die düstere Richtstätte am Rabenstein, welche die Hexen im *Faust* für Gretchens Hinrichtung vorzubereiten scheinen (*Faust* I: 4399–4404), zu einer romantischen Kulisse für die Liebesbegegnung zwischen Joseph und der Bäckerin werden kann, auf der selbst der Galgen, „verfallen und zerrissen mit Moos und Blumen durchwachsen […] wie die Trümmer einer alten Burg" (*IS* II: 309), seinen Schrecken verloren hat.

Die Hexenwelt, von der Bäckerin mit grossem Realismus geschildert, wird durch mehrere Hinweise in der Erzählung als Phantasieprodukt kenntlich gemacht, scheinbar, ohne dass der Bäckerin selber dies zum Bewusstsein käme. So finden verschiedene Zeichen, welche die Realität des Hexenspuks belegen sollen, rationale Erklärungen, die sie als trivial und alltäglich enthüllen (z. B. entpuppen sich Cupidos Flügelfederchen als gewöhnliche Hühnerfedern, *IS* II: 313). An anderen Stellen bilden sich in der Erzählung der Bäckerin Risse, durch die ein Bewusstsein ihres Wahns zu schimmern scheint:

> Es ist aber alles doch nur dünn und luftig, und einem Traume so ähnlich, dass ich die sämmtlichen Erscheinungen für lauter Einbildungen erklären möchte, wäre ich nicht vom Gegentheile überzeugt. (*IS* II: 326)

Eine Relativierung des Wahns bedeutet auch die Ironie, die immer wieder aufblitzt und Löcher in das Gewebe der Wahnbildung reisst, so zum Beispiel, wenn die alte Mariane es

12 Auch Mirzamanda hat eine Dienerin, die hexenhafte Züge trägt und mit dem Satan im Bund steht (*WF* IV: 405–409).

völlig überflüssig findet, Frauen zu verbrennen, bloss, weil sie sich auf dem Blocksberg amüsierten, besonders zu einer Zeit, da das Brennholz so teuer werde (*IS* II: 306). Dabei erinnert Marianes Beschreibung dessen, was die Frauen auf dem Blocksberg tun: „Essen, trinken, tanzen, liebkosen und faulenzen" (*IS* II: 306), an Mephistos Aufzählung in Goethes *Walpurgisnacht*: „Man tanzt, man schwatzt, man kocht, man trinkt, man liebt" (*Faust* I: 4058).

Marianes Verlächerlichung der Hexenverbrennungen beruht auf einer scharfen Kritik an den Männern, die auch ohne Teufelsbund viel ärgere Sünden begingen als die Frauen, indem sie „stehlen, morden, rauben, verläumden, betrügen, andere unglücklich machen" (*IS* II: 306). Ihre Aussage: „Die neidischen Mannsbilder können nicht einmal einem armen Weibe einen solchen Spas im Lande der Träume gönnen" (*IS* II: 305), verweist das Hexenwesen ebenfalls ins Reich der Phantasie und verurteilt gleichzeitig den Machtanspruch der Männer, auch noch über die Träume der Frauen herrschen zu wollen.

Mit dem „Spas" der Frauen „im Lande der Träume", gegen den sich der Neid der Männer richtet, ist, wie aus der Geschichte der Bäckerin klar wird, sexuelle Befriedigung gemeint, welche die beiden Frauen – Mariane hat ebenfalls in jungen Jahren ihren Geliebten verloren – auf die Ebene der Phantasie verschieben, indem sie sich selber und die erträumte Gestalt des Geliebten in die Walpurgisnacht am Blocksberg versetzen. Die Wahl der Hexenwelt als Kulisse für ihre sexuellen Phantasien ist nicht zufällig, sondern ergibt sich aus einem Diskurs, der weibliche Sexualität als unheimliche, mit Hexen und schwarzer Magie im Bund stehende Kraft auffasst, eine Sicht, wie sie folgendes Zitat aus dem *Hexenhammer* deutlich zum Ausdruck bringt: „Alles geschieht durch fleischliche Begierde, die bei ihnen [den Frauen] unersättlich ist. […] Darum haben sie auch mit den Dämonen zu schaffen, um ihre Lust zu stillen" (Kramer 2015: 238).

Hexenbräuche wie Fliegen und Reiten gelten als Chiffren für den Koitus; verschiedene Attribute der Hexen, z. B. Besenstiele, Stöcke, Heugabeln, etc. haben phallischen Charakter: Die Hexe ist also auch eine „phallische Frau"[13], d. h. sie verfügt selbs*therr*lich (!) über ihre Sexualität, ohne sich vom Mann darin dominieren zu lassen. So führte z. B. die Bäckerin ihr genussreiches Sexualleben mit Josef trotz des Verbotes ihres Vaters so lange wie möglich ungehindert fort und entzog sich später der väterlichen Repression durch Schaffung einer sexuellen Phantasiewelt. Die Vorstellung von der weiblichen Sexualität als einer Macht, die den Mann „verhexen" kann, äussert sich auch in Seiferts Worten über die schöne Bäckerin: „Allein, schöne Weiber sind Hexen, wenn sie uns verliebt machen" (*IS* II: 338).

Die Konstruktion des Zusammenhangs zwischen Frau, Sexualität und Hexe wird von der alten Mariane zwar kritisiert und verlacht, dient andrerseits jedoch den beiden Frauen als Grundlage, fast könnte man sagen, als Prätext, für die Schaffung ihrer erotischen Traumwelt. Aber die gestalterische Phantasie der Bäckerin erschöpft sich nicht in der Ausmalung des Hexenspuks am Blocksberg, vielmehr verfeinert und erweitert sie ihr Phantasiegebilde, indem sie Gestalten aus der mittelalterlichen Sagenwelt, wie jene des getreuen Eckhart, der vor dem Venusberg Wache hält (*IS* II: 310–311),[14] damit verwebt und den Venusberg

13 Géza Róheim weist in *Die Panik der Götter* zahlreiche weitere Erscheinungsformen dieser Phantasie in antiken und biblischen Mythen ebenso wie in mittelalterlichem und modernem Hexenglauben und in Träumen nach (1975: 228–264).

14 Ein Motiv, das sich in der Romantik grosser Beliebtheit erfreute; vgl. Tiecks Märchen *Der getreue Eckart und der Tannenhäuser* (1799 entstanden und 1812 in den *Phantasus* aufgenommen. Schon 1816

zu einer antiken Szenerie ausbaut, die sie mit Bacchus und Amor, mit Faunen, Satyrn und Wassernixen bevölkert. Der Szenenwechsel vom Blocksberg zum Venusberg, d. h. von der romantischen zur klassischen Walpurgisnacht, verbindet den Text mit Goethes Faustdrama und erinnert an den Ausspruch des Homunculus: „Romantische Gespenster kennt ihr nur allein; / Ein echt Gespenst, auch klassisch hats zu sein" (*Faust* II: 6946–6947). Es besteht auch eine zeitliche Nähe zwischen Oehlenschlägers Text und Goethes Konzeption der klassischen Walpurgisnacht, die Goethe bereits 1826, also mehrere Jahre vor der (posthumen) Veröffentlichung von *Faust* II, ausführlich schilderte: im *Zweite[n] Entwurf. Helena, Zwischenspiel zu Faust. Ankündigung* (Goethe 1948–1971, 5: 567–573). Doch selbst wenn dieser Entwurf damals schon publiziert worden wäre, käme er nicht als Prätext in Frage, da Oehlenschlägers Roman schon zwei Jahre früher erstmals erschienen war (1824 in der dänischen Version).

Es mag erstaunen, dass sich die Bäckerin, die „nicht ordentlich lesen" kann, wie zweimal betont wird (*IS* II: 297 und 299), in der antiken Mythologie auskennt. Der Hinweis der Venus auf den frühverstorbenen Bruder der Bäckerin, der in die Lateinschule ging und ihr „damals oft von dem heidnischen Gotte Bachus, von dessen Faunen, Satyrn und Bachantinnen erzählt" habe (*IS* II: 312), scheint diese Phantasien auf Kryptomnesien zurückzuführen, d. h. auf vergessene, aber im Unbewussten aufbewahrte, daher „kryptische" Erinnerungen.

In der Erzählung der Bäckerin werden der romantisch-deutsche Blocksberg und der klassisch-antike Venusberg aufeinander bezogen; sie treten gleichsam in einen Dialog miteinander, welcher als eine ins Groteske gewendete Spielart der Anfang des 19. Jahrhunderts geführten Diskussion über den Stellenwert der germanisch-nordischen gegenüber der griechisch-römischen Kultur erscheint.[15] Marianes Verteidigung der „biederen deutschen Teufel", die in ihrer Hässlichkeit ehrlicher seien als die nur äusserlich schönen „Griechenteufel" (*IS* II: 318), wirkt dabei wie eine Demontage des Winckelmannschen Ideals klassischer griechischer Schönheit, denn der blühende, weisse Körper des Bachus sei nur „Trug und Larve", die Venus eine „alte Vettel". Diese Bezeichnung bringt die Venus in Zusammenhang mit der Vorstellung der „vetula" (wovon das deutsche Lehnwort abgeleitet ist), die seit der Antike als Inbegriff ekelerregender Hässlichkeit gilt (Menninghaus 1999: 16 und 132–159). Dadurch wird die Venus praktisch mit ihrem Gegenpol, der hässlichen alten Hexe, gleichgesetzt; wie Mariane sagt, müsste man sie einmal sehen,

> ehe sie ihre Toilette gemacht, ehe sie die falschen Zähne in die hölzernen Gaumen geschraubt, sich geschminkt, geschnürt und sich alle die blühenden Gliedmaassen angeschnallt hat, die das Auge entzücken, die aber nur aus lauter samtenen Kissen mit Springfedern bestehen. (*IS* II: 318–319)

---

wurde der erste Teil auf Dänisch übersetzt: *Den troe Eckart,* efter Ludvig Tieck ved Johan Krag; dabei handelt es sich nicht um eine Nachdichtung, wie die Angaben anzudeuten scheinen, sondern um eine texttreue Übersetzung). Auch Oehlenschlägers späte Romanze *Tanhuser i Venusbierget* (entstanden 1846) nimmt die Sage nochmals auf.

15 Vgl. die im Jahr 1800 von der Universität Kopenhagen gestellte Preisaufgabe: „Var det gavnligt for Nordens skiønne Litteratur, om den gamle nordiske Mythologie blev indført og almindelig antaget, istedet for den Grædske?" [„Würde es unserer schönen Litteratur zum Nutzen gereichen, wenn die nordische Mythologie statt der griechischen von den Dichtern gebraucht und eingeführt würde?"] = Oehlenschlägers eigene Formulierung (*Selbstbiographie* 1829,1: 94). Oehlenschlägers positive Beantwortung dieser Preisfrage zeigt sein unbedingtes Eintreten, schon ganz zu Beginn seiner dichterischen Laufbahn, für den Einbezug der nordischen Mythologie in die Dichtkunst (*Æstetiske Skrifter 1800–1812*: 5–22).

Diese Künstlichkeit des Körpers verbindet die Venus mit den in Kunstwerken der Romantik häufig auftretenden Automaten, Puppen und Marionetten.[16] Ausserdem erinnert die „Montage" der Venus an Kunigunde im *Käthchen von Heilbronn*, deren Körper eine

> mosaische Arbeit, aus allen drei Reichen der Natur zusammengesetzt [ist]. Ihre Zähne gehören einem Mädchen aus München, ihre Haare sind aus Frankreich verschrieben, ihrer Wangen Gesundheit kommt aus den Bergwerken in Ungarn, und den Wuchs […] hat sie einem Hemde zu danken, das ihr der Schmied, aus schwedischem Eisen, verfertigt hat. (Kleist 1965: 520)

Auch sonst zeigen sich in der Geschichte der Bäckerin gewisse Anklänge an das *Käthchen von Heilbronn*, das ja ebenfalls ein Stück über Traum, Wahn und Halluzinationen ist.

Die Erwähnung des „Mährchen[s] […] von einem guten Nordengötzen Baldur", das fast ohne Übergang in den Mythos von Orpheus und Eurydike hineingleitet (*IS* II: 321), fügt der antiken Mythologie ein Element aus der nordischen hinzu,[17] so dass im Ganzen eine Synthese aus deutschen, griechisch-römischen und nordischen Stoffen entsteht, die auf den Schluss des Romans vorauszuweisen scheint, wo die deutschen Bewohner der Insel Klein-Felsenburg einen Tempel entdecken, in welchem „zwölf Asen, in lichter Herrlichkeit; / Recht wie die Marmorbilder in Circus dort in Rom / Und die Riesengötter von Erz in Hyppodrom" dargestellt sind (*IS* IV: 391; vgl. auch Kap. 8.5 dieser Arbeit).

Dieses Verfahren, das Verknüpfen, Weiterdichten und Ausweiten von bestehendem Textmaterial,[18] hat vieles gemeinsam mit einer intertextuellen Umarbeitung: Es entsteht eine Neuschöpfung auf der Grundlage von Texten. Der Wahn erscheint unter diesem Gesichtspunkt als kreative Bewältigung sexueller Unerfülltheit, wobei in der intertextuellen Gestaltung der Phantasiewelt auch ein Hinweis darauf zu liegen scheint, dass jegliche Identität sich aus Texten konstituiert, oder, in den Worten Kristevas (im Zusammenhang mit der polyphonen Struktur des Romans): „Celui qui écrit est le même que celui qui lit. Son interlocuteur étant un texte, il n'est lui-même qu'un texte qui se relit en se réécrivant" [Derjenige, der schreibt, ist derselbe wie jener, der liest. Da sein Gesprächspartner ein Text ist, ist auch er selber nichts als ein Text, der sich selbst wieder liest, indem er sich neu schreibt] (Kristeva 1969: 109). Das Lesen wäre dann – insbesondere bezogen auf die Bäckerin als „Nicht-Leserin" – in einem erweiterten Sinn zu verstehen, den Kristeva, teilweise analog zur Bedeutung von „Sammeln, Zusammenlesen", die „lesen" auch im Deutschen haben kann, so definiert: „‚Lire' était aussi ‚ramasser', ‚cueillir', ‚épier', ‚reconnaître les traces', ‚prendre', ‚voler' " [‚Lesen' bedeutete [in der Antike] auch ‚sammeln', ‚pflücken', ‚erspähen', ‚aufspüren', ‚nehmen', ‚stehlen'] (Kristeva 1969: 120).

16 Ein Beispiel in den *IS* ist der russische Trommelautomat, der das automatenhafte Wesen von Eberhards Vater spiegelt (*IS* I: 66), vgl. Kap. 4.2.

17 Eine Verbindung nordischer und antiker Kultur auf der Basis des Baldur-Mythos schuf Oehlenschläger schon in seinem Trauerspiel *Baldur hin Gode* (1806), das formal nach dem Muster einer griechischen Tragödie gestaltet ist. In gewisser Weise wird auch das Christentum in diese Synthese einbezogen, denn in Baldurs Figur und Schicksal – er stirbt als unschuldiges Opfer des Bösen –, sind Züge einer Christus-Gestalt angelegt.

18 Nicht nur die Erzählungen der antiken und nordischen Mythologie, auch die Hexenwelt als textuelle Ausformung eines bestimmten Diskurses kann ja als Text gesehen werden.

6.3 Sublimierung oder Wahn?

Die Tatsache, dass die Bäckerin ihr unerfüllbares sexuelles Begehren in der Schaffung einer bunten, lebendigen Phantasiewelt sublimieren kann, scheint Ranks Theorie zu widerlegen, nur der Mann sei zur Sublimierung fähig, er könne tabuisierte sexuelle Wünsche durch „phantastische Ersatzbildungen" zu Kunst gestalten, während die Frau, der Rank in Analogie zur angeblich fehlenden Zeugungskraft auch künstlerische Schöpferkraft abspricht, auf erzwungene Unterdrückung ihrer Sexualität mit Neurosenbildung reagiere (Rank 1974: 337–338).

Die männliche Umwelt versteht die Phantasien der Bäckerin nicht etwa als schöpferisch-künstlerisches Gebilde, sondern hält sie – je nach dem Grad männlicher Aufgeklärtheit – für ein Indiz, dass die Bäckerin als Hexe oder als Verrückte anzusehen sei; sie wird also entweder dämonisiert oder pathologisiert. Der Burgkaplan, den Albert und seine Freunde auf der Ritterburg in Thüringen treffen, ist überzeugt, dass sie „auf dem Blocksberge mit den Höllenfratzen den Kehraus tanze", dies, obwohl er sie mit eigenen Augen schlafend vor sich liegen sieht (*IS* II: 343). Der Geistliche wird denn auch beschrieben als „sehr unwissender Mensch, der vorher Mönch gewesen und zum Luthertume übergegangen war" (*IS* II: 230–231); an seine Figur knüpft sich eine längere Anklage gegen die „Bigotterie unter den damaligen lutherischen Geistlichen", die „gegen solche Vergnügungen [gemeint sind die Aufführungen des Faustspieles] bei weitem nicht so nachsichtig waren, als die Katholiken", eine Denkungsart, aus der die Bilderstürmerei und die allgemeine Kunstfeindlichkeit der Reformation entstanden sei (*IS* II: 274–275). Die Beschränktheit des Geistlichen reizt Albert zu einer Beschimpfung, für die er später einen Denkzettel erhalten wird (*IS* II: 343–344).

Während also der Kaplan von der Hexennatur der Bäckerin überzeugt ist, hält Seifert sie aufgrund ihrer Phantasien für verrückt und bezeichnet ihr unerfülltes Sexualleben als Ursache für diese Verrücktheit: „Wenn ein sanguinisches Weib, wie sie, nach der Trennung von ihrem Joseph, ihre Liebe nicht auf natürliche Weise befriedigen konnte, musste sie überschnappen" (*IS* II: 339).

Diese medizinisch-psychologische Erklärung gleicht den Ansichten, die sich seit dem Anfang des 19. Jahrhunderts über die Entstehung hysterischer Phänomene in der Medizin zu verbreiten begannen,[19] die aber eigentlich bis auf die Spätantike zurückgehen, denn schon Galen machte den Abbruch sexueller Beziehungen für einen „Stau der Säfte" bei der Frau verantwortlich, aus dem sich dann Hysterie entwickle (Foucault 1997: 152). Zwar begann man im 17. Jahrhundert Hysterie als eine Nervenkrankheit zu sehen, die nicht vom Uterus ausging, sondern ihren Sitz im Kopf hatte und deshalb auch bei Männern auftreten konnte,[20] aber gleichzeitig herrschte noch immer mittelalterlicher Teufels- und Dämonenglauben, der

19 Vgl. Schaps, *Hysterie und Weiblichkeit,* insbesondere das Kapitel „Zum Topos der ‚grande hystérie' im 19. Jahrhundert" (1992: 42–54).

20 Die erste psychoanalytische Deutung eines literarischen Werks, die Freud vornimmt, gilt denn auch dem Fall eines „männlichen Hysterikers": In *Gradiva. Ein pompejanisches Phantasiestück* (verfasst von Wilhelm Jensen, 1903) verfällt der Archäologe Norbert Hanold einem Wahn, der, ähnlich wie bei der Bäckerin, durch Sexualabstinenz hervorgerufen wird; der Sublimierungscharakter dieses männlichen Wahns oder Tagtraums ist aber unbestritten: Der Wahn entzündet sich an einem griechischen Relief, entsteht also durch Kunst und hat auch selber Kunstcharakter, denn der Archäologe wird mit einer – positiv konnotierten – „überaus lebhafte[n] Phantasie" ausgestattet (Freud 1995: 142), was seinen

in Verbindung mit der sexualfeindlichen Haltung der Kirche in weiblicher Sinnlichkeit eine Bedrohung sah, welche die Basis von Hexenglauben und Hexenverfolgung bildete.

Seiferts These wird jedenfalls vom Text nicht bestätigt; sie bewirkt nur so viel, dass die Bäckerin nicht auf der Stelle als Hexe hingerichtet wird, sondern sich wenigstens noch der – äusserst grausamen – Wasserprobe unterziehen darf. Die künstlerische Seite ihres Wahns, ihre Fähigkeit zur Sublimierung hatte sich immer mehr abgeschwächt:

> die Entzückungen sind aber nicht so gross als ehedem. Joseph ist, wie mich deucht, weniger verliebt; die Gestalten treten alle mehr abgebleicht im Nebel zurück, und ich befürchte, sie möchten zuletzt ganz verschwinden. (*IS* II: 325)

Deshalb hatte sie sich an „Faust" gewandt: er sollte ihr dazu verhelfen, ihren Joseph „in der wirklichen Welt anzutreffen" (*IS* II: 326). Darin gleicht sie nun ganz jenem Mädchen in Holbergs Stück *Hexerie eller Blind Allarm*, das keinerlei Sublimierungstendenz erkennen lässt, wenn es den vermeintlichen Teufelsbeschwörer um Hilfe bittet, denn:

> Jeg er saa forskrækkelig plaget af Syn om Natten, nu kommer mig eet Mandfolk for, nu et andet, som forhindrer mig at sove; tilmed brænder mit Legeme altiid, ligesom jeg havde en hidsig Feber. (Holberg 1870, 2: 369)

> Ich bin des Nachts so erstaunlich von Erscheinungen geplagt, bald schwebt mir dieses, bald jenes Mannsbild vor Augen, so dass ich gar nicht einschlafen kann, und dann wallt mir zugleich das Blut, als ob ich das hitzige Fieber hätte. (*Holberg's Lustspiele* 1822, 3: 222–223; übersetzt von Oehlenschläger)

Mit Josephs Erscheinen in der „wirklichen Welt" wird die Bäckerin von ihrem Wahn mit einem Schlag geheilt. Anders als in Goethes 1777 entstandenem Singspiel *Lila* muss man bei der Bäckerin also nicht behutsam „Phantasie durch Phantasie kurieren" (Goethe 1948–1971, 6: 870). Lilas Wahn, verursacht durch den vermeintlichen Tod des Gatten, löst sich auch dann nicht auf, als dieser ihr lebendig gegenübertritt – sie wird erst geheilt, als ihre Verwandten in ihren Wahn eintreten und als Schauspieler an ihrer Phantasiewelt teilnehmen. Im Gegensatz zur schönen Bäckerin wird sie also durch Kunst und nicht durch „Wirklichkeit" geheilt.[21] Mit der leiblichen Anwesenheit des Sexualpartners verschwinden die Wahnphantasien, entstanden aus erzwungener Sexualabstinenz, vollständig aus der Geschichte der Bäckerin, und doch – etwas vom Hexenspuk bleibt, gerät auf das Papier eines anwesenden Malers, dessen offensichtlich „verhexte" Hand statt der schönen Bäckerin eine „hässliche Fratze" hervorbringt (*IS* II: 352); der Wahn ist so doch noch – wenn auch in spöttisch verzerrter Form – zu Kunst geworden und greift als vielfältiger Geisterspuk in die Liebesgeschichten der folgenden Kapitel des Romans hinein.

Vorher aber wird die Hochzeit der Bäckerin mit Josef gefeiert, die Albert nicht schildern kann, weil er zur Strafe für seine Beschimpfung des Kaplans ins Burgverlies gesperrt wurde; dabei entpuppt sich die Strafe als spukhafter Streich: Statt Wasser und Brot werden zwei Totenköpfe ins Verlies herabgelassen, die Albert nach dem ersten Schrecken als Behälter

Wahn deutlich höher stellt als die Phantasien der Bäckerin, von der Seifert befürchtet, sie sei „toll und wahnsinnig" (*IS* II: 282).

21 In ähnlich subtiler Weise befördert auch Zoë Bertgang, die vermeintliche „Gradiva", durch Eingehen auf Hanolds Wahn die Heilung des Archäologen (Freud 1995).

für Hähnchen und Wein erkennt; er darf später doch noch am Hochzeitsfest teilnehmen und trifft dort auf den Kaplan, der in dieser Szene nochmals ausgiebig karikiert wird, da er sich an der Hochzeitstafel sinnlos betrinkt (*IS* II: 353–364).

Diese Verspottung nimmt sich wie eine Rache am Schicksal der Bäckerin aus, deren Verfolgung als Hexe die Kirche mit ihrer unaufgeklärten Haltung angestiftet hatte. Es zeigt sich, dass eine Frau, die von der für sie vorgesehenen Konvention abweicht, mit dem Tod bedroht, ja, beinahe umgebracht wird; erst ihr Wiedereintritt in die Konvention durch Heirat rettet ihr das Leben.

Darüber hinaus ist deutlich geworden, dass auch diese Geschichte, die nur spurenweise Verbindungen zu den *WF* aufweist, als Hypertext fungiert, indem sie durch implizite und explizite Verweise auf andere Texte diese in sich aufnimmt und zu einer neuen Einheit verwebt. Besonders interessant ist, dass die Bäckerin selber ihre Erzählung zum Teil aus Textwelten konstruiert, obwohl sie kaum lesen kann, und dass immer wieder dargestellt wird, auf welchem Weg diese vielfältigen Textsplitter in ihren „Phantasietext" gelangen. Wie die vielen Bezüge zu Goethes Faustdrama gezeigt haben, steht dabei durchaus nicht chronologische Plausibilität im Vordergrund; wichtiger scheint die Idee der Universalität von Texten, die sich – unabhängig von Zeit und Ort – nach allen Richtungen ausdehnen, zu neuen Textkombinationen zusammenschliessen, Neues mit Altem verbinden können.

Der untersuchte Textausschnitt in den weiteren Romanausgaben

Im Folgenden soll überblicksmässig dargestellt werden, wie sich der untersuchte Text in den anderen Versionen des Romans gestaltet. Dabei zeigt sich, dass *ØS* mit den *IS* weitgehend übereinstimmt, was den inhaltlichen Verlauf der Episode betrifft. Auffällig ist jedoch, dass die Erzählerstimme, die sich in den *IS* mit romantheoretischen Reflexionen über gattungskonstituierende Themen wie Abenteuer und Liebe zu Wort meldet (*IS* II: 249–250), in *ØS* kaum hörbar wird. Der ganze Erzählereinschub beschränkt sich auf einen einzigen Satz: „Saavidt var gamle Bedstefader kommen i sin Fortælling, da han sagde: […]" (*ØS* II: 216). [„Als er aber so weit gekommen war, sprach er: […]" (*IS* II: 248)]. Warum diese Gattungsreflexion im dänischen Text fehlt, wird nicht ohne weiteres klar; einen Hinweis könnte die Vorrede zu *ØS* liefern, die – anders als das deutsche Gegenstück – eine Romantheorie enthält, weshalb die Wiederaufnahme poetologischer Reflexionen möglicherweise redundant schien (vgl. zu den Vorreden Kap. 4.1.2).

Jedenfalls bildet diese Weglassung den markantesten Unterschied zwischen *IS* und *ØS* in Bezug auf die besprochene Textpassage. Im Detail ergeben sich noch weitere, weniger augenfällige Abweichungen, die zusammengenommen eine gewisse Tendenz der dänischen Version zu grösserer Zurückhaltung in sinnlichen Beschreibungen erkennen lassen. So hofft Seifert in den *IS*, durch seine Besuche bei der Bäckerin „in ihren Armen den süssesten Lohn [seiner] Liebe zu erreichen" (*IS* II: 280); in *ØS* fehlt diese Stelle. Ebenso fehlt im dänischen Text die eingehende Schilderung des Küssens, welches dazu führte, dass der Vater die Zusammenkünfte seiner Tochter mit dem Bäckergesellen in der „Jasminlaube" entdeckte:

> Ich hatte es ihm mehr als hundertmal verboten und befohlen, dass er leise küssen solle; ich winkte, wenn er es doch nicht liess, mit der Hand, weil ich in dem Augenblicke nicht sprechen konnte; […]. Ein Kuss ohne Schmatz, sagte der leichtfertige Bursch, ist, als ob man die Lippen mit Wein feuchtete ohne zu trinken. (*IS* II: 292)

In eine ähnliche Richtung geht die Verschiebung der weiblichen Körperstelle, auf die der Teufel sein Blutzeichen drückt: Während das Zeichen in den *IS* auf dem Hals oder der Brust erscheint (*IS* II: 300 und 304), wird es in *ØS* – wesentlich distanzierter – jeweils auf den Arm geprägt (*ØS* II: 259 und 262). Zwar liegt die Bäckerin auch im dänischen Text „I lyst Maaneskin […] nøgen som Eva" [Im hellen Mondschein […] nackt wie Eva] (*ØS* II: 296–297), doch während in den *IS* der Kaplan lediglich befiehlt, „dass man sie mit einem daliegenden lichtblauen Gewande bedecken solle" (*IS* II: 342), wird in *ØS* der Vorgang des Bedeckens ausgemalt und auch die Bibelreferenz ausgeweitet; „Eva" wird nun mit „Noah" verknüpft – die Parallelisierung der beiden Figuren lässt die Nacktheit als etwas Verbotenes erscheinen, das man nicht anschauen darf: „Endelig befalede Præsten at man skulde gaae baglænds, lige som Noæ Sønner, og bedække hende med det lyseblaa Klædebond, der laa ved Siden af og var gleden af" (*ØS* II: 297). [Endlich befahl der Pastor, dass man, wie Noahs Söhne, rückwärts gehen und sie mit dem hellblauen Gewand bedecken solle, das neben ihr lag und herabgeglitten war.]. Auch kann der Geistliche im dänischen Text die Nacktheit nicht beim Namen nennen, sondern muss sie umschreiben, und zwar mit einem lateinischen Ausdruck: Die Bäckerin liege hier „in puris naturalibus" (*ØS* II: 298), wobei in diesem Fall keine dänische Übersetzung folgt, im Gegensatz zum sonst üblichen Verfahren, lateinische Wendungen oder Zitate besonders im dänischen Text sorgfältig zu übersetzen. Durch die Darstellung übertriebener Prüderie wird hier die schon vorher im Text wenig schmeichelhaft gezeichnete Figur des Burgkaplans noch stärker karikiert; doch zeigen sich darüber hinaus in der dänischen Version, wie erwähnt, generell Anzeichen einer Vermeidung oder zumindest Verharmlosung sexueller Anspielungen.

Die Gründe für Veränderungen dieser Art sind nicht ganz einfach zu erklären. Es könnte sein, dass Oehlenschläger darauf bedacht war, in seiner Heimatstadt möglichst wenig Anstoss zu erregen, besonders natürlich in den gehobenen Kopenhagener Kreisen, mit denen er engen Umgang pflegte und auf deren Akzeptanz er in einem nicht geringen Grad auch finanziell angewiesen war. Für eine solche Annahme spricht, dass selbst die „züchtigere" dänische Version beim Lesepublikum der besseren Gesellschaft zum Teil empfindliche Reaktionen hervorrief. Doch müssen derartige Erwägungen reine Vermutungen bleiben, denn der analysierte Textausschnitt ist für eine gültige Aussage nicht umfangreich genug; eine solche müsste auf der Untersuchung weit grösserer Teile des Romans im deutsch-dänischen Textvergleich basieren.[22]

Sicherlich im Bestreben, dem Text ein gewisses dänisches Kolorit zu verleihen, wurde die Bezeichnung „Walpurgisnacht" ersetzt mit „St. Hansdag" (*ØS* II: 295), „St. Hansaften" oder „St. Hans Nat" (beide *ØS* II: 296), denn der „Johannistag" oder vielmehr die „Johannisnacht" als das Fest der Sonnenwende war (und ist) in Dänemark viel bekannter als die Walpurgisnacht,[23] und überdies mit ähnlichem Hexen- und Feuerzauber ausgestattet wie das deutsche

22 Als weiterer Hinweis auf eine gewisse Diskrepanz zwischen dänischem und deutschem Lesepublikum, was die Rezeption freizügigerer Elemente betrifft, sei erwähnt, dass Johan Krag, der Übersetzer des ersten Teils von Tiecks Märchen *Der getreue Eckart und der Tannhäuser*, sich bei seiner Aristophanes-Übersetzung gezwungen sah, vom dem deklarierten Prinzip des möglichst wortgetreuen Übersetzens abzuweichen: „Obscoeniteterne kunne ikke alle beholdes, endskjøndt Voss i sine tydske Oversættelser næsten aldrig bruger noget mildere Udtryk" [Die Obszönitäten konnten nicht alle behalten werden, obwohl Voss in seinen deutschen Übersetzungen fast nie etwas mildere Ausdrücke benützt] (Krag 1825: V).

23 Dass dieser Begriff aber doch auch im Dänischen existierte, zeigt nicht zuletzt Oehlenschlägers Übersetzung von Goethes Ballade „Die erste Walpurgisnacht" (1799); Oehlenschläger veröffentlichte seine

Gegenstück. Nicht zufällig zelebriert auch Oehlenschlägers berühmtes *Sanct Hansaften-Spil* diesen besonderen Tag und die folgende Nacht; allerdings spielen Hexenrituale darin keine Rolle, doch Verzauberung und Magie prägen auf andere Weise auch diese Dichtung.

In den späteren Ausgaben des Romans zeigen sich in der „Geschichte der schönen Bäckerin" zahlreiche Kürzungen, die einzelne Sätze oder auch nur Wörter betreffen; es wurden aber auch verschiedene der oben zitierten und besprochenen Stellen gestrichen. Wie bereits erwähnt, fehlt schon im dänischen Text von 1824 / 25 die Reflexion über Abenteuer und Liebe als Ingredienzen des Romangenres; diese Überlegungen fehlen auch in allen folgenden deutschen und dänischen Ausgaben. Ebenso wurde jener Passus gestrichen, in dem Albert das Wesen der Liebe, besonders der Verliebtheit, romantisiert und sie in einem längeren, mit Blumen- und Blütenvergleichen geschmückten Gedankengang gegen die „gröber[e] Sinnlichkeit" abgrenzt (*IS* II: 257–258). Diese Passage fehlt in den deutschen Ausgaben von 1839 und 1911, wie auch in den dänischen von 1846 und 1852; sie wurde jedoch von Liebenberg in seine Edition von 1862 wieder aufgenommen. Liebenberg verwendet generell den gekürzten Text von 1846, fügt aber, wie er in den Anmerkungen erklärt, gewisse Stellen aus der Erstausgabe wieder ein. Er begründet seine Entscheidungen, wie in Kap. 1.5 dieser Arbeit erwähnt, lediglich damit, dass es sich um „enkelte Skjønheder" [einzelne Schönheiten] handle, die der Dichter zuviel weggeschnitten habe (Oehlenschlägers *Poetiske Skrifter* 1862, 27: 353). Da er es bei dieser allgemeinen Bemerkung bewenden lässt und im Apparat solche neu eingefügten „alten" Stellen nicht kennzeichnet, erhält der Leser keine Möglichkeit, das Vorgehen nachzuvollziehen.[24] Dieses generiert stellenweise einen neuen Text, eine Version, in der nun auch Liebenbergs „Stimme" mitredet; im vorliegenden Fall – der betreffende Abschnitt preist, wie erwähnt, die „keusche" Liebe – rekonstruiert diese Stimme eine verharmlosende Note im Text, welche die bereits vermerkten Tendenzen zur Abschwächung oder Elimination sexuell konnotierter Phänomene in der dänischen Erstversion unterstreicht. Die Wiederaufnahme findet sich auch in der Ausgabe von 1904.

Im Weiteren wurden in den gekürzten Editionen sowohl der deutschen wie der dänischen Version die erwähnten kritischen Ausführungen betreffend die Bigotterie gewisser lutherischer Geistlicher gestrichen, und ebenso das ganze Kapitel, in dem Albert während der Hochzeit der Bäckerin für seine Ausfälligkeit gegen den Kaplan „bestraft" wird – womit auch die anschliessende Verspottung dieses Kirchenmannes entfällt. Allerdings macht Liebenberg die Streichung rückgängig; in seiner Version ist dieses Kapitel wieder eingesetzt; es wird in die Ausgabe von 1904 ebenfalls übernommen. Auch in diesem Fall unterlässt es Liebenberg, den Leser darüber zu informieren, dass er an dieser Stelle nicht Oehlenschlägers gekürzte Version vor Augen hat, sondern eine vom Herausgeber erstellte neue Textkombination.

Der dänische Romantext erfährt also durch Liebenbergs Eingreifen eine Weiterentwicklung, die in der deutschen Version nicht festzustellen ist, obwohl diese 1911, d. h. nach der erwähnten dänischen Ausgabe, noch einmal aufgelegt wurde, dabei aber wortgetreu die

dänische Version erstmals 1803 in Rahbeks Zeitschrift *Den danske Tilskuer*, Nr. 57, unter dem Titel „Den første Valpurgis-Nat" (Oehlenschlägers *Poetiske Skrifter* 1861, 24: 107–110; dazu Anmerkungen: 372).

24 In diesem Sinn kann Liebenbergs Verfahren tatsächlich, wie Andreas Blödorn feststellt, als „eigenwillig" angesehen werden (Blödorn 2004: 29); ob es auch noch als „verfälschend" zu bezeichnen ist (Blödorn 2004: 29), hängt nicht zuletzt von der Definition der Begriffe „Werk" und „Autorschaft" ab.

gekürzte Form von 1838 wiedergibt.[25] Der deutsche Text zeigt damit grössere Stabilität, doch zugleich geringere Dynamik als der dänische.

6.4 Fazit

Es dürfte klar geworden sein, wie sehr die „weibliche Stimme" immer wieder Unterdrückungs- und Verdrängungsversuchen seitens einer selbstverständlich dominierenden Männerwelt ausgesetzt ist – dies trotz vordergründiger Verehrung betont weiblicher Tugenden, die in den Rahmen männlicher Anforderungskategorien kanonähnlich eingeschrieben wurden. Eine Frau, die sich, wie die Bäckerin, diesem Schema nicht unterwirft, wird von verschiedenen männlichen „Instanzen" (Macht des Vaters, kirchliche Gewalt) verfolgt, so dass sie schliesslich nur knapp ihrer Vernichtung entgeht.

Doch wird dieses Szenario männlicher Vorherrschaft relativiert und umgefärbt, wenn man sich vergegenwärtigt, dass es Frauen sind, die den männlichen Hauptfiguren des Romans den Zugang zu neuen literarisch-kulturellen Horizonten eröffnen; jedem der drei Protagonisten steht auf den drei Zeitebenen in diesem Sinn eine weibliche „Leitfigur" zur Seite: in der ältesten Zeitschicht ist dies Eleonora, die Cyrillo zur Lektüre des Ariost anregt, auf der mittleren Zeitebene sorgt Concordia dafür, dass Albert Shakespeare kennenlernt (Näheres dazu in Kap. 8.3), und in der Romangegenwart ist es Eberhards Mutter, die nicht nur von Luther abstammte, sondern ihren Sohn auch mit dessen Liedern, Lebensumständen, Freundeskreis etc. bekanntmachte; die Stelle der verstorbenen Mutter wird in der Folge von Hanna Hellkraft eingenommen, die zwar als Verkörperung nüchterner Vernunft erscheint, jedoch eine diese Zuschreibung überschreitende, komplexere Dimension ihrer Persönlichkeit erkennen lässt, wenn sie Eberhard mit den Bildern und Versen des Totentanzes vertraut macht (vgl. Kap. 4.2) – auch sie gehört also in die Reihe der kunstvermittelnden weiblichen Leitfiguren. Bedenkt man den herausragenden Stellenwert von Dichtung und Kunst in den *IS*, wird offensichtlich, dass diese weiblichen Vermittlerinnen den gängigen Frauenbildern, die von patriarchaler Überlegenheit geformt wurden, wichtige neue Aspekte hinzufügen, die umso mehr betont werden, als die männlichen „Initiationen" auf allen drei Zeitebenen stattfinden, sich also durch das ganze Romangeschehen ziehen. So gesehen, kann die anfangs gestellte Frage, ob den Frauen eine eigene Stimme zugestanden werde, durchaus bejaht werden.[26] Gleichzeitig wird deutlich, dass diese Frauenfiguren ganz andere Züge aufweisen als die bloss sinnlich-verführerischen, welche einem Teil der Forschung

25 Zwar prägen auch orthographische und syntaktische Reformen, wie sie zwischen 1838 und 1911 stattgefunden haben, ein anderes Bild des Textes, doch erreichen diese Neuerungen nicht die Tragweite der von Liebenberg vorgenommenen Textveränderungen.

26 Allerdings mit der Einschränkung, dass sich die erwähnten neuen Aspekte in den gekürzten Versionen nicht immer erhalten haben (vgl. z. B. die Kürzung betr. Eleonora, erwähnt in Kap. 5.4).
Eine gewisse Relativierung, aber auch Nuancierung erfährt die Betonung der Position der Frauenfiguren als weibliche Literatur- und Kultur-Mentorinnen auch darin, dass sich Eleonora und Concordia, wie erwähnt, in ihrer Haltung zu sexuell freizügiger Lektüre unterscheiden: Eleonoras Freiheit und Unbefangenheit kontrastiert mit Concordias sittsamer Zurückhaltung – die Wesensart beider wird also in ihrer Einstellung zur Lektüre fassbar. Entsprechend entwickelt sich auch ihr Schicksal: Eleonoras freie Haltung wird mit dem Tod bestraft, während Concordia zur Stammmutter der Insel Felsenburg aufsteigt.

zufolge die Oehlenschlägerschen Protagonistinnen fast ausschliesslich kennzeichnen (vgl. Præstgaard Andersen, o. J.). Diese pauschale Sicht wird durch Oehlenschlägers Roman, der offensichtlich für die Beurteilung des Frauenbildes ausser Acht gelassen wurde, in weiten Teilen revidiert.

Im Übrigen zeigt sich an den untersuchten Textsequenzen von Kap. 6, dass sie weniger auf den *WF* basieren, als vielmehr ganz wesentlich durch die Einbeziehung anderer Prätexte generiert werden; so ist die Geschichte der schönen Bäckerin, die nur wenige Verbindungen zu Schnabels Text aufweist, trotzdem stark von intertextuellen Verflechtungen geprägt. Insbesondere dem *Faust*-Stoff kommt in den besprochenen Textausschnitten eine oft bedeutungskonstituierende Rolle zu, teilweise in Verbindung mit den aus Volksbüchern und Puppentheatern bekannten Motivkreisen, zum Teil aber auch in Form von wörtlichen Zitaten oder deutlichen Anspielungen auf Goethes Faustdrama.

Sowohl die beiden Sprachversionen wie die Kürzungen lassen sich als Phänomene von Dialogizität und Polyphonie einstufen, da sie, wie ersichtlich wurde, in einem Prozess des ständigen Abwägens zwischen den einzelnen Versionen entstanden sind; im Verlauf der Textgeschichte der dänischen Edition hat sich durch Liebenbergs Entscheidungen eine weitere Differenzierung dieses dialogischen Verfahrens ergeben.