

Schillerrezeption in Dänemark

Dissertation

zur Erlangung des philosophischen Doktorgrades

an der Philosophischen Fakultät der

Georg-August-Universität Göttingen

vorgelegt von

Antje Helbing

Göttingen 2013

Inhalt

I Einleitung	5
1. Schiller und der Norden	5
2. Schiller und Schweden	7
3. Schiller und Norwegen.....	11
4. Schiller und Dänemark.....	14
5. Fragestellung und Forschungsstand	20
II Theoretische und methodische Vorüberlegungen	26
1. Interkulturelle Rezeption.....	27
2. Kultur und Kontext.....	28
3. Kulturtransfer und Kulturvermittler	30
4. Literarische Übersetzung als Dramenübersetzung	31
5. Theaterhistoriographie	33
III Literaturhistorische Epochen in Deutschland und Dänemark	36
1. Klassik – Romantik	36
2. Schiller und die Deutsche Klassik.....	39
3. Schillers philosophische Abhandlungen	43
4. Schillers klassische Dramenkonzeption	51
5. Epochenabgrenzungen in der dänischen Literaturgeschichtsschreibung	54
IV Vermittlungsinstanzen kultureller Normen.....	60
1. Knud Lyne Rahbek.....	61
1.1 Rahbek als Theaterkritiker	62
1.2 Rahbeks Schillerübersetzungen.....	65
2. Adam Oehlenschläger – „Schiller des Nordens“	69
2.1 Oehlenschlägers Dramen.....	71
2.1.1 Baldur hin Gode	74
2.1.2 Hakon Jarl hin Rige.....	76
2.1.3 Palnatoke	78
2.1.4 Zur Veröffentlichung der deutschen Texte	82
2.1.5 Axel og Valborg	84
2.1.6 Correggio.....	88
2.2 Oehlenschlägers Vorlesung über Friedrich Schiller.....	93
2.2.1 Handlung und Charaktere.....	96
2.2.2 Poetische Wahrheit.....	98

2.2.3 Illusion.....	100
2.2.4 Schillers Begriff des Erhabenen	102
2.2.5 „Naivitet og Sentimentalitet“	104
2.3 Resümee	106
3. Johan Ludvig Heiberg	107
3.1 Heibergs Kunstphilosophie	109
3.2 Heiberg und Schiller.....	112
3.3 Gattungspoetische Fragen bei Heiberg und Schiller	116
3.4 Heibergs Theaterpraxis	119
3.5 Heibergs Macbeth-Rezension	120
3.6 Heibergs Kritik an „Die Jungfrau von Orleans“	122
3.7 Mathilde Fibiger: „Clara Raphael“	123
3.8 Resümee	126
4. Georg Brandes.....	127
4.1 Brandes' Literaturkonzept.....	132
4.2 Den romantiske Skole i Tyskland	135
4.3 Schiller, spilt af Meiningerne	140
4.4 Brandes und Goethe	144
5. Resümee	148
V Bestandsaufnahme: Schiller auf der dänischen Bühne.....	151
1. Dramenübersetzungen.....	151
2. Aufführungen von Schillers Dramen	153
3. Auswertung der Bestände: Erste Aufführungsphase.....	156
3.1 Maria Stuart.....	158
3.1.1 Johanne Luise Heiberg in der Rolle der Maria Stuart, 1861	162
3.1.2 Bjørnstjerne Bjørnson: „Maria Stuart i Skotland“	168
3.2 Kabale und Liebe	172
3.3 Die Jungfrau von Orleans.....	178
3.4 Die Räuber.....	185
3.5 Resümee	189
4. Die zweite Aufführungsphase: Hintergründe und Voraussetzungen	191
4.1 Entwicklungen in der Theaterlandschaft in Kopenhagen.....	191
4.2 Die deutschen Gastspiele: Josef Kainz und das Meininger Hoftheater	192
4.3 Bestandsaufnahme: Zweite Aufführungsphase	196

4.3.1 Schilleraufführungen am Dagmartheater	196
4.3.2 Schilleraufführungen am Königlichen Theater	200
4.4 Auswertung der Bestände.....	201
5. Resümee	204
VI Schillers Lyrik in Dänemark	206
1. Schack Staffeldts Lyrik	208
1.1 Schillers „Bürger“-Rezension und Schack Staffeldt	213
1.2 „Menneskhedens Bane“ und „Die Künstler“	217
2. Adam Oehlenschlägers Lyrik.....	223
VII Stationen der Schillerrezeption im 20. Jahrhundert.....	226
1. Kaj Munk.....	228
2. Munk und die Deutsche Klassik.....	233
3. Aufführungen und Übersetzungen bis zum Zweiten Weltkrieg.....	236
4. Das Gastspiel des Königlichen Schauspiels in Berlin 1939.....	240
5. Übersetzungen und Aufführungen nach dem Zweiten Weltkrieg.....	245
6. Resümee	248
VIII Schluss.....	251
Anhang	259
Literatur.....	268
Quellen	268
Forschungsliteratur.....	282

I Einleitung

1. Schiller und der Norden

Schiller ist nie nördlicher als bis nach Berlin gekommen. Dort hielt er sich im Mai 1804 für zweieinhalb Wochen auf.¹ Eine Reise an die Ostsee, die für den Sommer 1801 geplant war, wurde aus Gesundheitsgründen abgesagt.² Der südlichste Punkt, den er in seinem Leben erreicht, ist Stuttgart. Die Bitte des seit 1789 in Rom lebenden Malers Johann Christian Reinhart nach Italien zu reisen, lehnt Schiller rundweg ab: „Wenn ich nur wüßte was ich in Rom sollte, ich käme gern einmal dahin, aber ich bin ein Barbar in allem was bildende Kunst betrifft, für die Poesie ist dort nichts zu finden, und den physischen Zustand will niemand rühmen, der von dorthier kommt.“ (NA 32, 22) Für das Studium antiker Skulpturen dient ihm der Mannheimer Antikensaal, den er 1784 besucht und seinen Niederschlag im *Brief eines reisenden Dänen* findet.³

Physisch hat Schiller Deutschland also niemals verlassen. In seiner Dichtung wie auch in seinen philosophischen und historiographischen Abhandlungen bewegt er sich jedoch ganz selbstverständlich über die Grenzen Deutschlands hinaus und gibt sich damit als Kosmopolit und Weltbürger zu erkennen.⁴ Die Auswahl seiner Dramenstoffe, in denen er Themen der europäischen Geschichte ausgestaltet, spiegelt diese Haltung ebenso wider wie seine Jenaer Antrittsvorlesung *Was heißt und zu welchem Ende studiert man Universalgeschichte?* aus dem Jahr 1789.⁵ Die Stoffe für seine historischen Dramen recherchiert Schiller in Büchern und führt eingehende Quellenstudien durch. Gleichwohl lässt sich ein besonders ausgeprägtes Bild des skandinavischen Nordens aus seinen Schriften nicht ableiten.⁶ In der *Geschichte des Dreißigjährigen Kriegs* und auch in der *Wallenstein*-Trilogie thematisiert er zwar die

¹ Vgl. von Wilpert, *Schiller-Chronik*, S. 331f. Vgl. hierzu auch Oellers, *Schillers Norden*, S. 360ff.

² Vgl. von Wilpert, *Schiller-Chronik*, S. 292.

³ Der Mannheimer Antikensaal beherbergte eine Sammlung von 60 Abgüssen antiker Skulpturen, die vor 1800 „die einzige Gelegenheit bot, die in Winckelmanns Schriften gerühmten Werke, von denen man sich außerhalb Italiens sonst nur aus Kupferstichen einen Eindruck verschaffen konnte, in originalgetreuen Kopien zu sehen.“ (Riedel, *Schriften zum Theater, zur bildenden Kunst und zur Philosophie vor 1790*, S. 603.)

⁴ In der Ankündigung der *Räuber* in der *Rheinischen Thalia* schreibt er: „Ich schreibe als Weltbürger, der keinem Fürsten dient.“ (NA 22, 93.)

⁵ In seinem Aufsatz über *Schiller und Europa. Identität und Konflikt* gibt Paul Michael Lützel einen Überblick über die spezifische „Gemengelage europäischer Kultur“ (S. 28) in Schillers Dramen und historischen Abhandlungen. Er kommt zu dem Ergebnis, dass „Schiller [...] immer über die Nation hinausgedacht hat; er war der europäische Dichter par excellence.“ (Lützel, *Schiller und Europa. Identität und Konflikt*, S. 42.)

⁶ Dem Umstand, dass es den Norden nicht gibt, „sondern viele verschiedene Bilder des Nordens existieren“ (S. 5) hat sich das Kieler Graduiertenkolleg *Imaginatio borealis* gewidmet. In den Publikationen des Graduiertenkollegs wird deutlich, dass „in den jeweiligen Nationalphilologien“ (S. 5) verschiedene Konzeptionen des Nordens entworfen werden. Hier sei verwiesen auf: Arndt, Astrid, Andreas Blödorn, David Fraesdorff u.a. (Hg.): *Imagologie des Nordens. Kulturelle Konstruktionen von Nördlichkeit in interdisziplinärer Perspektive*. Frankfurt/M. 2004.

Geschichte Schwedens, gibt darin jedoch zugleich eine gesamteuropäische Perspektive zu erkennen, wie Gert Ueding herausgearbeitet hat.⁷

Norbert Oellers hat gezeigt, dass, wenn Schiller vom Norden spricht, kaum Skandinavien gemeint war, sondern er diesen bereits nördlich der Alpen anfangen ließ. Daher sei vielmehr eine Nord-Süd-Dichotomie anzusetzen, in der die historische Antike der Gegenwart gegenübergestellt wird.⁸ Deutlich wird dies auch in seinem Gedicht *Die Antike an einen Wanderer aus Norden*. Darin spricht die Antike zu einem Wanderer aus dem Norden, der sich zu ihr aufgemacht hat. Fraglich bleibt allerdings, ob die physische Überwindung der Alpen („Ueber der Alpen Gebirg trug dich der schwindliche Steg“, NA 1, 257⁹), d.h. die Überbrückung der Distanz, auch zu einer geistigen Annäherung des Wanderers an die Antike beigetragen hat. Dies wird am Ende des ersten Teils des Gedichts mit der Frage „Aber bist du mir jetzt näher und bin ich es dir?“ formuliert. Indem die Antike auf wesenhafte Unterschiede, wie etwa den nebligen Pol und den eisernen Himmel des Nordens (ebd.), zwischen sich und dem Wanderer verweist, problematisiere das Gedicht eine „historische wie topographische Differenz“¹⁰, wie Lars Korten erläutert hat. Damit ist das Gedicht geprägt von den „Leitdifferenzen von Vergangenheit gegenüber Gegenwart sowie Süden gegenüber Norden“¹¹. Die Frage der Antike, ob der Wanderer wirklich „die Alpenwand des Jahrhunderts gespalten“ (NA 1, 257) habe, bleibt unbeantwortet. Ebenso offen bleibt, ob die Antike dem Wanderer am Ende tatsächlich den Zugang zu ihr verweigert. („Ewig umsonst umstrahlt dich in mir Ioniens Sonne, | Den verdüsterten Sinn bindet der nordische Fluch.“ Ebd.) Denn dem Wanderer gelingt es sehr wohl, so auch Korten, mit der Antike in Kontakt zu treten, was auch die Sprechsituation des Gedichts verdeutlicht: Die Antike gestattet dem Wanderer nicht nur sie zu berühren, sondern spricht ihn auch direkt an:¹² „Und nun stehst du vor mir, du darfst mich heilige berühren“. (Ebd.)

Schillers Bild vom Norden, so ist deutlich geworden, ist nicht sonderlich scharf umrissen. Gleichwohl unterhält er freundschaftliche Beziehungen mit Skandinavien und findet Eingang in das kulturelle Leben in den skandinavischen Ländern. Im Folgenden wird ein Überblick darüber gegeben, wie Schiller in Skandinavien aufgenommen wurde.

⁷ Vgl. Ueding, *Welche Wohlthat es [...] ist, in Europa geboren zu seyn*, S. 75. Ueding zeigt Schillers Gedankengang auf: Die Schrecken des Dreißigjährigen Kriegs hätten vielleicht auch dazu beigetragen, dass sich Europa „zum erstenmal als eine zusammenhängende Staatengesellschaft erkannt hatte“ (NA 18, 10).

⁸ Vgl. Oellers, *Schillers Norden*, S. 363.

⁹ Schillers Schriften werden zitiert nach: *Schillers Werke. Nationalausgabe*. Begründet von Julius Petersen, fortgeführt von Lieselotte Blumenthal und Benno v. Wiese. Hg. im Auftrag der Stiftung Weimarer Klassik und des Schiller-Nationalmuseums Marbach von Norbert Oellers, Weimar 1943ff.

¹⁰ Korten, *Schillers „Die Antike. An einen Wanderer aus Norden“*, S. 128.

¹¹ Ebd.

¹² Vgl. ebd., S. 134f.

2. Schiller und Schweden

In Schweden stößt Schiller auf reges Interesse. Am 14. Februar 1797 wird der Dichter in die *Académie Royale des Inscriptions, Belles Lettres et Antiquités à Sockholm* aufgenommen.¹³ In einem Brief an Goethe berichtet Schiller etwas enttäuscht darüber, dass mit „dem großen Pergamentbogen aus Stockholm“ kein finanzieller Gewinn verbunden war: „Ich glaubte, wie ich das Diplom mit dem großen wächßernen Siegel aufschlug, es müßte wenigstens eine Pension herauspringen, am Ende wars aber bloß ein Diplom der Academie der Wißenschaften.“ (NA 29, 56)

Als der schwedische König Gustaf IV. Adolf und Königin Friederike Dorothea Wilhelmine im August 1803 Weimar besuchen und einer Aufführung des *Wallenstein* beiwohnen, beschenkt dieser Schiller kurz darauf mit einem Brillantring „als Zeichen seiner Zufriedenheit wegen meiner Schrift über den dreißigjährigen Krieg, die der schwedischen Nation so rühmlich wäre“ (NA 32, 65), wie Schiller an Wolzogen schreibt.¹⁴

Auf die schwedische Bühne gelangen Schillers Dramen erst im Laufe des 19. Jahrhunderts. Dabei unterscheidet sich die Aufführungssituation am *Kungliga Teater* in Stockholm, wo seine Dramen erst recht spät inszeniert wurden, deutlich von der an den Provinztheatern,¹⁵ die sie wesentlich früher und sehr erfolgreich zeigten.¹⁶ Eines der führenden Provinztheater wurde von Erik Wilhelm Djurström geleitet, der zuerst als Schauspieler in der Truppe von Frederik Wilhelm Ståhlberg auftrat und ab 1819 nach und nach die Leitung dieser Theatergesellschaft übernahm.¹⁷ Zu den Höhepunkten seiner Karriere, so führt Nordmark aus, zählen die Inszenierungen von Schillers Stücken. Noch unter Ståhlberg steht Djurström als Karl Moor auf der Bühne,¹⁸ unter ihm wird zudem *Kabale und Liebe* und ab 1826 *Die Verschwörung des Fiesco zu Genua* gezeigt.¹⁹ Mit der Inszenierung der *Jungfrau von Orleans* 1832 erfährt Djurström seinen größten Erfolg. Nordmark berichtet, dass keine andere Aufführung in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts so stark besprochen worden sei wie diese.²⁰ *Jungfrun af Orléans* wird zuerst in Norrköping 1832 an gleich vier

¹³ Vgl. Oellers, *Schillers Norden*, S. 361. Das Schreiben mit Diplom erreicht Schiller am 28.3.1797 (NA 36.2, 469.)

¹⁴ Vgl. hierzu auch Oellers, *Schillers Norden*, S. 362.

¹⁵ Eine Studie über die Rolle der Provinztheater in Schweden hat Dag Nordmark verfasst. Nordmark, Dag: *Tiljorna vid vägen. Studier i den svenska landsortsteaterns historie til ca 1850*. Gideå 1995.

¹⁶ Vgl. Fritz, Axel: „Die deutsche Muse und der schwedische Genius.“ *Das deutschsprachige Drama auf dem schwedischen Theater*. Stockholm 1989. S. 83. Vgl. ebenfalls: Nordmark, *Vägarande komedianter*, S. 103 sowie S. 108.

¹⁷ Vgl. ebd., S. 99ff.

¹⁸ Vgl. ebd., S. 100. (*Carl von Moor eller Banditerna/Röverbandet*. En Bearbetning av Schillers *Die Räuber*. Übersetzt von Carl Wildner.)

¹⁹ Vgl. ebd., S. 103.

²⁰ Vgl. ebd.

Abenden hintereinander gezeigt. Es verhilft auch der Schauspielerin Charlotte Hoffman zum Durchbruch, die in der Titelrolle zu sehen ist.²¹ Das Stück hält sich über mehrere Jahre in Djurströms Repertoire.

Auf der Hauptstadtbühne werden Schillers Dramen erst in den 1830er Jahren im Zuge des verspäteten romantischen Durchbruchs und der damit einhergehenden Erneuerung des Repertoires gespielt.²² Ab 1831 führt das *Kungliga Teater Wallensteins Tod* auf, gefolgt von *Kabale und Liebe* (1833), *Die Räuber* (1834), *Die Verschwörung des Fiesco zu Genua* (1835), *Die Jungfrau von Orleans* (1836) und *Don Carlos* (1838).²³ Ein ähnlich großer Erfolg wie Djurström ist dem Theater mit Schillers *Jungfrau* beschieden, die nun unter dem Titel *Orleanska jungfrun* und in einer Übersetzung von Karl August Nicander läuft.²⁴ Die Titelrolle führt abermals zum Durchbruch eines schauspielerischen Talents, nun Emilie Högquist.²⁵ In den ersten zwei Monaten wird das Stück 17 Mal aufgeführt, wie Axel Fritz berichtet. Högquist galt zudem als „weibliche Inkarnation des romantischen Schauspielertyps, dessen Nimbus durch ihr Lebensschicksal als Geliebte des Kronprinzen Oskar und ihren frühen Tod noch erhöht wurde“.²⁶ Ebenso wie in Dänemark ist jedoch *Maria Stuart* das Schillersche Stück, das in Schweden am häufigsten aufgeführt wird, was Fritz auf die Anlage der Rollen zurückführt.²⁷ Im Unterschied zum Rezeptionsverlauf in Dänemark wird in Schweden Schillers 150. wie auch sein 155. Geburtstag 1909 bzw. 1914 von *Svenska teatern* in Stockholm mit Vorstellungen der *Räuber* gewürdigt. Anlässlich seines 200. Geburtstages findet eine Rundfunkübertragung des *Wilhelm Tell* statt.²⁸ Ebenso bringt das *Svenska teatern* 1911 die *Wallenstein*-Trilogie ungekürzt auf die Bühne.²⁹

Am Gedenken Schillers ist auch August Strindberg beteiligt. In *Memorandum till Medlemmarne av Intima Teatern från Regissören* betont er: „Don Carlos, Maria Stuart, Orleanska Jungfrun äro icke föräldrade, och Schillers stränga, vårdade form, någon gång pedantiska karaktärsskildring, ger fast hållning åt hans dramer“³⁰. („*Don Carlos, Maria Stuart* und *Die Jungfrau von Orléans* sind nicht veraltet. Schillers strenge und gepflegte Form, seine

²¹ Vgl. ebd., S. 106f.

²² Zum Verlauf der Romantik in Schweden vgl. Müller-Wille, *Romantik – Biedermeier – Poetischer Realismus (1800-1870)*, S. 131-182.

²³ Vgl. Nordmark, *Vägfärande komedianten*, S. 108.

²⁴ Vgl. ebd.

²⁵ Vgl. ebd., S. 110.

²⁶ Fritz, *Das deutschsprachige Drama auf dem schwedischen Theater*, S. 84. Högquist ist ebenso in der Rolle der Maria Stuart, als Thekla in *Wallensteins Tod* und als Leonore in *Fiesco* zu sehen. (Vgl. ebd.)

²⁷ Vgl. ebd., S. 84. Fritz weist auch darauf hin, dass das Stück bereits 1821 in Stockholm gezeigt wurde.

²⁸ Vgl. ebd., S. 86 und S. 90.

²⁹ Vgl. ebd., S. 87.

³⁰ Strindberg, *Memorandum till Medlemmarna av Intima Teatern från Regissören*, S. 35.

mitunter pedantische Charakterschilderung, gibt seinen Dramen einen festen Halt³¹.) Anlässlich des 100. Todestages verfasst er einen Artikel für das *Berliner Tageblatt*³², für die Inszenierung der *Räuber* an *Svenska teatern* im Jahr 1909 dichtet er einen Prolog,³³ der jedoch nicht zur Aufführung kommt. Seinen Briefen ist zu entnehmen, dass er Schillers Jubiläum 1909 auch in seinem *Intima Teatern* begehen wollte. Doch konnte das Vorhaben, ausgewählte Szenen der *Räuber*, *Maria Stuart* und *Don Carlos* zu spielen, nicht realisiert werden.³⁴ Immer wieder verleiht Strindberg seiner Anerkennung für Schillers Schriften Ausdruck. *Die Räuber*, so schreibt er, „var en uppenbarelse! och en revolution i mitt liv, så våldsamt att jag avbröt studierna och ville gå in vid teatern.“³⁵ („war eine Offenbarung! und eine Revolution in meinem Leben, so gewaltig, dass ich die Studien unterbrach und ans Theater wollte.“)³⁶ Tatsächlich bewarb Strindberg sich 1869 am *Königlichen Theater* mit der Rolle des Karl Moor als Schauspieler, wird jedoch abgelehnt. Diese Episode gibt er auch im zweiten Teil seines autobiographisch gefärbten Romans *Tjänstekvinnans son* wieder.³⁷ Doch gibt er sie dort nicht einfach nur wieder, sondern reflektiert darin auch über die Rolle und Funktion des Theaters und bezieht sich dabei auf Schillers Aufsatz *Die Bühne als moralische Anstalt betrachtet*. Mit dieser Schrift hatte sich Strindberg zuvor eingehend beschäftigt und sie auch ins Schwedische übersetzt. Der Text wurde am 21. und 25. Mai 1869 in *Aftonbladet* veröffentlicht.³⁸ Auch für seine Historiendramen erweist sich Schiller für Strindberg als wichtig. In seinem Aufsatz *Det historiska dramat* schreibt er, dass der deutsche Dichter in seinen Dramen die Geschichte häufig verändere, was ihn jedoch nicht störe. Er sei sich sicher, dass Schiller als Geschichtsprofessor natürlich wusste, dass Johanna, die Jungfrau von Orleans, auf dem Scheiterhaufen ums Leben gekommen sei und nicht auf dem Schlachtfeld und auch nicht umgeben vom französischen König und der Herzogin von Burgund.³⁹ Strindberg vertritt dagegen die Meinung, dass diese Änderungen der Geschichte die Illusion des Theaters nicht beeinträchtigten: „När jag såg Orleanska jungfrun på kungliga teatern, varken förånades jag eller harmades över den oerhörda frihet skalden tagit sig. Jag lät mig illuderas, och tänkte inte på bålet i Rouen, med ett ord, det störde mig icke, detta brott mot

³¹ Strindberg, *Memorandum des Regisseurs für die Mitglieder des Intimen Theaters*, S. 200.

³² Wiederabgedruckt in: Strindberg, August: *Schiller*. In: ders.: *Samlade verk* 71. S. 73-74.

³³ Strindberg, *Prolog till Schillers Räuber på Svenska Teatern. Den 10. November 1909*, S. 219-222.

³⁴ Vgl. Strindbergs Brief vom 18.10.1909 an August Falck. In: *August Strindbergs Brev* 18, S. 184.

³⁵ Strindberg, *Schiller*, S. 73.

³⁶ Zitate aus den skandinavischen Sprachen wurden, wenn nicht anders angegeben, von mir übersetzt.

³⁷ Vgl. Strindberg, *Tjänstekvinnans son*, S. 238. Dass Strindberg in der Rolle des Karl Moor am *Königlichen Theater* vorgesprochen hat, berichtet er auch in einem Brief vom 25.6.1875 an Siri von Essen und Carl Gustaf Wrangel. (Vgl. *August Strindbergs Brev* 1, S. 192.)

³⁸ Strindberg, *Några ord om en teaters moraliska värde för ett samhälle*, S. 485-493.

³⁹ Vgl. Strindberg, *Det historiska dramat*, S. 207.

den historiska sanningen.⁴⁰ („Als ich *Die Jungfrau von Orleans* am *Königlichen Theater* sah, war ich weder verwundert noch verärgert über die unerhörte Freiheit, die sich der Dichter genommen hatte. Ich gab mich der Illusion hin und dachte nicht an das Feuer in Rouen, kurz, der Bruch mit der historischen Wahrheit störte mich nicht.“) Ähnliche Kritik, wie er hier schildert, wurde auch in Bezug auf seine Historiendramen geäußert. Strindberg verfährt mit den historischen Fakten in seinen Dramen ähnlich frei wie Schiller. Er verdichtet, verkürzt und ändert die Chronologie historischer Abläufe und möchte damit bestenfalls das bestehende Geschichtsbild unterlaufen.⁴¹ Indem Strindberg sich auf Schiller beruft, ist dies auch als Versuch zu werten, die ihm entgegengebrachte Kritik an seinen Historiendramen zu entkräften.

Darüber hinaus interessiert sich Strindberg für Schiller auch im Zusammenhang mit seinen Dramenexperimenten. 1889 verfasst er den Einakter *Den starkare* (dt.: *Die Stärkere*), der aus seiner naturalistischen Phase erwächst. Das Stück, in dem zwei anonyme Frauen auftreten, gibt sich als Monolog zu erkennen und Strindberg habe damit, wie Fritz Paul herausarbeitet, „die Sonderform des Monodramas im späten 19. Jahrhundert neu belebt“⁴². Dass diese Sonderform Strindberg über die naturalistische Periode hinaus beschäftigte, geht aus seinen Briefen hervor. Noch im Jahr 1910 schreibt er an seine Tochter Greta, dass er plane, *Maria Stuart* zu einem Monodrama umzuarbeiten. Mit demselben Brief lässt er ihr auch die bereits umgearbeitete *Jungfrau von Orleans* zukommen.⁴³ Er bittet seine Tochter, das Manuskript durchzugehen und zu beurteilen, ob es sich dabei um ein Monodrama handelt:

[S]å se på medsända Orleanska Jungfrun, om detta är Monodrama. Der jag icke strukit, får Greta stryka. Märk hemligheten: man tar upp frågeform ur föregående replik för att få tillstånd en ‚mono-dialog‘. Glansnumret er i 5^e Akten på Tornet, der Johanna har tagit Allas repliker, och skildrar. Det kann bli bravurnummer.

Monologerna göra sig sjelfva.

Bara ett draperi!

Och förstå mig rätt: En enda Person: Johanna! Se bara till att det hänger ihop.

Om det är dialog, så börja med att säga namnet, Dunois! – Dauphin! – Raimond! så vet man, utan presentation hvem Hon talar till.⁴⁴

(Sieh Dir die mitgesendete *Jungfrau von Orleans* an und ob es sich dabei um ein Monodrama handelt. Dort, wo ich nicht gestrichen habe, sollte Greta streichen.

Merk Dir das Geheimnis: man nimmt die Frageform der Antwort des Vorredners auf, um einen ‚Mono-Dialog‘ zustande zu bekommen.

Das Parodestück ist im 5. Akt auf dem Turm, wo Johanna alle Antworten der anderen aufgreift, und erzählt. Das kann ein Bravourstück werden.

Die Monologe machen sich von allein.

Nur ein Vorhang.

Und versteh mich recht: Eine einzige Person: Johanna! Sieh nur zu, dass alles zusammenhängt.

⁴⁰ Ebd.

⁴¹ Vgl. hierzu beispielsweise Lunin, *Strindbergs Dramen*, besonders S. 155-166.

⁴² Paul, *Im Grenzbereich der Gattungen: Strindbergs monodramatische Experimente*, S. 385.

⁴³ Vgl. Strindbergs Brief vom 25.1.1910. In: *August Strindbergs Brev* 18, S. 266f.

⁴⁴ Vgl. ebd.

Wenn es ein Dialog ist, so beginne damit, den Namen zu sagen, Dunois! – Dauphin! – Raimond! dann weiß man auch ohne Präsentation, zu wem sie spricht.)

Wie aus den Ausführungen hervorgeht, ist Schiller in Schweden präsent, wenngleich seine Dramen dort später auf die Bühne gebracht werden als im Vergleich zu Dänemark. Für den wohl bekanntesten schwedischen Dichter August Strindberg stellt er eine wichtige Identifikationsfigur dar. Auch im 20. Jahrhundert werden Schillers Tragödien auf der schwedischen Bühne gezeigt. *Maria Stuart* erlebt die meisten Inszenierungen. *Dramaten* hat das Stück zuletzt im Jahr 2000 unter Regie von Ingmar Bergman inszeniert. 2006 wurde *Kabale und Liebe (Kärlek och politik)* am *Dramaten* aufgeführt. Auch *Don Carlos* hält sich auf der schwedischen Nationalbühne. Das Stück wird 1943 und 1969 gegeben.⁴⁵ Zuletzt wurde das Stück 2009 unter der Leitung von Staffan Valdemar Holm am *Dramaten* gespielt.⁴⁶

3. Schiller und Norwegen

Im Vergleich zu Schweden fällt Schillers Aufnahme in Norwegen recht verschleiert aus, was auch auf die Zugehörigkeit des Landes zu Dänemark bis 1814 zurückzuführen ist.⁴⁷ Das kulturelle Leben ist bis in das 19. Jahrhundert von der dänischen Hauptstadt Kopenhagen bestimmt, von der sich das Land zunehmend abgrenzt. Theaterhäuser etablieren sich erst allmählich um 1800. Der Herausbildung und Bedeutung von Theatergesellschaften kommt in Norwegen daher ein höherer Stellenwert zu als in den anderen skandinavischen Ländern.⁴⁸ Sie sind als Ausgangspunkt für die Entwicklung des norwegischen Theaters anzusehen und entstanden besonders in den Küstenstädten um die Wende zum 19. Jahrhundert. In Oslo, vormals Christiania⁴⁹, wird bereits 1780 eine dramatische Gesellschaft gegründet. Den Anstoß dazu gab ein deutsches Gastspiel, das auch Schillers *Räuber* zeigte.⁵⁰ Indessen dauerte es beispielsweise in Stavanger bis 1823 bis eine solche Gesellschaft gestiftet wurde.⁵¹ Die Aktivitäten der Theatergesellschaften nahmen im Laufe des 19. Jahrhundert allmählich ab, gleichzeitig gewannen reisende Theatertruppen aus Dänemark und Schweden an Bedeutung.⁵² Die ersten norwegischen Theater entstehen dann ab den 1850er Jahren, in Bergen 1850 und

⁴⁵ Vgl. Kronlund, Dag: *Schiller har spelats lika länge på Dramaten som Shakespeare*. Unter: <http://www.dramaten.se/dramaten/Kontakt1/Bibliotek--arkiv/Visste-du-att-/Schiller-har-spelats-lika-lange-pa-Dramaten-som-Shakespeare/> (9.10.2013.)

⁴⁶ Staffan Valdemar Holm inszenierte *Don Carlos* auch am *Königlichen Theater* in Kopenhagen im Jahr 1999.

⁴⁷ Hier und im Folgenden beziehe ich mich auf Lyche, Lise: *Norges Teaterhistorie*. Asker 1991.

⁴⁸ Vgl. ebd., S. 31.

⁴⁹ Von 1624 bis 1877 heißt die norwegische Hauptstadt Christiania, danach veränderte sich die Schreibweise zu Kristiania. Seit 1925 heißt die Hauptstadt Oslo.

⁵⁰ Vgl. Lyche, *Norges Teaterhistorie*, S. 34.

⁵¹ Vgl. ebd., S. 31.

⁵² Vgl. ebd., S. 50.

1852 eines in Oslo.⁵³ Als Theaterdichter wird an *Det norske Theater* in Bergen ab 1853 Henrik Ibsen angestellt, der 1857 als künstlerischer Leiter zum *Kristiania Norske Theater* nach Oslo wechselt.⁵⁴ Daneben existierte seit 1827 *Christiania Theater* in Oslo, dessen Repertoire und Schauspieler zunächst deutlich von Dänemark geprägt war.⁵⁵ Nachdem das Theater durch einen Brand im Jahr 1877 zerstört wurde, wurde der Plan, ein Nationaltheater zu errichten, wieder aufgegriffen. 1899 wurde es endlich eröffnet.⁵⁶

Aufgrund der Zugehörigkeit zu Dänemark waren die dänische Sprache und Kultur in Norwegen lange Zeit stark verankert. Mit dem Aufkommen nationalromantischer Strömungen in Europa wurden zunächst die Stücke von Adam Oehlenschläger aufgeführt bis sich nach und nach die Dramatik Bjørnstjerne Bjørnsons und Henrik Ibsens durchsetzt.⁵⁷ Für die Aufführung von Schillers Dramen wird auf dänische Übersetzungen zurückgegriffen. Die Aufführungssituation lässt sich jedoch nur schwer rekonstruieren. Roman Woerner gibt in einem Aufsatz von 1905 Auskunft darüber, dass das *Christiania Theater* ab 1829 *Kabale und Liebe* spielt und das Stück im Laufe der folgenden zehn Jahre zwölfmal gezeigt wird. Auch *Die Räuber* findet ab 1839 Eingang auf den Spielplan des Theaters, ebenso wie *Die Jungfrau von Orleans* im Winter 1873/74 erfolgreich gezeigt wird.⁵⁸

Über Schillers Bedeutung für Ibsen ist indessen erstaunlich wenig bekannt. Sicher ist Schiller für Ibsen kein Unbekannter und vielleicht sogar von nicht zu unterschätzender Bedeutung für seine eigenen Dramen, dennoch finden sich nur äußerst spärliche Hinweise, die auf eine Beschäftigung Ibsens mit dem deutschen Dichter schließen lassen. So ist dem Kommentarband zu *Catilina* zu entnehmen, dass Ibsen schon während seiner Schulzeit Schillers Dramen gelesen habe, da die meisten Stücke in dänischer Sprache vorlagen.⁵⁹ Ebenso könne davon ausgegangen werden, dass seine Eltern über Schillers Schriften verfügten.⁶⁰ In seinen Briefen finden sich jedoch keinerlei Hinweise, die auf eine eingehende Beschäftigung mit dem deutschen Dichter schließen lassen.

Die Annahme, dass Schiller für Ibsens Historiendramen von Bedeutung gewesen sein könnte, erweist sich als nicht haltbar. In *Catilina (Catilina)*, *Hærmændene på Helgeland (Die*

⁵³ Vgl. ebd., S. 69ff. Die Vorbereitungen für ein norwegisches Theater in Kristiania nahmen bereits 1850 ihren Anfang, 1852 wurde mit der Ausbildung von Schauspielern begonnen (*Den norske dramatiske Skole*), erst ab 1854 wurde das Theater in seinen offiziellen Namen *Kristiania Norske Theater* umbenannt. (Vgl. ebd., S. 82ff.)

⁵⁴ Vgl. ebd., S. 77 und 84.

⁵⁵ Vgl. ebd., 107.

⁵⁶ Ebd., S. 121ff.

⁵⁷ Vgl. ebd., 66.

⁵⁸ Woerner, Roman: *Schiller in Norwegen*. In: *Euphorion. Zeitschrift für Literaturgeschichte*. Bd. 12. 1905. S. 167-180. Hier S. 179.

⁵⁹ Vgl. *Henrik Ibsens Skrifter 1: Inledning og kommentar*, S. 16.

⁶⁰ Vgl. ebd., S. 17.

Helden auf Helgeland), *Fru Inger til Østråt* (*Frau Inger auf Östrot*), *Kongsemnerne* (*Die Kronprätendenten*) und auch *Kejser og Galilæer* (*Kaiser und Galiläer*) gestaltet Ibsen historische Themen, wobei es sich bei *Catilina* um einen Ausschnitt aus der römischen Geschichte handelt und *Hærmændene på Helgeland* auf literarische Vorlagen wie die *Völsunga Saga*, die *Njáls Saga* und die *Egils Saga Skallagrímsson* zurückgeht.⁶¹ Für die Herausbildung eines norwegischen Nationalbewusstseins ließen sich Ibsens Historiendramen durchaus einsetzen und wären ebenso mit Schillers Positionen seiner *Schaubühnenrede* in Einklang zu bringen. Darin spricht Schiller von dem „großen Einfluß [...], den eine gute stehende Bühne auf den Geist der Nation haben würde“ (NA 20, 99) und fordert, „wenn wir es erlebten, eine Nationalbühne zu haben, so würden wir auch eine Nation.“ (NA 20, 99) Karin Hoff hat sich unter der Fragestellung, inwiefern Ibsens Historiendramen einen Beitrag zu einer sich herausbildenden norwegischen Identität leisten wollen, insbesondere mit *Catilina* und *Hærmændene på Helgeland* eingehend auseinandergesetzt.⁶² Sie arbeitet heraus, dass die Dramen weniger eine glorreiche Vergangenheit vorführen, auf die sich eine Nation berufen kann, sondern dass sie zeigen, „wie psychologische Konflikte im Drama vorgeführt werden können.“⁶³ Im Vordergrund der Texte stünden nicht der Geschichtsprozess bzw. eine bestimmte Geschichtsanschauung und auch nicht die Relation des Helden zur Gesellschaft.⁶⁴ Von Bedeutung ist vielmehr der psychologische Konflikt, wie ihn Ibsen auch in seinen Gesellschaftsdramen vorführt. Diese psychologischen Konflikte, so Hoff, werden lediglich in einem historischen Gewand präsentiert.⁶⁵

Schillers Aufnahme in Norwegen gestaltet sich diffuser als in Schweden. Seine Dramen werden dort deutlich später als in Schweden oder Dänemark gespielt, was aber ganz eindeutig darauf zurückzuführen ist, dass sich das Land im 19. Jahrhundert aus der kulturellen Abhängigkeit von Dänemark löst. Es kann daher kaum verwundern, dass Schillers Dramen erst im 20. Jahrhundert vermehrt auf die norwegische Bühne gebracht werden. Auch hier erweist sich *Maria Stuart* als das am häufigsten gespielte Stück, obwohl es seine norwegische Uraufführung erst 1929 erlebte.⁶⁶ Das *Nationaltheater* in Oslo inszenierte es bis heute noch viermal, zuletzt im Jahr 2004.⁶⁷ Daneben werden *Don Carlos* und *Die Räuber* aufgeführt,

⁶¹ Zu den von Ibsen verwendeten Quellen in *Hærmændene på Helgeland* vgl. *Henrik Ibsens Skrifter 3: Inledning og kommentar*, S. 183-188.

⁶² Hoff, *Vom Nutzen der Historie für das Drama*, S. 409-422.

⁶³ Ebd., S. 411.

⁶⁴ Vgl. ebd., S. 412 und 417.

⁶⁵ Vgl. ebd.

⁶⁶ Vgl. Ringdal, *Nationaltheatrets historie*, S. 179.

⁶⁷ *Maria Stuart* wird 1953, 1964, 1986 und zuletzt 2004 am *Nationaltheatret* inszeniert. Vgl. die Liste der Inszenierungen von Schillers Dramen am *Nationaltheatret* in Oslo unter:

deren Aufführungen jedoch schon länger zurückliegen als die der *Maria Stuart*. So wird *Don Carlos* im Jahr 1980 zum letzten Mal gezeigt und *Die Räuber (Morderne)* zuletzt 1968 unter der Regie von Hansgünther Heyme.⁶⁸

4. Schiller und Dänemark

Die Aufnahme Schillers in Dänemark verläuft im Vergleich zu Schweden und Norwegen anders. Hier findet er wesentlich früher Beachtung, was sich zum einen in der finanziellen Unterstützung widerspiegelt, die ihm der dänische Erbprinz gewährt und zu der ihm Jens Baggesen verhilft. Zum anderen werden seine Dramen am *Königlichen Theater* in Kopenhagen deutlich früher inszeniert als in den anderen skandinavischen Ländern. Die einsetzende Rezeption ist anfangs nicht auf Übersetzungen angewiesen, sondern sie stützt sich auf die deutschsprachigen Texte. Diese deutschsprachige Rezeption ließe sich etwa in der Salonkultur um 1800 weiter verfolgen.⁶⁹ So ist beispielsweise bekannt, dass in den Salons von Friederike Brun auf Sophienholm und auch im Salon von Charlotte Schimmelmann Schillers Texte bereits sehr früh diskutiert wurden.⁷⁰ Ebenso ist Schillers Dichtung im Bakkehus um Knud Lyne Rahbek und seine Frau Kamma Rahbek auf Grundlage der deutschen Texte erörtert worden. Eine Rezeption, die auf Übersetzungen basiert, setzt erst in den ersten Dezennien des 19. Jahrhunderts ein.

In der Annahme, Schiller sei gestorben, begeht ein kleiner Kreis um Baggesen im Juni 1791 auf dem Landsitz des Grafen Schimmelmann in Hellebæk eine Totenfeier. Noch immer erschüttert über Schillers angeblichem Tod berichtet Baggesen in einem Brief an Karl Reinhold: „O! was haben wir mit diesem seltenen Geiste verloren!“ Etwas weiter unten heißt es: „Er war Deutschlands Shakspear – oder vielmehr er war Deutschlands Schiller.“⁷¹ Mit Schillers Tod sei der Menschheit ihr erster Erzieher genommen worden, und Baggesen fragt weiter, „was hätte werden können, wenn noch reifere Menschenkenntniß und Erfahrung, vortheilhaftere Umstände, vollkommene Geistes- und Gemüthsruhe einst ins Gleichgewicht mit seinen, vielleicht keines Zweiten Geisteskraft nachstehenden Fähigkeiten gekommen

<http://fdb.nationaltheatret.no/S%C3%B8k/tabid/57/ctl/ViewPerson/mid/374/personId/5c037aae-1fd8-4ad5-a004-cff996439749/Default.aspx> (9.10.2013.)

⁶⁸ Zur Aufführung der *Räuber* vgl. auch Ringdal, *Nationaltheatrets historie*, S. 400.

⁶⁹ Zur Salonkultur in Skandinavien sei hier verwiesen auf den Sammelband von Anne Scott Sørensen (Hg.): *Nordisk Salonkultur. Et studie i nordiske skønånder og salonmiljøer 1780-1850*. Odense 1998.

⁷⁰ Vgl. Bobé, *Schiller und Dänemark*, S. 152. Vgl. ebenso: Sørensen, Anne Scott: *Min Laterna Magica – om Charlotte Schimmelmann og Sølyst*. S. 76-100.

⁷¹ *Aus Jens Baggesen's Briefwechsel mit Karl Leonhard Reinhold* 1, S. 48 und S. 49.

wären.“⁷² Der Brief gibt auch Auskunft über den Ablauf dieser Feier. Es wurde Schillers *Ode an die Freude* rezitiert, für die Baggesen noch eine Strophe hinzugedichtet hatte. Darüber hinaus wurden Ausschnitte aus der zu diesem Zeitpunkt noch unvollendeten Schrift *Geschichte des Abfalls der Niederlande*, die Gedichte *Die Götter Griechenlands* und *Die Künstler*⁷³ sowie Baggesens Lieblingsszenen aus *Don Carlos* gelesen.⁷⁴ Noch im gleichen Monat erfährt Baggesen von Reinhold, dass Schiller lebt.⁷⁵ Über die schlechte finanzielle Lage des Dichters schreibt ihm Reinhold am 17. Oktober 1791. Daraufhin setzt sich Baggesen bei Prinz Frederik Christian und Graf von Schimmelmann für Schiller ein und im Dezember 1791 erreicht den Dichter dann die Botschaft von der finanziellen Unterstützung durch den dänischen Erbprinzen und Graf von Schimmelmann. Das Stipendium, das ihm gewährt wird, beläuft sich auf 3000 Taler, die zunächst für drei Jahre ausgesetzt sind, wobei es dem Dichter freigestellt bleibt, ob er nach Kopenhagen übersiedelt. Baggesen dagegen bedauert, dass Schiller nicht in die dänische Hauptstadt kommt, so dass der Dichter ihn des Öfteren trösten muss, dass seine Gesundheit diese Reise verbiete und weil er seinen Verpflichtungen gegen den Weimarer Herzog nachkommen müsse. (Vgl. NA 26, 122f.)

In ihrem Schreiben betonen Prinz Frederik Christian und Schimmelmann ihren „Weltbürgersinn“ (NA 34.1, 113) und bitten Schiller inständig, ihr „Anerbieten“ anzunehmen, da sie „keinen Stolz als nur *den* [kennen], Menschen zu seyn, Bürger in der grossen Republik, deren Grenzen mehr als das Leben einzelner Generationen, mehr als die Grenzen *eines* Erdballs umfassen. Sie haben hier nur Menschen, Ihre Brüder vor sich“ (NA 34.1, 114). Schiller indessen sieht sich durch die großzügige Unterstützung in die Lage versetzt, „so viel aus mir zu entwickeln als in mir liegt, mich zu dem zu machen, was aus mir werden kann“ (NA 26, 120). Er erhalte endlich die ersehnte „Freiheit des Geistes, die vollkommen freye Wahl meiner Wirksamkeit.“ (NA 26, 122) Im Februar 1793 berichtet Schiller seinem Gönner von seinen Studien der letzten zwölf Monate und bittet ihn, ihm seine „Ideen über die Philosophie des Schönen“ (NA 26, 186) vortragen zu dürfen. Hieraus erwachsen die *Augustenburger Briefe*, die jedoch bei einem Brand des Schlosses Christiansborg 1794 vernichtet werden. Schiller hatte sich jedoch schon zuvor dazu entschlossen, die Briefe umzuarbeiten und sich dafür die Kopien erbeten, wie er an Körner schreibt.⁷⁶ Unter dem Titel

⁷² Ebd., S. 51.

⁷³ *Die Künstler* bezeichnet Baggesen als „das reichhaltigste Gedicht [...], das ich kenne, und das allein hinreichen würde Schiller in meiner Seele unsterblich zu machen, wenn er sonst nichts geschrieben hätte“. (Ebd., S. 53.)

⁷⁴ Vgl. ebd., S. 53.

⁷⁵ Vgl. ebd., S. 56.

⁷⁶ Vgl. NA 26, 336.

Ueber die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen erscheint die philosophische Abhandlung in drei Folgen der *Horen* des Jahres 1795.⁷⁷

Schiller ist also nicht nur sehr früh in Dänemark bekannt, sondern er wird zudem für seine kosmopolitische Gesinnung gewürdigt. Prinz Frederik Christian, Schimmelmann und Baggesen begreifen sich als Weltbürger, die durch ihr Menschsein miteinander verbunden sind. Sie passen den Dichter so in eine Tradition der Spätaufklärung ein, in der der dänische König Frederik V. Gelehrte und Künstler an seinen Hof nach Kopenhagen holte, um dem kulturellen Leben zu neuem Aufschwung zu verhelfen.⁷⁸ Dies ist jedoch eine Tendenz, die, wie diese Arbeit zeigen wird, in den Hintergrund tritt. Auch in Dänemark wird Schiller zunehmend als deutscher Nationaldichter wahrgenommen. Zugleich zeichnet sich ab, dass die philosophischen Abhandlungen nur wenig beachtet werden. Verfolgt man die Rezeption der *Briefe über die ästhetische Erziehung* weiter, dann erstaunt es, dass sie erst 1970 in dänischer Sprache vorliegen. In Dänemark ist Schiller hauptsächlich als Dramenautor wahrgenommen worden und weniger als Theoretiker. Seine Dichtung unterliegt dabei ebenso einer populären Rezeption wie sie auch aus Deutschland bekannt ist. Wie Norbert Oellers bereits herausgearbeitet hat, wird Schiller vom breiten Publikum aufgenommen. Dabei werden seine Ideen und Gedanken zu „[m]oralische[n] Forderungen, politische[n] Ansichten, Erkenntnisse[n] und Spekulationen über den Lauf der Zeit, lapidare[n] Deutungen der menschlichen Existenz“⁷⁹ verkürzt. Das Werk wird fragmentarisiert und in einzelne Bestandteile zerlegt, häufig werden einzelne Verse aus dem Zusammenhang gelöst und in außerliterarische Bereiche überführt.⁸⁰ Schiller gerät so zum Dichter der „geflügelten Worte“ und es stellt sich, so Oellers, das „überaus merkwürdige [...] Verhältnis zwischen Schiller-Verehrung und Schiller-Verständnis, zwischen Popularität und kritischer Beurteilung“⁸¹ ein. Als ein Beispiel für eine solche populäre Rezeption kann der Dichter Hans Christian Andersen herangezogen werden. Er verweist in mehreren seiner literarischen Texte auf den Deutschen. In seinem Roman *Lykke-Peer* (1870, *Glücks-Peter*) wird dem Titelhelden bei seiner Ankunft in Gabriels Haus ein Bericht über die kurz zuvor aufgeführten *Räuber* gegeben. Dabei wird Schillers Erstling auf den Satz „Drømme komme fra Maven“⁸² („Träume

⁷⁷ Die ersten neun Briefe erscheinen im Ersten Stück der *Horen* am 15.1.1795. Die Briefe 10 bis 16 werden schon einen Monat später, am 20.2.1795 im 2. Stück der *Horen* veröffentlicht. Der letzte Teil folgt im 6. Stück am 22.6.1795. (Vgl. hierzu die *Entstehungsgeschichte* von *Ueber die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen*, in NA 20, 232-242.)

⁷⁸ Vgl. hierzu Hoff, *Aufklärung*, besonders S. 79-92.

⁷⁹ Oellers, *Schiller – Zeitgenosse aller Epochen* 1, S. 14.

⁸⁰ Vgl. Gerhard, *Schiller und seine Wirkung*, S. 810.

⁸¹ Oellers, *Schiller – Zeitgenosse aller Epochen* 1, S. 15.

⁸² Vgl. Andersen, *Lykke-Peer*, S. 347.

kommen aus dem Magen“⁸³ reduziert, den die Kinder des Hauses immer wieder aufsagen und so das Stück nachspielen. Noch deutlicher tritt diese pragmatische Form der Rezeption in Andersens Beitrag zum *Schiller-Album* zutage, das anlässlich des 100. Geburtstages des Dichters herausgegeben wird. Dafür verfasst Andersen sein Märchen *Den gamle Kirkeklokke* (*Die alte Kirchenglocke*), wofür ihm Schillers Gedicht *Lied von der Glocke* „als Modell für Schillers Lebens-Geschichte“ dient.⁸⁴ Heinrich Detering zeigt, dass Andersen das Ideengedicht zur Kleinform des Märchens umformt, „das [...] nicht viel mehr meint als eine offensichtlich von dichterischer Phantasie geleitete Reihe gefällig verschlungener Genrebilder.“⁸⁵ Andersen verwebt darin Schillers Lebensweg mit dem des dänischen Bildhauers Bertel Thorvaldsen,⁸⁶ der die Schiller-Statue in Stuttgart entworfen hat. Die Glocke, die in Andersens Märchen während Schillers Geburt läutet, wird eingeschmolzen und Thorvaldsen gießt daraus Kopf und Brust für jenes Ehren Denkmal:

Og Malmet flød glødende ind i Formen, den gamle Kirkeklokke – ja, Ingen tænkte paa dens Hjemstavn og hendøde Klingen, Klokken flød med i Formen og dannede Hoved og Bryst paa Statuen, som den nu afsløret staaer i *Stuttgart* foran det gamle Slot, paa Pladsen hvor han, den forestiller, gik lyslevende, i Kamp og Stræben, trykket af Verden udenom, han, Drengen fra *Marbach*, Eleven fra Carls Skolen, Flygtningen, Tydsklands store uødkelige Digter, der sang om Schweitz's Befrier og Frankrigs gudbegeistrede Jomfru.⁸⁷

(Und das Erz floß glühend in die Form, die alte Kirchenglocke – ja, niemand dachte an deren Heimat und ihr erstorbenes Klingen, die alte Glocke floß mit in die Form und bildete Kopf und Brust der Statue, so wie sie heute in Stuttgart vor dem alten Schloß enthüllt steht, auf dem Platz, wo er, den sie darstellt, als lebendiger Mensch umherging, im Kampf und im Sterben, bedrückt durch die Welt um ihn herum, er, der Knabe aus Marbach, der Schüler der Karlsschule, der Flüchtling, Deutschlands großer, unsterblicher Dichter, der von dem Befreier der Schweiz und Frankreichs gottbeseelter Jungfrau sang.)⁸⁸

⁸³ Andersen, *Der Glücks-Peter*, S. 36. Vgl. hierzu auch Albertsen, *Schillers Kabale und Liebe in Rahbeks Übersetzung*, S. 56.

⁸⁴ Vgl. ebd., S. 216.

⁸⁵ Ebd.

⁸⁶ Vgl. ebd., S. 223. In Andersens Märchen *Den gamle Kirkeklokke* liest sich das Ganze folgendermaßen, S. 457: „Hør nu, hvorledes det traf, underligt og deiligt gaaer det dog til i denne Verden! Oppe i *Danmark*, paa en af de grønne Øer [...], var der en ganske fattig Dreng, der havde gaaet i Træskoe, baaret Mad i et gammelt Klæde til sin Fader, der gik og snittede paa Holmen; det fattige Barn var blevet sit Lands Stolthed, han huggede i Marmor Herligheder, saa at Verden undrede sig derover, og ham var det just, der fik det Hædershverv at forme i Leret en Storheds, Skjønheds Skikkelse, der kunde støbes i Malm, Billedet af ham, hvis Navn Faderen havde nedskrevet i sin Bibel: *Johan Christoph Friedrich*.“ („Hört nun, wie es sich traf, seltsam und wunderbar geht es doch in dieser Welt zu! Oben in Dänemark, auf einer der grünen Inseln [...] lebte ein ganz armer Junge, der in Holzschuhen gelaufen war und seinem Vater, der auf einer Werft Schnitzer gewesen war, in einem alten Tuch Essen gebracht hatte; das arme Kind war seines Landes Stolz geworden, er meißelte Herrlichkeiten in Marmor, so daß die Welt sich darüber verwunderte, und er war es gerade, der den Ehrenauftrag erhalten hatte, die Gestalt der Größe und Schönheit in Ton zu formen, damit sie in Erz gegossen werden könnte, das Bildnis von ihm, dessen Namen der Vater in seine Bibel geschrieben hatte: *Johan Christoph Friedrich*.“ Andersen, *Die alte Kirchenglocke*, S. 209f.)

⁸⁷ Andersen, *Den gamle Kirkeklokke*, S. 223.

⁸⁸ Andersen, *Die alte Kirchenglocke*, S. 210f.

Andersen reduziert Schillers Leben und Werk auf wenig mehr als diese kurzen Hinweise des angeführten Zitats.⁸⁹ Detering führt aus, dass das Schiller-Märchen Andersen darüber hinaus dazu dient, darin seine eigene Biographie zu spiegeln. An der Textoberfläche werde zwar das bekannte Schiller-Bild bedient, der Subtext hingegen laufe auf den einfachen Satz „Schiller ähnelt mir“ hinaus,⁹⁰ den Andersen anlässlich der Einweihung des Goethe-Schiller-Denkmal 1857 in Weimar in seinem Tagebuch notierte. Der Anblick des Denkmals einige Tage zuvor lässt ihn äußerst selbstsicher zu diesem Eintrag hinreißen.⁹¹ Doch zugleich sei angemerkt: „es ist nicht Andersen, der Schiller ähnelt; sondern es ist Schiller, *in dem Andersen sich wiedererkennt*.“⁹² In seinem Schiller-Märchen belegt er den Dichter nun mit ähnlichen Eigenschaften, die auch auf ihn selbst zutreffen. Sein „nach den Maßstäben der Zeit“⁹³ wenig ansprechendes Äußeres, so Detering, beschreibt der Däne als „lang og mager, rødlig af Haar, fregnet i Ansigtet“⁹⁴ und spielt damit indirekt auf seinen eigenen ungelungen und unproportionierten Körper an, der einer Karriere als Tänzer bzw. Schauspieler am *Königlichen Theater* entgegenstand. Die Darstellung von Schillers sich fromm liebenden Eltern entspringt ebenfalls der Kompensation seiner eigenen Herkunft aus einem ärmlichen Milieu.⁹⁵ Die Beschreibung, so zeigt Detering, gleiche Andersens eigener Inszenierung in *Mit Livs Eventyr (Das Märchen meines Lebens)*.⁹⁶ Damit verklärt er Schillers Leben „zur kleinbürgerlichen Aufstiegs Geschichte“⁹⁷, die seiner eigenen nicht gerade unähnlich ist.

Wie aus Andersens Schiller-Märchen auch hervorgeht, ist der Bildhauer Bertel Thorvaldsen vom *Verein für Schiller's Denkmal* gebeten worden, eine Statue zu Ehren des Dichters zu entwerfen. Der Verein hatte sich bereits Anfang 1830 an Thorvaldsen gewandt. Aus diesem Schreiben sei hier zitiert: „Der gerechte Wunsch unserm großen vaterländischen Dichter Schiller, der Deutschland vor allen Nationen verherrlicht, in seinem Vaterlande, und zwar an dem Orte seiner Bildung, in Stuttgart, ein seiner würdiges Denkmal zu errichten, hat einem Verein seine Entstehung gegeben.“⁹⁸ Während der Briefanfang Schiller stark national vereinnahmt, so vergisst das Gesuch am Ende nicht, darauf aufmerksam zu machen, dass der

⁸⁹ Kurz zuvor verweist Andersen noch auf *Die Verschwörung des Fiesco zu Genua*. Vgl. Andersen, *Den gamle Kirkeklokke*, S. 456.

⁹⁰ Vgl. Detering, *Andersens Schiller-Märchen*, S. 228.

⁹¹ Hier zitiert nach Detering, *Andersens Schiller-Märchen*, S. 222. Im Original lauten Andersens Worte: „Schiller ligner mig.“ In: Andersen, *Dagbøger* 4, S. 286.

⁹² Detering, *Andersens Schiller-Märchen*, S. 222.

⁹³ Ebd., S. 227.

⁹⁴ Andersen, *Den gamle Kirkeklokke*, S. 454.

⁹⁵ Vgl. Detering, *Andersens Schiller-Märchen*, S. 228.

⁹⁶ Vgl. ebd.

⁹⁷ Ebd., S. 224.

⁹⁸ Brief vom *Verein für Schiller's Denkmal*, 30.1.1830. Unter:

<http://arkivet.thorvaldsensmuseum.dk/dokumenter/m151830,nr.12?highlight=Schiller+statue> (11.9.2013.)

Dichter nicht Deutschland allein, sondern „Europa, ja der ganzen kultivierten Welt angehört“.⁹⁹ Thorvaldsen erklärt sich dazu bereit, das Denkmal zu entwerfen, das schließlich am 8. Mai 1839, dem Vorabend von Schillers 34. Todestag, in Stuttgart feierlich enthüllt wird. Zeitgleich findet in Kopenhagen zu Ehren des deutschen Dichters ein feierliches Konzert in *Vore Frue Kirke* (Frauenkirche) statt. Für diesen Anlass dichtet Oehlenschläger das Gedicht *Schillers Minde*¹⁰⁰, das von einer Melodie von C. E. F. Weyse begleitet wird. Das Gedicht weist ebenso Züge einer populären Rezeption auf, die ein verzerrtes Bild des Dichters vermittelt.¹⁰¹ Oehlenschläger beschwört eine Nähe Schillers zum christlichen Glauben herauf, die weniger auf den Dichter selbst zurückzuführen ist, als vielmehr auf Thorvaldsen. Denn der dänische Bildhauer hatte für die Kopenhagener Frauenkirche Christus und die zwölf Apostel geschaffen, Oehlenschläger stilisiert Schiller als Bruder der Apostel.¹⁰² So verknüpft das Gedicht Schillers Dichtergenie mit dem dänischen Guldalder. Oehlenschläger, der im Rahmen dieser Arbeit eingehend untersucht wird, steht also auch für eine Rezeption des Dichters, die bestimmte Ausschnitte berücksichtigt und den eigenen Interessen anpasst. Deutlich wird dies auch an seiner Übersetzung von Schillers Gedicht *Ode an die Freude*, aus der er kurzerhand eine Hymne macht und sie überträgt als *Hymne til Glæden*.

Hinweise, die auf eine populäre Rezeption schließen lassen, finden sich auch in Dänemark. Ebenso wie in der deutschsprachigen Rezeption wird Schillers Werk auf Sprichwörter und einzelne Sätze verkürzt. Es zeigt sich, dass mitunter nur das aus seinen Schriften herausgestellt wird, was dem jeweiligen Interesse und der Begeisterung für den Dichter am dienlichsten ist. Wenngleich hier gezeigt wurde, dass Schiller in Dänemark gesamtgesellschaftliche Beachtung fand und pragmatische Rezeptionsvorgänge nachweisbar stattgefunden haben, so setzt sich diese Arbeit das Ziel, seiner Wirkungsgeschichte nachzugehen, die sich auf literarische und philosophische Interpretationen beruft. Anlass und Ausgangspunkt für die folgende Untersuchung bildet also das Stipendium des dänischen Erbprinzen und die Tatsache, dass Schiller dadurch die nötige Arbeitsruhe für die *Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen* erhielt, die er Prinz Friedrich Christian widmete. Es wird daher der weiteren Rezeption dieser *Briefe* nachzugehen sein. Ebenso wird die

⁹⁹ Ebd.

¹⁰⁰ Vgl. Oehlenschläger, *Schillers Minde*, unter:

<http://arkivet.thorvaldsensmuseum.dk/dokumenter/ea7815?highlight=Schiller+statue> (11.9.2013.) Das Gedicht befindet sich auch im Anhang dieser Arbeit.

¹⁰¹ Norbert Oellers arbeitet in seiner Studie *Schiller. Geschichte seiner Wirkung bis zu Goethes Tod* heraus, dass „die Popularität Schillers zu einer Trivialisierung und damit Verzerrung seines Bildes geführt hat, die oft genug beklagt oder verflucht worden ist.“ (S. 307) Für die unmittelbare Zeit nach seinem Tod (also zwischen 1805 bis 1830) macht Oellers über hundert Schillergedichte ausfindig, „die meistens in Zeitschriften und Almanachen veröffentlicht wurden.“ (S. 313)

¹⁰² In der dritten Strophe schreibt Oehlenschläger: „Schiller, Peders og Johannes Broder!“

Entwicklung seiner Wirkung, in der zunächst seinem Weltbürgertum besondere Aufmerksamkeit geschenkt wird, hin zu seiner Wahrnehmung als deutschem Nationaldichter verfolgt.

5. Fragestellung und Forschungsstand

Obwohl der dänische Erbprinz Schiller großzügig finanziell gefördert hat und er demzufolge schon recht früh in Dänemark bekannt ist, fällt die Forschungslage zur Schillerrezeption erstaunlich spärlich aus. Ausführliche Untersuchungen dazu liegen kaum vor. Peter Boerner, der im *Schiller-Handbuch* für das Kapitel *Schiller im Ausland: Dichter-Denker und Herold der nationalen Befreiung* verantwortlich ist, widmet der Schillerrezeption unter dem Abschnitt *Dänische Sympathien* etwa eine dreiviertel Seite.¹⁰³ Boerner berichtet von dem dänischen Stipendium und verweist auf Henrich Steffens und Adam Oehlenschläger, die den Dichter in Dänemark bekannt gemacht hätten. Dass es über die Aufnahme von Schillers Schriften in Dänemark und über die durchaus vorhandenen „dänischen Sympathien“ deutlich mehr und Vielfältigeres zu berichten gibt, soll in dieser Arbeit gezeigt werden.

Eine zusammenhängende Darstellung zur Schillerrezeption in Dänemark liegt bisher nicht vor. Neben Louis Bobés Aufsatz *Schiller und Dänemark* aus dem Jahr 1905,¹⁰⁴ existieren verschiedene Arbeiten, die Oehlenschlägers Verhältnis zu Schillers Dichtung untersuchen, auf die noch zurückzukommen sein wird. Bobé skizziert in groben Zügen die geistigen Wechselbeziehungen zwischen Schiller und den dänischen Dichtern und Gelehrten nach und beginnt dabei mit dem Stipendium des dänischen Erbprinzen. Es folgt Rahbeks Auseinandersetzung mit dem Dichter wie auch das Zusammentreffen der beiden in Mannheim 1784, ebenso werden die von Rahbek angefertigten Übersetzungen von Schillers Dramen genannt. Darüber hinaus schildert er kurz Schillers Bedeutung für u.a. Oehlenschläger, Schack Staffeldt, Grundtvig und Ingemann. Auf die Bühnengeschichte von Schillers Stücken geht er dagegen kaum ein. Welche seiner Texte in Dänemark tatsächlich auf Resonanz stießen und wie diese im Spannungsfeld von Deutscher Klassik und Romantik sowie dänischer Nationalromantik ausgelegt wurden, geht aus Bobés Ausführungen kaum hervor.

Da in der dänischen Literaturgeschichtsschreibung ein diffuses Bild des Dichters vorherrscht und sein Name fast ausschließlich in Zusammenhang mit Oehlenschlägers Tragödien auftaucht, ist unklar, wofür dieser steht und auch, wofür die Bezeichnung Deutsche

¹⁰³ Boerner, *Schiller im Ausland*, S. 849-863. (Darin: *Dänische Sympathien*, S. 856-857.)

¹⁰⁴ Bobé, Louis: *Schiller und Dänemark*. In: *Euphorion. Zeitschrift für Literaturgeschichte*. Bd. 12. 1905. S. 151-167.

Klassik in Dänemark genau verwendet wird. Hierbei ist jedoch zu berücksichtigen, dass eine Unterscheidung zwischen Klassik und Romantik außerhalb Deutschlands ohnehin nicht vollzogen wird. Aus nichtdeutscher Perspektive werden Schillers klassische Schriften (und die Goethes) der Romantik zugeschlagen. Daher werden diese Begriffe im dritten Kapitel *Literaturhistorische Epochen in Deutschland und Dänemark* beleuchtet und ein Überblick über die literaturhistorische Epocheneinteilung in Deutschland und Dänemark gegeben.

Im darauf folgenden Kapitel *Vermittlungsinstanzen kultureller Normen* (Kapitel 4) wird gefragt, wer sich für die Vermittlung von Schillers Schriften nach Dänemark einsetzt. Persönlichkeiten des kulturellen und öffentlichen Lebens tragen sowohl in unterschiedlichem Maß als auch auf unterschiedliche Art zu seiner Verbreitung bei. Mit Knud Lyne Rahbek, Adam Oehlenschläger, Johan Ludvig Heiberg und Georg Brandes wird auch der zeitliche Rahmen abgesteckt, der sich vom späten 18. bis zum Ende des 19. Jahrhundert erstreckt. Rahbek fertigt mehrere Übersetzungen von Schillers Dramen an und steht damit am Beginn der Schillerrezeption. Dagegen setzt er sich offensichtlich nicht für ihre Aufführung am *Königlichen Theater* ein. Mit seinen Übersetzungen war Rahbek der heftigen Kritik seiner Zeitgenossen ausgesetzt, die Forschung hat sich ihnen jedoch nur selten gewidmet.¹⁰⁵ Hier wird eher seine Rolle als Theaterkritiker und als Verfasser von Literaturgeschichten hervorgehoben.¹⁰⁶ Seine Dramenübersetzungen werden daher sowohl im Zusammenhang mit seiner Vermittlerrolle untersucht, ebenso wie auf sie im 5. Kapitel (*Schiller auf der dänischen Bühne*) zurückzukommen sein wird.

Adam Oehlenschläger macht Schillers Dramen in erster Linie für seine eigenen Tragödien fruchtbar, wobei zu fragen bleibt, ob es sich tatsächlich um intertextuelle Verweise auf Schillers Stücke handelt, die aufschlussreich für das Verständnis seiner Texte sind. Dieser Frage wird im Abschnitt *Adam Oehlenschläger – „Schiller des Nordens“* im 4. Kapitel nachgegangen. Zudem wird Oehlenschlägers Vorlesung über den Dichter an der Kopenhagener Universität aus dem Jahr 1812/13 untersucht. Darin spricht er über Schillers Dramendichtung, stilisiert sich jedoch zugleich als dessen Nachfolger. An seiner Vermittlung des Dichters wird sichtbar, dass er dem dänischen Publikum nur die Ausschnitte präsentiert, die sich am besten mit seinen eigenen Positionen vereinbaren lassen. Dies hat zur Folge, dass Schillers klassische Positionen nicht berücksichtigt werden und seine Dichtung von Oehlenschläger unter nationalromantischen Gesichtspunkten ausgedeutet wird.

¹⁰⁵ Vgl. Albertsen, *Schillers Kabale und Liebe in Rahbeks Übersetzung*, S. 55-67.

¹⁰⁶ Vgl. Jensen, Anne E.: *Rahbeks Pariserbreve. En studie i den unge Rahbeks dramaturgi*. Kopenhagen 1958. Vgl. ebenso: Moen, Svein-Roald: *Knud Lyne Rahbeks Dansk Læsebog og Exempeldigtning for de lærde Skolers Brug. En studie i skolelesningens og kanondannelsens historie*. Høgskolen i Telemark 2004. Unter: <http://teora.hit.no/dspace/handle/2282/224> (22.5.2010.)

Das in der dänischen Literaturgeschichtsschreibung vorherrschende Bild Schillers orientiert sich noch immer hauptsächlich an Oehlenschläger, obwohl seine Vorlesung über den deutschen Dichter nie wissenschaftlich aufgearbeitet worden ist. Dass Oehlenschlägers Dramen immer wieder mit den Schillerschen in Zusammenhang gebracht werden, rührt nicht zuletzt von seiner Selbstdarstellung als Schillers Nachfolger. Mit *Schiller'sk Teater* überschreibt Gustav Albeck den Abschnitt zu *Hakon Jarl* in *Dansk Litteratur Historie*.¹⁰⁷ Parallelen zwischen *Hakon Jarl*, *Wallenstein* und *Maria Stuart* werden immer wieder im Aufbau gezogen.¹⁰⁸ In *Palnatoke* findet sich das aus *Wilhelm Tell* bekannte Apfelschussmotiv, wobei Oehlenschläger nicht müde wird zu betonen, dass es sich bei dieser Szene nicht um ein Plagiat handle, sondern um eine „unähnliche Ähnlichkeit“.¹⁰⁹ Für Oehlenschläger ist Schiller insbesondere für seine eigenen Dramen von Interesse. Der Däne lässt sich von Schillers Bühnenwirksamen Effekten inspirieren und gestaltet sie in seinen Stücken um. Die klassischen Positionen hingegen sind für ihn von untergeordnetem Interesse. Diese vermittelt er in seiner Vorlesung ganz bewusst nicht nach Dänemark wie im Abschnitt über *Oehlenschlägers Vorlesung über Friedrich Schiller* gezeigt wird.

Mit Schillers Bedeutung für Oehlenschlägers Dramatik hat sich bisher Helge Topsøe-Jensen mit einer Studie aus dem Jahr 1921 am ausführlichsten auseinandergesetzt.¹¹⁰ Er vergleicht Schillers und Oehlenschlägers Tragödien in Hinblick auf ihre Dramentechnik und ihren Aufbau, den Einsatz von Theatereffekten (wie Träumen und Ahnungen) und das Personeninventar. Sein Fazit lautet, dass Oehlenschläger sich zwar von Schillers Dramen inspirieren ließ, er jedoch kein Schillerepigone sei und in seinen besten Tragödien gänzlich unabhängig von Schiller verfare.¹¹¹ Er weist darauf hin, dass sich die beiden Dichter deutlich in ihrem Blick auf die Geschichte unterscheiden. Während Schiller tatsächlich Historiker war und seinen klassischen Dramen ein gründliches Quellenstudium vorausging, verfolge Oehlenschläger Geschichte als eine Reihe einzelner lose verbundener Szenen.¹¹² Hinzu

¹⁰⁷ Vgl. Albeck, *Romantik (1800-1820)*, S. 74-77.

¹⁰⁸ Vgl. ebd., S. 74f. Vgl. ebenfalls Topsøe-Jensen, *Om Schiller og Oehlenschläger*. In: *Edda. Nordisk Tidsskrift for Litteraturforskning*. Bd. XVI. 1921. S. 56-106. (Darin unterzieht Topsøe-Jensen *Hakon Jarl* einer eingehenden Analyse, indem er die Tragödie mit *Wallenstein* vergleicht.) Vgl. ebenso Andersen, *Det nittende Aarhundredes første Halvdel*, S. 50.

¹⁰⁹ Oehlenschläger, Adam: *Palnatoke*, in: *Adam Oehlenschläger's Skrifter* 6, S. 149.

¹¹⁰ Topsøe-Jensen, Helge: *Om Schiller og Oehlenschläger*. In: *Edda. Nordisk Tidsskrift for Litteraturforskning*. Bd. XV, 1921. S. 170-211; und Topsøe-Jensen, Helge: *Om Schiller og Oehlenschläger*. In: *Edda. Nordisk Tidsskrift for Litteraturforskning*. Bd. XVI, 1921. S. 56-106.

¹¹¹ Vgl. Topsøe-Jensen, *Om Schiller og Oehlenschläger* 1, S. 188.

¹¹² Vgl. ebd., S. 176f.

komme, dass Oehlenschläger in seinen Tragödien allzu oft Gutes gegen Böses kontrastiere¹¹³ – eine Beobachtung, die auch in seiner Vorlesung über Schiller weiterverfolgt wird.

In neueren Arbeiten zu dänisch-deutschen Wechselbeziehungen im 19. Jahrhundert sind mehrere Aufsätze zu Oehlenschlägers Erfolgen in Deutschland entstanden, die auch seine Haltung gegenüber Schiller behandeln. So machen Dieter Lohmeier, Heinrich Anz und Per Øhrgaard wiederholt darauf aufmerksam, dass sich Oehlenschläger neben Goethe als Schillers Nachfolger sah.¹¹⁴ Bereits 1974 veröffentlicht Victor A. Schmitz seine Vorlesungen über *Dänische Dichter in ihrer Begegnung mit deutscher Klassik und Romantik* und widmet darin auch ein Kapitel *Oehlenschlägers Beziehungen zu Schiller, Goethe und den deutschen Romantikern*.¹¹⁵ Schmitz bezieht sich zu weiten Teilen auf Topsøe-Jensens Studie *Om Schiller og Oehlenschläger* und gelangt zu einer ähnlichen Einschätzung wie dieser, nämlich dass Oehlenschläger „als philosophischer Denker [...] hinter Schiller zurück“¹¹⁶ bleibe.

Welche Bedeutung Schiller in Heibergs und Brandes' Literaturkritik und Kulturvermittlung einnimmt, ist bisher kaum untersucht worden. Lediglich Bertel Nygaard verweist in seiner Studie *Guldalderens moderne politik. Om krisediagnose, utopi og handling hos Johan Ludvig Heiberg*¹¹⁷ auf Parallelen zwischen Heibergs *Om filosofiens Betydning for den nuværende Tid* und Schillers *Briefe über die ästhetische Erziehung*. Da Heiberg sich auch nicht für die Aufführung von Schillers Dramen einsetzt, wird zu zeigen sein, worin seine Ablehnung genau besteht.

Brandes hat sich in seiner breitgefächerten Literaturkritik erstaunlicherweise nur am Rande mit Schiller beschäftigt. Er widmet ihm keinen eigenständigen Beitrag. An Heibergs und Brandes' kulturvermittelnder Rolle zeichnet sich daher ab, dass Rezeption auch blockiert werden kann: Die beiden Literaturkritiker bemühen sich kaum um die Vermittlung von Schillers Schriften, weil sie sich schlicht für andere Texte und Persönlichkeiten interessieren.

Das 5. Kapitel geht *Schiller auf der dänischen Bühne* nach. Darin wird zunächst aufgezeigt, welche Dramen übersetzt werden und auch zu welchem Zeitpunkt. Ebenso werden

¹¹³ Vgl. ebd., S. 178.

¹¹⁴ Vgl. Lohmeier, Dieter: *Adam Oehlenschlägers Ruhm in Deutschland*. In: Bohnen, Klaus; Jørgensen, Sven Aage: *Dänische ‚Guldalder‘-Literatur und Goethe-Zeit in Dänemark*. Kopenhagen 1982. S. 90-108. Vgl. ebenso: Anz, Heinrich: „Ich wage es, mich auch einen deutschen Dichter zu nennen.“ *Situation und Selbstverständnis des literarischen Grenzgängers Adam Oehlenschläger zwischen dänischer und deutscher Literatur*. In: Henningsen, Bernd (Hg.): *Begegnungen. Deutschland und der Norden im 19. Jahrhundert*. Berlin 2000. S. 19-48. Vgl. ebenso: Øhrgaard, Per: *Die Nachfolge Schillers? Über Oehlenschlägers Correggio und Goethe*. In: *Das achtzehnte Jahrhundert. Zeitschrift der Deutschen Gesellschaft für die Erforschung des achtzehnten Jahrhunderts*. Heft 2, Jg. 25. 2001. S. 231-247.

¹¹⁵ Schmitz, Victor A.: *Oehlenschlägers Beziehungen zu Schiller, Goethe und den deutschen Romantikern*. In: ders.: *Dänische Dichter in ihrer Begegnung mit deutscher Klassik und Romantik*. Frankfurt/M. 1974. S. 62-92.

¹¹⁶ Ebd., S. 66.

¹¹⁷ Vgl. Nygaard, Bertel: *Guldalderens moderne politik. Om krisediagnose, utopi og handling hos Johan Ludvig Heiberg*. Aarhus 2011.

die Aufführungsdaten von Schillers Stücken in Kopenhagen zusammengetragen, anhand derer wiederum Rezensionen recherchiert werden, die Aufschluss über die Aufführungspraktiken geben. Im Zentrum stehen die ersten Schillervorstellungen am *Königlichen Theater*, die ab 1817 bis etwa Mitte der 1830er Jahre stattfinden. An ihnen wird untersucht, welche Absicht mit ihrer Vorführung verbunden war, genauso wie gezeigt wird, auf welche Art und Weise Schillers Dramen für das dänische Publikum aufbereitet wurden. Nachdem die Stücke fast fünfzig Jahre nicht gespielt werden, gelangen sie im Zuge der Entstehung von Privattheatern und besonders nach dem Gastspiel des *Meininger Hoftheaters* wieder auf die dänische Bühne. Bis zur Jahrhundertwende zeigt insbesondere das *Dagmartheater* Schillers Tragödien und kann mit seinen historischen Inszenierungen mehrere Publikumserfolge verbuchen. Die Aufführungssituation führt vor Augen, dass es häufig darum geht, Schillers Dramen den eigenen Erfordernissen und Bedürfnissen anzupassen. Dadurch steht nicht die Vermittlung klassischer Positionen im Vordergrund, sie werden vielmehr so umgestaltet, dass sie sich in einen dänischen kulturellen Kontext einpassen lassen. Besonders anschaulich kann dies an Rahbeks Übersetzung von *Kabale und Liebe* gezeigt werden, die auch auf die Bühne gebracht wird. In seiner Variante entfällt jegliche Kritik an doppeldeutigen Moralvorstellungen, so dass das Stück nunmehr den Konventionen eines frühen bürgerlichen Trauerspiels entspricht, wie es etwa Lessing mit *Emilia Galotti* verfasst hat. In ähnlicher Weise wird mit *Maria Stuart* verfahren, das als einziges von Schillers Dramen in den 1860er Jahren gespielt wird. Der Erfolg dieser Vorstellung ist keineswegs auf den Dichter zurückzuführen, sondern auf die Popularität von Johanne Luise Heiberg, die die Titelrolle verkörpert. Die szenische Qualität und die Rollenanlage bieten ein geeignetes Forum für Charakterdarsteller, und es wird dadurch das meistgespielte Stück von Schiller in Dänemark.

Die Bühnengeschichte von Schillers Dramen in Kopenhagen hat bisher nur Alfred Domes in seiner Studie *Schiller auf der dänischen Bühne* aus dem Jahr 1935 genauer untersucht.¹¹⁸ Er fokussiert den Zeitraum zwischen den Jahren 1817 und 1911 und unterteilt die Geschichte der Aufführungen in zwei Perioden: Die erste von 1817 bis 1837 und eine zweite ab 1888. Dieser Phaseneinteilung wird in dieser Arbeit gefolgt. Domes trägt die im 19. Jahrhundert angefertigten Dramenübersetzungen zusammen, die er jedoch nicht weiter erforscht. Er gibt einen Überblick über die am *Königlichen Theater* gespielten Stücke und recherchiert zu ihnen wichtige Rezensionen, aus denen er ausführlich zitiert. Eine Einordnung in größere kulturhistorische Zusammenhänge kommt bei ihm jedoch zu kurz.

¹¹⁸ Domes, Alfred: *Schiller auf der dänischen Bühne. Ein Beitrag zur Bühnengeschichte der dramatischen Werke Schillers*. Leipzig 1935.

Auch der Aufnahme von *Schillers Lyrik in Dänemark* (Kapitel 6) wird in dieser Arbeit nachgegangen. Schillers Lyrik ist in deutlich geringerem Umfang als seine Dramen gewürdigt worden. Hierfür wird nochmals auf Oehlenschläger zurückzukommen sein, um seine Poesie mit der von Schack Staffeldt zu vergleichen. Es ist erkennbar, dass Staffeldt sich eingehend mit Schillers klassischen Positionen auseinandersetzt, die in der übrigen Rezeption unberücksichtigt bleiben. Durch Staffeldts Ausgrenzung aus den kulturellen Diskursen des 19. Jahrhunderts kann er jedoch nicht zur Verbreitung von Schillers Gedichten und Balladen wie auch dessen klassischen Grundsätzen beitragen. An Oehlenschlägers Poesie wird nochmals umso nachdrücklicher gezeigt, wie wenig er sich für eben jene klassischen Positionen interessiert.

Das 6. Kapitel dieser Untersuchung widmet sich einschlägigen *Stationen der Schillerrezeption im 20. Jahrhundert* und darüber hinaus. Es wird zum einen der Frage nachgegangen, inwieweit Schiller noch eine Vorbildfunktion für die zu Anfang des 20. Jahrhunderts entstehende Dramatik zugeschrieben werden kann. Dabei offenbart sich, dass in der dänischen Literaturgeschichtsschreibung besonders Kaj Munks Dramen mit Schillers Tragödien in Verbindung gebracht werden. Fraglich ist allerdings, ob diese Nähe tatsächlich gerechtfertigt ist oder ob hier nicht vielmehr an ein Bild Schillers angeknüpft wird, das seinen Ursprung bereits in Oehlenschlägers Rezeption hat. Im zweiten Teil dieses Kapitels wird die Aufführungssituation von Schillers Dramen bis in die Gegenwart nachskizziert. Hierbei wird die Situation bis zum Zweiten Weltkrieg gesondert betrachtet, danach wird ein Überblick über neu entstandene Übersetzungen sowie Inszenierungen bis in die Gegenwart gegeben.

Aus Fragestellung und Forschungsstand geht hervor, dass Schillers philosophische Abhandlungen in Dänemark nur äußerst gering beachtet wurden. Daher werden sie nicht in einem eigenständigen Kapitel untersucht. Ebenso wenig sind seine Erzählungen wie z.B. *Der Verbrecher aus verlorener Ehre* oder *Der Geisterseher* auf Aufmerksamkeit gestoßen, auch sie finden keinen Eingang in die Untersuchung. In dieser Hinsicht erweist sich Oehlenschlägers Schillerrezeption als außerordentlich wirkmächtig. Denn das Bild, das er von dem Dichter in Dänemark prägt, hält sich bis in die Gegenwart und dies umfasst auch, dass die philosophischen Abhandlungen dort nur gelegentlich berücksichtigt werden.

II Theoretische und methodische Vorüberlegungen

Die Rezeption Schillers wird auf verschiedenen Gebieten untersucht. Die Studie geht zunächst der Frage, wer in Dänemark Interesse an der Bekanntheit von Schillers Schriften hat und wer an ihrer Vermittlung beteiligt ist. Da Schiller vorwiegend als Dramenautor wahrgenommen wurde, liegt ein weiterer Fokus auf der Bühnengeschichte seiner Dramen. Ebenso wird untersucht, inwieweit Schiller für andere Autoren als stilbildendes Vorbild gewirkt hat.

Die Methoden der interkulturellen und vergleichenden Literaturwissenschaft tragen dem Umstand Rechnung, dass Schiller in Dänemark als ein Autor aufgenommen wird, der der dänischen Sprache nicht mächtig ist und nicht der dänischen Kultur zugehört. Diese fremdkulturelle bzw. grenzüberschreitende Rezeption erfordert, die Begriffe Kultur und Kontext näher zu beleuchten. Zugleich werden die in dieser Arbeit untersuchten Kulturvermittler in ihrem jeweiligen kulturhistorischen Kontext verortet. Da der Untersuchungszeitraum rund einhundert Jahren abdeckt, tritt zu der räumlichen Dimension eine zeitliche hinzu. Schillers Schriften werden also nicht nur in einen anderen Raum überführt, sondern sie erfahren auch eine zunehmende historische Distanz zum Publikum. Mit den im Kapitel über die *Vermittlungsinstanzen kultureller Normen* untersuchten Persönlichkeiten werden die Transferprozesse näher beleuchtet. Zur genaueren Beschreibung des Austauschprozesses wird hier auf Bernhard Kortländers Modell zurückgegriffen. Er unterteilt den Prozess in drei aufeinander bezogene Phasen: Selektion, Transport und Integration.

In die Untersuchung der Bühnengeschichte von Schillers Dramen fließen Aspekte der Theaterhistoriographie ein. Aussagen über die ersten Aufführungen seiner Dramen können nur auf der Grundlage von Rezeptionsdokumenten gemacht werden, die ihrerseits interpretationsbedürftig sind. Mit den vorliegenden Übersetzungen von Schillers Dramen werden das literarische Übersetzen und die Besonderheit von Dramenübersetzungen in den Blick genommen. Was als eine gelungene Übersetzung angesehen wird, hat sich im Laufe der Zeit gewandelt. Dieser Wandel lässt sich auch an den verschiedenen dänischen Versionen von Schillers Dramen nachverfolgen. Ebenso wirkt sich die Absicht des Übersetzers, d.h. ob er ein Stück als Lesedrama oder als Spielvorlage übersetzt, auf seine Arbeit aus.

Die in dieser Arbeit interdisziplinären wie kulturwissenschaftlichen Ansätze berühren also Konzepte der Rezeptionsästhetik bzw. Rezeptionsgeschichte, der interkulturellen und vergleichenden Literaturwissenschaft, des Kulturtransfers wie auch der Übersetzungstheorie und der Theaterwissenschaft, die im Folgenden vorgestellt werden.

1. Interkulturelle Rezeption

Ausgehend von Jauß' Rezeptionsästhetik und seiner Forderung nach einer Erneuerung der Literaturgeschichte¹¹⁹ wird ein kommunikativer Rezeptionsbegriff zugrunde gelegt, der beinhaltet, dass „[d]as literarische Werk [...] kein für sich bestehendes Objekt [ist], das jedem Betrachter zu jeder Zeit den gleichen Anblick darbietet.“¹²⁰ Er zielt damit auf den „dialogische[n] Charakter des literarischen Werkes“¹²¹ ab, was zugleich bedeutet, dass Rezeption ein produktiver Akt ist, bei dem der Leser den literarischen Text aktualisiert.¹²² Da Jauß' Theorie jedoch nicht den Fall einer grenzüberschreitenden bzw. fremdkulturellen Rezeption berücksichtigt, wird sie um theoretische Ansätze der interkulturellen Literaturwissenschaft ergänzt. Die Anfänge der interkulturellen Literaturwissenschaft liegen bereits in den 1980er Jahren, sie greift neben anderen Theorien auch auf Jauß' Rezeptionsästhetik zurück, modifiziert diese und entwickelt sie weiter.¹²³ Insofern vervollständigt, wie Olga Iljassova-Morger herausgearbeitet hat, „die interkulturelle Hermeneutik die historische Dimension der Fremde durch die räumliche (interkulturelle) Distanz“.¹²⁴ Der interkulturellen Literaturwissenschaft liegt die Annahme zu Grunde, „dass die Rezeption literarischer Werke einerseits ein kulturüberschreitender Prozess ist, andererseits jedoch kulturspezifisch, d.h. soziokulturell determiniert.“¹²⁵ Auch Alois Wierlacher, einer der Hauptvertreter der interkulturellen Germanistik, führt in seinem Aufsatz *Der Pluralismus kulturdifferenter Lektüren* aus, „daß ein literarischer Text in kulturell verschiedenen Referenz- und Verstehensrahmen jeweils anders spricht und daß es eine Vielfalt kultureller Prägungen und Lektüren fremdsprachiger und fremdkultureller Texte gibt.“¹²⁶ Damit untersucht diese Arbeit literarische Interkulturalität, die, wie Udo Schöning formuliert hat, dann vorliegt,

wenn es einen Literaturtransfer oder einen Literaturkontakt zwischen Kulturen gibt, deren Unterschiede sich einerseits im Gebrauch verschiedener Kommunikationscodes und in der Verschiedenheit ihrer Diskurse zeigen und andererseits das Ergebnis einer zeitlichen oder räumlichen Distanz sind.¹²⁷

¹¹⁹ Jauß, *Literaturgeschichte als Provokation*, S. 171.

¹²⁰ Ebd.

¹²¹ Ebd., S. 172.

¹²² Ebd., S. 172.

¹²³ Zum Selbstverständnis und zur Fachgeschichte einer interkulturell arbeitenden Literaturwissenschaft sei verwiesen auf: Wierlacher/Bogner: *Handbuch interkulturelle Germanistik*. Stuttgart 2003. Einen Überblick darüber bietet auch: Iljassova-Morger, Olga: *Von der interkulturellen zur transkulturellen literarischen Hermeneutik*. Duisburg 2009. (Darin besonders das Kapitel *Interkulturelle literarische Hermeneutik: Ein unvollendetes Projekt*. S. 65-122.)

¹²⁴ Iljassova-Morger, *Von der interkulturellen zur transkulturellen literarischen Hermeneutik*, S. 79.

¹²⁵ Vgl. Leskovec, *Einführung in die interkulturelle Literaturwissenschaft*, S. 16.

¹²⁶ Wierlacher/Eichheim, *Der Pluralismus kulturdifferenter Lektüren*, S. 375.

¹²⁷ Schöning, *Die Internationalität nationaler Literaturen*, S. 23.

Insofern stehen zum einen „die Zielliteratur und die Ausgangsliteratur sowie der zwischen beiden stattfindende Transfer“¹²⁸ und zum anderen die „Zielkultur“¹²⁹ im Zentrum. Für die Untersuchung der Schillerrezeption in Dänemark trägt ein interkultureller bzw. vergleichender Ansatz dem Umstand Rechnung, dass die Bedeutung der räumlichen und kulturellen Differenz mitbedacht wird. In diesem Sinne ist der kulturhistorische Kontext der Zielkultur, hier Dänemarks im 19. Jahrhundert, von besonderer Bedeutung, da gemäß einer interkulturellen Hermeneutik von der „Kulturgebundenheit von Rezeptions- und Verstehensprozessen“¹³⁰ ausgegangen wird.¹³¹ Hieran schließt die Frage danach an, was unter Kultur und Kontext verstanden werden soll.

2. Kultur und Kontext

Da jede Rezeption, wie Horst Steinmetz ausführt, „kontextuell fundiert“ ist und jeder Rezipient literarische Texte mithilfe eines „außerhalb des Textes liegenden Verstehens- oder Referenzrahmens“¹³² nachvollzieht, ist es notwendig, den kulturhistorischen Kontext zu skizzieren, in den Schillers Schriften aufgenommen werden und der gesellschaftliche, historische, moralische, ästhetische und auch wissenschaftliche Momente umfasst. Das bedeutet, dass es nicht darum geht, den außerliterarischen Entstehungskontext von Schillers Schriften nachzuvollziehen. Im Vordergrund steht die Beschreibung der Zielkultur, in die die Texte aufgenommen werden. Hierfür erweist es sich als notwendig, den vieldeutigen und nun schon in mehrfacher Hinsicht gebrauchten Begriff der Kultur zu definieren. Hermann Bausinger erinnert in seinem Beitrag *Kultur* im *Handbuch interkulturelle Germanistik* daran, dass typisierende Bilder der Kultur eines Landes als Momente ordnender Wahrnehmung unvermeidlich seien und sie zumeist „die Gegensätze und Divergenzen innerhalb einer Kultur“ überspielen.¹³³ Zudem weist er darauf hin, dass es sich bei Kultur nicht um starre bzw. „überzeitliche widerspruchsfreie, homogene und einsinnige Entitäten“ handeln könne. Er schlägt vor, Kultur als ein „sich wandelndes, auf Austausch angelegtes, vielschichtiges und doch kohärentes, aber nicht widerspruchsfreies und insofern offenes Regel-, Hypothesen-, Bedeutungs- und Geltungssystem“ zu definieren, „das sichtbare und unsichtbare Phänomene

¹²⁸ Ebd., S. 19.

¹²⁹ Ebd.

¹³⁰ Iljassova-Morger, *Von der interkulturellen zur transkulturellen literarischen Hermeneutik*, S. 65.

¹³¹ Vgl. hierzu auch Steinmetz, *Interkulturelle Rezeption und Interpretation*, S. 461-467.

¹³² Ebd., S. 462.

¹³³ Bausinger, *Kultur*, S. 274.

einschließt“.¹³⁴ Im Rahmen dieser Arbeit wird auf Roland Posners Kulturbegriff zurückgegriffen.¹³⁵ Er verweist auf drei Dimensionen der Kultur: 1. Die soziale Dimension nimmt die Zeichenbenutzer, also Individuen, Institutionen (hier z.B. Kulturvermittler, Theater, Literaturgeschichtsschreibung) in den Blick. 2. Die materiale Dimension, auch Texte genannt, untersucht Objekte wie Gemälde, Architektur und literarische Texte sowie Theateraufführungen, die in dieser Untersuchung von größter Bedeutung sind. 3. Die mentale Dimension von Posners Kulturbegriff umfasst die Selbstbilder und Normen und Werte.

Der dänische literatur- und kulturgeschichtliche Hintergrund wird aufgezeigt, indem das geistige und kulturelle Leben dargestellt wird. Zudem wird immer wieder auf Schillers Verortung in der dänischen Literaturgeschichte zurückzukommen sein, wozu es notwendig ist, Epochenkonstruktionen der deutschen wie der dänischen Literaturgeschichtsschreibung einführend darzulegen. Daraus wird ersichtlich, dass sich das Konstrukt einer Deutschen Klassik in Dänemark nicht durchsetzt. Schillers literarische Texte werden in Dänemark der Romantik zugeordnet, was im Übrigen keinen Sonderfall darstellt, da außerhalb Deutschlands ohnehin nur von Romantik gesprochen wird.¹³⁶

Ebenso gilt es sich bewusst zu machen, welche Räume mit den Ländernamen Deutschland und Dänemark eigentlich bezeichnet werden. Denn diese Namen bestimmen im Laufe des 19. Jahrhunderts ganz unterschiedliche Territorien. Bei Dänemark handelt es sich bis 1864 um einen Gesamtstaat, der sich zeitweise von Island über Norwegen bis zum Herzogtum Sachsen-Lauenburg erstreckte. Die Streitigkeiten um die Herrschaftsansprüche in Schleswig und Holstein führten zu zwei Kriegen, dem Schleswig-Holsteinischen Krieg von 1848-1851 und dem Deutsch-Dänischen Krieg im Jahr 1864, die sich auch auf die deutsch-dänischen Kulturbeziehungen auswirkten.¹³⁷ Deutschland hingegen existiert im 19. Jahrhundert nicht als ein politisch geeinter Staat. Mit dem Untergang des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nationen im Jahr 1806 taucht es bis zur Reichsgründung im Jahr 1871 als Staatenbund auf der europäischen Landkarte auf. Da diese Machtkonstellationen in die Rezeption von Schillers Schriften mit hineinspielen, was sich besonders deutlich an der Aufführungssituation seiner Dramen ablesen lässt, müssen sie im jeweiligen Zusammenhang

¹³⁴ Ebd., S. 274f.

¹³⁵ Vgl. Posner, *Kultur als Zeichensystem*, S. 37-74.

¹³⁶ Vgl. hierzu auch Kapitel 3: *Literaturhistorische Epochen in Deutschland und Dänemark* ab S. 36 in dieser Arbeit.

¹³⁷ Zum Verhältnis Dänemark-Deutschland vgl. Feldbæk, Ole (Hg.): *Dansk Identitetshistorie*, Bd. 1: *Fædreland og Modersmål 1536- 1789*. Kopenhagen 1991. (Darin besonders: Winge, *Dansk og Tysk i 1700-tallet*. S. 89-110. Ebenso: Feldbæk, *Fædreland og Indfødsret. 1700-tallets danske identitet*. S. 111-230.) Vgl. ebenso: Feldbæk, Ole (Hg.): *Dansk Identitetshistorie*, Bd. 2: *Et yndigt land. 1789-1848*. Kopenhagen 1991.

immer mitreflektiert werden, um den Verlauf seiner Aufnahme in Dänemark angemessen nachvollziehen zu können.

Mit diesen Überlegungen einher geht auch die Annahme, dass die in dieser Arbeit vorgestellten Kulturvermittler in ihrem jeweiligen kulturhistorischen Kontext verankert sind. Ihre Vermittlungsarbeit geschieht nicht losgelöst von ihrem sozialen und geschichtlichen Hintergrund. Ihre Bildung und ihre öffentliche Stellung bestimmt den Prozess des Kulturtransfers wesentlich mit.

3. Kulturtransfer und Kulturvermittler

Rezeption und kultureller Austausch sind von einzelnen Personen geprägt. Kulturtransfer beruht auf Kontakten zwischen Individuen, die die Rolle eines Kulturvermittlers einnehmen. Kultureller Austausch zwischen Gruppen, die, wie Kortländer beschreibt, „keine ‚natürliche‘ Einheit darstellen [...], sondern sozial konstruierte Einheiten sind“¹³⁸, basiert immer auf Individuen.¹³⁹ Dies trifft ebenso für den Kulturtransfer zwischen Nationen zu. Hierbei gilt es jedoch zu beachten, dass das, was tatsächlich vermittelt wird, subjektiv ausgewählt, also von bestimmten Interessen geleitet ist, und zugleich vom kulturhistorischen Hintergrund mitbestimmt wird. Um den Transferprozess genauer untersuchen zu können, unterteilt Kortländer ihn in drei eng aufeinander bezogene Abschnitte: Selektion, Transport und Integration.¹⁴⁰ Die Auswahl dessen, was nach Dänemark vermittelt wird, so wird die Schillerrezeption zeigen, unterliegt höchst subjektiven Interessen. Die in dieser Arbeit untersuchten Kulturvermittler thematisieren zum einen jeweils unterschiedliche Aspekte aus Schillers Schriften und zum anderen bestimmen sie auch das, was von ihm übersetzt oder im Theater aufgeführt wird. Zudem können die Vermittler auch dafür sorgen, dass die Rezeption ins Stocken gerät.

So wird am Beispiel von Adam Oehlenschläger deutlich, dass er sich hauptsächlich mit Schillers Dramen beschäftigt, ihn jedoch eine Auseinandersetzung mit dessen Geschichtsphilosophie und Ästhetik nicht weiter interessiert. Deshalb spricht er in seiner Vorlesung über Schiller im Winter 1812/13 hauptsächlich über dessen Dramenwerk, das wiederum für die eigene Dramenproduktion fruchtbar gemacht wird.

¹³⁸ Kortländer, *Begrenzung – Entgrenzung. Kultur- und Wissenschaftstransfer in Europa*, S. 4.

¹³⁹ Vgl. ebd., S. 5.

¹⁴⁰ Vgl. ebd., S. 6.

Für das Moment der Integration arbeitet Kortländer wiederum „drei Hauptweisen“ heraus. Für alle drei gilt, dass das importierte Kulturgut durch Integration verändert wird.¹⁴¹ Die Übertragung „im Sinne eines möglichst ‚originalgetreuen‘ Nachbaus“¹⁴² entspricht in etwa der Übersetzung, auf die im folgenden Abschnitt eingegangen wird. Bei der Nachahmung, so Kortländer, bleibe das fremde Muster in der eigenen Produktion erkennbar.¹⁴³ Hier wird z.B. zu diskutieren sein, inwieweit Oehlenschlägers Dramen als Nachahmung von Schillers Tragödien zu lesen sind. Entsprechende Konzepte zu Fragen der Intertextualität werden daher im Kapitel über Adam Oehlenschläger vorgestellt. Die wohl am schwierigsten zu erfassende Form von Integration stellt die Verwandlung dar: Das Fremde, so Kortländer, werde bis zur Unkenntlichkeit in das Eigene integriert. Es werde weniger im Detail als vielmehr „als Bestandteil des herrschenden geistigen Klimas rezipiert und weiterverarbeitet“.¹⁴⁴

4. Literarische Übersetzung als Dramenübersetzung

Eine wichtige Rolle nehmen Übersetzungen in der Rezeption von literarischen Texten ein. Für die Aufnahme Schillers ist zunächst festzuhalten, dass seine Schriften in ganz unterschiedlichem Ausmaß übertragen werden: Während für seine Dramen schon relativ früh (Anfang des 19. Jahrhunderts) dänische Varianten vorliegen, erstaunt es, dass ein Text wie *Ueber die ästhetische Erziehung des Menschen* erst 1970 in dänischer Sprache veröffentlicht wird.¹⁴⁵ Ein großer Teil seiner Dichtung, wie etwa sein gesamtes erzählerisches Werk und auch ein Großteil der Lyrik, wird gar nicht übersetzt. Jedenfalls lassen sich weder Übersetzungen noch andere Hinweise für eine Aufnahme finden.

Dass viele von Schillers Dramen ins Dänische übertragen wurden, ist dem Umstand geschuldet, dass sie in den meisten Fällen als Spielvorlagen benutzt wurden. Die Stücke wurden oftmals mit dem konkreten Vorhaben einer Inszenierung angefertigt. Für die Übersetzung von literarischen Texten und speziell von Dramen als Bühnentexten ergeben sich besondere Implikationen.

Wie bereits in Bezug auf kulturvermittelnde Personen festgehalten wurde, so gilt auch für Übersetzer, dass sie ihre gesellschaftlichen, psychischen und literarischen Erfahrungen in

¹⁴¹ Ebd., S. 8.

¹⁴² Ebd., S. 8.

¹⁴³ Vgl. ebd., S. 8.

¹⁴⁴ Ebd.

¹⁴⁵ Schiller, Friedrich: *Menneskets æstetiske opdragelse i en række breve*. Übersetzt von Per Øhrgaard. Kopenhagen 1970.

den Übersetzungsprozess mit einbringen.¹⁴⁶ Damit wenden sie die sprachlichen und ästhetischen Normen ihrer Gesellschaftsgruppe auf den zu übersetzenden Text an und verwandeln ihn dadurch zugleich in einen neuen Text.¹⁴⁷ Wenn also mit der Anfertigung einer Übersetzung das Ziel verfolgt wird, einen Text einer anderen Sprachgruppe zugänglich zu machen, so heißt dies eben auch, dass in den Originaltext bewusst oder unbewusst verändernd eingegriffen wird.

Die Frage danach, wie eigentlich übersetzt werden soll, unterliegt ebenso einem Wandel, der sich an den zu unterschiedlichen Zeitpunkten angefertigten Übertragungen von Schillers Dramen nachvollziehen lässt. Zu unterscheiden sind eine produktionsorientierte und eine rezeptionsorientierte Übersetzung.¹⁴⁸ Eine an der Ausgangssprache orientierte Arbeit, so Zima, werde dazu tendieren, „die Besonderheiten des Originalausdrucks (Alliterationen, Assonanzen, Reime) zu berücksichtigen“, wohingegen an der Zielsprache orientierte Übersetzungen „vor allem den semantischen Inhalt des Originals und die Ausdrucksebene ihrer eigenen Sprache (etwa ihre akustischen und rhetorischen Vorzüge) ins Auge fassen.“¹⁴⁹ Im Laufe der Zeit war sowohl die eine wie die andere Theorie und Übersetzungspraxis vorherrschend.¹⁵⁰

An den dänischen Dramentexten lässt sich die Entwicklung von einem ausgangssprachlichen Zugang hin zu einer zielsprachlichen Orientierung gut nachvollziehen. Knud Lyne Rahbek überträgt zu Beginn des 19. Jahrhunderts die Dramentexte ins Dänische, indem er sich eng an das Original hält, während Johannes Magnussen in seinen Übersetzungen am Ende des 19. Jahrhunderts freier verfährt und deutlich mehr daran interessiert ist, die Texte einem nicht nur kulturell verschieden vorgebildeten Publikum, sondern inzwischen auch einem historisch entfernten Publikum zu vermitteln.¹⁵¹

Darüber hinaus ist hinsichtlich der Übersetzung von Dramen zu beachten,¹⁵² dass sie sich erst in ihrer Aufführung vollständig realisieren. Insofern ist zu unterscheiden, ob der Dramentext mit dem Ziel einer Inszenierung, d.h. als Spielvorlage, übersetzt wurde oder als Lesedrama. In Zusammenhang mit Rahbeks Dramenübersetzungen ist erkennbar, dass er

¹⁴⁶ Vgl. Zima, *Komparatistik*, S. 199.

¹⁴⁷ Ebd.

¹⁴⁸ Vgl. ebd., S. 203.

¹⁴⁹ Ebd. S. 204.

¹⁵⁰ Historische Überblicksdarstellungen zur Übersetzungstheorie finden sich bei: Zima, *Komparatistik*, S. 202-216. Vgl. ebenso Apel/Kopetzki, *Literarische Übersetzung*, S. 71-106.

¹⁵¹ Auf die unterschiedliche Übersetzungspraxis wird im 4. Kapitel im Abschnitt über *Knud Lyne Rahbek* ab S. 61 eingegangen.

¹⁵² Zum Problem der Dramenübersetzung sei auch verwiesen auf: Paul, Fritz/Brigitte Schultze: *Probleme der Dramenübersetzung 1960 bis 1988. Eine Bibliographie*. Tübingen 1991. Vgl. ebenso: Schultze, *Übersetzungen von Drama und fürs Theater*, S. 193-217.

seine Übersetzungspraxis an sein Vorhaben anpasst. Je nachdem, ob er Schillers Dramen als Spielvorlage für das *Königliche Theater* anfertigt oder als Lesedrama, greift er mehr oder weniger verändernd in den Text ein.¹⁵³ Auch für Schillers dänische Dramentexte trifft Brigitte Schulzes Beobachtung zu, dass Dramen, die als „Lesefassungen“ übersetzt werden, meistens „in größerer Nähe zu den Ausgangstexten bleiben.“¹⁵⁴ Im Gegensatz dazu ist bei einem übersetzten Schauspiel zu berücksichtigen, dass es den Zuschauer „in mehrfach vermittelter Form“ erreicht: Zum einen als übersetzter Dramentext und zum anderen als Inszenierung dieser „Übersetzung in ein ästhetisches Ereignis.“¹⁵⁵ Somit ist bei der Untersuchung von Dramenübersetzungen zu beachten, dass einerseits eine literaturwissenschaftliche Perspektive eingenommen werden kann, die das Drama weniger als Spielvorlage, sondern als Text in den Blick nimmt. Andererseits kann aber auch die „Einbindung des Textes in das Medium des Theaters und die Behandlung des Textes als Partitur für eine Inszenierung“ untersucht werden, was im Rahmen dieser Arbeit, soweit möglich, getan wird und woran sich theaterwissenschaftliche und theaterhistorische Fragen anschließen.

5. Theaterhistoriographie

Um Theateraufführungen zu erschließen, werden in dieser Arbeit unterschiedliche Quellen herangezogen, die jedoch alle dem Bereich der Tradition zuzuordnen sind. Als Tradition sind all jene Quellen zu bezeichnen, „denen eine klare Berichtsintention zugrunde liegt.“¹⁵⁶ Diese Rezeptionsdokumente sind bereits mit der Absicht angefertigt worden, die Nachwelt über die Theatererfahrung zu unterrichten. Dagegen werden als Überreste all die Quellen bezeichnet, die „aus einer Situation der Vergangenheit ‚übrig geblieben‘“¹⁵⁷ sind und nicht mit der Absicht angefertigt wurden, „der Nachwelt über einen bestimmten Sachverhalt Auskunft zu geben.“¹⁵⁸ Im Rahmen dieser Arbeit wird ausschließlich auf Traditionen zurückgegriffen, wie sie in etwa in Form von Rezensionen, Briefen oder Biographien vorliegen. So können Theaterkritiken Aufschluss darüber geben, wie die Aufführungen vom dänischen Publikum aufgenommen wurden. Sie stellen einen der wenigen Zugänge dar, über den man sich den

¹⁵³ Hierzu sei auf den Abschnitt über *Knud Lyne Rahbek* in Kapitel 4 ab S. 61 verwiesen. An seinen Übersetzungen von *Kabale und Liebe* und *Die Jungfrau von Orleans* wird besonders deutlich, dass Rahbek *Kabale und Liebe* für eine Theateraufführung für ein dänisches Publikum anfertigt und somit verstärkt ändernd in den Dramentext eingreift. Währenddessen übersetzt er *Die Jungfrau von Orleans* als ein Lesedrama, das er nicht unbedingt für eine Aufführung vorgesehen hatte und überträgt den Text fast wortwörtlich ins Dänische.

¹⁵⁴ Schultze, *Übersetzungen von Drama und fürs Theater*, S. 209.

¹⁵⁵ Greiner, *Übersetzung und Literaturwissenschaft*, S. 142.

¹⁵⁶ Lazardzig/Tkaczyk/Warstat, *Theaterhistoriografie*, S. 124.

¹⁵⁷ Ebd.

¹⁵⁸ Ebd.

Aufführungen zu Beginn des 19. Jahrhunderts nähern kann, um ein ungefähres Bild von den ersten Inszenierungen von Schillers Dramen in Kopenhagen zu erhalten. Im Rahmen dieser Untersuchung wird jedoch keine Aufführungsanalyse betrieben, da dies innerhalb der Theaterwissenschaft nur für Aufführungen möglich ist, an denen der Analysierende selbst teilgenommen hat.¹⁵⁹ Zudem geht die Theaterwissenschaft davon aus, dass Aufführungen „nicht fixier- und überlieferbar sind“¹⁶⁰: Die Aufführung vollzieht sich in einem „autopoietischen Prozess jedes Mal neu und anders“, so ist es zwar möglich, der gleichen Inszenierung wiederholt beizuwohnen, nicht aber derselben Aufführung.¹⁶¹ In dieser Arbeit können Aussagen über die Aufführungen von Schillers Dramen und ihre Aufnahme allein auf der Grundlage von Quellen und Dokumenten gemacht werden, die Teil der Theaterhistoriographie sind. Fotografien bzw. Bilder von Aufführungen aus dem 19. Jahrhundert sind kaum vorhanden, über dieses Medium können die Inszenierungen nicht rekonstruiert werden. Damit stehen in Form von Theaterkritiken, einzelnen Erinnerungen in Briefen und Autobiographien von Schauspielern und anderen Künstlern, „keine Artefakte zur Verfügung, sondern Dokumente über Aufführungen, die zu analysieren und zu interpretieren sind.“¹⁶² Grundsätzlich gilt für Theateraufführungen, dass zwischen dem Theaterereignis und dem überlieferten Zeugnis davon „immer eine Differenz“¹⁶³ bleibt. Insofern können Theatervorstellungen niemals „völlig rekonstruiert noch lückenlos dokumentiert“ werden.¹⁶⁴ Bayerdörfer charakterisiert Theateraufführungen durch ihre „potenzierte Geschichtlichkeit“¹⁶⁵, die eine Wiederholbarkeit, wie sie etwa für Texte durch eine wiederholte Lektüre möglich ist, ausschließt. So sind keine „absolut eindeutige[n] Aussagen“ möglich und „die Möglichkeit für Interpretation und Reinterpretation [bleibt] offen“.¹⁶⁶

Dem Begriff der Inszenierung kommt im 19. Jahrhundert eine andere als der heute üblichen Bedeutung zu. Da die Regie noch nicht als Kunstpraxis anerkannt war,¹⁶⁷ der Regisseur vielmehr nur als „Erfüllungsgehilfe des Dramatikers“ galt, kann nur eine allgemeine Definition von Inszenierung zugrunde gelegt werden. Unter Inszenierung wird „der Vorgang der Planung, Erprobung und Festlegung von Strategien verstanden, nach denen

¹⁵⁹ Vgl. Fischer-Lichte, *Aufführung*, S.16-26. (Besonders ab S. 23.)

¹⁶⁰ Ebd., S. 23.

¹⁶¹ Vgl. ebd., S. 24.

¹⁶² Fischer-Lichte, *Kurze Geschichte des deutschen Theaters*, S.11.

¹⁶³ Bayerdörfer, *Probleme der Theatergeschichtsschreibung*, S. 48. Zur Theatergeschichtsschreibung vgl. auch Kreuder, *Theaterhistoriographie*, S. 344-346.

¹⁶⁴ Vgl. Bayerdörfer, *Probleme der Theatergeschichtsschreibung*, S. 48.

¹⁶⁵ Ebd.

¹⁶⁶ Ebd., S. 57.

¹⁶⁷ Vgl. Lazardzig/Tkaczyk/Warstat, *Theaterhistoriografie*, S. 13.

die Materialität einer Aufführung performativ hervorgebracht werden soll¹⁶⁸. Der Kunstcharakter der Theateraufführung, so Fischer-Lichte, war zu diesem Zeitpunkt vielmehr „durch den Kunstcharakter des Dramas als eines Werkes der Literatur gegeben“¹⁶⁹, das Inszenesetzen galt dagegen kaum als künstlerische Tätigkeit.¹⁷⁰ In diesem Sinne wird in den vorhandenen Rezensionen dann auch kaum dem Regisseur Beachtung geschenkt. Die Inszenierung wird also noch nicht als „eine Erzeugungsstrategie“ angesehen, „mit der ein ganz neues Kunstwerk [...] hervorgebracht wird“¹⁷¹, als dessen Schöpfer der Regisseur gilt.¹⁷² Hieraus ergeben sich auch andere Anforderungen an den Schauspieler: Proben finden in geringerem Umfang statt, dagegen bleibt das Verständnis der Rolle in deutlich höherem Maß dem Schauspieler überlassen. Auf diese Problematik wird noch einmal gesondert im Kapitel über *Schiller auf der dänischen Bühne* zurückzukommen sein.

¹⁶⁸ Fischer-Lichte, *Inszenierung*, S. 146.

¹⁶⁹ Ebd., S. 147.

¹⁷⁰ Vgl. ebd.

¹⁷¹ Ebd., S. 148.

¹⁷² Vgl. ebd.

III Literaturhistorische Epochen in Deutschland und Dänemark

1. Klassik – Romantik

Im europäischen Ausland ist es keineswegs selbstverständlich, Schiller als einen Autor der Deutschen bzw. der Weimarer Klassik – diese Begriffe sollen in dieser Arbeit synonym verwendet werden – wahrzunehmen, vielmehr wird seine Dichtung der Literatur der Romantik zugeordnet. Damit ist zunächst zu klären, was unter den Begriffen Klassik, Klassizismus und Romantik zu verstehen ist.

Unter der Bezeichnung Klassizismus wird eine „ästhetische Position, die die griechische und römische Antike zur stilistischen Norm erhebt“¹⁷³, verstanden, die in den unterschiedlichsten Varianten und Zeiten zum Vorschein kommt.¹⁷⁴ Voßkamp macht darauf aufmerksam, dass klassizistische Strömungen in den „einzelnen europäischen Ausprägungen unterschiedliche Tendenzen“¹⁷⁵ aufweisen. Neben die Vorbildfunktion der Antike tritt jedoch auch „Protest und Abwehr“, um „Neues im Namen des Alten“ zu unterdrücken, woraus in Frankreich am Ende des 17. Jahrhunderts die *Querelle des anciens et des modernes* entspringt, also der Streit darüber, ob die Alten die Neuen/Modernen übertreffen. Hinzu tritt jedoch auch das Bewusstsein darüber, dass moderne Dichtung diese Größe kaum mehr zu erreichen vermag. In formaler Hinsicht wird die antike Literatur als nicht zu übertreffende angesehen und ebenso als Ausdruck für ein „ungebrochene[s] Menschentum“¹⁷⁶, das für Harmonie und Ausgeglichenheit steht.

Auch der Begriff Klassik wird in unterschiedlicher Weise verwendet. In normativer Hinsicht meint er so viel wie mustergültig (1), ein historischer Gebrauch verweist auf den Rückbezug auf die Antike (2), schließlich dient er im Sinne einer Epochenbezeichnung ebenso zur Eingrenzung eines Zeitraums (3). In der erstgenannten Variante wird Klassik in Anlehnung an die Begriffsgeschichte¹⁷⁷ „mit Fragen der [...] *Kanonisierung* verbunden“¹⁷⁸. Das, was in stilistischer Hinsicht als vorbildlich bzw. mustergültig angesehen wird, kann zugleich als klassisch bezeichnet werden. Eng verknüpft damit ist ein „(idealistischer) in der Regel an der Antike orientierter Normbegriff der (humanistischen) Haltung mit einem durch

¹⁷³ Voßkamp, *Klassisch/Klassik/Klassizismus*, S. 295.

¹⁷⁴ Hier und im Folgenden beziehe ich mich auf Voßkamp, *Klassisch/Klassik/Klassizismus*. Ebenso beziehe ich mich auf: Schulz, *Das Zeitalter der Französischen Revolution*.

¹⁷⁵ Voßkamp, *Klassisch/Klassik/Klassizismus*, S. 295. So auch Schulz, *Das Zeitalter der Französischen Revolution*, S. 59f.

¹⁷⁶ Schulz, *Das Zeitalter der Französischen Revolution*, S. 60.

¹⁷⁷ Zur Begriffsgeschichte des Wortes „Klassik“ sei hier verwiesen auf Borchmeyer, *Weimarer Klassik*, S. 25. Vgl. ebenso Voßkamp, *Klassisch/Klassik/Klassizismus*, S. 292.

¹⁷⁸ Ebd., S. 291.

stete Kanonisierung verfestigten Stilbegriff des überzeitlich Gültigen.“¹⁷⁹ Zur Beschreibung von mustergültigen Autoren bzw. Epochen kann daher das Adjektiv klassisch herangezogen werden. Es leuchtet unmittelbar ein, dass jede Nation auf eigene Vorbilder rekurriert und so ihre jeweils eigene Klassik entwirft. Damit muss von einer Vielzahl von Klassiken die Rede sein.

Das, was in der deutschsprachigen Literatur unter der Bezeichnung Weimarer Klassik in den Blick genommen wird, stellt einen Sonderweg dar bzw., wie Voßkamp meint, „eine Spielart der europäischen Literarentwicklung zwischen Aufklärung und Romantik“.¹⁸⁰ Die zeitliche Eingrenzung dieser Spielart wird jedoch unterschiedlich vollzogen, je nachdem ob „biographische, textbezogene, politische Eckdaten“¹⁸¹ zu Grunde gelegt werden. So kann z.B. die Bezeichnung Weimarer Klassik den Zeitraum von Goethes und Schillers Zusammenarbeit umfassen, also das Jahrzehnt von 1794 bis 1805. Zur Goethezeit wird die Epoche ausgeweitet, die dann mit Goethes Tod im Jahr 1832 zu Ende geht. Werden ihr politische Eckdaten zugrunde gelegt, so reichen diese vom Ausbruch der Französischen Revolution bis zur Revolution von 1830. Außerhalb Deutschlands wird dieser Zeitraum als Romantik wahrgenommen. Die deutschsprachige Literatur um 1800 zeichnet sich jedoch dadurch aus, dass sie von zwei „komplementäre[n] Stilvarianten“¹⁸², einer klassischen und einer romantischen, geprägt ist. Meier plädiert dafür, „die ‚klassischen‘ wie die ‚romantischen‘ Werke als divergierende ‚Teilmengen‘ einer Gesamtepoche ‚Romantik‘ aufzufassen.“¹⁸³ Karl Robert Mandelkow spricht für die Zeit von 1795 bis 1800 „von einer klassisch-romantischen Literaturtheorie“, die „[e]rst nach 1800 [...] in die Positionen der Klassik und Romantik in einen deutlichen Gegensatz zueinander [treten]“.¹⁸⁴ Beide Stilvarianten reagieren in unterschiedlicher Weise auf das „Unterschiedsbewußtsein“, das durch „die Gegenüberstellung von Antike und Moderne“¹⁸⁵ und die *Querelles des anciens et des modernes* aufkommt. Gleichgültig, wie die *Querelle*-Frage entschieden wird, ist der Künstler jedoch gezwungen, sich dem Altertum gegenüber zu verhalten, das durch seine „unvermeidliche Gegenwart“, wie Meier beschreibt, „keinen Künstler mehr bei Null beginnen lässt, sondern ihn *nolens volens* an alles Vorangegangene bindet.“¹⁸⁶ Hierfür bilden sich Strategien aus, die zum einen die

¹⁷⁹ Ebd., S. 292. Weiterhin führt Voßkamp aus, dass die Begriffe „Klassik“ und das „Klassische“ in Europa mit dem griechisch-römischen Altertum verknüpft sind, damit bilde die Antike „das Kommunikations- und Funktionsmodell für alle anderen europäischen Klassiken.“ (Ebd., S. 289.)

¹⁸⁰ Ebd., S. 300.

¹⁸¹ Selbmann, *Deutsche Klassik*, S. 17.

¹⁸² Meier, *Klassik – Romantik*, S. 9.

¹⁸³ Ebd., S. 11.

¹⁸⁴ Mandelkow, *Kunst- und Literaturtheorie der Klassik und Romantik*, S. 49.

¹⁸⁵ Voßkamp, *Klassisch/Klassik/Klassizismus*, S. 289f.

¹⁸⁶ Meier, *Klassik – Romantik*, S. 12.

Mustergültigkeit der Antike als Norm anerkennen und damit eine klassische Richtung einschlagen, zum anderen dieser Norm ausweichen und das Stilideal der Romantik verfolgen. Beiden Richtungen gemeinsam ist, dass sie die Kunst in eine autonome Sphäre erheben, die „einen Sinn als Gegenwelt“ eröffnet, „die der Alltag so nicht kennt.“¹⁸⁷

Erst im Laufe des 19. Jahrhunderts stellt die Literaturgeschichtsschreibung die beiden Stilvarianten kontrastierend gegenüber. Der Begriff Klassik als „Kennzeichnung der Parallel- oder Gegenbewegung zur Romantik“¹⁸⁸, so Mandelkow, setzt sich erst gegen Ende des 19. Jahrhunderts durch. Diese Gegenüberstellung brachte zwar ein differenzierteres Verständnis der Texte mit sich, verführte zugleich jedoch auch zu Wertungen, woraus folgte, dass eine Richtung gegen die andere ausgespielt wurde.¹⁸⁹ Wie Schulz herausgestellt hat, können die so gewonnenen Gegensatzpaare wie Humanismus und Christlichkeit, Rationalität und Irrationalität durchaus hilfreich sein, um die beiden Stilvarianten deutlicher zu profilieren, tendieren aber auch dazu, Texte mit aller Macht diesem Schema einzufügen, wengleich dies nicht immer angemessen ist.¹⁹⁰

Während das Klassische die Formen wahrt, „Regelhaftigkeit und Stilreinheit“¹⁹¹ fordert, ist das Romantische von Formenvielfalt geprägt, die Friedrich Schlegel im 116. Athenäumsfragment als „eine progressive Universalpoesie“ beschreibt. Diese solle alle getrennten Gattungen wieder vereinigen und sich mit Philosophie und Rhetorik verbinden.¹⁹² Darüber hinaus sei, in Übereinstimmung mit Novalis¹⁹³, „die Poesie lebendig und gesellig, und das Leben und die Gesellschaft poetisch [zu, A.H.] machen“¹⁹⁴. In diesem Sinne ist der Roman die bevorzugte Form in der romantischen Literatur, denn „[s]ein Wesen besteht in der Mischung und in der fantastischen, unvollendeten Form, die alle heterogenen Elemente einschmilzt.“¹⁹⁵ Schlegel hatte den Roman als „die ursprünglichste, eigentümlichste, vollkommenste Form der romantischen Poesie“ bezeichnet, da er „durch diese Vermischung aller Formen von der alten klassischen, wo die Gattungen ganz streng getrennt wurden, sich unterscheidet.“¹⁹⁶ Zugleich stellen romantische Texte ihre Künstlichkeit dar, indem sie auf

¹⁸⁷ Ebd., S. 19.

¹⁸⁸ Mandelkow, *Deutsche Literatur zwischen Klassik und Romantik*, S. 2.

¹⁸⁹ Vgl. Schulz, *Das Zeitalter der Französischen Revolution*, S. 68f. Vgl. ebenso Mandelkow *Deutsche Literatur zwischen Klassik und Romantik*.

¹⁹⁰ Vgl. Schulz, *Das Zeitalter der Französischen Revolution*, S. 68f.

¹⁹¹ Meier, *Klassik – Romantik*, S. 29.

¹⁹² Schlegel, *Athenäums-Fragmente*, S. 182.

¹⁹³ Novalis forderte von der Literatur, dass sie die Welt romantisieren solle: „Jeder Mensch sollte Künstler sein. Alles kann zur schönen Kunst werden.“ (Novalis, *Fragmente*, S. 545.)

¹⁹⁴ Schlegel, *Athenäums-Fragmente*, S. 182.

¹⁹⁵ Hoffmeister, *Der romantische Roman*, S. 39.

¹⁹⁶ Schlegel, *Geschichte der europäischen Literatur*, S. 160.

ihren „Fragment-Charakter“ bzw. ihre Selbstreferenzialität verweisen,¹⁹⁷ die unter dem Begriff der romantischen Ironie zusammengefasst werden.¹⁹⁸

Die Theorie des Klassisch-Romantischen erhebt die Funktion der Literatur „in den Status von Autonomie.“¹⁹⁹ Um diesen autonomen Status der Kunst zu wahren, bedienen sich die Dichter unterschiedlicher Stoffe und Verfahren: Das Romantische bevorzugt dabei nationale Stoffe und besinnt sich auf das christliche Mittelalter wie auch auf das nordische Heidentum zurück. Es bezieht damit die Elemente des Nationalen und Traditionellen ebenso ein wie die der Emotionen und des Phantastischen.²⁰⁰ Das Klassische hingegen erhebt griechische Muster, Formen und Stoffe zum Ideal, die es nachzuahmen gilt. Die griechische Antike wird in ihrer Mustergültigkeit anerkannt und nur über den Weg der Nachahmung der Alten, so Winckelmann in seiner Schrift *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst* aus dem Jahr 1755, bestehe die Möglichkeit „groß“ bzw. „unnachahmlich zu werden“²⁰¹. Entfremdung und Objektivität erreichen klassische Schreibweisen, indem sie sich überkommener und „der gegenwärtigen Lebenswelt fern gerückten Stoffen“ bedienen.²⁰² Wie sich dieses Programm in Schillers Schriften niederschlägt und wie er an der Herausbildung der Konstruktion einer Deutschen Klassik beteiligt ist, soll im Folgenden näher erläutert werden.

2. Schiller und die Deutsche Klassik

Das in dieser Arbeit zugrunde gelegte Verständnis von Deutscher bzw. Weimarer Klassik soll mit Goethes Rückkehr aus Italien nach Weimar im Jahr 1790 und dem Erscheinen seines Dramas *Torquato Tasso* (ebenfalls 1790) als Anfangspunkt und mit Schillers Tod im Jahr 1805 als Endpunkt markiert werden. In diesen 15 Jahren liegt die Annäherung und Freundschaft der beiden Dichter ab 1794 sowie Schillers Übersiedelung von Jena nach Weimar im Jahr 1799.²⁰³ In Bezug auf Schiller erscheint dieser Anfangspunkt seiner klassischen Periode insofern sinnvoll, als er sein Drama *Don Carlos*, das durchaus als ein

¹⁹⁷ Vgl. Meier, *Klassik – Romantik*, S. 34. Vgl. hierzu ebenso Ostermann, *Fragment/Aphorismus*, S. 102-113. Dem Fragmentschaffen der Romantiker, so Ostermann, liege das Bestreben zugrunde, „die im aufklärerischen Rationalisierungsprozess durch die zersetzende Wirkung der analytischen Vernunft entstandenen Entzweigungen im Rahmen eines umfassenden, vom Pathos der Synthese getragenen Vermittlungskonzepts zu überwinden.“ (S. 105.)

¹⁹⁸ Zum Begriff der Ironie in der Romantik vgl. Oesterreich, *Ironie*, S. 174-188.

¹⁹⁹ Mandelkow, *Kunst- und Literaturtheorie der Klassik und Romantik*, S. 62.

²⁰⁰ Vgl. Schanze, *Literarische Romantik – Romantische Grammatik*, S. 24.

²⁰¹ Winckelmann, *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*, S. 4.

²⁰² Vgl. Meier, *Klassik – Romantik*, S. 33.

²⁰³ Vgl. Schulz, *Das Zeitalter der Französischen Revolution*, S. 229.

Übergang zu einem neuen Dramenverständnis zu betrachten ist, nach fünfjähriger Arbeit 1787 abgeschlossen hatte und bis zu seiner Beschäftigung mit dem *Wallenstein*-Stoff kein Dramenvorhaben zu Ende bringt. Zunächst wendet er sich historischen Studien zu, die besonders in Zusammenhang mit seiner Ernennung zum Professor für Geschichte 1789 in Jena zu sehen sind. Die kurz darauf entstehenden Programmgedichte *Die Götter Griechenlands* (1788) und *Die Künstler* (1789) lassen bereits seine Reflexionen über die Rolle der Kunst erkennen. Diese finden damit zuerst Ausdruck auf literarischer Ebene und setzen schon vor seiner Beschäftigung mit Immanuel Kant ein. Die Gedichte enthalten bereits einige seiner wichtigsten ästhetischen Grundvorstellungen, die in seinen philosophischen Abhandlungen nach der Kantlektüre weiter ausgeführt werden. Thematisiert *Die Götter Griechenlands* die vergangene und als „glückliche Epoche der Menschheit“²⁰⁴ empfundene Antike, in der der Mensch noch als harmonisches Ganzes wahrgenommen wurde, so nimmt das Gedicht *Die Künstler* seinen Ausgang vom Menschen der Gegenwart, der sich „auf dem Höhepunkt der kulturellen Entwicklung“²⁰⁵ befindet. Dieser Mensch muss jedoch daran erinnert werden, sich seines Menschentums und der damit einhergehenden Rolle der Kunst erneut gewahr zu werden.²⁰⁶ Der Vers „Die Kunst, o Mensch, hast Du allein“ (NA 1, 201), verweist darauf, dass er sein Menschsein allein der Kunst verdanke, indem sie „die wissenschaftliche und sittliche Kultur vorbereitet habe“ (NA 25, 200), so Schiller in seinem Brief vom 9. Februar 1789 an Körner. Wenngleich sich der Mensch der Gegenwart auf dem Höhepunkt kultureller Entwicklung befindet, so wird auf der anderen Seite deutlich, dass die Kunst nur noch ein „Schattendasein“²⁰⁷ führt. Aufgabe des Künstlers ist es, die Kunst „mit dem herrschenden Zeitgeist zu versöhnen“²⁰⁸, denn, so Schiller weiter in seinem Brief an Körner, „[d]ann erst sey die Vollendung des Menschen da, wenn die wissenschaftliche Kultur sich wieder in die Schönheit auflöse“ (NA 25, 200). So finden sich bereits in Schillers Programmgedichten der Jahre 1788 und 1789 Gedanken seines humanistischem Bildungskonzepts angelegt, wie er sie u.a. auch in seinen *Briefen über die ästhetische Erziehung des Menschen* darlegen wird.

Sind die Gedichte *Die Götter Griechenlands* und *Die Künstler* als Ausdruck von Schillers Begeisterung für das antike Griechenland zu verstehen, das im Übrigen auch schon

²⁰⁴ Vgl. Koopmann, *Poetischer Rückruf*, S. 72.

²⁰⁵ Ebd., S. 80.

²⁰⁶ Vgl. hier und im Folgenden: Malles, *Fortschrittsglaube und Ästhetik*, S. 102ff.

²⁰⁷ Ebd., S. 103.

²⁰⁸ Ebd.

in seinem fiktiven *Brief eines reisenden Dänen*²⁰⁹ über seinen Besuch des Mannheimer Antikensaals herausgestellt ist, so teilt er im August 1788 seinem Freund Körner mit, sich nunmehr dem Studium antiker Werke zu widmen und in den nächsten zwei Jahren keine modernen Schriftsteller zu lesen, da die Alten ihm jetzt wahre Genüsse gäben und auch,

um meinen eigenen Geschmack zu reinigen, der sich durch Spizfändigkeit, Künstlichkeit und Witzeley sehr von der wahren Simplizität zu entfernen anfieng. Du wirst finden, daß mir ein vertrauter Umgang mit den Alten äuserst wohl thun – vielleicht Classicität geben wird. (NA 25, 97)

Schiller beschäftigt sich besonders mit den Tragödien des Euripides und Sophokles,²¹⁰ um in seiner eigenen Dramenproduktion zu mehr „Simplicität“ und „Classicität“ zu gelangen. Das intensive Studium der griechischen Dichtung führt auch dazu, dass an die Stelle einer pauschalen Antikenverehrung nunmehr „genauere und trennschärfere Unterscheidungen zwischen Antike und Moderne in ihrer je spezifischen Eigenart und in ihren jeweiligen Vorzügen und Nachteilen“²¹¹ treten. Diese Gedanken formuliert er zunächst in seinen Schriften zur Theorie der Tragödie *Ueber den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen* sowie *Ueber die tragische Kunst*, die im Fahrwasser der Kantlektüre ab 1792 entstehen. Es geht ihm nicht darum, die griechische Tragödie nachzuahmen, sondern ihr ihren spezifischen Platz in der Gegenwart zuzuweisen.²¹² Noch im Jahr 1800 betont er in einem Brief an Johann Wilhelm Süvern, dass die griechische Tragödie, „eine Erscheinung ihrer Zeit, die nicht wiederkommen kann“ (NA 30, 177), gewesen ist. Es geht Schiller darum, so Koopmann, „etwas Analoges zu schaffen, das der eigenen Zeit gemäß war“²¹³. Sein dramatisches Werk, so Koopmann weiter, sei nicht als bloße Fortsetzung der antiken Tragödie gedacht gewesen, sondern als ein eigenständiges Werk, in das Elemente der antiken Dramatik integriert waren.²¹⁴ Aufs Engste mit seiner Tragödientheorie verknüpft sind Schillers Ästhetik und sein Programm einer ästhetischen Erziehung, die durch sein Kant-Studium inspiriert sind. Der Kunst und der Schönheit schreibt er die notwendige Wirkmacht zu, um die, wie auch schon in den Programmgedichten zum Ausdruck gekommene, Harmonie und Einheit des

²⁰⁹ *Brief eines reisenden Dänen* ist 1784 entstanden, nachdem Schiller Knud Lyne Rahbek in Mannheim getroffen hatte. (Vgl. NA 21, 146f.) Es lassen sich jedoch keine Hinweise darauf finden, dass dieser Brief in irgendeiner Form in Dänemark Beachtung gefunden hat.

²¹⁰ In geringerem Umfang hat auch Shakespeare Einfluss auf Schillers klassische Dramen. Während seiner Arbeit an *Wallenstein* beschäftigt Schiller sich mit seinen historischen Tragödien (besonders *Julius Caesar*), in denen er, wie er Goethe in einem Brief vom 7.4.1797 schildert, „das gemeine Volk mit einer so ungemainen Großheit behandelt“ findet. In seiner „Darstellung des Volkscharakters“ erkennt er eine Ähnlichkeit zu den Figuren der antiken Tragödie, Shakespeare habe dabei „mehr ein poetisches Abstraktum als Individuen im Auge“ gehabt und er lasse so „ein paar Figuren [...] für das ganze Volk gelten“ (NA 29, 59). Zur Bedeutung Shakespeares für Schiller vgl. ebenfalls Koopmann, *Schiller und die dramatische Tradition*, ab S. 158f.

²¹¹ Vgl. Frick, *Schiller und die Antike*, S. 106.

²¹² Vgl. ebd., S. 108.

²¹³ Koopmann, *Schiller und die dramatische Tradition*, S. 156.

²¹⁴ Vgl. ebd.

Menschen wiederherzustellen, die angesichts des kulturellen Fortschritts und der Spezialisierung des Menschen verloren gegangen sind. Das Ideal, das dieser Erfahrung der Moderne kontrastierend gegenübergestellt wird, ist das der griechischen Antike, die jedoch unwiederbringlich verloren ist. Mit Hilfe der Kunst kann der Mensch zu einer anderen, zweiten Natur gelangen. Dies stellt Schiller im sechsten seiner *Briefe über die ästhetische Erziehung* heraus: „so muß es bey uns stehen, diese Totalität in unserer Natur, welche die Kunst zerstört hat, durch eine höhere Kunst wieder herzustellen.“ (NA 20, 238) In seiner letzten großen philosophischen Abhandlung *Ueber naive und sentimentalische Dichtung* heißt es dann: „Wir waren Natur, [...] und unsere Kultur soll uns, auf dem Wege der Vernunft und der Freyheit, zur Natur zurückführen.“ (NA 20, 414.)

Wie problematisch die Epochenkonstruktion Weimarer Klassik jedoch auch ist, wird an Schillers und Goethes vorsichtigem Gebrauch des Begriffes klassisch deutlich. Aus dem oben angeführten Brief Schillers an Körner vom 20. August 1788 ging hervor, dass der Dichter selbst von „Simplizität“ und „Classicität“ sprach, er das Wort klassisch in diesem Zusammenhang jedoch nicht benutzt. Auch Goethe meidet den Begriff. Ihre Dichtung haben die beiden nicht als eine klassische verstanden.²¹⁵ Einen klassischen Nationalautor, so Goethe in seiner Schrift *Literarischer Sanscülottismus*, könne es vor dem Hintergrund eines zersplitterten Deutschlands nicht geben. Für ihn ist es nicht möglich, Literatur losgelöst von der sozialen und politischen Situation zu sehen. Ein klassischer Nationalautor könne nur dort entstehen, wo „die Geschichte seiner Nation große Begebenheiten und ihre Folgen in einer glücklichen und bedeutenden Einheit vorfindet“.²¹⁶ Doch war Deutschland zu diesem Zeitpunkt kein geeintes Land und besaß weder eine gemeinsame Kultur noch ein kulturelles Zentrum. Dies wird auch im 95. *Xenion* der beiden Dichter hervorgehoben: „Deutschland? Aber wo liegt es? Ich weiß das Land nicht zu finden.“ (NA 1, 320) Mit ihren *Xenien* machen Schiller und Goethe jedoch auch deutlich, dass sie durchaus den Anspruch erheben, normgebend bzw. stilbildend zu sein, was ganz klar auch eine dem Begriff Klassik innewohnende Facette ist. In ihrem *Xenien*-Projekt kritisieren sie die Mittelmäßigkeit ihrer Dichterkollegen und auch den „unterentwickelten Publikumsgeschmack“²¹⁷, der ihnen besonders in der zeitgenössischen Dramendichtung entgegenschlägt. Denn wenngleich Schiller mit seinen klassischen Tragödien durchaus Erfolg beschieden ist, so stellen sie zu Beginn des 19. Jahrhunderts nur einen Bruchteil des Spielplans dar. Es ist die populäre

²¹⁵ Vgl. dazu Alt, *Schiller. Leben – Werk – Zeit*, Bd. 2, S. 27-48. Vgl. ebenfalls Reed, *Schiller und die Weimarer Klassik*, S. 229-245.

²¹⁶ Goethe, *Literarischer Sanscülottismus*, S. 320.

²¹⁷ Reed, *Schiller und die Weimarer Klassik*, S. 235.

Dramatik August von Kotzebues – wie im Übrigen auch in Dänemark –, die die Menschen ins Theater strömen lässt. Selbst am Weimarer Hoftheater unter Goethes Leitung wurden seine und Schillers Dramen vergleichsweise selten aufgeführt.²¹⁸

Die Bezeichnung der Literaturgeschichtsschreibung Weimarer bzw. Deutsche Klassik, so lässt sich zusammenfassen, ist ein Konstrukt, das die Heterogenität und Vielseitigkeit dieser Zeitspanne zu glätten versucht.²¹⁹ Allein ein Blick auf Schillers Dramenproduktion zeigt, dass von Homogenität nicht die Rede sein kann: *Die Jungfrau von Orleans* wird ebenso wie die streng gebaute *Maria Stuart* als klassisches Drama charakterisiert. Goethe und Schiller mieden die Charakterisierung ihrer Dichtung als klassisch, gleichwohl sie „den Rang einer Maßstäbe setzenden Autorität angestrebt“²²⁰ haben. Mit seinen Überlegungen zu Ästhetik und Tragödie liefert Schiller das theoretische Fundament dafür, was im Nachhinein als Weimarer Klassik bezeichnet wird, und die im Folgenden vorgestellt werden sollen.

3. Schillers philosophische Abhandlungen

Schillers philosophische Abhandlungen entstehen zwischen 1792 und 1796 und sind deutlich geprägt von seinem Kant-Studium. Sie kreisen um die Bestimmung des Verhältnisses der Moderne zur griechischen Antike. Schiller wendet sich nunmehr einer Position zu, „die beiden Epochen Gerechtigkeit widerfahren lässt, indem sie Antike wie Moderne ihren je spezifischen Ort in einem übergreifenden geschichtsphilosophischen Entwicklungskonzept zuweist.“²²¹

Zunächst entstehen die Aufsätze *Ueber den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen* (1792) und *Ueber die tragische Kunst* (1792), gefolgt von *Kallias oder über die Schönheit* (1793), worin er „die Grundlegung einer eigenen Ästhetik skizziert.“²²² Im Jahr 1793 schreibt er *Vom Erhabenen, Ueber das Pathetische, Ueber Anmut und Würde* sowie die Abhandlung *Ueber die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen*. Die letzte philosophische Abhandlung ist *Ueber naive und sentimentalische Dichtung*, die er 1795/96 anfertigt. Zusammen mit Goethe verfasst Schiller *Ueber epische und dramatische Dichtung*, die jedoch erst 1827 veröffentlicht wird.

²¹⁸ Vgl. Alt, *Schiller. Leben – Werk – Zeit*, Bd. 2, S. 389. Zur dramatischen Literatur und zum Theaterleben um 1800 vgl. auch: Schulz, *Das Zeitalter der Französischen Revolution*, S. 449-478.

²¹⁹ Vgl. Voßkamp, *Klassisch/Klassik/Klassizismus*, S. 304.

²²⁰ Reed, *Schiller und die Weimarer Klassik*, S. 229.

²²¹ Frick, *Schiller und die Antike*, S. 108.

²²² Schulz, *Das Zeitalter der Französischen Revolution*, S. 219.

Im Folgenden werden lediglich die Grundlinien seiner philosophischen Schriften nachgezeichnet, die für die Schiller-Rezeption in Dänemark als relevant angesehen werden. Denn obwohl Schiller vom dänischen Erbprinzen finanziell großzügig unterstützt worden ist²²³ und er diesem die *Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen* gewidmet hatte, sind seine theoretischen Schriften im Vergleich zu seinen Dramen nur sehr schwach beachtet worden.

Ab Ende Februar 1791 widmet sich Schiller der Lektüre von Kants *Kritik der Urteilskraft*, die ihn, wie er seinem Freund Körner schreibt, durch „ihren neuen lichtvollen geistreichen Inhalt“ hinwegreißt (vgl. NA 26, 77).²²⁴ Bis zu diesem Zeitpunkt hatte sich Schiller vornehmlich mit Kants geschichtsphilosophischen Schriften auseinandergesetzt, von einem Studium der *Kritiken*²²⁵, das ihm sein Freund Körner empfohlen hatte, jedoch abgesehen. In der *Kritik der Urteilskraft* fand Schiller Kants Bestimmung des Schönen und Erhabenen und die Beschaffenheit von Geschmacksurteilen dargelegt, die hier in aller Kürze dargestellt werden soll.²²⁶ Seine Lektüre gilt vor allem der *Einleitung* und der *Kritik der ästhetischen Urteilskraft*.²²⁷ Darin entwickelt Kant eine transzendente Begründung des ästhetischen Urteils, das sowohl durch seinen empirischen wie subjektiven Charakter bestimmt ist. Trotzdem kann dieses Urteil nicht als willkürlich angesehen werden. Aufgrund der Beschaffenheit des „Erkenntnisvermögens“²²⁸ des Subjekts kann ihm Kant „subjektive Allgemeinheit“²²⁹ zuschreiben. Geschmacksurteile beziehen sich daher nicht auf das Objekt, d.h. das Prädikat der Schönheit ist nicht mit dem Objekt verknüpft, so Kant im § 8 der *Kritik der Urteilskraft*.²³⁰ Das Schöne ist vielmehr „bloß eine Beziehung der Vorstellung des Gegenstandes auf das Subjekt“²³¹. Bei der Betrachtung schöner Gegenstände stellt sich im Subjekt ein „Gemütszustand“ ein, der durch das freie Spiel der Einbildungskraft und des Verstandes geprägt ist.²³² Im ästhetischen Erlebnis spielen also Phantasie (Einbildungskraft) und Verstand des Subjekts zusammen und erzeugen eine Harmonie, die „eine besondere Art

²²³ Vgl. hierzu die *Einleitung* dieser Arbeit ab S. 5.

²²⁴ Vgl. hierzu auch Alt, *Schiller. Leben – Werk – Zeit*, Bd. 2, S. 78-85.

²²⁵ Kant, Immanuel: *Kritik der reinen Vernunft*, 1781; *Kritik der praktischen Vernunft*, 1788; *Kritik der Urteilskraft*, 1790.

²²⁶ Zur Einführung in die *Kritik der Urteilskraft* sei hier verwiesen auf: Irrlitz, *Kritik der Urteilskraft*, S. 340-380. Höffe, *Die philosophische Ästhetik und die Philosophie des Organischen*, S. 259-280. Höffe, Otfried (Hg.): *Immanuel Kant. Kritik der Urteilskraft*. Berlin 2008.

²²⁷ Vgl. Kulenkampff, *Vollständiges Verzeichnis der Randbemerkungen in Schillers „Kritik der Urteilskraft“*, S. 127.

²²⁸ Kant, *Kritik der Urteilskraft*, S. 127.

²²⁹ Ebd., S. 125.

²³⁰ Vgl. ebd., S. 129.

²³¹ Ebd., S. 125.

²³² Vgl. ebd., S. 132.

von Lust²³³ hervorruft. Da dieses Lusterlebnis nicht verallgemeinert werden kann, kann es auch „keine objektive Geschmacksregel“²³⁴ geben.²³⁵ Damit wollte sich Schiller jedoch nicht zufrieden geben und setzt deshalb an diesem Punkt mit seinen Überlegungen über das Wesen des Schönen an. Körner hatte ihm schon 1791 seine Kritik an Kants Ästhetik geschildert,²³⁶ doch geht Schiller erst knapp zwei Jahre später in dem sogenannten Briefwechsel *Kallias oder über die Schönheit* darauf ein. Obwohl Schiller geplant hatte, diesen Briefwechsel als einen philosophischen Dialog²³⁷ unter dem heute bekannten Titel zu publizieren, bleibt er zunächst unveröffentlicht. Tatsächlich wurde der Dialog erst im Zuge der Veröffentlichung des Schiller-Körner-Briefwechsels im Jahr 1847 bekannt.²³⁸ Die Kritik der beiden Freunde an Kant besteht nun darin, dass dieser allein von der Wirkung der Schönheit auf das Subjekt spreche und nicht auch die Verschiedenheit schöner und häßlicher Objekte, die in den Objekten selbst liege, untersuche (vgl. NA 34.1, 58). Schiller hatte es sich daher zum Ziel gesetzt, „ein objektives Prinzip der Schönheit“²³⁹ zu suchen, dessen Existenz Kant abgestritten hatte. Doch schon zu Beginn des Briefwechsels muss er sich „die Schwierigkeit“ eingestehen, dass es „fast unübergebar“ ist, diesen objektiven Schönheitsbegriff aufzustellen „und ihn aus der Natur der Vernunft völlig a priori zu legitimieren, so daß die Erfahrung ihn zwar durchaus bestätigt, aber daß er diesen Anspruch der Erfahrung zu seiner Gültigkeit gar nicht nötig hat“ (NA 26, 175). Dennoch liefert Schiller im Brief vom 8. Februar 1793 seine Deduktion eines allgemeinen Schönheitsbegriffs, die, wie in der Forschung vielfach angemerkt worden ist, nicht stringent ausfällt, da nicht restlos geklärt ist, warum Schönheit und Freiheit in der Erscheinung notwendig zusammengehörten.²⁴⁰ Schillers Kant-Rezeption, so Jörg Robert, stellt sich als eine „Kant-Revision“ dar, denn „von Anfang an wird die Anlehnung an Kant durch die Auflehnung überlagert“.²⁴¹

Die in den *Kallias*-Briefen vorgetragene Definition von „Schönheit [...] als Freiheit in der Erscheinung“ (NA 26, 183) bedeutet, so Schiller am 18. Februar an Körner, „also nichts

²³³ Höffe, *Die philosophische Ästhetik und die Philosophie des Organischen*, S. 276. (Vgl. Kant, *Kritik der Urteilskraft*, S. 132.)

²³⁴ Kant, *Kritik der Urteilskraft*, S. 149.

²³⁵ Vgl. Berghahn, *Vorwort*, in: *Briefwechsel zwischen Schiller und Körner*, S. 20.

²³⁶ Vgl. Körners Brief vom 13. 3.1791 an Schiller in NA 34.1, 57f.

²³⁷ Vgl. Schillers Brief an Körner vom 21.12.1792 in NA 26,170-172.

²³⁸ Vgl. Berghahn, *Nachwort*, in: *Kallias oder über die Schönheit*, S. 160. Vgl. ebenfalls Alt, *Schiller. Leben – Werk – Zeit*, Bd. 2, S. 100-104.

²³⁹ Berghahn *Nachwort*, in: *Kallias oder über die Schönheit*, S. 159.

²⁴⁰ Vgl. ebd., S. 165f. Dennoch, so Berghahn, komme ihm das Verdienst zu, der Ästhetik neue Einsichten verschafft zu haben. (Ebd., S. 167) So hebt beispielsweise Hegel Schillers Bedeutung dafür hervor, „die Kantische Subjektivität und Abstraktion des Denkens durchbrochen und den Versuch gewagt zu haben, über sie hinaus die Einheit und Versöhnung denkend als das Wahre zu fassen und künstlerisch zu verwirklichen.“ (Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*, Band 13, S. 89.)

²⁴¹ Robert, *Vor der Klassik*, S. 353 und S. 355.

anderes als die Selbstbestimmung an einem Dinge, insofern sie sich in der Anschauung offenbart.“ (NA 26, 192) Es ist also nicht die Freiheit selbst, die sichtbar werde, so Wolfgang Düsing in Bezug auf die Rezeption Kantischer Begriffe in Schillers Ästhetik, sondern dass es eine bestimmte Eigenschaft der Gegenstände sein muss, deren Anblick der Mensch assoziativ mit der Vernunftidee der Freiheit verbinde.²⁴² Ein „Objekt in der Sinnenwelt“, das allein durch sich selbst bestimmt ist, stelle sich den Sinnen so dar, dass man an ihm keinen Einfluss des Stoffes oder eines Zweckes bemerke (vgl. NA 26, 192). Damit hat Schiller auch seine Abwendung vom moraldidaktischen Nutzen der Kunst, den er in seiner *Schaubühnenrede*²⁴³ noch postuliert hatte, vollzogen. Schiller zufolge trage „die moralische Zweckmäßigkeit eines Kunstwerks [...] zur Schönheit derselben“ wenig bei (NA 26, 194). Auf dieser Definition aufbauend, wird auch deutlich, was in der kurz darauf veröffentlichten Abhandlung *Ueber Anmuth und Würde* (1793)²⁴⁴ mit der Bezeichnung „schöne Seele“ gemeint ist. Im Gegensatz zu Kants Moralphilosophie,²⁴⁵ in der nicht die Neigung, sondern die Pflicht den Auslöser zu moralischem Handeln darstellt, argumentiert Schiller, dass nur in Übereinstimmung dieser beiden der Mensch zu sittlicher Vollkommenheit gelange: „[...] der Mensch *darf* nicht nur, sondern *soll* Lust und Pflicht in Verbindung bringen; er soll seiner Vernunft mit Feuden gehorchen.“ (NA 20, 283) Damit erhellt sich, dass nur „[i]n einer schönen Seelen [...] Sinnlichkeit und Vernunft, Pflicht und Neigung harmonieren [...]“ (NA 20, 288). Dass Schiller um ein ausgeglichenes Zusammenspiel von Neigung und Pflicht bemüht ist, geht auch aus dem 4. Brief seiner *Ästhetischen Erziehung* hervor. Dort beschreibt er den Wilden als den Menschen, dessen „Gefühle über seine Grundsätze herrschen“ (NA 20, 318), als Barbar denjenigen, dessen „Grundsätze seine Gefühle zerstören.“ (NA 20, 318) Nur der gebildete Mensch, so Schiller weiter, mache die Natur zu seinem Freund und ehre ihre Freiheit, indem er ihre Willkür zügele (vgl. NA 20, 318). Diese ästhetische Konzeption wird Schiller in seinen folgenden Abhandlungen um „eine geschichtsphilosophische Perspektive“²⁴⁶ erweitern und ein Programm ästhetischer Erziehung des Menschen zur Freiheit entwickeln.

²⁴² Düsing, *Ästhetische Form als Darstellung der Subjektivität*, S. 208.

²⁴³ Die Rede wurde 1785 im ersten Heft der *Rheinischen Thalia* veröffentlicht, für die Veröffentlichung 1804 in *Kleinere prosaische Schriften* überarbeitete Schiller sie und nahm sie unter dem Titel *Die Schaubühne als moralische Anstalt betrachtet* auf.

²⁴⁴ Zur Entstehung der Abhandlung *Ueber Anmuth und Würde* siehe NA 21, S. 210-214.

²⁴⁵ Schiller übernimmt hier jedoch, wie die von ihm zitierten Begriffe „Rigoristen“ und „Latitudinarien“ anzeigen, Bezeichnungen aus Kants Schrift *Die Religion innerhalb der Grenzen der bloßen Vernunft* (1793). (Vgl. NA 21, 226.)

²⁴⁶ Brittnacher, *Über Anmut und Würde*, S. 626.

Den Anlass für Schillers Überlegungen zu einer ästhetischen Erziehung des Menschen bilden die grausamen Entwicklungen der *Französischen Revolution*, die ihn über die Kultur seiner Zeit nachdenken lassen.²⁴⁷ Er analysiert seine Gegenwart und die soziale Situation des Menschen und konstatiert für ihn eine Entfremdung: Die Einheit des aufgeklärten Menschen sei durch die immer weiter betriebene Spezialisierung der Wissenschaften verlorengegangen und habe dazu geführt, dass die meisten Menschen „nur einen Theil ihrer Anlagen entfalten“ (NA 20, 322); „der innere Bund der menschlichen Natur [zerriß], und ein verderblicher Streit entzweyte ihre harmonischen Kräfte.“ (NA 20, 323) Da sein Zeitalter ausschließlich dem „Nutzen“ huldige, gerate die Kunst ins Hintertreffen (vgl. NA 20, 311). Der fortschreitende Prozess der Zivilisierung zerstört somit die Totalität des modernen Menschen. Demgegenüber findet Schiller in der griechischen Natur, d.h. der griechischen Antike, diese Harmonie gewahrt. Sie habe sich „mit allen Reizen der Kunst und mit aller Würde der Weisheit [vermählt], ohne doch, wie die unsrige, das Opfer derselben zu seyn.“ (NA 20, 321) Die in der Gegenwart abhandengekommene Harmonie sieht Schiller bei den Griechen ausgebildet, insofern stellen sie das „Muster“ (NA 20, 321) dar, an dem es sich zu orientieren gilt. Dabei geht es ihm, wie bereits gesagt, jedoch nicht darum, zum griechischen Ideal zurückzukehren und es wiederzubeleben, sondern, indem er „die Vorzüge“, welche seine Gegenwart hervorgebracht hat, anerkennt, die „Totalität in unsrer Natur, welche die Kunst zerstört hat, durch eine höhere Kunst wieder herzustellen.“ (NA 20, 328) An diesem Punkt setzt sein Programm der ästhetischen Erziehung an: Denn das Werkzeug, das die Harmonie im Menschen herzustellen vermag, erblickt Schiller in der schönen Kunst (vgl. NA 20, 333). Die Kunst, so schreibt er im 9. Brief, erfreue sich (ebenso wie die Wissenschaft) absoluter Immunität, d.h. Unabhängigkeit, von der Willkür des Menschen. Eine höhere Kultur und damit Freiheit werde also, wie er schon am Ende des 2. Briefes formulierte, auf dem Weg durch die Schönheit erreicht (vgl. Na 20, 312). Um zu zeigen, was Schönheit bzw. Kunst ist, greift Schiller auf die aus den *Kallias*-Briefen bekannte Formel, Schönheit sei „Freiheit in der Erscheinung“ (NA 26, 200), zurück.²⁴⁸ Er betont nochmals, dass es nicht der moraldidaktische Nutzen ist, der das Kunstwerk schön mache, sondern allein seine Form. „In einem wahrhaft schönen Kunstwerk“, so Schiller im 22. Brief,

²⁴⁷ Da hier nicht auf alle Einzelheiten von Schillers Abhandlung eingegangen werden kann, sei hier verwiesen auf: Janz, *Über die ästhetische Erziehung des Menschen*, S. 649-666. Alt, *Schiller. Leben – Werk – Zeit*, Bd. 2, S. 129-153. Verwiesen sei ebenfalls auf den *Kommentar* und das *Nachwort* von Berghahn in *Über die ästhetische Erziehung des Menschen*, S. 214-248 und S.253-286.

²⁴⁸ Vgl. hierzu auch Janz *Über die ästhetische Erziehung des Menschen*, ab S. 655. Auch Berghahn macht darauf aufmerksam, dass Schiller in einer Anmerkung im 23. seiner *Briefe über die ästhetische Erziehung* die Formel „Schönheit aber ist der einzig mögliche Ausdruck der Freiheit in der Erscheinung“ (NA 20, 386) benutzt. (Vgl. Berghahn *Vorwort*, in: *Briefwechsel zwischen Schiller und Körner*, S. 22.)

soll der Inhalt nichts, die Form aber alles thun; denn durch die Form allein wird auf das Ganze des Menschen, durch den Inhalt hingegen nur auf einzelne Kräfte gewirkt. [...] [N]ur von der Form ist wahre ästhetische Freyheit zu erwarten. Darinn also besteht das eigentliche Kunstgeheimniß des Meisters, daß er den Stoff durch die Form vertilgt [...]. (NA 20, 382)

Diese so verstandene Kunst vermag nun, die sinnliche Natur (Stofftrieb) und die vernünftige Natur (Formtrieb) des Menschen im Spieltrieb miteinander zu versöhnen. In diesem Zustand des Spiels „erlebt sich der Mensch in einer Harmonie, die er in der Wirklichkeit verloren hat.“²⁴⁹ Im Spieltrieb ist alle Zufälligkeit und jede Nötigung aufgehoben und der Mensch dadurch, physisch wie moralisch, in Freiheit versetzt (vgl. NA 20, 354). Auf diesen Begriff des Spiels läuft Schillers Abhandlung zu und er stellt so das „Herzstück vollendeter Humanität“²⁵⁰ dar: „[D]er Mensch spielt nur, wo er in voller Bedeutung des Worts Mensch ist, und *er ist nur da ganz Mensch, wo er spielt*“ (NA 20, 359).

Der im 24. Brief eingeführte ästhetische Zustand ist dem Spieltrieb insofern übergeordnet, als er „ein Medium der Freiheit, das dem Anspruch, den Menschen zu seiner idealen Ganzheit zu führen, das notwendige Erprobungsfeld verschafft.“²⁵¹ Doch bildet auch dieser Zustand nur die Grundlage (wie zuvor der physische die Grundlage für den ästhetischen bildete) für den moralischen Zustand des Menschen, indem er „die Macht der Natur“ (NA 20, 388) beherrscht. Diese drei Stufen, so Schiller, habe jeder Einzelne wie auch die gesamte Menschheit zu durchlaufen (vgl. NA 20, 388). Damit erscheint Kunst, wie Alt herausgearbeitet hat, bei Schiller „nicht als Exil des enttäuschten politischen Kopfes, sondern als Instanz, die den Umbau der gegebenen Gesellschaft zu fördern vermag.“²⁵²

Schillers letzte große philosophische Schrift *Ueber naive und sentimentalische Dichtung*, die allerdings erst in den *Kleineren prosaischen Schriften* unter diesem Titel erschien, wurde ursprünglich in drei Teilen in *Die Horen* veröffentlicht, was ihre Auslegung als eine zusammenhängende und geschlossene Abhandlung erschwert.²⁵³ Die Anfänge von *Ueber das Naive* (veröffentlicht im 11. *Horen*-Stück 1795) gehen auf Schillers Geburtstagsbrief an Goethe aus dem Jahr 1794 zurück. Mit der Ausarbeitung beginnt er bereits zwei Wochen nach diesem Brief. *Die sentimentalischen Dichter* erscheint im 12. Stück der *Horen* ebenfalls 1795 und der letzte Teil *Beschluß der Abhandlung über naive und sentimentalische Dichtung* im Jahr 1796 (im 1. *Horen*-Stück für das Jahr 1796).

²⁴⁹ Schulz, *Das Zeitalter der Französischen Revolution*, S. 224.

²⁵⁰ Janz, *Über die ästhetische Erziehung des Menschen*, S. 657.

²⁵¹ Alt *Schiller. Leben – Werk – Zeit*, Bd. 2, S. 142.

²⁵² Ebd., S. 144.

²⁵³ Zur Entstehung von *Ueber naive und sentimentalische Dichtung* vgl. Berghahn, *Anhang*, in: *Über naive und sentimentalische Dichtung*, S. 125ff. Vgl. ebenfalls NA 21, S. 278-286.

Ueber naive und sentimentalische Dichtung ist sowohl als eine historische als auch als eine typologische Bestimmung der beiden Dichtungsarten zu lesen.²⁵⁴ Schillers Überlegungen nehmen ihren Ausgang erneut in der unwiederbringlich verlorengegangenen Totalität der Griechen, womit sich ihm die Frage stellt: „Inwiefern kann ich bei dieser Entfernung von dem Geiste der Griechischen Poesie noch Dichter sein, und zwar beßrer Dichter, als der Grad jener Entfernung zu erlauben scheint?“ (NA 28, 83) Insofern leistet die Schrift eine „Standortbestimmung des modernen Dichters und seines Verhältnisses zur Antike“²⁵⁵, in der auch die *Querelle*-Frage wieder aufscheint. In kulturphilosophischer Hinsicht erblickt Schiller in der griechischen Antike den Inbegriff des Naiven, den er mit dem Ideal eines unverstellten Zugangs zur Natur gleichsetzt. Dem Menschen seiner Gegenwart (und insbesondere ihm selbst) ist diese Natur durch die Kultur (auch Kunst) verstellt:

Bey diesen [den alten Griechen, A.H.] artete die Kultur nicht so weit aus, daß die Natur darüber verlassen wurde. Der ganze Bau ihres gesellschaftlichen Lebens war auf Empfindungen, nicht auf einem Machwerk der Kunst errichtet; ihre Götterlehre selbst war die Eingebung eines naiven Gefühls, [...] nicht der grübelnden Vernunft [...]; da also der Grieche die Natur in der Menschheit nicht verloren hatte, so konnte er, außerhalb dieser, auch nicht von ihr überrascht werden [...]. (NA 20, 430f.)

Dagegen setzt er das Sentimentalische, das durch „die Naturwidrigkeit unsrer Verhältnisse, Zustände und Sitten“ (NA 20, 430) gekennzeichnet ist. Die Begriffe sentimentalisch und naiv lassen sich auch auf die Dichtung übertragen, womit zunächst ein typologischer Unterschied beschrieben wird. Während der naive Dichter Natur sei und sich auf die bloße Nachahmung der Wirklichkeit beschränke, könne der sentimentalische nur nach der Natur streben (vgl. NA 20, 436f.). Er „reflektiert über den Eindruck, den die Gegenstände auf ihn machen und nur auf jene Reflexion ist die Rührung gegründet, in die er selbst versetzt wird, und uns versetzt.“ (NA 20,441)²⁵⁶ Die beiden Dichtarten werden zugleich als Epochenbegriffe verwendet: Über den sentimentalischen Dichter schreibt Schiller, dass er „in den Stand der Kultur getreten“ ist (NA 20, 437). Ihm stellt er die naive Dichtung der griechischen Antike kontrastierend gegenüber. Zudem wird angemerkt, dass Dichter der „naiven Gattung [...] in einem künstlichen Weltalter nicht so recht mehr an ihrer Stelle [sind]. Auch sind sie in demselben kaum mehr möglich [...]“ (NA 20, 435). Sollten sich dennoch naive Genies ausbilden, so

²⁵⁴ Vgl. Berghahn, *Anhang*, in: *Über naive und sentimentalische Dichtung*, S. 131. Koopmann bestimmt Schillers Schrift als „eine Ortsbestimmung der Moderne, wie sie sich ihm gegen Ausgang des achtzehnten Jahrhunderts darbot“ und „zugleich“, so Koopmann weiter, als „eine kulturphilosophische Schrift [...], in der die Grenzen und Möglichkeiten nicht nur der Literatur, sondern der Kultur schlechthin beleuchtet werden.“ (Koopmann, *Über naive und sentimentalische Dichtung*, S. 666.)

²⁵⁵ Berghahn, *Anhang*, in: *Über naive und sentimentalische Dichtung*, S. 131.

²⁵⁶ Zuvor schreibt Schiller über den Menschen der Gegenwart, d.h. den in einer sentimentalischen Zeit lebenden Menschen, dass er „jene sinnliche Harmonie“ (NA 20, 437) verloren habe und er sich nur noch „als moralische Einheit, d.h. als nach Einheit strebend, [...] äußern“ könne. (NA 20, 437) „Die Übereinstimmung zwischen seinem Empfinden und Denken [...] existirt jetzt bloß idealisch; sie ist nicht mehr in ihm, sondern außer ihm; als ein Gedanke, der erst realisirt werden soll [...]“ (NA 20, 437.)

werden sie als „Fremdlinge, die man anstaunt, und als ungezogene Söhne der Natur, an denen man sich ärgert“ (NA 20, 435), angesehen.²⁵⁷ Als naiv wird demnach „eine Kindlichkeit, wo sie nicht mehr erwartet wird“ (NA 20, 419), bestimmt, woraus hervorgeht, dass das Naive immer schon vor dem Hintergrund des (kontrastierend gegenübergestellten) Sentimentalischen gedacht wird. In diesem Sinne also ist Schillers Konzeption des Naiven und des Sentimentalischen auch als eine Standortbestimmung, bzw. wie Koopmann meint, als eine „Selbstverteidigung“²⁵⁸ gegenüber Goethe zu verstehen, den Schiller als naives Genie anerkannte. Dennoch nahm er in Goethes Dichtung wie z.B. *Die Leiden des jungen Werther* oder *Torquato Tasso* auch sentimentalische Züge wahr (vgl. NA 20, 459f.), was ihn irritieren, doch demgegenüber er sich ebenso positionieren und abgrenzen musste.

Im letzten Teil seiner Abhandlung arbeitet Schiller eine „Gattungstheorie für den sentimentalischen Dichter“²⁵⁹ aus, dem der Zugang zur Natur verstellt und damit die bloße Nachahmung der Wirklichkeit unmöglich ist. Ihm ist die „*Darstellung des Ideals*“ (NA 20, 437) aufgegeben, das er in Satire, Elegie oder Idylle abbilden kann. Dass sich der Theoretiker mit diesem Problem auch in Hinblick auf seine eigene Dichtung beschäftigt, zeigt ein Brief an Wilhelm von Humboldt, in dem er den Freund fragt: „Sollten, mit Einem Wort, neuere Dichter nicht besser thun, das *Ideal* als die *Wirklichkeit* zu bearbeiten?“ (NA 28, 85) Im Folgenden soll daher gezeigt werden, wie sich Schillers theoretische Studien auf seine Dichtung und insbesondere auf seine Tragödien auswirken, wobei zu beachten ist, dass er seine Dichtung nicht als die Ausformung bzw. „Veranschaulichung“²⁶⁰ seiner Theorie darstellt. Obwohl er in den Jahren von 1787 bis etwa Herbst 1796²⁶¹ keine Dramen verfasste, dachte Schiller intensiv darüber nach, wie eine moderne Tragödie beschaffen sein sollte, die seinem Programm einer ästhetischen Erziehung entsprechend, das Publikum zu Freiheit und Selbstbestimmtheit führen kann.²⁶²

²⁵⁷ Vgl. hierzu auch Schillers Geburtstagsbrief an Goethe vom 23.8.1794, in dem er den Dichter als „griechische[n] Geist in diese[r] nordischen Schöpfung“ (NA 27, 25f.) umschreibt.

²⁵⁸ Koopmann, *Über naive und sentimentalische Dichtung*, S. 673ff.

²⁵⁹ Berghahn, *Anhang*, in: *Über naive und sentimentalische Dichtung*, S. 129.

²⁶⁰ Schulz, *Das Zeitalter der Französischen Revolution*, S. 218.

²⁶¹ Schiller beginnt seine Arbeit am *Wallenstein* am 22.10.1796. (Vgl. von Wilpert, *Schiller-Chronik*, S. 226.)

²⁶² Schulz schreibt diesbezüglich, dass die theoretischen Studien Schiller zu einer „Bestimmung einer Wirkungsweise der Kunst“ führten, „die den Zuschauer in ein ganz neues, aktives Verhältnis zur Bühne setzte, indem sie sein Urteil und damit seine Vernunft anregte, herausforderte und einbezog.“ (Schulz, *Das Zeitalter der Französischen Revolution*, S. 222.)

4. Schillers klassische Dramenkonzeption

So wie seine theoretischen Schriften darum kreisen, Antike und Moderne ihren spezifischen Platz zuzuweisen, so geht es Schiller auch in seiner Dramenkonzeption nicht einfach nur darum, die griechische Tragödie wiederzubeleben. Er ist sich vollkommen bewusst, wie er in einem Brief an Johann Wilhelm Sövern schreibt, dass sie „eine Erscheinung ihrer Zeit, die nicht wiederkommen kann“ (NA 30, 177), gewesen ist. Diese Einschätzung eröffnet ihm auch die Möglichkeit, die griechische Tragödie für ihre „blinde Unterwürfigkeit unter das Schicksal“ in seiner Schrift *Ueber die tragische Kunst* als „demütigend und kränkend für freie, sich selbst bestimmende Wesen“ (NA 20, 157) zu kritisieren. In diesem Punkt soll die griechische Tragödie überwunden und in die eigene Zeit überführt werden. Der Dichter ist also darum bemüht, eine moderne Tragödie zu schaffen, die „der eigenen Zeit gemäß“²⁶³ ist. Wollte man jedoch die griechische Tragödie „zum Maaßstab und Muster aufdringen“, so Schiller weiter in seinem Brief, hieße das „die Kunst [...] eher tödten als beleben.“ (NA 30, 177) Vielmehr habe die moderne Tragödie „mit der Ohnmacht, der Schlawheit, der Charakterlosigkeit des Zeitgeistes und mit einer gemeinen Denkart zu ringen, sie muß also Kraft und Charakter zeigen, sie muß das Gemüth zu erschüttern, zu erheben, aber nicht aufzulösen suchen.“ (Ebd.)

Dennoch dienen ihm die griechischen Vorbilder dazu, wie er in seinen *Briefen über die ästhetische Erziehung* schreibt, „wahre ästhetische Freyheit zu erwarten“ und „den Stoff durch die Form“ zu vertilgen (NA 20, 382). Die griechische Tragödie, und insbesondere die *Poetik* des Aristoteles, stellen für ihn ordnende Größen dar, mit deren Hilfe er den Stoff in eine angemessene Form bringen kann. Mit diesen Überlegungen hat Schiller einer die Wirklichkeit nachahmenden Kunst „ganz offen und ehrlich den Krieg [...] erklärt“ (NA 10, 11). In *Ueber den Gebrauch des Chors in der Tragödie* führt er aus, dass Kunst nur dann wahr sein könne, wenn sie „das Wirkliche ganz verläßt und rein ideell wird.“ (NA 10, 9f.) Das bedeutet, dass „der Künstler kein einziges Element aus der Wirklichkeit brauchen kann, wie er es findet, daß sein Werk in *allen* seinen Teilen ideell sein muß, wenn es als Ganzes Realität haben und mit der Natur übereinstimmen soll.“ (NA 10,10) Die sinnliche Welt verabscheut er als rohen Stoff, die auf dem Menschen lastet (vgl. NA 10, 8) und die es gilt, „in eine objektive Ferne zu rücken, in ein freies Werk unseres Geistes zu verwandeln, und das Materielle durch Ideen zu beherrschen.“ (NA 10, 9) In formaler Hinsicht heißt das für ihn, dass er, damit „alles [...] nur ein Symbol des Wirklichen“ werde (NA 10, 10), sich einer metrischen Dramensprache bedient und, wie in *Die Braut von Messina* geschehen, den Chor

²⁶³ Koopmann, *Schiller und die dramatische Tradition*, S. 156.

wiedereinführt (vgl. NA 10, 107). Durch den Gebrauch einer metrischen Sprache, so Schiller in einem Brief an Goethe vom 24. November 1797, komme „das Platte [...] nirgends so ins Licht“ (NA 29, 160). Viele der von ihm in Prosa verfassten Motive erwiesen sich in einer metrischen Sprache als unbrauchbar, denn der Vers, so Schiller, „fordert schlechterdings Beziehungen auf die Einbildungskraft“ (ebd.). In jenem Brief äußert er sich auch über den Rhythmus, der „alle Charaktere und alle Situationen nach Einem Gesetz behandelt und sie, trotz ihres innern Unterschiedes, in Einer Form ausführt“ (NA 29, 160). Der Vorteil davon liege darin, dass Künstler wie Leser dazu angehalten sind, „etwas Allgemeines, rein Menschliches“ (ebd.) daraus zu entwickeln. Ebenso helfe der Chor, der im Gegensatz zu dem der Griechen, ein „Kunstorgan“ sei, „die Poesie hervorbringen“ (NA 10, 11). In *Ueber den Gebrauch des Chors in der Tragödie* führt Schiller zudem aus, dass er das tragische Gedicht reinige, „indem er die Reflexion von der Handlung absondert, und eben durch diese Absonderung sie selbst mit poetischer Kraft ausrüstet“ (NA 10, 13). Durch die lyrische Sprache und den Chor werde, so Schiller, „die sinnliche Gewalt des Ausdrucks“ verstärkt (ebd.).

Wirkungsästhetisch bringt Schiller das Wesen einer Tragödie kurz und bündig auf folgende Formel²⁶⁴: „[D]ie Tragödie fordert, daß wir leiden; durch den Schmerz führt sie uns zur Freiheit.“ (NA 21, 93) Durch das Pathos der Handlung werden die Affekte des Zuschauers ausgeglichen, und er gelangt so zu moralischer Freiheit. Mitleiden ist nicht wie bei Lessing als das positive Einwirken auf Sitten und Tugend zu verstehen, sondern als sympathetisches Leiden (vgl. NA 20, 152), so als ob der Zuschauer der leidende Held der Handlung sei. Die Tragödie, so Schiller in *Ueber das Pathetische*, solle den Menschen in Gemütsfreiheit versetzen, in einen Zustand also, in dem er nicht von seinen Neigungen und Trieben bestimmt sei, sondern sich über diese erhebt. Dieser Zustand wird erreicht, indem die Tragödie eine mitleiderregende Handlung („Darstellung der leidenden Natur“, NA 20, 199) zeige, die aber nur dadurch der Darstellung würdig sei, indem sie zugleich eine „Darstellung des moralischen Widerstandes gegen das Leiden“ (NA 20,199) sei, was er unter dem Begriff des Pathos zusammenfasst.²⁶⁵ Denn nur durch diesen moralischen Widerstand „(kann) sich das Princip der Freyheit in ihm [dem Menschen, A.H.], die Intelligenz, kenntlich machen“ (NA 20, 200). Der Mensch habe gegen das Leiden keine andere Waffe als die Ideen der Vernunft (vgl. NA 20, 202). Im Angesicht des Leids begreift er sich einerseits als Sinnenwesen, andererseits weckt es in ihm eine Kraft, die ihn sich als Vernunftwesen wahrnehmen lässt und über seine

²⁶⁴ Vgl. hierzu auch Borchmeyer, *Weimarer Klassik*, S. 232-238 sowie S. 396-460.

²⁶⁵ „[...]“, weil nie das Leiden an sich, nur der Widerstand gegen das Leiden pathetisch und der Darstellung würdig ist.“ *Ueber das Pathetische*, NA 20, 201.

Sinnennatur hinweghebt. In *Ueber das Erhabene* beschreibt Schiller „das Gefühl des Erhabenen“ dann auch als einen „Zustand unseres Geistes“, der sich „nicht nothwendig nach dem Zustand des Sinnes richtet [...], daß wir ein selbständiges Principium in uns haben, welches von allen sinnlichen Rührungen unabhängig ist.“ (NA 21, 42) Indem sich der Mensch über das Leid erhebt, eröffnet sich ihm eine Haltung, in der moralisches Handeln möglich ist und „keine Empfindung, wie mächtig sie auch sey, die Freyheit des Gemüths zu unterdrücken vermöge.“ (NA 20, 220)

Mit den ab 1800 entstehenden Dramen widmet sich Schiller historischen Themen, die in Einklang mit seinen Positionen der theoretischen Schriften stehen. Mithilfe historischer Stoffe führt er Menschen in Ausnahmesituationen vor, in denen sie ihren Anspruch auf Selbstbestimmtheit unter der „Macht der äußeren Umstände“²⁶⁶ unter Beweis stellen müssen. Ihre moralische Freiheit gewinnen die Figuren in Schillers klassischen Dramen, so zeigt Alt, eben erst durch das „Spannungsverhältnis zwischen persönlichem Interesse und heteronomen Umständen“²⁶⁷, wie sie in der Geschichte zu finden sind. Dabei greift Schiller jedoch auch verändernd in historische Stoffe ein. Er bildet also nicht ab, wie die Geschichte tatsächlich abgelaufen ist, sondern wie sie hätte passieren können und unterscheidet somit deutlich zwischen Tragödie und historischem Drama:

Die Tragödie ist [...] poetische Nachahmung einer mitleidswürdigen Handlung, und dadurch wird sie der historischen entgegengesetzt. Das letztere würde sie sein, wenn sie einen historischen Zweck verfolgte, wenn sie darauf ausginge, von geschehenen Dingen und von der Art ihres Geschehens zu unterrichten. (NA 20, 166)

Von besonderer Bedeutung ist für Schiller die poetische Wahrheit, wie er in *Über das Pathetische* schreibt.²⁶⁸ Die Tragödie habe den Zweck, zu rühren und zu ergötzen, und aus diesem Grund sei es sogar geboten, „die historische Wahrheit den Gesetzen der Dichtkunst unterzuordnen und den gegebenen Stoff nach ihrem Bedürfnisse zu bearbeiten.“ (NA 20, 166).

Schillers klassische Dramenkonzeption, so ließe sich zusammenfassen, zeichnet sich durch drei Punkte aus: Unter Rückgriff auf die antike Tragödie entwickelt er ein modernes Drama, das seiner Zeit angemessen ist. Formal ist seine klassische Tragödie durch den Gebrauch einer metrischen Sprache charakterisiert, mit deren Hilfe das Wesentliche vom Unwesentlichen getrennt werde. Historische Stoffe werden dramatisch so ausgedeutet und

²⁶⁶ Alt, *Schiller. Leben – Werk – Zeit*, Bd. 2, S. 374.

²⁶⁷ Ebd.

²⁶⁸ Dort heißt es: „Die poetische Wahrheit besteht aber nicht darin, daß etwas wirklich geschehen ist, sondern darin, daß es geschehen konnte, also in der inneren Möglichkeit der Sache.“ (NA 20, 218.)

„den Gesetzen der Dichtkunst untergeordnet“ (NA 20, 166), dass das Vermögen des Menschen zu freiem und autonomen Handeln dargestellt wird.

Obwohl Schillers klassische Dramen die aus den Theorien gewonnene Dramenkonzeption nicht eins zu eins umsetzen und er mit seinen Dramen auch nicht auf die Ausformung seiner Theorie abzielte, blieben die in der Folge entstehenden Dramen, nachdem er „die philosophische Bude“ (NA 28, 132) geschlossen hatte, von der Theorie nicht unbeeinflusst. Dies beweist auch seine kritische Haltung gegenüber seinen frühen Dramen. Seinem Freund Körner schreibt er am 4. September 1794: „Was ich je im Dramatischen zur Welt gebracht, ist nicht sehr geschickt mir Muth zu machen“ (NA 27, 38), ein „Machwerk wie der Carlos eckelte“ (NA 27, 38) ihn an. Seine Jugenddramen gab Schiller, bis auf eine überarbeitete Fassung des *Don Carlos*, trotz Goethes Bitten nicht für das Weimarer Theater frei. Neueren Aufführungen wie etwa der *Räuber* wohnte er nur widerwillig oder wie im Falle von *Kabale und Liebe* gar nicht erst bei.²⁶⁹ Bis zu seinem Tod wird Schiller den *Wallenstein*, *Maria Stuart*, *Die Jungfrau von Orleans*, *Die Braut von Messina* und *Wilhelm Tell* abschließen, die alle zu seinen klassischen Dramen zählen.²⁷⁰ Nochmals sei hier an den Konstruktcharakter der Weimarer Klassik erinnert, die, obwohl sie keine Einheit bilde, wie Voßkamp schreibt, als eine „einheitliche literaturgeschichtliche Epoche rezipiert worden“²⁷¹ ist. Wie mit dieser literaturhistorischen Konstruktion in Dänemark umgegangen wird und mit welchen Konstruktionen die dänische Literaturgeschichte operiert, wird im folgenden Abschnitt vorgestellt.

5. Epochenabgrenzungen in der dänischen Literaturgeschichtsschreibung

Wie bereits zu Beginn des Kapitels erläutert wurde, werden Schillers ab den 1790er Jahren entstehende Schriften außerhalb Deutschlands der Romantik zugeordnet, die Konstruktion einer Deutschen Klassik wird nicht übernommen. Da dies auch für die dänische Literaturgeschichtsschreibung gilt, ergibt sich daraus die Frage, welche Konsequenzen dies für die Interpretation seiner Dichtung und seiner philosophischen Schriften hat. Schillers literaturhistorische Verortung in Dänemark geschieht also nicht losgelöst von den Entwicklungen in der dänischen Literatur des ausgehenden 18. und beginnenden 19.

²⁶⁹ Vgl. Alt, *Schiller. Leben – Werk – Zeit*, Bd. 2, S. 365ff.

²⁷⁰ Zugleich arbeitet Schiller an mehreren Dramenentwürfen, die er jedoch nicht mehr abschließt, wie z.B. *Agrippina* und *Demetrius*. (Vgl. hierzu auch Hucke/Kutzmutz, *Demetrius*, S. 544-555.) Schiller bearbeitet ebenso eine Vielzahl von Theaterstücken zur Aufführung für das Weimarer Hoftheater wie z.B. *Macbeth* (das auch in Dänemark aufgeführt wird), *Turandot*, *Nathan der Weise*. (Vgl. hierzu auch Hucke/Kutzmutz, *Entwürfe, Fragmente*, S. 556-581.)

²⁷¹ Voßkamp, *Klassisch/Klassik/Klassizismus*, S. 304.

Jahrhunderts. Seine Schriften werden vor dem Hintergrund einer sich herausbildenden dänischen Nationalliteratur betrachtet und zu ihr ins Verhältnis gesetzt.

Zugleich muss unterschieden werden zwischen einer Rezeption der Originaltexte und einer, welche die Texte ins Dänische übersetzt und somit bereits, wenn auch unbewusst, verändert und den Erfahrungen und dem Hintergrund des Übersetzers anpasst. Dass die Texte auch in deutscher Sprache gelesen und diskutiert werden können, ist dem historischen Umstand geschuldet, dass es sich bei Dänemark im ausgehenden 18. Jahrhundert um einen Gesamtstaat handelt, der sich bis nach Hamburg erstreckt. Wenngleich der Einfluss des Deutschen seit der Struensee-Affäre und der Einführung des Indigenatenrechts eingegrenzt wurde, so ist die gebildete Bevölkerung des Deutschen mächtig und nicht an dänische Übersetzungen gebunden, um Schillers Schriften lesen und diskutieren zu können. Schillers Debüt *Die Räuber* ist in Dänemark bereits 1782 bekannt und wird diskutiert.²⁷²

Eine Rezeption, die auf Übersetzungen von Schillers Schriften basiert, setzt erst mit Beginn des 19. Jahrhunderts ein. Erst zu diesem Zeitpunkt werden seine Dramen ins Dänische übersetzt und allmählich auch auf dem *Königlichen Theater* aufgeführt.

Dies ist jedoch auch der Zeitraum, in den die Herausbildung einer nationalen Identität fällt und für den die dänische Literaturgeschichtsschreibung so unterschiedliche Bezeichnungen wie Romantik, Romantizismus²⁷³, Biedermeier²⁷⁴ und auch Guldalder²⁷⁵ findet. Schillers Dramen und Abhandlungen stoßen in Dänemark keineswegs auf einen mit Deutschland zu vergleichenden Kontext. Epochenmarkierungen, wie sie in der deutschen Literaturgeschichtsschreibung angesetzt werden, lassen sich nicht ohne Weiteres auf die dänische übertragen. Der Theaterkritiker Knud Lyne Rahbek, dessen große Schaffensperiode in die letzten beiden Dezennien des 18. Jahrhunderts fällt, die noch ganz im Zeichen von Aufklärung und Empfindsamkeit stehen, gibt den Anstoß für eine Rezeption, die auf dänischen Übersetzungen basiert. Rahbek liefert zu Beginn des 19. Jahrhunderts erste Übersetzungen von Schillers Dramen, passt sie jedoch seinen Vorstellungen von Tugend und Moral an. Besonders deutlich wird dies an seiner Übersetzung von *Kabale und Liebe*: Das Stück verändert er dahingehend, dass es in Dänemark kaum noch als ein Drama des Sturm und Drang wahrgenommen werden kann.²⁷⁶ Er passt es dänischen Verhältnissen an und macht

²⁷² Vgl. Bobé, *Schiller und Dänemark*, S. 152.

²⁷³ Vgl. hierzu: Lunding, *Biedermeier og romantismen*, S. 32-67.

²⁷⁴ Zerlang, *Biedermeier i et Bondeland*, S. 13-22.

²⁷⁵ Vgl. hierzu Jørgensen, *Goethezeit in Dänemark?*, S. 9-15.

²⁷⁶ Es ist allerdings auch in der deutschen Literaturgeschichtsschreibung umstritten, inwieweit *Kabale und Liebe* noch zum Sturm und Drang gezählt werden kann. (Vgl. Luserke, *Sturm und Drang*, S. 9-22.) In seiner Übersetzung bzw. Spielvorlage für das Theater hat Rahbek jedoch alle sozialkritischen Momente, die für das

daraus ein bürgerliches Trauerspiel, in dem Tugend und Sittlichkeit in einer patriarchalischen Welt hervorgehoben werden. Die soziale Kritik und das Aufbegehren gegen die überkommenen Strukturen werden jedoch ausgeblendet. Zugleich erscheint es fraglich, ob diese Strömung überhaupt für die dänische Literatur angesetzt werden kann. Denn der Bruch in der Diskussion „über Seele, Empfindung, Herz, Natur“²⁷⁷, der in Deutschland zur Periode des Sturm und Drang führt, findet in Dänemark in dieser Radikalität nicht statt. Dort werden verstärkt die Tendenzen der Empfindsamkeit aufgenommen. Diese Strömung innerhalb der Aufklärung, in der es nicht nur darum geht, den Verstand, sondern auch das Herz aufzuklären, entwickelt sich schon in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Doch hier ist *Herz* gleichbedeutend mit Gefühl und auch mit Tugend. Das bürgerliche Trauerspiel, das sich aus der Rührkomödie von Frankreich und England kommend, herausbildete, bringt die Ideen eines harmonischen Zusammenspiels „zwischen Kopf und Herz, Vernunft und Tugend“²⁷⁸ auf die Bühne und bedient damit zugleich die Bedürfnisse des immer stärker werdenden Bürgertums, das sich nicht mehr in der klassischen Tragödie widergespiegelt sieht, sondern den eigenen Stand vorgeführt bekommen möchte. Dabei wird eine „moralisch-empfindsame private Sphäre“²⁷⁹ präsentiert, in der die Tugend gepriesen wird und das Laster verabscheut.

Die soziale Anklage, das Aufbegehren gegen eine höfisch feudale Ordnung sowie „das Gefühl des Ungenügens an der vorhandenen Wirklichkeit“²⁸⁰, das besonders im Drama des Sturm und Drang formuliert wird, findet in Dänemark kein Gegenstück. Und dies wirkt sich wiederum auf die Rezeption von Schillers Dramen dort aus. Ganz gleich, ob Schillers *Räuber* oder *Kabale und Liebe* als der Periode des Sturm und Drang zugehörige Dramen oder als Nachzügler dieser Strömung²⁸¹ angesehen werden, vor dem Hintergrund dieser Ästhetik sind sie in Dänemark jedenfalls nicht zu deuten.

Ähnliche Diskrepanzen lassen sich auch für die Rezeption von Schillers klassischen Dramen ausmachen.²⁸² Eine Klassik, die parallel zur Romantik verläuft, ist für die dänische Literatur nicht anzusetzen.²⁸³ Eine Hinwendung zur „griechischen, heidnischen Antike“ gibt

Drama des Sturm und Drang charakteristisch sind, gestrichen. Vgl. hierzu den Abschnitt zu *Knud Lyne Rahbek* in Kapitel 4 ab S. 61.

²⁷⁷ Hier und im Folgenden beziehe ich mich auf Jørgensen/Bohnen/Øhrgaard, *Geschichte der deutschen Literatur 1740-1789. Aufklärung, Sturm und Drang, frühe Klassik*, S. 428.

²⁷⁸ Vgl. ebd., S. 172.

²⁷⁹ Ebd., S. 213.

²⁸⁰ Ebd., S. 425.

²⁸¹ Vgl. Luserke, *Sturm und Drang*, S. 22.

²⁸² Hier sind die Dramen gemeint, die Schiller nach seiner Beschäftigung mit Kant schreibt, also alle Dramen ab 1800 beginnend mit *Wallenstein*.

²⁸³ Vgl. hierzu Jørgensen, *Klassische Romantik in Dänemark*, S. 461-488.

es ebenso wenig wie eine „strenge Forderung nach klarer Abgrenzung der Gattungen.“²⁸⁴ Schiller wird in Dänemark nicht nach den Kriterien der (deutschen) Klassik beurteilt, was besonders an Oehlenschlägers Schillerrezeption zu zeigen sein wird.²⁸⁵ Zudem wird deutlich, dass Dänemark, das bereits ein geeinter Nationalstaat ist (im Gegensatz zu den deutschsprachigen Fürstentümern), zum Zeitpunkt der einsetzenden Rezeption besonders mit der Herausbildung einer nationalen Identität beschäftigt ist. Es erstaunt daher kaum, dass Adam Oehlenschläger, der sich in seinen Dramen wie z.B. *Hakon Jarl hiin Rige* oder *Palnatoke* auf nordische Stoffe bezieht, so erfolgreich ist. Eine Hinwendung zum griechischen Heidentum findet in der dänischen Literatur nicht statt. Zwar greift Oehlenschläger auf das Heidentum zurück, „aber“, wie Sven-Aage Jørgensen schreibt, „auf das nordische, und trotz allen poetischen Glanzes weichen die nordischen Asen dem Christentum, sie werden überwunden oder führen, wie bei Grundtvig, zum Christentum hin.“²⁸⁶

Die dänische Romantik, die meist zwischen 1800 und 1820 angesetzt wird,²⁸⁷ erhält ihre wichtigsten Impulse aus Deutschland von Henrich Steffens, der die Ideen der romantischen Naturphilosophie in einer aufsehenerregenden Vorlesung *Indledning til det filosofiske Studium* (1802/3) nach Kopenhagen vermittelt. Unter den Hörern dieser Vorlesung befand sich auch Adam Oehlenschläger, der diese Ideen begeistert aufnahm und mit *Digte, 1803* der dänischen Romantik zum Durchbruch verhalf. Von Beginn seiner literarischen Produktion an nimmt er eine nationalromantische Position ein, die sich bereits in seinem Programmgedicht *Guldhornene (Die Golhörner)* ablesen lässt.²⁸⁸ Einige literaturgeschichtliche Darstellungen wie die Martin Zerlangs gehen davon aus, dass für die Zeit um 1800 nur ein kurzes Intermezzo der dänischen Romantik zu veranschlagen ist, das danach in „ein Biedermeier als verbürgerlichte Weiterführung der harmonisierenden Tendenzen, die in der letzten Hälfte des 18. Jahrhunderts für die dänische Literatur charakteristisch waren“²⁸⁹, mündet.²⁹⁰ In diesem Sinn kann bereits Oehlenschlägers *Løveridderen* aus seinem Debüt gedeutet werden. Der dem Ritter das Leben rettende Löwe verneint seinen Trieb und seine wilde Natur, um mit dem frisch verlobten Paar als

²⁸⁴ Ebd., S. 470.

²⁸⁵ Vgl. dazu den Abschnitt zu Adam Oehlenschläger – „Schiller des Nordens“ in Kapitel 4 ab S. 69.

²⁸⁶ Jørgensen, *Goethezeit in Dänemark?*, S. 11.

²⁸⁷ So z.B. Albeck, *Romantik (1800-1820)*.

²⁸⁸ Vgl. hierzu auch das Kapitel 6 *Schillers Lyrik in Dänemark* ab S. 206. Darin wird ausführlich auf Oehlenschlägers Bedeutung für die Vermittlung von Schillers Schriften und Oehlenschlägers nationalromantisches Programm eingegangen.

²⁸⁹ Jørgensen, *Klassische Romantik in Dänemark*, S. 470.

²⁹⁰ Vgl. hierzu: Lunding, *Biedermeier og romantismen*, S. 32-67. Ebenso: Zerlang, *Biedermeier i et Bondeland*. S. 13-22. Zur Problematik des Begriffs Biedermeier vgl.: Paul, *Die skandinavische Romantik: Tradition oder literaturhistorischer Paradigmenwechsel?*, S. 27-39.

Schlosshund ein biedermeierliches Leben zu führen.²⁹¹ Der Rückzug ins Private und weg aus dem öffentlich-politischen Raum findet sich somit schon in Oehlenschlägers Erstlingswerk. Während in diesem Gedicht auf einen mittelalterlichen Kontext zurückgegriffen wird, hält der Alltag des beginnenden 19. Jahrhunderts mehr und mehr Einzug in die dänische Literatur. Die Literatur des poetischen Realismus' wie etwa in den Novellen Thomasine Gyllembourgs, wendet sich der Wirklichkeit zu und bildet das Lokalkolorit ab. Damit fällt der Beginn der Schillerrezeption also in einen Zeitraum, den Lunding mit Biedermeier als der geistigen Hauptlandschaft beschreibt.²⁹² Zudem wird deutlich, dass sich diese Haltung, die zusammengefasst darin besteht, ein idealisierendes Bild der Wirklichkeit zu geben, das zugleich davon geprägt ist, den öffentlich-politischen Bereich zu ignorieren, nur schwer mit Schillers Autonomie-Anspruch der Kunst zu vereinbaren ist. Denn obwohl er nach einer objektiven Kunst strebt, die das Ideal bearbeitet, nicht aber die Wirklichkeit abbildet, wohnt seinen klassischen Dramen eine politische Dimension inne, die sich im freien und selbstbestimmten Handeln des Individuums niederschlägt, die der Literatur des dänischen poetischen Realismus in dieser Weise fremd sein dürfte.

Schillers Schriften, so lässt sich zusammenfassen, werden in der dänischen Literaturgeschichte in der Romantik verortet. Die Konstruktion einer Deutschen Klassik wird nicht übernommen. Zugleich bestimmen andere literarische Strömungen seine Aufnahme: Die dänische Romantik kann wesentlich als eine Nationalromantik verstanden werden, die eng mit einer sich herausbildenden nationalen Literaturgeschichte verknüpft ist. Ihren Höhepunkt erfährt diese Art der Geschichtsschreibung mit Valdemar Vedels Konstruktion eines goldenen Zeitalters²⁹³ im Jahr 1890, welche die Literatur und Kunst in der Zeit von 1800 bis etwa 1870 als eine Blütezeit betrachtet. Betont wird hierbei ihr nationenbildender Charakter. Dies führt auch dazu, dass alles, was nicht als Beitrag zur Herausbildung einer dänischen Identität beiträgt, ausgegrenzt wird. Besonders markante Beispiele dieser Ausgrenzung stellen die Dichter Jens Baggesen und Schack Staffeldt dar, die in ihrer Dichtung nicht auf die Stoffe der nordischen Mythologie zurückgreifen und somit nicht in diese nationalromantische Konstruktion eines Guldalders eingepasst werden können. Vedel beurteilt die Dichtung beider als zu realitätsfern und idealistisch.²⁹⁴ Zugleich hatten sich jedoch gerade diese beiden Dichter mit Schillers klassischen Positionen eingehend

²⁹¹ Vgl. Vogelius, *Teatret*, S. 218.

²⁹² Vgl. Lunding, *Biedermeier og romantismen*, S. 37: „Biedermeier kan uden videre betegnes som det aandelige hovedlandskab mellem Oehlenschläger og Brandes, og som den kulturfaktor, der i højere grad end nogen anden har sat sit præg paa nationen [...]“.

²⁹³ Vedel, Valdemar: *Studier over Guldalderen i dansk Digting*. Kopenhagen 1967. [Zuerst 1890.]

²⁹⁴ Vgl. ebd., S. 33-38.

beschäftigt und entweder wie Baggesen nach Dänemark zu vermitteln versucht oder wie Staffeldt für die eigene Dichtung produktiv ausgestaltet. Indem diese beiden Dichter von einer dezidiert nationalen Literaturgeschichtsschreibung ausgegrenzt werden, wird auch eine weiterführende Rezeption von Schillers Dichtung und seinen theoretischen Texten blockiert.

IV Vermittlungsinstanzen kultureller Normen

Kultureller Austausch beruht auf einzelnen Individuen, die den Vermittlungsprozess gestalten. In diesem Kapitel werden die Persönlichkeiten näher untersucht, die an der Verbreitung von Schillers Schriften nach Dänemark beteiligt sind. Die Auswahl dessen, was nach Dänemark gelangt, hängt von den Interessen des jeweiligen Kulturvermittlers ab. Art und Umfang der Auseinandersetzung mit Schillers Schriften und ihrer Vermittlung fallen somit sehr unterschiedlich aus. Der Theaterkritiker Knud Lyne Rahbek bemüht sich zu Beginn des 19. Jahrhunderts um zahlreiche Übersetzungen von Schillers Dramen. In seiner Theaterkritik sind jedoch keine Besprechungen von Schilleraufführungen vorhanden. Inwieweit er daran beteiligt ist, die Stücke des Deutschen auf die Bühne zu bringen ist unklar. Rahbek hatte sich seit ca. 1800 aus dem Theaterleben zurückgezogen, war aber trotzdem bis zu seinem Tod Mitglied des Direktoriums des *Königlichen Theaters*.

Adam Oehlenschlägers Auseinandersetzung mit Schiller wird auf zwei Gebieten nachgegangen. Er macht Schillers Dramen für seine eigene Dramenproduktion fruchtbar, weshalb seine Tragödien auf intertextuelle Verweise zu Schillers Dramen untersucht werden. Ebenso wird seine Vorlesung über Schiller auf das darin vermittelte Schillerbild überprüft.

Die Annahme hingegen, dass Johan Ludvig Heiberg, der maßgeblich an der Vermittlung von Hegels Philosophie nach Dänemark beteiligt ist, sich mit Schillers ästhetischen Schriften auseinandersetzt, erweist sich als falsch. Als Theaterzensor und Theaterdirektor setzt er sich besonders für die Verbreitung des Vaudevilles ein. Dagegen bemüht er sich nicht, Schillers Tragödiendichtung auf der dänischen Bühne stärker zu verankern.

Georg Brandes wiederum, der in diesem Quartett der über die Grenzen Skandinaviens hinaus bekannteste Literaturkritiker des späten 19. Jahrhunderts ist, hat sich in nur überraschend geringem Ausmaß mit Schillers Schriften beschäftigt. Dies erstaunt insofern, als er sich zeitlebens mit Goethe auseinandersetzt und besonders dessen kosmopolitische Gesinnung herausstellt, die sich in Schillers Texten jedoch genauso auffinden lässt.

Allen vier Vermittlern ist gemeinsam, dass sie aufgrund ihrer gesellschaftlich herausragenden Position normgebende Instanzen darstellen. Sie bestimmen, welche von Schillers Schriften nach Dänemark transportiert werden und sind zugleich daran beteiligt, was für ein Bild des Dichters vermittelt wird. Ihre Bedeutung für seine Rezeption in Dänemark ist daher nicht zu unterschätzen.

1. Knud Lyne Rahbek

Einer der ersten Vermittler von Schillers Dramen nach Dänemark ist Knud Lyne Rahbek. Der Däne ist aufgrund seiner Arbeit als Theaterkritiker, Übersetzer, Professor für Ästhetik und seiner Mitarbeit in der Direktion des *Königlichen Theaters* ab 1809 bis zu seinem Tod entscheidend an der einsetzenden Schillerrezeption beteiligt. Er ist der einzige, der in diesem Kapitel vorgestellten Kulturvermittler, der Schillers Bekanntschaft gemacht hat. Auf seiner zweijährigen Theaterreise durch Europa trifft er im Sommer 1784 in Mannheim auf den Dichter. Schiller fertigt daraufhin den *Brief eines reisenden Dänen* an, der vom Besuch des Mannheimer Antikensaals berichtet, den er aber schon vor der Bekanntschaft mit Rahbek besichtigt hatte.²⁹⁵ Ob sich hinter dem „reisenden Dänen“ tatsächlich Rahbek verbirgt, ist unklar.²⁹⁶ Eine Reaktion auf Schillers Text ist jedenfalls weder von Rahbek noch in anderer Form in Dänemark nachzuweisen. Zudem findet nach dieser Begegnung kein Kontakt mehr zwischen ihnen statt.

Rahbeks Vermittlerrolle soll besonders auf zwei Gebieten nachgegangen werden: Zum einen in seiner Tätigkeit als Theaterkritiker und zum anderen in seiner Übersetzungstätigkeit. Ihm ist das Verdienst zuzuschreiben, die meisten von Schillers Dramen ins Dänische übersetzt und sie somit als Spielvorlagen dem *Königlichen Theater* zugänglich gemacht zu haben. Schillers philosophische Abhandlungen hingegen sind für ihn von untergeordneter Bedeutung. Wie schwer es ihm fiel, sich im Rahmen seiner Professur für Ästhetik in die Kantische Philosophie, aber auch in die Schillers, Schellings und der Brüder Schlegel einzuarbeiten, schildert Rahbek im fünften Teil seiner Autobiographie.²⁹⁷

Der 1760 geborene Rahbek wächst in einem aufgeklärten Milieu auf, in dem sich gegen Ende des Jahrhunderts allmählich empfindsame Strömungen in der Literatur und Kultur durchsetzen.²⁹⁸ Zugleich ist das kulturelle Leben geprägt von der Besinnung auf die eigene Nation und eine damit einhergehende Abgrenzung vom Deutschen, was sich auch in Rahbeks Literaturgeschichtsschreibung niederschlägt. Rahbek bleibt dem 18. Jahrhundert und einer empfindsamen Tugendästhetik verhaftet, wie er sie besonders in Lessings Schauspielen und dessen Theaterkritik verwirklicht sieht. Denn obwohl er mit seinen Übersetzungen von Schillers Dramen zu dessen Bekanntheit beiträgt, ist es Lessings bürgerliches Trauerspiel und dessen *Hamburgische Dramaturgie*, die für ihn von weitaus größerer Bedeutung sind.

²⁹⁵ Vgl. NA 21, S. 147.

²⁹⁶ Vgl. ebd.

²⁹⁷ Vgl. Rahbek, *Erindringer af mit Liv* 5, S. 338f.

²⁹⁸ Vgl. hierzu auch Hoff, *Aufklärung (1720-1800)*, besonders S. 80-102.

1.1 Rahbek als Theaterkritiker

Die sich herausbildende dänische Theaterkritik erhält mit Lessings *Hamburgische Dramaturgie* den wichtigen, ihr fehlenden Impuls, den zuerst Peder Rosenstand-Goiske²⁹⁹ und danach Knud Lyne Rahbek aufgenommen haben.³⁰⁰ Nach Rosenstand-Goiske trägt Rahbek entscheidend zur Herausbildung einer dänischen Theaterkritik bei. Er schreibt in zahlreichen Aufsätzen über Aufführungen am *Königlichen Theater* und gibt im Laufe seines Lebens mehrere Literatur- und Theaterzeitschriften heraus, unter anderem *Minerva*³⁰¹, *Den danske Skueplads*³⁰² und *Dramaturgiske Samlinger*³⁰³, in denen er sich überdies mit der Rolle und der Funktion des Theaters für die Nation auseinandersetzt. Ebenso berichtet er über das dänische Theaterleben, rezensiert Theatervorstellungen und stellt Betrachtungen über Dramatik, Inszenierungen und die Rolle des Schauspielers an. So positioniert er sich im dänischen Geistesleben und ist im ausgehenden 18. Jahrhundert und zu Beginn des 19. Jahrhunderts eines der wichtigsten Sprachrohre in der Öffentlichkeit. Damit liegt die Vermutung nahe, dass Rahbek an einer Vermittlung Schillers nach Dänemark besonders durch seine Theaterkritik beigetragen habe. Doch gestaltet sich die Aufnahme von Schillers dramatischen Werken in Dänemark ungleichmäßiger und komplizierter als die Fakten zunächst vermuten lassen. Obwohl Schillers Dramen ab 1800 übersetzt werden, gelangen sie erst mit einiger Verzögerung auf die Bühne des *Königlichen Theaters*. Die erste Schiller-Aufführung (1817) findet zu einem Zeitpunkt statt, als sich Rahbek vom Theaterleben und von der Theaterkritik schon nahezu vollkommen abgewendet hat. Rezensionen von ihm finden sich nur noch vereinzelt, genauso wie er zu diesem Zeitpunkt das Theater unregelmäßig besucht: Dies spiegelt auch seine fünfbändige Autobiographie *Erindringer af mit Liv* wider, die mit den Geschehnissen im Jahr 1800 endet. Über den Zeitraum von 1800

²⁹⁹ Peder Rosenstand-Goiske (1752-1803) gilt als erster Theaterkritiker in Dänemark. Zwischen 1771 und 1773 gibt er *Den dramatiske Journal* heraus, in dem zum ersten Mal in Dänemark Aufführungen des *Königlichen Theaters* rezensiert werden. Die zwischen 1778 und 1780 verfassten *Kritiske Efterretninger om Den Kongelige danske Skueplads, dens Forandringer efter 1773 og dens Tilstand* werden erst 1839 von Christian Molbech herausgegeben. Ab 1780 war Rosenstand-Goiske Zensor am *Königlichen Theater*, von 1786 bis 1792 Mitglied des Theaterdirektoriums. (Vgl. Schyberg, *Rosenstand-Goiske, Peder*, S. 381-383.)

³⁰⁰ Vgl. Olesen, *Lessing og Danmark. 1750-1800*. Olesen zeigt besonders Lessings Bedeutung für die sich herausbildende Theaterkritik von Peder Rosenstand-Goiske auf und zieht dafür auch *Beyträge zur Historie und Aufnahme des Theaters* wie auch die *Theatralische Bibliothek* heran.

³⁰¹ *Minerva* gründet Rahbek zusammen mit Christian Pram im Jahr 1785, sie veröffentlichen diese Zeitschrift gemeinsam bis 1789. Danach gibt Pram *Minerva* bis 1793 allein heraus, Rahbek übernimmt diese Tätigkeit dann allein von 1794 bis 1808.

³⁰² *Den danske Skueplads* gründet Knud Lyhne Rahbek allein im Jahr 1791 und ist bis 1808 Herausgeber und Redakteur dieser Zeitschrift.

³⁰³ Von 1788 bis 1791 gibt Rahbek zweimal wöchentlich die Zeitschrift *Dramaturgiske Samlinger* heraus. Außerdem arbeitet Rahbek mit bei: *Ny Minerva*, 1806-1808, *Dansk Minerva*, 1815-19, *Hesperus*, 1819-23 og *Tritogenia*, 1828-30, *Den Danske Tilskuer*, 1791-1806, *Nye Danske Tilskuer*, 1807-08, *Sandsigeren*, 1811, *Tilskueren*, 1815-22 og *Tilskueren*, 1823.

bis 1830 erfährt der Leser (bis auf den Tod von seiner Ehefrau Karen Margrethe (Kamma) Rahbek im Jahr 1829) nichts. Doch dies ist eben gerade der Zeitraum, in dem die ersten Aufführungen von Schillers Dramen stattfinden. Rahbek hat keine Rezensionen über Schiller-Aufführungen verfasst, da diese in einem Lebensabschnitt stattfanden, in dem er sich aus dem Theaterleben schon fast ganz zurückgezogen hatte. Er selbst betont in einem Brief an Jonas Collin, dass er ab 1798 das Theater nur noch so selten besucht habe und die Schauspieler kaum noch kannte:

Fra 1798 af besøgte jeg i en Tid af 7 Aar Theatret saalidet, at jeg, naar jeg engang blev bedet paa Comedie til en Beneficeforestilling, eller anden saadan Høitid, hvor jeg ikke kunde undslaae mig for at komme, maatte faae en af Institutets forhenværende Elever til at sidde ved Siden af mig, for at sige mig de mig ubekiende Optrædendes Navne.³⁰⁴

(Ab 1798 besuchte ich das Theater für einen Zeitraum von 7 Jahren nur so selten, dass ich, wenn ich einmal zu einer Benefizvorstellung oder einem anderen Fest eingeladen war, welche ich nicht ablehnen konnte, einen ehemaligen Schüler des Instituts neben mir sitzen haben musste, der mir die Namen der mir unbekanntem Auftretenden sagen konnte.)

Theaterkritiken, die sich nach 1800 mit dem aktuellen Spielplan des *Königlichen Theaters* geschweige denn mit Aufführungen von Schillers Dramen auseinandersetzen, verfasst Rahbek also nicht. Die Artikel, die er in dieser Zeit noch schreibt, haben mehr historisch rückblickenden Charakter, wie Frederik Schyberg gezeigt hat.³⁰⁵ Er beschäftigt sich zunehmend mit dänischer Literaturgeschichte und erarbeitet zwei literaturhistorische Darstellungen, nämlich *Bidrag til den danske Digtekunsts Historie*³⁰⁶ und *Dansk Læsebog og Exempelsamling til de forandrede lærde Skolers Brug*³⁰⁷, die ihn klar als einen Mann des 18. Jahrhunderts ausweisen. In beiden Lehrbüchern legt er weniger Wert auf ästhetische Kriterien als vielmehr auf Moral und Tugend. Damit erhebt Rahbek den Anspruch, dass Literatur die Sittlichkeit und Tugend befördern soll – ein Anspruch, der noch ganz im Sinne aufklärerischen Vernunftdenkens steht. Davon hatte sich Schiller im Laufe seiner philosophischen Studien mehr und mehr entfernt und dies schließlich auch in den gemeinsam

³⁰⁴ Brief vom 16.2.1822. Zitiert nach: Collin, *Af Jonas Collins Papirer. Bidrag til det kgl. Theaters og dets Kunstneres Historie*, S. 233.

³⁰⁵ „Men at det [die Veröffentlichung von *Om Skuespillerkunsten* 1809, A.H.] var en Retrætepost lod sig ikke skjule, Forbindelsen med Tidens nye Repertoire og det levende Teater var og blev afbrudt, han fulgte ikke regelmæssigt Skuepladsens Repertoire, hvad han atter og atter betonedede; hans spredte Teaterartikler i de egne Tidsskrifter og senere i *Dagen*, *Danske Museum*, *Thalia*, *Hertha* eller *Nyt Aftenblad* var mest af historisk tilbageskuende Karakter.“ Schyberg, *Dansk Teaterkritik indtil 1914*, S. 108. („Aber dass dies [die Veröffentlichung von *Om Skuespillerkunsten*] ein Rückzugsposten war, ließ sich nicht verbergen. Der Anschluss an das neue Repertoire der Zeit und das lebendige Theater war und blieb unterbrochen, er verfolgte das Repertoire des Theaters nicht, was er auch immer wieder betonte; seine vereinzelt Theaterartikel in seinen Zeitschriften und später in *Dagen*, *Dansk Museum*, *Thalia*, *Hertha* oder *Ny Aftenblad* hatten meist historisch rückblickenden Charakter.“)

³⁰⁶ Rahbek, Knud Lyne und Rasmus Nyerup: *Bidrag til den danske Digtekunsts Historie, uddragne af Forelæsninger holdne over dette Æmne i Vintrene 1798-1800*. Kopenhagen 1800-1808.

³⁰⁷ Rahbek, Knud Lyne: *Dansk Læsebog og Exempelsamling til de forandrede lærde Skolers Brug*. 2 Bände. Kopenhagen 1799-1804.

mit Goethe verfassten *Xenien* zum Ausdruck gebracht: „Uns kann nur das christlichmoralische rühren, | Und was recht populär, häuslich und bürgerlich ist.“ (*Xenion* 402, NA 1, 358)³⁰⁸

Rahbeks auf Moral und Tugend abzielendes Programm wird anhand der Auswahl und des Aufbaus von *Dansk Læsebog* besonders deutlich. Entstanden ist das Werk im Rahmen der Reform der Lateinschulen, die sich Ende des 18. Jahrhunderts andeutete und zu Beginn des neuen Jahrhunderts in Angriff genommen wurde.³⁰⁹ *Dansk Læsebog* ist das erste seiner Art in Dänemark/Norwegen, das in Schulen benutzt und auch von der interessierten lesenden Bevölkerung aufgenommen wird.³¹⁰ Es enthält Texte, die nach demselben Prinzip wie Johann Eschenburgs *Beispielsammlung zur Theorie und Literatur der schönen Wissenschaften*³¹¹ angeordnet sind.³¹² Ihre Auswahl unterscheidet sich jedoch von der Eschenburgs: Im Gegensatz zu diesem verzichtet Rahbek auf Texte ausländischer Autoren und verfolgt ein nationales Programm, indem er nur dänische und mit wenigen Ausnahmen auch norwegische Autoren in die Sammlung aufnimmt.³¹³ Das hat zur Folge, dass nicht immer die ästhetisch wertvollsten Texte enthalten sind, sondern eben die, die Rahbeks moralischen Wert- und Tugendvorstellungen entsprechen. Dennoch muss positiv hervorgehoben werden, dass er in der Neuauflage seine Lesebuches, die 1805/07 (eine dritte Auflage erscheint 1818/1825) erscheint, neueste Dichtungen wie etwa von Adam Oehlenschläger, B. S. Ingemann, N. F. S. Grundtvig, St. Steensen Blicher und C. J. Boye mit aufgenommen hat.³¹⁴

Rahbek legt mit diesem Lesebuch den Grundstein für die sich etablierende Literaturgeschichtsschreibung in Dänemark, die, wie Flemming Conrad in seinem Beitrag

³⁰⁸ Im Jahr 1800 hat Schiller die *Xenien* 390-412 unter dem Titel *Shakespeares Schatten* in seine Gedichtsammlung aufgenommen.

³⁰⁹ Vgl. Moen, *Rahbeks Dansk Læsebog og Exempeldigting*, S. 25ff.

³¹⁰ Vgl. ebd., S. 5.

³¹¹ Eschenburgs *Beispielsammlung* (1788-1795) ist als Ergänzung zu seinem *Entwurf einer Theorie und Literatur der schönen Wissenschaften* (1783) konzipiert. Er zeige darin, so Ulrich Hecht, die systematische, nach Gattungen gegliederte, vorbildliche Regelanwendung der antiken und neueren Literatur. (Vgl. Hecht, *Eschenburg*, S. 324-327.)

³¹² Einen knappen Überblick über den Aufbau von *Dansk Læsebog* bietet: Fjeldstad, *Rahbeks danske Parnass*, S. 93-107. Wesentlich ausführlicher ist jedoch Moen, *Rahbeks Dansk Læsebog og Exempeldigting*.

³¹³ Vgl. Moen, *Rahbeks Dansk Læsebog og Exempeldigting*, S. 4. Darin findet sich auch eine Liste über die im Lesebuch aufgenommenen Autoren, vgl. ebd., S. 92ff.

³¹⁴ Dennoch muss auch bei dieser Auswahl beachtet werden, welche Textausschnitte im Einzelfall in das Lesebuch aufgenommen werden. Erkennbar ist, dass die neue Autorengeneration zwar enthalten ist, doch nur Textausschnitte von ihnen gegeben werden, die mit der Literatur der Romantik erst einmal keine Verbindungslinien aufweisen, was besonders an dem Textausschnitt von Oehlenschlägers *Aladdin* deutlich wird. Da keine Texte der älteren Ausgaben gestrichen sind, sondern lediglich neue Texte ergänzt werden, handle es sich, so Moen, nur um eine halbherzige Erneuerung bzw. Erweiterung, die immer noch den dem 18. Jahrhundert verhafteten Rahbek hervorscheinen lasse. (vgl. Moen, *Rahbeks Dansk Læsebog og Exempeldigting*, S. 421-427.)

Den nationale litteraturhistorieskrivning 1800-1861 formuliert, „godhed og gemytlighed“³¹⁵ den Vorrang gegenüber hoher Begabung und Originalität einräumt. In dieser Hinsicht bleibt Rahbek also dem 18. Jahrhundert verhaftet und stimmt mit seinem Vorbild, dem Dichter und Theatertheoretiker Lessing, überein. Dieser hatte schon 1756/1757 im *Briefwechsel über das Trauerspiel* mit Mendelssohn und Nicolai über das Trauerspiel, die Bestimmung der Tragödie als die „Fähigkeit, Mitleid zu fühlen“ und somit den Menschen „besser und tugendhafter“³¹⁶ zu machen, definiert. Auch in der *Hamburgischen Dramaturgie* betont Lessing die „Verwandlung der Leidenschaften in tugendhafte Fertigkeiten“³¹⁷, auf die auch Rahbek in seinen Arbeiten immer wieder verweist. Diesem moraldidaktischen Programm bleibt er auch in seiner Übersetzung von *Kabale und Liebe* (1814) treu, der einzigen, die er explizit zur Aufführung anfertigt.³¹⁸ Schillers Originalität und Genie passt er an seine Vorstellungen von guter Literatur an, die erzieherisch auf das Publikum wirken soll.

1.2 Rahbeks Schillerübersetzungen

Rahbeks vermittelnde Rolle schlägt sich besonders in seiner Vielzahl von Übersetzungen von Schillers Dramen nieder, die zu Beginn des 19. Jahrhunderts entstehen. In diesem Sinne kann seine Bedeutung für die einsetzende Schillerrezeption nicht hoch genug eingeschätzt werden. Bereits in Schillers Todesjahr legt er eine Übertragung des *Wilhelm Tell* vor, danach folgen 1812 *Maria Stuart*, *Johanna d’Arc*, *Orleans Mø* (1813), *Kabale og Kærlighed* (1814), 1815/16 erscheint *Wallenstein. Et dramatisk Digt*. Nicht mehr beenden konnte er hingegen *Don Carlos*, *Infant af Spanien*, das er noch 1830, seinem Todesjahr, in Angriff genommen hatte.³¹⁹ Obwohl Rahbek die meisten dieser Übersetzungen als Lesedramen anlegte und nicht ausdrücklich für Aufführungen anfertigte, lagen dem Theater in Kopenhagen damit erstmals Schillers Dramentexte in dänischer Sprache vor, die es nun als Spielvorlagen heranziehen konnte. Somit bestand die Möglichkeit, die Stücke auch endlich einem dänischen Theaterpublikum vorzuführen.

³¹⁵ Conrad, *Den nationale litteraturhistorieskrivning 1800-1861*, S. 458.

³¹⁶ Lessing, *Briefwechsel über das Trauerspiel*, S. 671.

³¹⁷ Lessing, *Hamburgische Dramaturgie*, S. 574.

³¹⁸ Alle von Rahbek angefertigten Übersetzungen von Schillers Dramen sind m. E. als Lesedramen konzipiert. Einzig seine Übersetzung von *Kabale und Liebe* ist mit dem Hinweis „Oversat til Skuepladsens Brug“ als Spielvorlage angelegt. Vgl. hierzu auch den Abschnitt zu *Kabale und Liebe* in Kapitel 5 ab S. 172.

³¹⁹ Das Stück hat A.E. Boye zu Ende übersetzt. (Vgl. auch das Kapitel 5 *Bestandsaufnahme: Schiller auf der dänischen Bühne* ab S. 151.) Daneben veröffentlichte Rahbek auch einige Übersetzungen von Schillers Gedichten und publizierte zwischen November 1815 und März 1816 einige Auszüge aus seiner Übersetzung des *Wallenstein* in *Tilskueren*.

Bereits zu seinen Lebzeiten wird Rahbeks Arbeit sehr kritisch beurteilt. Als gelungen wird lediglich seine *Wilhelm Tell*-Übersetzung angesehen, die jedoch nie aufgeführt wird.³²⁰ Besonders hart fällt die Kritik an der Übersetzung von *Die Jungfrau von Orleans* aus. So spricht Henrik Proft anlässlich einer Aufführung dieses Dramas von einer „høist mislykkede Oversættelse, i hvilken end ikke et Spor af den store Digters høie Flugt er at skimte [...]“.³²¹ Auch die übrigen von Rahbek angefertigten dänischen Texte hält Proft für misslungen: „Ikke stort heldigere har Hr. Professor Rahbek været i sine andre Oversættelser af Schillers Tragoedier, da baade hans Maria Stuart, Kabale og Kjærlighed og Wallenstein [...] ere værdige Sidedykker til den nærværende af Orleans Møe.“³²² Rahbeks dänische Versionen dienen zwar als Textgrundlage für Aufführungen, werden aber immer wieder kritisiert und im Laufe der Zeit für die Bühne überarbeitet. Bis auf *Kabale und Liebe* wird in der ersten Aufführungsphase kein Stück durchgängig in Rahbeks Variante aufgeführt.³²³

Seine Übersetzungspraxis, so die hier vertretene These, passt Rahbek seiner Absicht an: Er unterscheidet bewusst zwischen einer Übersetzung als Spielvorlage und einer als Lesedrama und bedient sich dann auch unterschiedlicher Übersetzungsstrategien. Die meisten seiner Dramenübersetzungen fertigt er als Lesedramen an und greift in diese Texte dann auch kaum verändernd ein. Er ist zudem darum bemüht, die Besonderheiten des Originals beizubehalten.³²⁴ Der Dramentext wird dabei nicht an ein fremdsprachiges Publikum angepasst und wirkt damit ungewohnt. Diesen neuen und ungewohnten Stil kann sich der Leser jedoch durch die wiederholte Lektüre der Texte aneignen. *Die Jungfrau von Orleans* hat Rahbek als ein Lesedrama übertragen. Diese Arbeit ist, wie bereits dargestellt, heftig kritisiert worden. Lauritz Kruse geht in seiner Kritik über eine Aufführung des Dramas am *Königlichen Theater* auch auf die Übersetzung ein. Auffällig an ihr sei, dass Rahbek durchgehend die bestimmten Artikel ausgelassen habe, was nicht dem dänischen Genius entspreche. Dadurch werde die Kraft des Originals und deren Bestimmtheit abgeschwächt.³²⁵

³²⁰ Vgl. *Litteratur-, Kunst- og Theaterblad*, 12.4.1822. S. 57. Die erste Aufführung von *Wilhelm Tell* in Kopenhagen findet am 26.12.1895 statt, für diese Inszenierung wird auf eine Übersetzung von Peter Hansen zurückgegriffen. (Vgl. das Verzeichnis der Schilleraufführungen im *Anhang* ab S. 259.)

³²¹ *Litteratur-, Kunst- og Theaterblad*, 12.4.1822. S. 57.

³²² *Litteratur-, Kunst- og Theaterblad*, 12.4.1822. S. 57.

³²³ Als erste Phase der Schilleraufführungen wird in dieser Arbeit die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts angesehen, ab Mitte der 1830er Jahre wird, mit Ausnahme der Aufführung der *Maria Stuart* 1864, keines von Schillers Stücken in Kopenhagen gezeigt. Erst ab 1888 werden Schillers Dramen wieder aufgeführt. Vgl. hierzu die Kapitel 5 *Bestandsaufnahme: Schiller auf der dänischen Bühne* ab S. 151 sowie *Auswertung der Bestände – Erste Aufführungsphase* ab S. 156.

³²⁴ Dies deckt sich auch mit den Ergebnissen von Brigitte Schulze, die im Rahmen des Sonderforschungsprojekts 309 *Die literarische Übersetzung in Bezug auf Dramenüberetzung* zu dem Ergebnis gelangt, dass als Lesefassung konzipierte Dramenüberetzungen oftmals eine größere Nähe zum Ausgangstext aufweisen. (Vgl. Schultze, *Übersetzungen von Drama und fürs Theater*, S. 193-217, hier S. 209.)

³²⁵ Vgl. Kruse, *En Oversigt*, S. 88.

Als Beispiel führt Kruse Johannas Ausruf in der Szene IV, 1 an. Lauten ihre Worte im Deutschen „Das weite Reims fasst nicht die Zahl der Gäste, | Die wallend strömen zu dem Völkerfeste.“ (NA 9, 168), so übersetzt Rahbek sie mit „Ei rammer vide Rheims den Mængde Giæste | der strømmer bølgende til Folkefeste.“³²⁶ Kurz zuvor in Szene II, 9, der Szene, in der Johanna mit Talbot kämpft, und sie ihm eine klare Kampfansage macht, wirkt diese in der dänischen Sprache weniger bestimmt und zudem verwirrend. Der direkte Vergleich zeigt:

RITTER (...)	Das Beil	RIDDEREN (...)
Des Henkers sollte dein verdammtes Haupt		En Bøddel-Øxe
Vom Rumpfe trennen, nicht der tapfre Degen		Fordømte Hoved skulde skille fra
Des königlichen Herzogs von Burgund. (NA 9, 232)		Din Krop, ei kongelige Hertug af Burgundiens dragne Sværd. ³²⁷

Kruse führt eine Reihe weiterer Beispiele an, die zeigen, dass Rahbek in seiner Übersetzung ungründlich vorgegangen sei und der Text im Vergleich zu seiner deutschen Vorlage an Wirkung verliere. Dagegen muss jedoch eingewendet werden, dass für Rahbek die Beibehaltung von Schillers Wort- und Satzstellung sowie seiner Versmetren im Vordergrund steht. Um dies beispielhaft zu verdeutlichen, werden hier ein Auszug aus Johannas Monolog am Ende des Prologs aus Rahbeks Übersetzung dem Original und einer von Johannes Magnussen 1896 angefertigten Übersetzung vergleichend nebeneinandergestellt.

Ihr Plätze alle meiner stillen Freuden, Euch lass ich hinter mir auf immerdar! Zerstreuet euch, ihr Lämmer auf der Heiden, Ihr seid jetzt hirtlose Schar, Denn eine andre Herde muss ich weiden, Dort auf dem blut'gen Felde der Gefahr, So ist des Geistes Ruf an mich ergangen, Mich treibt nicht eitles, irdisches Verlangen. (NA 9, 180)	I alle mine stille Glæders Steder, For stedse Eder jeg forlader her. Paa Hederne, I Lam omspreder Eder, I nu en Hiord foruden Hyrde er; En anden Hiord herefterdags jeg leder Paa Farens blodbestænkte Fælleder. Saa er den Lod, som Aandens Kald mig giver, Mig ingen daarlig jordisk Attraa driver. ³²⁸	I Marker, som om stille Lykke frede, I ser Johanna aldrig mere igjen! Af Sted, I Lam, ud paa den øde Hede! I stakkels smaa, I svigtes af jer Ven; En anden Hjord det er, jeg nu maa lede, og blodig Marken er, hvor jeg skal hen. Jeg vil for jordisk Attraa ej mig bøje, jeg lyder nu kun Røsten fra det høje. ³²⁹
---	---	---

Wie zu sehen ist, weicht Rahbek kaum von der deutschen Wortstellung im Dramentext ab, er überträgt vielmehr – wie auch schon in seiner Übersetzung von *Maria Stuart*³³⁰ – Vers für

³²⁶ *Johanna d'Arc. Orleans Mø. Sørgespil i fem Acter med Prolog af Frederik Schiller.* Oversat ved Professor og Theaterdirecteur K. L. Rahbek, Ridder af Dannebrogen. Kopenhagen 1813. S. 132.

³²⁷ Rahbek, *Johanna d'Arc*, S. 86.

³²⁸ Rahbek, *Johanna d'Arc*, S. 19f.

³²⁹ Schiller, Friedrich: *Jomfruen fra Orleans. En romantisk Tragedie.* Oversat af Johannes Magnussen. Mit einer Einleitung von P. Hansen. Kopenhagen 1896. S. 31.

Vers ins Dänische. Viel freier hingegen verfährt Magnussen, dessen Version sich deutlich von der deutschen Vorlage hinsichtlich Wortwahl, Wortstellung und auch Reihenfolge der Verse unterscheidet. Trotzdem ist der Sinn nicht entstellt, das fünfhebige jambische Reimschema abababcc ist beibehalten worden. Er passt den Text deutlich an ein dänisches Publikum an.

Bei *Kabale und Liebe* dagegen handelt es sich um eine Übersetzung, die ausdrücklich zur Aufführung bestimmt ist, da unter dem Titel die Zeile „Oversat til Skuepladsens Brug“³³¹ („Übersetzt zur Verwendung am Theater.“) vermerkt ist. Unter dem Personenverzeichnis wird auf die eckigen Klammern im Dramentext hingewiesen, in denen das eingefügt ist, was bei der Vorstellung auszulassen sei.³³² Den deutschen Text hat er verändert und einem dänischen Publikum angepasst. Somit erscheint diese Version weniger als ein Drama, das den Regeln des Sturm und Drang und dessen genialischem Denken entspricht als vielmehr den Kriterien eines bürgerlichen Trauerspiels.³³³ Dies mag zum einen, wie Leif Ludwig Albertsen herausgearbeitet hat, mit Rahbeks sozial wesentlich markierteren Stellung in Dänemark zusammenhängen: Im Gegensatz zu Schiller weiß er, welches Publikum er mit seiner Arbeit beliefert und welchen Ansprüchen sie entsprechen muss.³³⁴ Zum anderen hatte sich Rahbeks Vorgehensweise, wie bereits gezeigt wurde, auch schon in seiner Literaturgeschichtsschreibung abgezeichnet, die ihn klar als einen Mann des 18. Jahrhunderts ausgewiesen hat.

Rahbeks Übersetzungen von Schillers Dramen stellen also den ersten Versuch seiner Vermittlung nach Dänemark dar. An der Auswahl der von ihm in dänischer Sprache vorgelegten Jugenddramen sowie klassischen Dramen wird deutlich, dass sich Rahbek seiner Arbeitsweise als Übersetzer bewusst gewesen ist und er seine Übersetzungspraxis an die jeweiligen Anforderungen angepasst hat. Das ist von seinen Zeitgenossen, die die dänischen Dramentexte scharf attackierten, jedoch übersehen, seine Leistungen mithin unterschätzt worden.

Dagegen lässt Rahbek Schillers philosophische Abhandlungen gänzlich unberücksichtigt, obwohl die Zusage für Schillers Stipendium des Prinzen Friedrich Christian von Schleswig-Holstein-Augustenburg und auch die Veröffentlichung der *Briefe über die ästhetische Erziehung*³³⁵ genau in den Zeitraum fällt, in dem Rahbek als Professor für

³³⁰ Vgl. hierzu auch den Abschnitt zu *Maria Stuart* im 5. Kapitel ab S. 158.

³³¹ *Kabale og Kjærlighed. Et borgerligt Sørgeespil i fem Acter af F. Schiller.* Oversat til Skuepladsens Brug af Professor K. L. Rahbek, Ridder af Dannebrog. Kopenhagen 1815.

³³² Ebd.

³³³ Ausführlicher dazu im Abschnitt *Kabale und Liebe* in Kapitel 5 ab S. 172.

³³⁴ Vgl. Albertsen, *Schillers Kabale und Liebe in Rahbeks Übersetzung*, S. 64.

³³⁵ *Die Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen* erscheinen im Jahr 1795 in *Die Horen*. Die ersten neun Briefe werden im Ersten Stück der *Horen* veröffentlicht, die folgenden Briefe zehn bis 16 im 2. Stück der

Ästhetik an der Universität von Kopenhagen tätig war. An seiner kulturvermittelnden Position wird eben auch deutlich, dass er sich an der Schwelle zum 19. Jahrhundert und damit am Übergang zu Strömungen der Romantik befindet. Diesen Strömungen steht er zwar aufgeschlossen und offen gegenüber, bleibt jedoch einer empfindsamen Tugendästhetik der Aufklärung treu. Ebenso verhält er sich auch in seiner Vermittlung von Schiller nach Dänemark: Er fertigt zwar zahlreiche Übersetzungen seiner Dramen an, die jedoch meist als Lesedrama gedacht sind und gerade nicht für Aufführungen vorgesehen sind. Eine Spielvorlage für das Theater erarbeitet er allein von *Kabale und Liebe*, die er seiner Vorstellung von einer die Sittlichkeit befördernden Literatur anpasst.

2. Adam Oehlenschläger – „Schiller des Nordens“

Der Däne Adam Oehlenschläger ist an der Vermittlung Friedrich Schillers nach Dänemark entscheidend beteiligt. So sehr er den deutschen Dichter als seinen Lehrer und Meister³³⁶ für seine eigenen Tragödien bewundert, so sehr lehnt er Schillers philosophische und abstrakte „Reflexionen“ als spitzfindig ab und bewertet sie als etwas, vor dem man sich zu hüten habe.³³⁷ In Analogie zu Schillers *Ueber naive und sentimentalische Dichtung* wird Oehlenschläger als häufig naiver Dichter eingeschätzt. In der dänischen Literaturgeschichtsschreibung ist das Bild Oehlenschlägers, dem wie seinem Helden Aladdin seines gleichnamigen Dramas die Apfelsinen in den Turban fliegen, vorherrschend.³³⁸ Als ein solches naives Dichtergenie stilisiert er sich auch selbst: „Hatte ich doch selbst in dem bei mir entdeckten Dichtungsvermögen eine Wunderlampe gefunden, die mich in Besitz aller Schätze der Welt setzte [...]“.³³⁹ Oehlenschläger trägt direkt wie indirekt dazu bei, Schiller in Dänemark bekannt zu machen. Mit seinen eigenen Dramen erhebt er den Anspruch, die Nachfolge Schillers anzutreten.³⁴⁰ Zugleich prägt er damit das Bild des Dichters in Dänemark ganz entscheidend. Die weitere Schillerrezeption wird von wichtigen Positionen, die auf Oehlenschläger zurückzuführen sind, kaum mehr abweichen. Dabei wird deutlich, dass das Bild Schillers in Dänemark auf zweierlei Weise durch Oehlenschläger bestimmt ist:

Horen, im 6. Stück erscheinen dann die Briefe 17 bis 27. (vgl. NA 21, S. 241f.) Rahbek war von 1790 bis 1799 Professor für Ästhetik an der Universität von Kopenhagen.

³³⁶ Vgl. Oehlenschläger, *Om Evald og Schiller*, S. 218.

³³⁷ Vgl. Oehlenschläger, *Om Evald og Schiller*, S. 392 sowie Oehlenschläger, *Selbstbiographie*, Bd. 2, S. 67.

³³⁸ Vgl. Kjørup, *Digteren og Æstetikken*, S. 63.

³³⁹ Oehlenschläger, *Selbstbiographie*, Bd. 1, S. 153.

³⁴⁰ Vgl. Oehlenschlägers Brief an Cotta vom 4.5.1810, worin er schreibt: „[...] ich schmeichle mir zu hoffen dass es ihnen wohl thut einen neuen jüngern Schiller gefunden zu haben; wenigstens theil' ich mit ihm sein Herz und seine Gesinnungen.“ (Oehlenschläger, *Breve 1809-1829* 1, S. 28.)

1. Durch Oehlenschlägers eigene Rezeption, die sich in seiner Dramenproduktion besonders ab *Nordiske Digte* (1807) widerspiegelt und auch durch seine theoretische Rezeption, indem er Vorlesungen über Schillers Dramen in seiner Funktion als Professor für Ästhetik hält.
2. Durch die literaturhistorische Verortung Oehlenschlägers als *dem* Nationalautor der Romantik, beziehungsweise als dem Nationalromantiker: Nur vor diesem Hintergrund des einseitig vereinnahmten Oehlenschläger als dänischem Nationalromantiker findet der Dichter der Weimarer Klassik Schiller in der dänischen Literaturgeschichtsschreibung überhaupt Beachtung.

Im ersten Teil dieses Kapitels werden Oehlenschlägers Tragödien in den Fokus der Betrachtungen gerückt, insofern diese auf Schillers Dramen verweisen. Dabei wird intertextuellen Verweisen auf Schillers Dramen nachgegangen, wie sie die Literaturgeschichtsschreibung zwar sehr oft anführt, ohne sie jedoch näher zu erläutern.³⁴¹ Es wird sich zeigen, dies sei hier vorweggenommen, dass es sich bei den von Oehlenschläger selbst behaupteten und der Forschung übernommenen Nähe zu Schillers Dramen, im Grunde nur um einen schwachen Grad „der Intensität des intertextuellen Bezugs“³⁴² handelt, bei dem fraglich bleibt, ob er vom zeitgenössischen Publikum und auch von heutigen Lesern überhaupt erkannt und mit Schiller in Verbindung gebracht wird.³⁴³ Der hier zugrunde gelegte Begriff von Intertextualität ist ein engerer, wonach diese dann vorliegt, „wenn ein Autor bei der Abfassung seines Textes sich nicht nur der Verwendung anderer Texte bewußt ist, sondern auch vom Rezipienten erwartet, daß er diese Beziehung zwischen seinem Text und anderen Texten als vom Autor intendiert und als wichtig für das Verständnis seines Textes erkennt.“³⁴⁴ Es fällt auf, dass Oehlenschläger keinerlei Markierungen von Intertextualität vornimmt. In seinen Briefen, in denen er mitunter sehr ausführlich über seine Dramenproduktion berichtet, finden sich keine Verweise auf die bewusste Verwendung von anderen Texten. Insofern wird das Erkennen von Prätexten nicht erwartet und spielt für die

³⁴¹ Meines Erachtens ist es nicht besonders zielführend, in Oehlenschlägers Tragödie *Hakon Jarl hin Rige* immer wieder auf Schillers *Wallenstein* zu verweisen, ohne näher darauf einzugehen, wo sich Parallelen und wo sich große Unterschiede in den beiden Tragödien abzeichnen, so z.B. Albeck, *Romantik (1800-1820)*, S.74ff.

³⁴² Pfister, *Konzepte der Intertextualität*, S. 25.

³⁴³ Ähnlich hat dies auch schon Helge Topsøe-Jensen in seiner kaum beachteten Magisterarbeit *Om Schiller og Oehlenschläger* dargelegt. Dort schreibt er, dass man zwar viele Einzelheiten in Oehlenschlägers Dramen auf Schiller zurückführen könne, dennoch verfare Oehlenschläger in seinen Tragödien selbstständig und man könne ihn nicht als Schillerepigon bezeichnen, seine besten Tragödien seien in Wirklichkeit vollkommen unschillersch. (Topsøe-Jensen, Helge: *Om Schiller og Oehlenschläger*. In: *Edda. Nordisk Tidsskrift for Litteraturforskning*. Bd. XV. 1921. S. 170-211 (Teil 1) und Topsøe-Jensen, Helge: *Om Schiller og Oehlenschläger*. In: *Edda. Nordisk Tidsskrift for Litteraturforskning*. Bd. XVI. 1921. S. 56-106. (Teil 2)) Vgl. hier hier Topsøe-Jensen *Om Schiller og Oehlenschläger* 1, S. 188.

³⁴⁴ Broich, *Formen der Markierung von Intertextualität*, S. 31.

Deutung der Dramen eine untergeordnete Rolle. In keinem seiner Titel, Untertitel oder Motto seiner Dramen schlägt sich eine Anspielung auf verwendete Prätexte nieder. Einzig im Vorwort zur deutschen Ausgabe des Trauerspiels *Palnatoke* wird auf die Verwendung des aus *Wilhelm Tell* bekannten Apfelschussmotivs eingegangen, jedoch verweist Oehlenschläger nachdrücklich auf seine künstlerische Unabhängigkeit und Selbständigkeit bei der Verwendung dieses Motivs. Im inneren wie äußeren Kommunikationssystem seiner Dramen findet sich kein Hinweis auf Intertextualität.³⁴⁵ Zusammenfassend ist also erkennbar, dass es sich häufig um eine aus „Bewunderung für das Original motivierte Imitation“ in den hier untersuchten Dramen Oehlenschlägers handelt, die nach Manfred Pfister als geringe intertextuelle Intensität einzuschätzen ist.³⁴⁶

Der zweite Teil dieses Kapitels beschäftigt sich mit Oehlenschlägers Vorlesung über Schiller, die neben der über Johannes Evald als einzige von ihm veröffentlicht worden ist und einen Einblick in eine theoretische Vermittlung von Schillers Dramen nach Dänemark liefert.

Um zu verdeutlichen, wie sich Schillers klassische Dramen in einen dänischen Kontext einfügen, wird gezeigt, wie Adam Oehlenschläger dessen klassische Dramenkonzeption³⁴⁷ rezipiert. Das Bild, das er von Schiller entwirft, ist für die weitere Schillerrezeption in Dänemark bestimmend geworden. Der Däne benutzt zwar einige zentrale Begriffe der Schillerschen Konzeption, doch erscheint es zweifelhaft, ob er sie in seinem Sinne verwendet und auslegt. Damit stellt sich letztlich die Frage, ob es tatsächlich gerechtfertigt ist, den dänischen Nationaldichter als Nachfolger Schillers und damit als „Schiller des Nordens“ zu bezeichnen, als den er sich selbst sieht³⁴⁸ und in dessen Nähe die dänische Literaturgeschichte ihn immer wieder rückt.

2.1 Oehlenschlägers Dramen

Allgemeinhin wird mit *Nordiske Digte* (1807) eine Wende in Oehlenschlägers Dramenproduktion angesetzt: Von einem universalromantischen Konzept, das er noch in *Poetiske Skrifter* von 1805 verfolgte, wendet er sich ab und einem Klassizismus zu, wie er ihn in Schillers Dramen vorgefunden habe.³⁴⁹ Mit Henrich Steffens kommt es während seiner fünfjährigen Bildungsreise schon in Halle allmählich zum Bruch, unter anderem aufgrund

³⁴⁵ Mit den Begriffen inneres und äußeres Kommunikationssystem beziehe ich mich auf Broich, *Formen der Markierung von Intertextualität*, S. 31-47.

³⁴⁶ Vgl. Pfister, *Konzepte der Intertextualität*, S. 29.

³⁴⁷ Vgl. hierzu den Abschnitt *Schillers klassische Dramenkonzeption* in Kapitel 3 ab S. 51.

³⁴⁸ Vgl. Oehlenschläger, *Om Evald og Schiller*, S. 230.

³⁴⁹ Vgl. Andersen, *Den danske Litteratur i det nittende Aarhundredes første Halvdel*, S. 54.

dessen vehementer Ablehnung von Schillers Dramen: „Steffens und meine Ansichten waren sonst in der letzten Zeit nicht immer ganz übereinstimmend, was dramatische Kunst betraf. Er ließ mir Schiller gar zu wenig gelten; ich hielt Wilhelm Tell für ein unvergleichliches Meisterstück, und das wollte er nicht zugeben.“³⁵⁰ Gleichwohl wäre es falsch, anzunehmen, dass Oehlenschläger erst in Deutschland mit Schillers Dichtung in Berührung kommt. Bereits 1801 übersetzt er Schillers *Ode an die Freude*³⁵¹ und in *St. Hansaften-Spil* singt Maria Theklas Lied aus *Die Piccolomini* (III/6).

Seine Vorrede zu *Nordiske Digte* will Oehlenschläger als literarisches Programm verstanden wissen³⁵² und legt darin seine Position von einer relevanten und zeitgemäßen dänischen Literatur dar. Als seine Vorbilder dienen ihm neben Homer, Goethe, Voss und Shakespeare, die er in seiner Dichtung miteinander zu vereinen suche. Erst am Ende der Vorrede und scheinbar nebenbei erwähnt er den deutschen Dichter.³⁵³ Die ausschweifende Form, die Oehlenschläger an Shakespeare kritisiert, findet er bei Schiller in ihre Grenzen verwiesen. In formaler Hinsicht lehnt er sich durchaus an die Deutsche Klassik und somit eben Goethe und Schiller an. Doch befüllt er diese Formen, so formuliert Detering, mit den „nordischsten Stoffen, die er auftreiben kann“³⁵⁴ und bezieht sich gerade nicht auf das antike Heidentum. Dass er die nordische Mythologie aufgrund ihrer vielen ästhetischen Möglichkeiten für die Literatur geeignet hält, legt er bereits 1800 in der Beantwortung der Preisaufgabe *Var det gavnligt for Nordens skiønne Litteratur, om den gamle Nordiske Mythologie blev indført, og af vore Digtere almindelig antaget i Stedet for den Græske?* („Würde es unserer schönen Literatur zum Nutzen gereichen, wenn die nordische Mythologie statt der griechischen von den Dichtern gebraucht und eingeführt würde?“³⁵⁵) der Universität Kopenhagen dar. Die nationale Tendenz sowie die Rückbesinnung auf die eigene Tradition seiner Dichtung begründet er schon in dieser Schrift. Schiller hingegen kann man diese Gesinnung nicht so ohne Weiteres unterstellen. In der Auswahl seiner Dramenstoffe orientiert er sich an der europäischen Geschichte und gestaltet keine nationalhistorischen Stoffe. Oehlenschläger formuliert hingegen, dass die einer Nation eigentümlichen historischen Begebenheiten den höchsten Gegenstand darstellen, den ein Dichter auf die Bühne bringen

³⁵⁰ Oehlenschläger, *Selbstbiographie*, Bd. 2, S. 8.

³⁵¹ Vgl. Liebenberg, *Bidrag til den oehlenschlägerske Litteraturshistorie*, Bd. 1, S. 9.

³⁵² Vgl. Oehlenschläger, *Fortale til Nordiske Digte*, S. 39.

³⁵³ Oehlenschläger, *Fortale til Nordiske Digte*, S. 49: „Tydsklands Schiller har i de nyere Tider begyndt at udvide Theatertiden noget; heri følger jeg ham, ligesom jeg ogsaa agter at følge ham i hans Indskrænkning og Maadehold.“ („Deutschlands Schiller hat in letzter Zeit damit begonnen, die Theaterzeit etwas auszuweiten; darin folge ich ihm, ebenso wie ich beabsichtige, ihm in seiner Begrenzung und seinem Maß zu folgen.“)

³⁵⁴ Detering, *Produktive Grenzgänge*, S. 21.

³⁵⁵ Oehlenschläger, *Selbstbiographie*, Bd. 1, S. 94.

kann.³⁵⁶ Sein historisches Drama trägt entschieden zur Herausbildung einer nationalen Identität bei. Oehlenschläger eignet sich die griechischen Formen Homers, Goethes und Schillers an, schöpft seine Dramenstoffe dann jedoch aus der nordischen Mythologie.³⁵⁷ Schillers Spannweite, die sein gesamtes ästhetisch-ethisches Programm umfasst, transportiert Oehlenschläger in seinen Tragödien jedoch nicht mit. Er eignet sich den deutschen Dichter im Grunde nur dort an, wo er ihm für seine eigene Tragödienproduktion nützlich erscheint. Dies schlägt sich noch deutlicher in seiner Vorlesung über den deutschen Dichter nieder: Schillers ästhetische und philosophische Schriften werden bewusst nicht zur Deutung seiner Dramen herangezogen. Schillers Bedeutung für Oehlenschläger, so hat Helge Topsøe-Jensen gezeigt, liege in dessen Verdienst um die moderne historische Tragödie, in der die Geschichte als ein großer zusammenhängender Organismus präsentiert werde.³⁵⁸ Im Gegensatz zu Schiller ist Oehlenschläger kein Historiker, und Geschichte erscheint bei ihm vielmehr als eine Reihe vorzüglicher, jedoch lose verbundener Szenen.³⁵⁹ Von einem so intensiven Quellenstudium wie es Schiller für seine Dramen betreibt, ist Oehlenschläger dann auch weit entfernt.³⁶⁰ Beispielhaft werden hierfür in diesem Kapitel *Baldur, hin Gode, Hakon Jarl hin Rige* sowie *Palnatoke* untersucht. Zugleich gelten diese als seine klassischen und seine besten Dramen. Ebenso werden seine deutschen Übersetzungen von *Hakon Jarl* und *Palnatoke* mit in die Betrachtungen einbezogen, da an ihnen Oehlenschlägers Orientierung an der Weimarer Klassik noch deutlicher wird als an seinen dänischen Texten, die letztendlich als Beitrag zur Nationalromantik gelesen werden müssen. Außerdem widmet sich dieses Kapitel *Axel og Valborg* und auch dem Künstlerdrama *Correggio*. Diese Dramen zeigen nicht nur Oehlenschlägers Auseinandersetzung mit der Deutschen Klassik, sondern auch mit der Französischen Klassik auf. Für Jens Baggesen markieren sie indessen eine Wende in Oehlenschlägers Dramenproduktion und rufen besonders seine Kritik an dem dänischen

³⁵⁶ Vgl. ebd., S. 39.

³⁵⁷ Genau das wirft er der klassizistischen französischen Tragödie vor, versäumt zu haben: Die französische Tragödie gebe vor, eine griechische nachzuahmen, greife dabei aber nicht auf ihre eigene Historie zurück, dadurch werde sie uninteressant und zeige nur müde und langweilige Hofverlustigungen, in der ausschließlich Sentenzen zum Besten gegeben werden. (Vgl. *Fortale til Nordiske Digte*, S. 45f.)

³⁵⁸ Vgl. Topsøe-Jensen, *Om Schiller og Oehlenschläger* 1, S. 174.

³⁵⁹ Ebd., S. 177.

³⁶⁰ Hierfür scheint mir der unterschiedliche Bildungsgrad der beiden Autoren aufschlussreich. Schiller genoss als Schüler der Karlsschule von 1773 bis 1780 eine umfangreiche, wenn auch militärisch strenge, Ausbildung in Natur- wie Geisteswissenschaften. Bevor er sein Medizinstudium aufnahm, betrieb er Studien in den Rechtswissenschaften und war besonders auf Anregung seines Lehrers Jakob Friedrich Abel mit den aktuellen Diskursen und Strömungen der Philosophie vertraut. (Vgl. hierzu Alt 2009, Bd. 1, S. 81-88.) Oehlenschläger hingegen verließ mit 16 Jahren die Schule und bereitete sich drei Jahre lang, mit Umwegen als Schauspieler am Theater, auf die Aufnahmeprüfung zum Jura-Studium vor. Mit der Beantwortung der Preisfrage der Universität Kopenhagen im Jahr 1800 liefert Oehlenschläger genaugenommen seine einzige Legitimation für das Professorenamt, das ihm 1810 übertragen wird, wie er in seiner Autobiographie selbst einräumt. (Vgl. Oehlenschläger, *Oehlenschlägers Erindringer*, S. 304.)

Nationaldichter hervor. Zugleich muss *Correggio* als Zeugnis für Oehlenschlägers Bemühungen um Goethes Anerkennung gelesen werden.

2.1.1 *Baldur hin Gode*

Der programmatische Band *Nordiske Digte* wird mit *Thors Reise til Jotunheim*, das in abgewandelter Form bereits 1802 entstanden ist,³⁶¹ eröffnet, gefolgt von *Baldur hin Gode* und *Hakon Jarl hin Rige*. Die drei Stücke bilden eine innere Einheit, wobei das mythologische Trauerspiel *Baldur hin Gode* die Grundlage für die Tragödie *Hakon Jarl* bildet. Den der nordischen Mythologie entlehnten Stoff bringt Oehlenschläger in die Form einer griechischen Tragödie, die er vor allem aus dem Grund geschrieben habe, um zu zeigen, dass auch er mit der dieser Form bestens vertraut sei.³⁶² In formaler Hinsicht sucht Oehlenschläger, die griechische Tragödie nachzuahmen, und nicht zuletzt dient ihm Schillers *Braut von Messina* dafür als Anregung. Um trotzdem neu und original zu sein, vermeidet Oehlenschläger den Gebrauch von Hexametern (im Gegensatz zu Goethe und Voss³⁶³) und verfasst das Trauerspiel in Trimetern. Insofern stelle sein Text keine Nachahmung einer Nachahmung dar, sondern „en Efterligning fra første Haand. Hverken i det tydske eller i det danske Sprog, altsaa i intet, var der skrevet en Tragoedie heelt igiennem i Trimeter med metriske Chore førend min *Baldur*.“³⁶⁴ („eine Nachahmung erster Hand. Vor meinem *Baldur* wurde weder in der deutschen noch in der dänischen Sprache, also in keiner, eine Tragödie ganz in Trimetern mit metrischen Chören verfasst.“) Im Gegensatz dazu ging es Schiller jedoch darum, wie bereits dargelegt wurde, eine moderne Tragödie zu entwickeln, in die Elemente der antiken Tragödie integriert sind und wies ihr damit ihren historisch spezifischen Platz zu.³⁶⁵

Was nun die Deutung des Stückes von Oehlenschläger selbst angeht, so findet sich hierin auch ein Hinweis darauf, wie er Schillers *Braut von Messina* gelesen hat. Diese Tragödie lehnt er in seiner Vorlesung ab, weil er in ihr ausschließlich eine Schicksalstragödie erblickt, merkt jedoch an, dass er in seinem *Baldur* mit dem Schicksalsbegriff genauso verfahren sei.³⁶⁶ *Baldur* geht als Schuldloser zugrunde, dessen Schicksal auch nicht mehr

³⁶¹ Vgl. hier und im Folgenden: Oehlenschläger, *Fortale til Nordiske Digte*, S. 29.

³⁶² In einem Brief an Kamma Rahbek vom 3.2.1807 schreibt Oehlenschläger: „[J]eg har skrevet det for at vise at den rene Form [...] ikke er mig fremmed, men at jeg endogsaa har kundet optage den i mit Væsen og gienföde den i et frit Produkt.“ Oehlenschläger *Breve 1798-1809* 2, S. 166. („Ich habe es geschrieben, um zu zeigen, dass die reine Form mir nicht fremd ist, sondern dass ich sie in mein Wesen aufnehmen und in einem freien Produkt wiedergebären kann.“)

³⁶³ Vgl. Oehlenschläger, *Fortale til Nordiske Digte*, S. 31.

³⁶⁴ Ebd., S. 33.

³⁶⁵ Vgl. hierzu Schillers *klassische Dramenkonzeption* ab S. 51.

³⁶⁶ Vgl. Oehlenschläger, *Om Evald og Schiller*, S. 402.

abzuwenden ist. Mit Baldur gehe das Gute zugrunde, worunter Oehlenschläger das Prinzip des Guten der heidnischen Zeit versteht.³⁶⁷ Sein Tod bilde somit die Voraussetzung für den grauenvollen Mord Hakons (in *Hakon Jarl hin Rige*) an seinem Sohn, denn „[d]ersom Baldur ikke var død, kunde Hakon aldrig offret sin Søn i Lunden, det skrækkeligste men ogsaa det sidste Exempel paa *hedensk* Fanatismus.“³⁶⁸ („Wenn Baldur nicht gestorben wäre, hätte Hakon seinen Sohn nicht in dem Wäldchen opfern können, das schrecklichste und zugleich letzte Beispiel von heidnischem Fanatismus.“) Schillers Tragödie hingegen ist nicht ganz so einfach als eine reine Schicksalstragödie zu lesen. Diese Deutung steht in Widerspruch zu seiner klassischen Dramenkonzeption und sie ignoriert ebenso die Hinweise auf die Schuld der Figuren, die im Dramentext gegeben werden. Der letzte Satz der Tragödie „Der Uebel größtes aber ist die *Schuld*“ (NA 10, 125) erteilt dem griechischen Schicksalsglauben jedoch eine Absage und deckt sich mit Schillers Idee einer modernen Tragödie wie er sie in *Ueber die tragische Kunst* formuliert.³⁶⁹ Von einem antiken Schicksalsbegriff, so hat Jørgensen herausgearbeitet, wird Oehlenschläger erst in *Helge, et Digt* abrücken, dort „ist es eher eine durch Schuld hervorgerufene Strafe oder ein Unglück, das dadurch entsteht, daß der Held sich mit den bösen Mächten einläßt und das er zuletzt in Sühne verwandeln kann.“³⁷⁰

Schillers Vorbildfunktion für Oehlenschlägers Tragödien ist somit bereits an *Baldur hin Gode* erkennbar. Es wird jedoch zugleich offenbar, dass die klassischen Positionen aus Schillers theoretischen Schriften sowie seine klassische Dramenkonzeption für Oehlenschlägers Tragödie über Baldur von untergeordneter Bedeutung sind. Aus seinem Vorwort (*Fortale*) und auch aus seiner Vorlesung wird zudem deutlich, dass er Schillers Absicht, eine moderne und zeitgemäße Tragödie zu etablieren, die den Menschen zu moralischem Handeln erzieht, nicht erfasst und sich stattdessen dadurch mit dem deutschen Dichter zu messen glaubt, indem er mit *Baldur hin Gode* eine griechische Schicksalstragödie dichtet.

³⁶⁷ Oehlenschläger schreibt in seiner Antwort auf Capt. Abrahamsons Rezension: „Baldur gik tilgrunde, og med ham det gode Princip, fra *den hedenske Tid*. [...] Den gode, blide, menneskekiærlige Baldur, levede jo atter op i *Christus* [...]“ Oehlenschläger, *Svar paa Capt. Abrahamsons Recension*, S. 65f. („Baldur ging zugrunde und mit ihm das gute Prinzip der heidnischen Zeit. [...] Der gute, sanfte, menschenfreundliche Baldur lebte ja erneut in Christus auf [...].“)

³⁶⁸ Ebd., S. 67.

³⁶⁹ Auf Schillers klassische Dramenkonzeption wird in Kapitel 3 ab S. 51 näher eingegangen.

³⁷⁰ Jørgensen, *Klassische Romantik in Dänemark*, S. 479f.

2.1.2 *Hakon Jarl hin Rige*

Als dritter Text erscheint in *Nordiske Digte* die Tragödie *Hakon Jarl hin Rige*, für die gleich mehrere Dramen von Schiller als Vorbild ausgemacht werden können: *Wallenstein*, *Maria Stuart* und *Die Jungfrau von Orleans*. Am ausführlichsten hat sich bisher Helge Topsøe-Jensen mit Schillers *Wallenstein* als Vorbild für *Hakon Jarl* auseinandergesetzt. Dabei konnte er für *Hakon Jarl* eine ganz ähnliche Komposition wie die der *Wallenstein-Trilogie* nachweisen, macht zugleich aber auch deutlich, dass es sich bei der dänischen Tragödie eben nicht um eine Nachahmung des *Wallenstein* handelt, sondern dass nur einzelne Motive herausgelöst und in eine andere Tragödie eingepasst werden. Die oft in der Forschung beklagte fehlende Einheit der Handlung in *Hakon Jarl* erklärt Topsøe-Jensen mit dem parallelen Handlungsaufbau zu *Wallenstein*. Auch Oehlenschlägers Tragödie zerfalle wie *Wallenstein* in *Die Piccolomini* und *Wallensteins Lager* in zwei Hauptabschnitte, „som man har kaldt Olafhandling (Akt I – III = Heltens Brøde) og Hakonhandling (Akt IV – V = Heltens Kamp og Undergang).“³⁷¹ („die man die Olafhandling (Akt I-III = Schuld des Helden) und die Hakonhandling (Akt IV-V = Kampf und Untergang des Helden) genannt hat.“) Ähnlich wie Wallenstein durch die Söldner in *Wallensteins Lager* charakterisiert wird, so werde auch Hakon Jarl in der Eingangsszene durch Karker und Grib charakterisiert.³⁷² Gleichwohl handelt es sich bei Hakon Jarl und Wallenstein um vollkommen unterschiedliche Charaktere, die sich verschiedener Verbrechen schuldig machen.³⁷³ Beide sind Machtmenschen, deren Ausgangssituationen jedoch nicht miteinander zu vergleichen sind: Während Wallenstein als Heerführer dem österreichischen Kaiser gegenüber verpflichtet ist, kann für Hakon Jarl kein mächtigerer Widersacher ausgemacht werden. Er ist bereits Herrscher über Norwegen und steht kurz davor, sich als solcher zu krönen. Die Handlung offenbart dann auch, dass Olaf Trygvason nicht nach Norwegen kommt, um ihm seine Macht streitig zu machen.³⁷⁴ Erst als er von Hakons Übergriffen auf die Bauern und deren Frauen sowie von dem Mordplan erfährt, den Hakon ausgeklügelt hat, besinnt er sich seines Rechtes auf seinen Machtanspruch in Norwegen. Die innere Notwendigkeit, die Wallenstein dazu treibt, seinen Plan, sich mit den Schweden und gegen seinen Kaiser zu verbünden, auch wirklich in die Tat umzusetzen, ist in *Hakon Jarl* nicht im gleichen Ausmaß angelegt.

³⁷¹ Topsøe-Jensen, *Om Schiller og Oehlenschläger* 2, S. 59.

³⁷² Ebd., S. 58.

³⁷³ Vgl. ebd., S. 68.

³⁷⁴ Vgl. Oehlenschläger, *Hakon Jarl hin Rige*, S. 250 und S. 266.

Einen weiteren intertextuellen Verweis auf Schillers *Maria Stuart* wird im Zusammentreffen der beiden Könige gesehen.³⁷⁵ Ebenso wie die beiden Königinnen in *Maria Stuart* treffen Hakon Jarl und Olaf Tryggvason im dritten Akt aufeinander, also an zentraler Stelle, an der die Peripetie des Stückes einsetzt. Zusätzlich repräsentieren die Könige wie in Schillers Königinnentragödie jeder einen Glauben, den es durchzusetzen gilt.³⁷⁶ Dennoch wird man auch hier nur von einer schwachen intertextuellen Intensität sprechen können. Für die Deutung des Stückes bleibt diese Parallele unerheblich. Schillers Überlegungen über einen erhabenen Charakter, der sich über sein verhängtes Schicksal erhebt, indem er will, was er muss, und besonders für *Maria Stuart* eine wichtige Deutungsperspektive eröffnet, wird auf ein effektvolles Zusammentreffen der beiden Könige reduziert.³⁷⁷

Schließlich lasse sich auch in der Erscheinung des Auden, so Topsøe-Jensen, eine Verwandtschaft zu Schillers Schwarzem Ritter in *Die Jungfrau von Orleans* erkennen.³⁷⁸ Zu dieser Figur nimmt Oehlenschläger in seiner Antwort auf Capt. Abrahamson Stellung und bezeichnet sie als Bestandteil des inneren, psychischen Zusammenhangs, den jedes Drama haben sollte.³⁷⁹ In *Hakon Jarl* gehe es nicht nur um Hakons Niedergang, sondern auch um die Einführung des Christentums durch Olaf Tryggvason, die mit Krieg und dem Tod unschuldiger Menschen verbunden sei. Deshalb werde Olaf von Zweifeln und Ängsten heimgesucht, die sich in der Figur des Auden personifizieren.³⁸⁰ Die Parallele zu *Die Jungfrau von Orleans* ist insofern nachvollziehbar, als auch der Schwarze Ritter als Johannas Zweifel an ihrem Sendungsauftrag und den damit verbundenen blutigen (besonders in Anschluss an ihrem Mord an Montgomery) Taten gelesen werden kann.³⁸¹ Doch bleibt in diesem Punkt fraglich, wie bewusst Oehlenschläger auf Schillers *Jungfrau* als Prätext zurückgreift. Hinweise darüber lassen sich weder seinen Briefen noch seiner Vorlesung entnehmen. Deutlich wird allerdings auch an dieser Tragödie Oehlenschlägers, dass er häufig ausgerechnet die Motive aus Schillers Dramen verwendet, die ihm besonders Bühnenwirksam erscheinen.

³⁷⁵ So zum Beispiel Keutler, *Hakon Jarl hin Rige*, S. 265.

³⁷⁶ Vgl. hierzu auch Blödorn, *Zwischen den Sprachen*, S. 209f.: „Mit den Kontrahenten stehen sich zugleich zwei Religionen gegenüber, die als historisch aufeinanderfolgende Kulturstufen in einem zivilisatorisch notwendigen Entwicklungsprozeß erscheinen. Die Tragik des Untergangs der alten, überlebten heidnischen Ordnung Hakons, die in ihrer ganzen Brüchigkeit und Unhaltbarkeit dargestellt wird, steht die unabwendbar notwendige, in der menschlichen Natur angelegte Einführung der neuen, kultivierten Ordnung des Christentums gegenüber.“

³⁷⁷ Zur Deutung der Figur der Maria Stuart als einer schönen Seele vgl. Sautermeister, *Maria Stuart – Ästhetik, Seelenkunde*, S. 280-335.

³⁷⁸ Topsøe-Jensen, *Om Schiller og Oehlenschläger*, S. 64.

³⁷⁹ Vgl. Oehlenschläger, *Svar paa Capt. Abrahamsons Recension*, S. 85.

³⁸⁰ Vgl. ebd.

³⁸¹ So liest beispielsweise Karl S. Guthke die Figur des Schwarzen Ritter als den in Johanna aufkeimenden Zweifel. (Guthke, *Die Jungfrau von Orleans*, S. 484.) Einen Überblick über Deutungen des Schwarzen Ritters gibt Frey, *Schillers Schwarzer Ritter*, S. 302-315.

Somit konnte gezeigt werden, dass Oehlenschläger in *Hakon Jarl hin Rige* Motive aus gleich mehreren von Schillers Tragödien verwendet. Er greift auf die Bauform der *Wallenstein*-Trilogie zurück, lehnt sich mit dem Zusammentreffen der Könige an *Maria Stuart* an und verweist mit der Figur des Auden auf den Schwarzen Ritter aus *Die Jungfrau von Orleans*. Alle Motive sind so gewählt, dass sie eine hohe Bühnenwirksamkeit versprechen, sie transportieren jedoch nicht Schillers klassische Positionen.

2.1.3 *Palnatoke*

Wurde in *Hakon Jarl* ein nordischer Kontext heraufbeschworen – die Handlung ist in Norwegen angesiedelt und in „einer ideologischen Nord-Süd-Dichotomie“³⁸² stehen sich Heiden- und Christentum gegenüber –, so verengt sich dieser Raum in *Palnatoke* und ist nun noch deutlicher auf die dänische Nation zugeschnitten. In dieser Tragödie wird das Christentum, verkörpert durch Bischof Popo und Harald Blauzahn, als der korrumpierbare Glaube, dem Heidentum als dem ehrlichen Glaube, gegenübergestellt – ohne dass es sich dabei jedoch um ein dezidiert religiöses Drama handelt. Vielmehr geht es um den Titelhelden, der die gesunkene Moral wieder herstellen³⁸³ und die christliche Religion zurückdrängen möchte, um dadurch die Unabhängigkeit Dänemarks gegenüber dem deutschen Kaiser zu behaupten. Es ist das Programm aus der Vorrede von *Nordiske Digte*, das Oehlenschläger hier konsequent weiter verfolgt: Der höchste Gegenstand, den ein Dichter auf die Bühne bringen kann, sind die historischen Taten einer Nation.

Die Tragödie *Palnatoke* ist für die Fragestellung dieser Arbeit insofern interessant, als dass sich in ihr Verweise auf Schillers *Wilhelm Tell* finden lassen.³⁸⁴ Für beide Dramen gilt, dass, wie Andreas Blödorn bereits herausgearbeitet hat, „am Ende eine restaurative Revolution“³⁸⁵ steht. In Schillers Drama wird keine neue Gesellschaftsordnung etabliert und auch in *Palnatoke* ist am Ende die alte vorchristliche Ordnung wiederhergestellt. Darüber hinaus ist es „eine privat motivierte Einzeltat“, nämlich der von *Palnatoke* begangene Mord an Harald und Tells Mord an Gessler, die in beiden Dramen „die Geschichte bewegt.“³⁸⁶

³⁸² Blödorn, *Zwischen den Sprachen*, S. 216.

³⁸³ Vgl. Topsøe-Jensen, *Indledning*, in: Oehlenschläger, *Poetiske Skrifter* 4, S. VIII.

³⁸⁴ So macht Vilhelm Andersen auf die Nähe zwischen *Palnatoke* und *Wilhelm Tell* aufmerksam. (Andersen, *Ungdom*, S. 210.) Ebenso verweist F. J. Billekov Jansen darauf, dass Oehlenschläger *Wilhelm Tell* als Vorbild für *Palnatoke* gedient habe. (Billeskov, *Danmarks Digtekunst* 3, S. 88.)

³⁸⁵ Blödorn, *Zwischen den Sprachen*, S. 270.

³⁸⁶ Ebd.

Palnatokes Mord an Harald am Ende des vierten Akts wird in der Forschung in formaler Hinsicht häufig mit der Montgomery-Szene der *Jungfrau von Orleans* in Verbindung gebracht.³⁸⁷ Auch dort wird ein Wechsel im Versmaß vollzogen, der fünfhebige Jambus wird durch einen Trimeter ersetzt, der die Unausweichlichkeit des Schicksals unterstreichen soll.³⁸⁸ Andreas Blödorn führt jedoch vor, dass diese Szene deutlich mehr Ähnlichkeit mit der Ermordungsszene Gerhards aus Christian Levin Sanders *Niels Ebbesen* aufweist. Er zeigt die „parallele Grundstruktur“ der beiden Morde auf und gelangt zu dem Ergebnis, dass Oehlenschlägers Text „nicht nur thematisch und sprachlich an Sanders Text an[knüpft], sondern [ihn] radikalisiert: Ermordet wird kein fremder Herrscher, sondern der eigene König, kein Ungläubiger, sondern ein Christ.“³⁸⁹

Von größerem Interesse ist hier jedoch das aus *Wilhelm Tell* bekannte Apfelschussmotiv: Seine Herkunft lässt sich auf Saxo Grammaticus zurückführen, der es in seiner *Gesta Danorum* aufgezeichnet hat.³⁹⁰ Bei dem von Schiller bearbeiteten Stoff handelt es sich genau genommen um einen Mythos, Wilhelm Tell, so hat die Forschung aufgearbeitet, „hat es nie gegeben, zumindest nicht so, oder wenn, dann war er kein Schweizer, sondern eher Skandinavier.“³⁹¹ Sowohl Saxos *Gesta Danorum* wie auch Schillers *Wilhelm Tell* sind Oehlenschläger bekannt.³⁹² Dennoch ist es Oehlenschläger wichtig, mehrfach anzumerken,³⁹³ dass es sich bei seiner Szene nicht um ein Plagiat handle, sondern vielmehr um eine „unähnliche Ähnlichkeit“³⁹⁴. Diese Ähnlichkeit liegt für Oehlenschläger in der Wahl des Stoffes, denn:

Kein Stoff macht in einer Tragödie größere Wirkung als wenn ein ganzes Volk unter einem Gewaltthäter unschuldig leidend dargestellt wird. Das ist eine *Volkssache*, und ein jeder Zuschauer aufgebracht, gerührt und über des Tyrannen Fall erfreut.³⁹⁵

Das Unähnliche der Handlung erblickt er in ihrem Inneren: An der Tell-Legende bestand zum damaligen Zeitpunkt kein Zweifel. Es reizt Oehlenschläger, diesen Stoff zu bearbeiten, denn

³⁸⁷ Vgl. ebd., S. 264. Vgl. auch Topsøe-Jensen in: Oehlenschläger, *Poetiske Skrifter* 4, S. 444 (Kommentar).

³⁸⁸ Vgl. Reinhardt, *Sprachliches zu Schillers Jungfrau*, S. 366-380. Besonders ab S. 375.

³⁸⁹ Blödorn, *Zwischen den Sprachen*, S. 266.

³⁹⁰ Vgl. Knobloch, *Wilhelm Tell*, S. 516.

³⁹¹ Ebd.

³⁹² Vgl. Oehlenschläger, *Selbstbiographie*, Bd. 2, S. 61.

³⁹³ So zum Beispiel im *Vorwort* zur deutschen Ausgabe (Oehlenschläger, *Palnatoke*, in: *Adam Oehlenschläger's Schriften* 6, S. 149) wie auch in seiner Vorlesung über Schillers *Wilhelm Tell* (Vgl. Oehlenschläger, *Om Evald og Schiller*, S. 425f).

³⁹⁴ Oehlenschläger, *Palnatoke*, in: *Adam Oehlenschläger's Schriften* 6, S. 149. (In der deutschen Ausgabe von 1819 ist dem Dramentext noch ein Brief des Autors vorangestellt, der in der Ausgabe 1829 zum Vorwort gekürzt wurde.)

³⁹⁵ Oehlenschläger, *Briefe in die Heimath* 2, S. 80.

dadurch lasse sich zeigen, dass sich äußere Muster in der Geschichte zwar wiederholten, die innere Handlung jedoch von großem Unterschied sein könne.³⁹⁶

Die Apfelschuss-Szene wird in beiden Dramen an unterschiedlichen Stellen platziert und erfüllt somit eine jeweils unterschiedliche Funktion: Wie Oehlschläger selbst sagt, taucht die Szene in *Palnatoke* „nur als Nebensache“ auf, nämlich im ersten Akt am Ende der Exposition, in *Wilhelm Tell* hingegen ist die Szene „als Hauptpunkt hervorgehoben.“³⁹⁷ Für *Palnatoke* stellt die Aufforderung seines Königs Harald, einen Apfel vom Kopf seines Sohnes zu schießen, lediglich einen munteren Spaß dar, der weder ihm noch seinem Sohn besonders Nahe geht.³⁹⁸ *Palnatoke* muss, im Gegensatz zu *Tell*, nicht um sein Leben und das seines Kindes fürchten. Bei ihm geht es darum, seine Ehre zu verteidigen.³⁹⁹ Dementsprechend handelt er, ohne zu zögern. Er kündigt seinen Schuss an, indem Oehlschläger ihn, spielerisch auf den deutschen Text verweisend, ausrufen lässt: „Nu skyder *Palnatoke* Mesterskud.“⁴⁰⁰ („Jetzt schießt der *Palnatoke* Meisterschuß.“)⁴⁰¹ Hierbei handelt es sich um Gesslers etwas abgeänderten Ausruf als ihm der durchschossene Apfel gereicht wird: „Es war ein Meisterschuß“ (NA 10, 220). Erneut muss dieser intertextuelle Verweis in Form eines übersetzten Zitats als schwach bewertet werden, da er für die Deutung des Stückes unerheblich ist und ebenfalls als Ausdruck für Oehlschlägers Bewunderung für Schillers *Wilhelm Tell* gelesen werden muss.

Für den weiteren Verlauf der Handlung ergeben sich aus dem Apfelschuss unterschiedliche Konsequenzen. In *Wilhelm Tell* resultiert aus ihm der individuelle Mordplan Tells an Gessler, in *Palnatoke* folgt darauf „der auf die Befreiung des Kollektivs zielende Plan“.⁴⁰² Einer Deutung, wie sie Topsøe-Jensen in der Einleitung zu *Palnatoke* vertritt, wird man nicht zustimmen können: Die Behauptung, dass das Treffen der Jomsvikinger der Szene des Rütli-Schwurs entspreche und darüber hinaus den Vorteil habe, dass die Hauptfigur des Stückes auch dort die führende Kraft darstelle,⁴⁰³ verkennt die Komposition des *Wilhelm Tell*. Schiller hat diese beiden Handlungsstränge ganz bewusst auseinander gehalten. *Tell* ist als Jäger ein Einzelgänger und hält sich von allem Politischen fern. Seine Sache ist „eine

³⁹⁶ Vgl. ebd., S. 83. Dort heißt es: „Es ist wunderbar, wie oft dieser Zug mit allen seinen Umständen sich in der Geschichte wiederholt; Ort und Zeit, Denkweise und Menschen können aber eine Handlung, die einer anderen in allen äußeren Dingen gleicht, im Inneren dennoch große Verschiedenheit geben; es war die Lust dieses zu beweisen, die mir den Muth gab, jene Scene in *Palnatoke* nach Schiller zu behandeln.“

³⁹⁷ Oehlschläger, *Palnatoke*, in: *Adam Oehlschläger's Schriften* 6, S. 149.

³⁹⁸ Vgl. Oehlschläger, *Om Evald og Schiller*, S. 428.

³⁹⁹ Vgl. Oehlschläger, *Palnatoke*, in: *Poetiske Skrifter* 4, S. 23.

⁴⁰⁰ Ebd., S. 24.

⁴⁰¹ Oehlschläger, *Palnatoke*, in: *Adam Oehlschläger's Schriften* 6, S. 171.

⁴⁰² Blödorn, *Zwischen den Sprachen*, S. 270.

⁴⁰³ Vgl. Topsøe-Jensen, *Indledning*, in: Oehlschläger, *Poetiske Skrifter* 4, S. XVII.

Privatsache, und bleibt es, bis sie am Schluss mit der öffentlichen Sache zusammengreift.“ (NA 32, 89) Den Mord an Gessler begeht er, weil er seine Familie schützen möchte und nicht aus politischem Kalkül.⁴⁰⁴

Topsøe-Jensen ist ebenfalls in seiner Bewertung der Mordtaten des Tell und Palnatoke insofern zu widersprechen, als dass es sich bei beiden zwar um aus Notwehr begangene Morde handelt. Jedoch tötet Tell Gessler in vollem Bewusstsein, „als ganzheitlicher Mensch, der im Augenblick der Tat reflektierend seine Freiheit über die Tat behauptet“⁴⁰⁵, was Schiller mithilfe von Tells langem Reflexionsmonolog (IV/3) unterstreicht.⁴⁰⁶ Palnatoke hingegen ermordet Harald in einer spontanen Reaktion auf dessen Anschlag auf ihn selbst: „[e]r scheitert vielmehr an einer Tat ohne Reflexion, die [...] die Tat eines unfreien, nicht autonom Handelnden bleibt.“⁴⁰⁷ Während also in der Figur des Wilhelm Tell politisch-öffentliches Handeln mit privatem zusammenfällt, wird in *Palnatoke*, wie Blödorn bereits gezeigt hat, das Gegenteil geschildert: „Verwirklicht sich in *Tell* die Demonstration einer Utopie, der Sieg der *Idee* der Freiheit, so kann *Palnatoke* nur noch den Abstand der diesseitigen Welt zu einer solchen in weiter Ferne gelagerten Utopie vorführen.“⁴⁰⁸

In seiner Vorlesung über Schiller gelangt Oehlenschläger zu der Einschätzung, dass es sich bei seinem *Palnatoke* um „en naiv historisk Wilhelm Tell“ („einen naiven historischen Wilhelm Tell“) handle ebenso wie *Wilhelm Tell* „en sentimental-idyllisk Palnatoke“⁴⁰⁹ („ein sentimental-idyllischer Palnatoke“) sei. Er wähnt sich somit mit Schiller auf gleichem Rang.⁴¹⁰ Auffällig bleibt aber die Spannung zwischen eben dieser von ihm getroffenen Einschätzung und seiner Betonung, dass es sich bei seiner Tragödie um ein eigenständiges Werk handelt. Die Oehlenschläger-Rezeption hat daraufhin die zwar unbestrittenen Parallelen zwischen *Palnatoke* und *Wilhelm Tell* aufgezeigt, diese zum Teil aber auch, wie gezeigt wurde, überstrapaziert.⁴¹¹ Denn erneut tritt zutage, dass Oehlenschläger gerade das Motiv aus *Wilhelm Tell* übernimmt, das auf der Bühne besonders wirksam ist. Dagegen wird Schillers Anspruch, dass Tell „als unschuldiger Mörder nur die Rache der Natur an ihrem Schänder“⁴¹² vollstrecke weder in Oehlenschlägers Aussagen über seinen *Palnatoke* noch in seiner Vorlesung über *Wilhelm Tell* vermittelt.

⁴⁰⁴ Vgl. Knobloch, *Wilhelm Tell*, S. 530.

⁴⁰⁵ Blödorn, *Zwischen den Sprachen*, S. 270.

⁴⁰⁶ Vgl. Knobloch, *Wilhelm Tell*, S. 527.

⁴⁰⁷ Blödorn, *Zwischen den Sprachen*, S. 270.

⁴⁰⁸ Ebd.

⁴⁰⁹ Oehlenschläger, *Om Evald og Schiller*, S. 428.

⁴¹⁰ So auch Blödorn, *Zwischen den Sprachen*, darin Fußnote 173 auf S. 271f.

⁴¹¹ So zum Beispiel Topsøe-Jensen, *Indledning*, in: Oehlenschläger, *Poetiske Skrifter* 4, S. VI-XVIII.

⁴¹² Knobloch, *Wilhelm Tell*, S. 428.

2.1.4 Zur Veröffentlichung der deutschen Texte

Da Oehlenschläger seine Tragödien nicht nur in dänischer Sprache verfasst, sondern auch selbst ins Deutsche übertragen und zum Teil auch in deutscher Sprache gedichtet hat wie z.B. *Correggio*, soll in diesem Abschnitt auf die deutschen Texte von *Hakon Jarl hin Gode* und *Palnatoke* eingegangen werden. In Deutschland wurden seine Dramen im 19. Jahrhundert als „deutsche und nicht nur als übersetzte Literatur“⁴¹³ wahrgenommen. Hier soll – darauf haben bereits Dieter Lohmeier und auch Andreas Blödorn hingewiesen – der unterschiedlichen Veröffentlichungssituation seiner dänischen und deutschen Dramen Rechnung getragen werden. Oehlenschläger präsentiert sich den beiden Nationen unterschiedlich: Gelte er in der dänischen Literatur als der Begründer der Romantik, so könne man diese Einschätzung für seine deutschen Werke nicht ohne Weiteres übernehmen, so Lohmeier, zumal er „seine für die dänische Romantik bahnbrechende Gedichtsammlung (*Digte 1803*) nicht ins Deutsche übertragen“⁴¹⁴ hat. In Deutschland stehen Oehlenschlägers Tragödien im Mittelpunkt des Interesses: Er passt sie an ein deutsches Publikum sprachlich wie inhaltlich an. Als Dichter präsentiert er sich in Deutschland somit mehr in der „Tradition der idealen klassischen Kunst“⁴¹⁵. Umgekehrt werden seine deutschen Dichtererfolge von der dänischen Literaturgeschichtsschreibung weitestgehend ignoriert, wodurch das Bild des Nationalromantikers problemlos fortgeschrieben werden kann. Damit wird klar, dass eine differenzierte Auseinandersetzung mit Schillers Dramen, die ausschließlich in Bezug auf Oehlenschlägers Tragödien geführt wird, in der dänischen Literaturgeschichtsschreibung kaum stattfindet. Doch Oehlenschläger verortet sich als Dichter eben nicht nur in Dänemark, sondern auch in Deutschland. Er wagt es nicht nur, sich auch einen deutschen Dichter zu nennen,⁴¹⁶ sondern sieht sich zunehmend neben Goethe als Schillers Nachfolger. So schreibt er alles andere als bescheiden an seinen deutschen Verleger Cotta: „[I]ch schmeichle mir zu hoffen dass es ihnen wohl thut einen neuen jüngern Schiller gefunden zu haben; wenigstens theil‘ ich mit ihm sein Herz und seine Gesinnungen.“⁴¹⁷ Und einige Jahre später heißt es: „In Deutschland, ich sage es rein heraus – (denn es gilt meine Existenz,) ist *keiner*, der mir den Rang streitig machen soll. – Goethe ist alt, und kann nicht mehr dichten.“⁴¹⁸

⁴¹³ Albertsen, *Einführung*, in: *Axel und Walburg. Correggio. Tragödien*, S. 5.

⁴¹⁴ Lohmeier, *Oehlenschlägers Ruhm in Deutschland*, S. 95f.

⁴¹⁵ Ebd., S. 102.

⁴¹⁶ Vgl. Oehlenschläger, *Selbstbiographie*, Bd. 2, S. 177: „Ich wage es also, mich auch einen deutschen Dichter zu nennen, trete in Reihe und Glied der Uebrigen, und stelle mich des deutschen Publikums Liebe und Tadel dar.“ Vgl. hierzu auch: Anz, *Situation und Selbstverständnis*, S. 19-48.

⁴¹⁷ Brief von Oehlenschläger an Cotta vom 4.5.1810. In: Oehlenschläger, *Breve 1809-1829* 1, S. 28.

⁴¹⁸ Brief von Oehlenschläger an Cotta vom 4.9.1816. In: Oehlenschläger, *Breve 1809-1829* 1, S. 182.

Der Tatsache, dass Oehlenschläger sich in beiden Nationen unterschiedlich präsentiert, soll hier anhand der bereits besprochenen Tragödien nachgegangen werden. Natürlich wird man auch in Oehlenschlägers deutschen Texten Schillers ästhetisch-ethische Spannweite vermissen, und seine Dramenstoffe geben sich auch weiterhin als explizit nordische zu erkennen. Doch erfahren die Dramentexte eine sprachliche Überarbeitung, die sich in den deutschen „Teiltexen“⁴¹⁹ als eine Entnationalisierung niederschlägt,⁴²⁰ wie Blödorn gezeigt hat:

[A]n die Stelle einer zunächst eingeführten Literarisierung der Elemente nordischer Mythologie und deren sprachliche Ausgestaltung [wird] zunehmend ein nur zitierter, inhaltsleerer Norden [gesetzt], an die Stelle der Ausgestaltung nordischer Mythologie [tritt] später zunehmend das bloße Postulat von ‚Nördlichkeit‘ [...]. Um 1830 ist der Norden in den deutschen Textfassungen zum nur mehr verselbständigten Namen avanciert für ein Konzept, das sich eher als ‚universale Menschlichkeit‘ bezeichnen ließe.⁴²¹

Die deutschen Veröffentlichungen der einzelnen Texte von *Nordiske Digte* unterscheiden sich dann auch deutlich von der dänischen. Ursprünglich als zusammenhängendes Werk konzipiert, dessen Aufbau und Inhalt aufeinander abgestimmt sind, erscheint *Hakon Jarl* in Deutschland im Jahr 1809 als Einzeltext. Damit ist die Tragödie aus dem explizit nordischen Kontext, wie er schon durch den Titel *Nordiske Digte* aufgerufen wird, herausgelöst. Die nordisch-mythologischen Stoffe der *Edda*, wie sie in *Thors Reise til Jotunheim* und *Baldur hin Gode* zu finden sind, erscheinen jeweils erst 1829 und 1839 in Deutschland.⁴²² „Stattdessen“, so Andreas Blödorn, „wird dem Stoff einer nordischen Geschichte, die sich auf gemeinsame übernationale Wurzeln wie die des Christentums bezieht, Vorrang gegeben.“⁴²³ Auffällig ist, dass die deutsche Fassung des *Hakon Jarl* dann auch kaum Eingriffe im Text bzw. Änderungen aufweist. Im Gegensatz dazu präsentiert Oehlenschläger den deutschen Text von *Palnatoke*⁴²⁴ in abweichender Form. Diesen Text hat Oehlenschläger stärker verändert, auch wenn hier nur von Tendenzen die Rede sein kann, der Stoff gibt sich weiterhin als explizit dänischer zu erkennen: Vergleicht man die dänische

⁴¹⁹ Hier und im Folgenden beziehe ich mich auf Blödorn, *Zwischen den Sprachen*, S. 29ff. Dort spricht Blödorn von einem virtuellen Gesamttext, der sich im Falle Oehlenschlägers aus einem dänischen und einem deutschen Teiltex zusammensetzt.

⁴²⁰ Vgl. Blödorn, *Zwischen den Sprachen*, S. 283.

⁴²¹ Ebd., S. 362.

⁴²² *Thors Reise* erscheint unter dem Titel *Die Götter des Nordens*. (Oehlenschläger, Adam: *Die Götter des Nordens. Episches Gedicht in 3 Büchern*. Aus dem Dänischen übertragen und mit einem Wörterbuche versehen von G. Th. Legis. Leipzig 1829). *Baldur der Gute* erscheint in Adam Oehlenschläger: *Werke. Zum zweiten Male gesammelt, vermehrt und verbessert* 3. Breslau 1839.

⁴²³ Blödorn, *Zwischen den Sprachen*, S. 209 (dort Fußnote 99).

⁴²⁴ Zur deutschen Veröffentlichungsgeschichte von *Palnatoke*, die unter einem schlechten Stern gestanden habe, siehe Blödorn, *Zwischen den Sprachen*, ab S. 277.

Fassung von 1809 und die deutsche Ausgabe von 1829 miteinander, so fällt auf,⁴²⁵ dass „das sprachliche Konzept *Dänemark*“⁴²⁶ deutlich abgeschwächt ist. So wird aus „Dannerkongen“ in der dänischen Ausgabe verallgemeinert zu „ein König“, „Danmarks Egne“ wird zu das „nord’sche Reich“⁴²⁷ – Tendenzen, die Blödorn als „Entnationalisierung“ bezeichnet. Mit ihr einher geht eine Neigung zur „Enthistorisierung“⁴²⁸, die besonders zu Anfang des Dramas der deutschen Ausgabe hervortritt: Popos Rückgriff auf die dänische Herrschergenealogie wird hier ausgelassen.⁴²⁹

Oehlenschlägers deutsche Dramentexte, so lässt sich zusammenfassen, sind deutlich weniger auf einen dänischen nationalromantischen Kontext zugeschnitten, die Texte weisen, wie Blödorn nachgewiesen hat, eine Tendenz der Entnationalisierung auf, die sich umgekehrt auch als „Vermenschlichung“ beschreiben ließe. Diese Tendenz lässt sich wiederum mit Schillers klassischer Dramenkonzeption zusammenführen: Mit seinen klassischen Tragödien zielt Schiller, wie er zuvor in *Ueber das Pathetische* schrieb, „nicht auf den Staatsbürger in dem Menschen, sondern auf den Menschen in dem Staatsbürger“ ab. (NA 20, 219) Es geht ihm darum, den Menschen als von den Umständen getriebenen zu zeigen. Indem Oehlenschläger das Moment der Nation in seinen deutschen Dramentexten verringert, tritt auch bei ihm der Mensch deutlicher in den Vordergrund und er positioniert sich demzufolge, noch einmal Lohmeiers Worte zitierend, deutlich stärker in der „Tradition der idealen klassischen Kunst“.⁴³⁰

2.1.5 *Axel og Valborg*

Sein endgültiger Durchbruch auf der dänischen Bühne gelingt Adam Oehlenschläger erst mit *Axel og Valborg* (1810). Im Vergleich zu *Hakon Jarl* und *Palnatoke*, ist es seine am häufigsten im *Königlichen Theater* aufgeführte Tragödie.⁴³¹ Beim Publikum, so legen es die Aufführungszahlen nahe, stößt das Stück auf besonders große Zustimmung. Zugleich ist es

⁴²⁵ Blödorn hat in seiner Untersuchung besonders das Verhältnis der beiden deutschen Fassungen von 1819 und 1829 zueinander untersucht.

⁴²⁶ Blödorn, *Zwischen den Sprachen*, S. 272.

⁴²⁷ Vgl. die Textstellen der dänischen Ausgabe *Palnatoke*, in: *Poetiske Skrifter* 4, S. 18 und S. 30. Die Textstellen der deutschen Ausgabe in: Oehlenschläger, *Palnatoke*, in: *Adam Oehlenschlägers's Skrifter* 6, S. 166 und S. 179.

⁴²⁸ Blödorn, *Zwischen den Sprachen*, S. 272.

⁴²⁹ Vgl. Oehlenschläger, *Palnatoke*, in: *Poetiske Skrifter* 4, S. 4 und Oehlenschläger, *Palnatoke*, in: *Adam Oehlenschlägers's Skrifter* 6, S. 152. (Dort ist die Genealogie weggelassen.)

⁴³⁰ Lohmeier, *Oehlenschlägers Ruhm in Deutschland*, S. 105.

⁴³¹ *Axel og Valborg* wird in der Spielzeit der Uraufführung insgesamt 8 Mal gespielt, bis 1889/90 insgesamt 95 Mal. Im Vergleich dazu: *Hakon Jarl* bis 1889/90 insgesamt 76 Mal und *Palnatoke* insgesamt 32 Mal. (Vgl. Overskou, *Den danske Skueplads*. Vgl. Collin, *Den kongelige danske Skuepladses Historie*. Vgl. Neiiendam, *Det Kongelige Teaters Historie 1874-1922*.)

das Stück, das Baggesens Kritik herausfordert und an dem sich die Fehde zwischen ihm und Oehlenschläger erneut entspinnt. Zudem hat es mit Schillers klassischen Tragödien nicht viel gemeinsam. Oehlenschläger wendet sich hier von seinem großen Vorbild ab. Aus diesem Grund soll hier ebenso untersucht werden, welche Publikumserwartungen das Stück bedient und mit welchen Tragödientheorien es bricht.

Oehlenschläger schreibt mit *Axel og Valborg* ein Drama, das nach den Regeln des französischen Klassizismus aufgebaut ist – eigentlich ein Stil, den er in seiner Vorrede zu *Nordiske Digte* vehement kritisiert hatte.⁴³² Für ihn steht dann auch die Tatsache, dass es sich bei diesem Drama um eine Liebestragödie handele, im Vordergrund. Das, was in *Hakon Jarl* in der Beziehung von Thora und Hakon schon die Frauenherzen gerührt habe,⁴³³ baut er nun zu einer Tragödie aus, die vielmehr mit dem bürgerlichen Trauerspiel des vorangegangenen Jahrhunderts gemein hat. Wie Leif Ludwig Albertsen gezeigt hat, sind in dieser Tragödie durchaus „epochale deutsche Geisteshaltungen“ wiederzufinden, die dieses Stück in die Nähe des deutschen Sturm und Drang und die Empfindsamkeit rücken.⁴³⁴ „[I]m Sinne einer Liebestragödie [...] des 18. Jahrhunderts“, so Albertsen, scheitere die Liebe der beiden Titelfiguren an der von König Hakon Herdebred gesponnenen Kabale.⁴³⁵ Auch die Steigerung des eigenen Gefühls, als Axel nicht sofort Valborgs Zeichen an der Säule betrachten möchte, durch künstliche Verzögerung lasse sich in empfindsamen Dramen wiederfinden.⁴³⁶ Es verwundert kaum, dass das Kopenhagener Theaterpublikum so positiv auf dieses Drama reagiert: Ein Blick auf das übrige Repertoire verrät, dass August von Kotzebue der mit Abstand am meisten gespielte Dramenautor am *Königlichen Theater* in den ersten Dezennien des 19. Jahrhunderts ist.⁴³⁷ *Axel og Valborg* fügt sich in dieser Hinsicht nahtlos in das dem Publikum vertraute Repertoire ein. Oehlenschläger folgt hier also einer Tradition, die zwar ungebrochen populär ist, jedoch zugleich zum Trivialen neigt und nicht mit Schillers Ethos zu vereinen ist. Er schließt im Grunde an die Rührstücke der Empfindsamkeit des 18. Jahrhunderts an und gewinnt damit das uneingeschränkte Lob von Knud Lyne Rahbek, dessen Vorliebe, wie bereits gezeigt wurde, dem bürgerlichen Trauerspiel galt. Für Rahbek steht *Axel*

⁴³² Vgl. Oehlenschläger, *Fortale til Nordiske Digte*, S. 39.

⁴³³ Vgl. Oehlenschläger, *Oehlenschlägers Erindringer*, S. 309.

⁴³⁴ Vgl. Albertsen, *Oehlenschlägers deutsche Erfolge*, S. 137.

⁴³⁵ Ebd.

⁴³⁶ Vgl. ebd.

⁴³⁷ In der 62. Spielzeit (1809/10), also jene, in der die Uraufführung von *Axel og Valborg* stattfand, entfallen insgesamt 34 Vorstellungen auf Schauspiele von August von Kotzebue. Vgl. Overskou, *Den danske Skueplads* 4, S. 171-177.

og *Valborg* noch über *Palnatoke* und *Hakon Jarl*, wie er in einem Brief an Oehlenschläger schreibt.⁴³⁸ Axels Tod sei als eine echte tragische Handlung dargestellt.⁴³⁹

Bereits beim Lesepublikum stößt das Stück auf große Begeisterung, noch vor seiner Veröffentlichung kursieren mehrere Abschriften in Kopenhagen, und man traf sich, um sich die Tragödie gegenseitig vorzulesen.⁴⁴⁰ In Deutschland sorgte Heinrich Voss für die Verbreitung des Stückes, indem er, wie er schreibt, „es in Heidelberg dreimal vor einem Auditorium – dann einmal zwei Meilen von hier in Weinheim“⁴⁴¹ gelesen hat und möchte es schnellstmöglich veröffentlichen. Doch zieht sich die deutsche Veröffentlichung noch bis 1816 hin, obwohl Oehlenschläger die Übersetzung schon 1810 angefertigt hatte. Bereits ab 1811 wird das Stück auch außerhalb Dänemarks mit großem Erfolg gespielt.⁴⁴²

Oehlenschläger ruft mit *Axel og Valborg* jedoch nicht nur positive Reaktionen hervor, was besonders an der Kritik von Jens Immanuel Baggesen deutlich wird. Er verfasst zwischen 1813 und 1816 eine Reihe von Theaterkritiken, die sich vornehmlich mit Oehlenschlägers Dramen auseinandersetzen. Seiner Ansicht nach zähle *Axel og Valborg* im Grunde zu den besseren Stücken Oehlenschlägers. Baggesen lobt das Stück zunächst für seine Komposition, kritisiert dann jedoch die letzten beiden Akte und die fehlende Motivation der handelnden Figuren. Wie in allen seinen Dramen fehle auch in diesem Oehlenschlägers Sinn für das Dramatische. In *Axel og Valborg* falle besonders negativ auf, dass der Dichter zuviel auf einmal gewollt habe: „Ogsaa i *Axel og Valborg* har han, saa at sige, villet slaae to tragiske Fluer med eet Smæk, ved paa eengang at være elegisk rørende og heroisk skrækkende i eet og det samme Stykke, hvilket ingenlunde lader sig gjøre [...]“⁴⁴³ („Auch in *Axel und Walburg* hat er sozusagen zwei tragische Fliegen mit einer Klappe geschlagen, indem er elegisch rührend und zugleich heroisch schreckend in ein und demselben Stück ist, was ganz und gar unmöglich ist.“) Baggesen kritisiert die Vielzahl der Theatereffekte, die kaum zur Qualität des Stückes beitragen.⁴⁴⁴ Sie wirkten vielmehr unmotiviert und tauchten nur um ihrer selbst

⁴³⁸ So teilt es ein Brief Rahbeks an Oehlenschläger vom 14.1.1809 mit. (Vgl. Oehlenschläger, *Breve 1798-1809* 3, S.222ff.) Vgl. ebenso: Rahbek in *Ny danske Tilskuer* 1808 (Dezember), S. 819-820.

⁴³⁹ Vgl. Rahbeks Brief an Oehlenschläger, vom 14.1.1809, in Oehlenschläger, *Breve 1798-1809* 3, S. 223.

⁴⁴⁰ Vgl. Brief von H.C. Ørsted vom 14.2.1809 an Oehlenschläger, worin es heißt: „Det [*Axel og Valborg*, A.H.] er blevet læst og ætter læst af os alle, i Samfund og ene. [...] Over hele Byen spurgte man allerede efter *Axel og Valborg* for den kom, og nu da den er kommet tales mere om den, end om de fleste trykte Bøger.“ Oehlenschläger, *Breve 1798-1809* 3, S. 230. („Es [*Axel und Walburg*] ist immer wieder von uns allen gelesen worden, in Gesellschaft wie auch allein. [...] In der ganzen Stadt fragte man nach *Axel und Walburg*, schon bevor es herauskam, und jetzt da es herausgekommen ist, wird mehr darüber gesprochen als über die meisten anderen Bücher.“)

⁴⁴¹ Brief von Voss vom 26.8.1810, in Oehlenschläger, *Breve 1809-1829* 1, S. 35 und vgl. auch Voss' Brief vom 26.3.1810, in Oehlenschläger, *Breve 1809-1829* 1, S. 21.

⁴⁴² Vgl. die Aufführungsorte von *Axel og Valborg* im Ausland, in Oehlenschläger, *Breve 1809-1829* 4, S. 139.

⁴⁴³ Baggesen, *Axel og Valborg*, S. 253.

⁴⁴⁴ Hier und im Folgenden vgl. Baggesen, *Axel og Valborg*, S. 276f.

willen auf, bzw. weil sie in anderen Dramen vom Theaterpublikum gut aufgenommen wurden. Hinterfrage und untersuche man einige dieser Theatereffekte auf ihre Funktion hin, so werde schnell deutlich, dass sie die Dramenhandlung nur selten voranbrächten. Baggesen formuliert somit die gleiche Kritik, die auch schon für Oehlenschlägers *Hakon Jarl* und *Palnatoke* festgehalten worden ist. Auch in diesen Tragödien wurden Motive aus Schillers Dramen allein wegen ihres Theatereffekts übernommen.

Baggesen geht jedoch noch einen Schritt weiter und relativiert Oehlenschlägers unhinterfragte Stellung im damaligen literarischen wie gesellschaftlich-öffentlichen Leben und spricht ihm Genie ab, da sich dieses in vielseitiger Naturbegabung niederschlagen müsse. In Bezug auf Oehlenschlägers Kunst könne man jedoch nur von einem einseitigen Talent sprechen.⁴⁴⁵ Als Beispiele für vielseitiges Talent führt Baggesen Aischylos, Dante, Shakespeare und Holberg an.⁴⁴⁶ Er verbindet hier sowohl Ideale der klassischen Antike mit Shakespeares Genieästhetik und auch mit den Idealen der Aufklärung. Für Baggesen bedeutet genialische Literatur, so hat Karin Hoff herausgearbeitet, eine Orientierung an Traditionen, die diese jedoch nicht einfach kopiere.⁴⁴⁷ Obwohl Baggesen hier nicht auf Schiller verweist, so zeigt dessen klassische Dramenkonzeption, dass auch er nicht einfach auf eine Kopie der griechischen Tragödie abzielt, sondern beabsichtigt, eine moderne Tragödie zu schaffen, in die Elemente des antiken Vorbildes integriert sind. An Baggesens Kritik an dem Schauspiel wird zudem seine kosmopolitische Haltung deutlich, die er auch immer wieder in anderen Texten betont.⁴⁴⁸ Im *Hermmannsbierg*-Kapitel seines Reiseromans *Labyrinth* wird diese Sichtweise der gegenseitigen Anerkennung und des gegenseitigen Respekts der Nationen klar zur Sprache gebracht. Baggesen hebt das Menschsein hervor und spricht von den Nationen als den Buchstaben im Alphabet der Menschheit.⁴⁴⁹ Ganz ähnlich positioniert sich auch Schiller als Weltbürger und propagiert in seiner Vorlesung *Was heißt und zu welchem Ende studiert man Universalgeschichte?* „[d]ie europäische Staatengesellschaft“ als eine große Familie, deren „Hausgenossen [...] einander anfeinden, aber nicht zerfleischen“ (NA 17, 367) können.

Mit seiner Kritik an Oehlenschlägers Drama entfacht Baggesen die Fehde zwischen den beiden Autoren erneut. Während Oehlenschläger jedoch im Jahr 1807 Baggesens *Noureddin til Aladdin* noch aktiv seine *Svar til Baggesen* entgegengehalten hat, so setzt er sich nun nicht mehr mit der Kritik argumentierend auseinander, sondern verlagert seine

⁴⁴⁵ Vgl.ebd., S. 240.

⁴⁴⁶ Vgl. ebd., S. 241.

⁴⁴⁷ Vgl. Hoff, *Die Entdeckung der Zwischenräume*, S. 331.

⁴⁴⁸ Vgl. ebd., S. 271-343.

⁴⁴⁹ Vgl. Baggesen, *Labyrinth eller Reise giennem Tydskaalnd, Schweiz og Frankrig*, S. 145: „Nationerne ere Bogstaver i Menneskhedens Alphabet“. („Die Nationen sind Buchstaben im Alphabet der Menschheit.“)

Verteidigung auf die fiktionale Ebene seiner Dramen und reagiert nur indirekt auf sie.⁴⁵⁰ Dies mag zum einen seiner fest etablierten Stellung geschuldet sein, die ihn dies nicht mehr für notwendig erachten ließ. Zum anderen ergreifen zahlreiche seiner Anhänger öffentlich Partei für ihn.

Mit *Axel og Valborg*, so ist festzuhalten, schreibt Oehlenschläger eine Liebestragödie, deren historischer Stoff nur noch als nationalromantische Kulisse, für das im Tod vereinte Liebespaar dient. Baggesens Kritik bezieht sich auf die Vielzahl der eingesetzten Theatereffekte, die für den Fortgang der Handlung jedoch bedeutungslos sind. Handelte es sich in Oehlenschlägers früheren Tragödien um Motive aus Schillers Dramen, die jedoch ebenso als Mittel zur Steigerung der Bühnenwirkung eingesetzt wurden, so greift er nun auf Motive zurück, die sich nicht mehr eindeutig einem Dichter zuordnen lassen.

2.1.6 Correggio

Das Trauerspiel *Correggio* verfasst Adam Oehlenschläger zuerst in deutscher Sprache während seines Aufenthalts in Italien im Sommer 1809. Erst nach seiner Rückkehr nach Kopenhagen übersetzt er das Stück ins Dänische und es wurde am 28. Januar 1811 am *Königlichen Theater* uraufgeführt. In dem Drama verarbeitet er sein Verhältnis zu Goethe, dem anderen großen Vertreter der Deutschen Klassik. Für das literarische Leben in Dänemark spielte Goethe zu Beginn des 19. Jahrhunderts eine ähnlich gewichtigere Rolle wie Schiller. Während der Anfang der dänischen Romantik durch die Vermittlung von Henrich Steffens eng an die deutsche Romantik angebunden war, mündete die weitere Entwicklung jedoch nicht in eine Hinwendung zu den Positionen der Weimarer Klassik. Goethes Schriften hingegen stießen schon vergleichsweise früh auf Resonanz in Dänemark. Als die erste dänische Übersetzung von *Die Leiden des jungen Werther* verboten wurde, las man den Briefroman einfach in deutscher Sprache. Steffens, der Schillers Dramen mit Ablehnung begegnete, hielt 1803 in Kopenhagen eine Vorlesung über Goethe, die zwar nicht gut besucht war, aber immerhin große Wirkung bei Grundtvig zeigte.⁴⁵¹ Rahbek legte 1801 eine Übersetzung von *Wilhelm Meisters Lehrjahre*⁴⁵² vor, bereits 1799 erschien eine Übersetzung

⁴⁵⁰ Vgl. dazu Kappelgård, *Gåden Jens Baggesen*, S. 142.

⁴⁵¹ Vgl. Lundgreen-Nielsen, *Henrik Steffens' Goethe-forelæsninger*, S. 227-243.

⁴⁵² Goethe, Johann Wolfgang: *Wilhelm Meisters Læreaar. En Roman*. Übersetzt von Knud Lyne Rahbek. Kopenhagen 1801-02. Ebenso übersetzt Rahbek Goethes *Wahlverwandtschaften*: Goethe, Johann Wolfgang: *Valgslægtskaberne. En Roman*. Übersetzt von Knud Lyne Rahbek. Kopenhagen 1810-11. (Nur die ersten beiden Teile). (Vgl. *Bibliotheca Danica* 4, Sp. 459.)

von *Herrmann und Dorothea*.⁴⁵³ Auch Adam Oehlenschläger veröffentlichte 1803 eine Übersetzung des *Götz von Berlichingen*.⁴⁵⁴ Im kulturellen Leben Dänemarks am Ende des 18. wie auch zu Beginn des 19. Jahrhunderts ist Goethe präsenter als Schiller. Zudem wird er als „der ‚gesunde Klassiker‘ rezipiert, der seine Wirkung entfaltete und die Rezeption der Jugendwerke bedingte“. ⁴⁵⁵ Goethe stellt für Oehlenschläger, der ebenfalls als der gesunde Romantiker angesehen wird,⁴⁵⁶ das wohl wichtigste künstlerische Vorbild dar. An seiner Anerkennung als Dichter ist ihm in besonders hohem Maße gelegen. Ebenso spekuliert Oehlenschläger darauf, Schillers verwaisten Platz neben ihm einzunehmen. Dass Oehlenschläger für *Correggio* nicht Schiller, sondern Goethe als Vorbild gedient hat, ist in der Forschung bereits hinlänglich aufgearbeitet worden.⁴⁵⁷ Als Anstoß für sein Drama wird allgemein Goethes *Torquato Tasso* ausgemacht, als Prätext haben ihm jedoch ebenso dessen Dramolett *Des Künstlers Erdewallen* und *Künstlers Apotheose* gedient. Dazu schreibt Oehlenschläger:

„Wie mancher große Mann“ dachte ich – „nachher vergöttert, hat sich nicht, beim schweren Erwerb anstrengend, von der Mitwelt verkannt, am kargen Gewinn zu Tode geschleppt?“ Schon Goethe hatte in seiner schönen Skizze, *Künstlers Erdewallen und Apotheose*, dies Gefühl ausgesprochen. Ich wollte auf diesen Grund weiter bauen.⁴⁵⁸

Doch erschöpft sich darin noch nicht das gesamte Thema. Zwar behandelt auch Goethe das Verkennen des Künstlertums und die Folgen materieller Not. Doch führt er darüber hinaus auch das Dilemma des Künstlers zwischen wahrer Kunst und Auftragsarbeit vor. Denn damit gehe die Kluft des Künstlers, der zu wahrer Kunst strebt, mit einer Reduktion der Schar der Verständigen einher.⁴⁵⁹ Diese Dimension spielt in Oehlenschlägers Tragödie jedoch keine Rolle, vielmehr spiegelt sich in der Dramenhandlung seine Beziehung zu Goethe wider. Zunächst soll jedoch auf Parallelen zwischen Goethes *Des Künstlers Erdewallen* und *Des Künstlers Vergötterung* und Oehlenschlägers *Correggio* eingegangen werden.

Das Figureninventar der beiden Dramen gleicht sich auffallend: Wie Goethe so lässt auch Oehlenschläger den Künstler mit seiner Familie, Auftraggeber beziehungsweise Käufer des Kunstwerks, die Muse und die Jünger des Künstlers auftreten. Beide Dramen zeigen den Künstler in seiner Alltagswelt: Der Künstler in Goethes Dramolett ist gezwungen Auftragsarbeiten anzunehmen, die für ihn nicht eigentlich Kunst bedeuten. Mit wahrer Kunst

⁴⁵³ Goethe, Johann Wolfgang: *Herrmann og Dorothea*. Ins Dänische übertragen und umgearbeitet von Jens Smidth. Kopenhagen 1799.

⁴⁵⁴ Goethe, Johann Wolfgang: *Götz von Berlichingen med Jernhaanden. Et Skuespil*. Übersetzt von Adam Oehlenschläger. Kopenhagen 1803.

⁴⁵⁵ Jørgensen, *Klassische Romantik in Dänemark*, S. 470.

⁴⁵⁶ Vgl. Jørgensen, *Goethezeit in Dänemark?*, S. 11.

⁴⁵⁷ Vgl. hierzu Albertsen, *Oehlenschlägers deutsche Erfolge* und Øhrgaard, *Die Nachfolge Schillers?*.

⁴⁵⁸ Oehlenschläger, *Selbstbiographie*, Bd. 2, S. 144.

⁴⁵⁹ Vgl. Goethe, *Sämtliche Werke* 4, S. 944. (Kommentar.)

kann er seine Familie nicht ernähren und widmet sich dieser daher nur neben seiner Auftragsarbeit. Dem Künstler des Dramoletts stellt sich nicht die Frage nach seinem Künstlertum, dessen ist er sich sicher. Antonio Allegri hingegen produziert zwar Kunst, kann von ihr jedoch nicht leben und ist deshalb auch gezwungen, eine Wette um ein Mittagessen mit seinem Feind Battista einzugehen.⁴⁶⁰ Oehlenschläger stellt die „[I]iebliche Naivität“⁴⁶¹ des Künstlers heraus: Antonio Allegri ist der aus sich selbst schöpfende Künstler, der sich dessen jedoch nicht bewusst und demzufolge verunsichert ist. Antonio benötigt die Anerkennung und Bestätigung bereits etablierter Kunstschaffender, die für ihn eine Richtschnur darstellen. Die notwendige Anerkennung erfährt er von den beiden durchreisenden Künstlern Michel Angelo und Giulio Romano (Akt III). Antonio selbst erkennt sein Genie erst im Laufe des vierten Akts, als er im großen Saal von Parma Ottavios Gemäldesammlung sieht und ausruft: „Ha, dann bin auch ich ein Mahler!“⁴⁶² Nachvollziehbar wird anhand von Goethes *Des Künstlers Erdewallen* und *Künstlers Apotheose* nun auch die von Tieck so beklagte auseinanderfallende Handlung des *Correggio*: Tieck macht einen Bruch inmitten des Dramas aus, die ersten drei Akte könnten gut für sich allein stehen, wohingegen die letzten beiden Akte im Grunde überflüssig seien, da sie weder dramatisch sind noch aus der Handlung der vorangegangenen drei resultieren.⁴⁶³ Tatsächlich findet in den letzten beiden Akten des *Correggio* dann auch nichts anderes statt als in *Künstlers Apotheose*: Wird der Künstler dort verehrt, so findet Antonio Allegri seine Anerkennung als Künstler im dritten Akt, also auf dem Höhepunkt des Stückes. Während es ihm im vierten Akt gelingt, das Urteil der Künstler mit seinem Selbstbild zur Deckung zu bringen, ist es dafür im Grunde schon zu spät.⁴⁶⁴ Sein Tod kündigt sich an und wird durch Battistas Intrige mit den Kupfermünzen unausweichlich. Während der Künstler in Goethes *Künstlers Apotheose* schon gestorben ist und sein Nachruhm dargestellt wird, begleitet das Theaterpublikum Antonio Allegri auf seinem Sterbeweg in die künstlerische Unsterblichkeit.

Für die Deutung des Trauerspiels wird häufig Oehlenschlägers Situation als Künstler, der kurz vor seiner Rückkehr nach Kopenhagen und damit in ungesicherte Verhältnisse steht,

⁴⁶⁰ Vgl. Oehlenschläger, *Correggio*, S. 151. (Da das Stück zuerst auf Deutsch verfasst wurde, zitiere ich den deutschen Text in *Adam Oehlenschläger's Schriften* 7.)

⁴⁶¹ Oehlenschläger, *Selbstbiographie*, Bd. 2, S. 145.

⁴⁶² Oehlenschläger, *Correggio*, S. 240.

⁴⁶³ Tieck, *Correggio von Oehlenschläger*, S. 283 und auch S. 290. So auch Baggesen, der sich bereits in seiner Besprechung über *Axel og Valborg* darüber echauffiert, dass Oehlenschläger auf jeden Fall einen Fünfkakter habe verfassen wollen, und sich fragt, warum man sich sklavisch daran halte, Dramen von fünf Akten zu schreiben anstatt auch welche, die nur aus drei, vier oder sogar aus sechs Akten bestehen (Vgl. Baggesen, *Axel og Valborg*, S. 273.)

⁴⁶⁴ Darin schlägt sich die von Oehlenschläger immer wieder geforderte innere Handlung nieder. Vgl. dazu auch *Handlung und Charaktere* ab S. 96.

herangezogen.⁴⁶⁵ Leif Ludwig Albertsen erblickt in *Correggio* das Dilemma einer geographischen Randlage, die er mit Oehlenschlägers Herkunft aus Dänemark als nachteilig für den Künstler bewertet.⁴⁶⁶ Es erscheint lohnend, hier noch einen Schritt weiter zu gehen und das Drama noch einmal in Hinblick auf Oehlenschlägers Verhältnis zu Goethe hin zu untersuchen. Die Anerkennung als Dichter ist ihm ausgesprochen wichtig, weshalb er auf seiner Rückreise von Italien nach Dänemark einen Umweg über Weimar einlegt, in der Hoffnung auf einen „väterlichen Empfang, wie der Schüler vom Meister“.⁴⁶⁷ Doch dieser Empfang und damit die Anerkennung von seinem Meister ist Oehlenschläger während dieses Besuchs verwehrt geblieben. Die Anerkennung also, die Antonio durch Michael Angelo, in dem Georg Brandes die Gestalt Goethes erblickt,⁴⁶⁸ zu Teil wird, bleibt Oehlenschläger von Goethe verwehrt. Daraufhin sehen sich die beiden Autoren nie wieder.

Das Stück ist auch von Baggesen und Ludwig Tieck kritisch besprochen worden. Baggesen attestiert *Correggio*, nichts mit einem dramatischen Meisterstück gemein zu haben.⁴⁶⁹ Er sieht in dem Trauerspiel einen Wendepunkt in Oehlenschlägers dramatischer Produktion: Von nun an sinke der Dichter von seiner klassischen Höhe zu einer romantischen Position herab.⁴⁷⁰ Bei der Hauptfigur Antonio Allegri handle es sich zwar um einen unglücklichen, jedoch keinesfalls um einen heroischen Charakter. Sein Unglück bestehe allein in seinem häuslichen Elend. Letztendlich lasse sich in Antonio Allegri (*Correggio*) lediglich ein brustschwacher armer Bürger, der sich zu Tode schleppe, erkennen.⁴⁷¹ Ganz ähnlich wie Baggesen formuliert auch Ludwig Tieck seine Kritik an dem Stück in seiner Rezension aus dem Jahr 1827, die noch bedeutend ausführlicher ausfällt als die Baggesens.⁴⁷² Jedoch reagiert Oehlenschläger auf diese Kritik ungleich heftiger. In seiner Autobiographie widmet er seiner Rechtfertigung gleich ein ganzes Kapitel.⁴⁷³ Baggesen wie Tieck stellen in ihrer Kritik Oehlenschlägers Position als „Dichterstürm“ in Frage und relativieren diese Ansicht.⁴⁷⁴ Insgesamt beurteilt Tieck die Werke des dänischen Dichters als „sehr ungleich“⁴⁷⁵ und empfiehlt ihm, „die ächten Muster und die großen Vorbilder der alten und neueren Zeit“ zu

⁴⁶⁵ Vgl. Albeck, *Romantik (1800-1820)*, S. 83-85.

⁴⁶⁶ Vgl. Albertsen, *Oehlenschlägers deutsche Erfolge*, besonders S. 139-143.

⁴⁶⁷ Oehlenschläger, *Selbstbiographie*, Bd. 2, S. 165.

⁴⁶⁸ Vgl. Brandes, *Goethe og Danmark*, S. 280.

⁴⁶⁹ Baggesen, *Correggio af Adam Oehlenschläger*, S. 94.

⁴⁷⁰ Vgl. ebd.

⁴⁷¹ Vgl. ebd.

⁴⁷² Tieck, *Correggio von Oehlenschläger*, S. 270-313.

⁴⁷³ Vgl. Kapitel 14 *Correggio*, in: Oehlenschläger *Selbstbiographie*, Bd. 2, S. 144-152. Tiecks Kritik, so Øhrgaard, zwingt auch spätere dänische Kritiker sich mit ihr auseinander zu setzen, einen Überblick dazu findet sich bei Øhrgaard, *Die Nachfolge Schillers?*, S. 231-247.

⁴⁷⁴ Vgl. Tieck, *Correggio von Oehlenschläger*, S. 310.

⁴⁷⁵ Ebd., S. 311.

studieren und Kritik, nicht immer nur gering zu schätzen.⁴⁷⁶ Dann hätte Oehlenschläger „weit mehr [...] leisten und ein weit vollendetes Gedicht liefern können.“⁴⁷⁷ Auch die Beurteilung, dass Oehlenschläger „im Trauerspiel weder in der Gründlichkeit der Composition, noch im Pathetischen, der tragischen Wirkung, der herrlichen Sprache, noch in dem Adel und der Wahrheit der Charaktere“⁴⁷⁸ mit Friedrich Schiller vergleichbar sei, kann nicht widersprochen werden. Ebenso wenig reiche das Stück an Goethes *Tasso* heran: Während Tieck die Sprache des *Tasso* als den „gebildetsten und feinsten Conversationston“ bezeichnet, so erscheint ihm „die Rede des Oehlenschläger’s in diesem Schauspiel [...] fast allzu bürgerlich oder bäurisch“.⁴⁷⁹

So kritisch Baggesen und Tieck Oehlenschlägers Dramen auch bewerten, so deutet gerade Tiecks Rezension, die er aufgrund der Aufführung des Stückes in Dresden verfasst, auf dessen Popularität beim Publikum hin. Zwischen 1811 und 1889 wird das Stück am *Königlichen Theater* immerhin 41 Mal aufgeführt, also noch öfter als *Palnatoke*.⁴⁸⁰ Auch in Deutschland gelangt es auf zahlreiche Bühnen.⁴⁸¹ Gerade das als sentimental und undramatisch getadelte Stück scheint beim Publikum gut anzukommen. Indessen ist seine fehlende Dramatik nicht selten auch als solche erkannt worden, weshalb es oft ohne den fünften Akt wie in Wien oder nur die ersten drei Akte aufgeführt wurden.⁴⁸² Bereits Tieck hatte darauf hingewiesen, dass das Stück eigentlich nach dem dritten Akt als beendet angesehen werden könne.⁴⁸³

Oehlenschlägers Verwendung von schillerschen Motiven in seinen Tragödien, so lässt sich zusammenfassen, deutet auf die Lektüre und Auseinandersetzung mit Schillers Dramen hin. Die Kenntnis der Prätexte, so konnte gezeigt werden, ist jedoch für die Deutung von Oehlenschlägers Tragödien von untergeordneter Bedeutung. Oehlenschläger tendiert dazu, hauptsächlich jene Motive zu übernehmen, die besonders bühenwirksam sind. Das Zusammentreffen der beiden Könige, das das aus *Maria Stuart* bekannte Aufeinandertreffen der Titelfigur und Königin Elisabeth zum Vorbild hat, die Parallele zum Schwarzen Ritter aus *Die Jungfrau von Orleans* in der Figur des Auden und auch das Apfelschussmotiv des *Wilhelm Tell* sind Momente, die auf der Bühne ihre Wirkung beim Publikum nicht verfehlen.

⁴⁷⁶ Vgl. ebd., S. 310.

⁴⁷⁷ Ebd.

⁴⁷⁸ Ebd., S. 311.

⁴⁷⁹ Ebd., S. 313.

⁴⁸⁰ Vgl. die Spielpläne in Overskou, *Den danske Skueplads* 1-5. Vgl. ebenfalls Collin, *Den kongelige danske Skueplades Historie* 1-2.

⁴⁸¹ Vgl. die Aufführungsorte im Ausland in: Oehlenschläger, *Breve 1809-1829* 4, S. 152ff.

⁴⁸² Vgl. ebd.

⁴⁸³ Vgl. Tieck, *Correggio von Oehlenschläger*, S. 290.

Insofern bedient sich Oehlenschläger einiger schillerscher Versatzstücke, die auf das Theaterpublikum beeindruckend wirken. Schillers klassische Dramenkonzeption, die auf seinen Kant-Studien fußt und zuerst in seinen ästhetischen und dramentheoretischen Schriften formuliert wird, ignoriert Oehlenschläger. Wenngleich Schillers klassische Dramen nicht die Ausgestaltung seiner Theorie darstellen, so stellt sie dennoch einen wichtigen Schlüssel zu ihrem Verständnis dar. Schillers Programm einer ästhetischen Erziehung des Menschen zu Freiheit und moralischem Handeln, in dem die Tragödie eine herausragende Stellung einnimmt, transportiert Oehlenschläger in seinen eigenen Tragödien nicht nach Dänemark. Dass dieses Vorgehen jedoch nicht zufällig ist, sondern von Oehlenschläger bewusst geschieht, soll im Folgenden an seiner Vorlesung über Schiller gezeigt werden.

2.2 Oehlenschlägers Vorlesung über Friedrich Schiller

Kurz nach seiner Rückkehr von seiner mehrjährigen Reise wird Oehlenschläger der Professorentitel verliehen. Ihm wird die gleiche Professur übertragen, die Knud Lyne Rahbek neun Jahre lang inne gehabt hatte, und aus der er sich 1899 zurückgezogen hatte, angeblich, wie bereits dargestellt, weil ihm das System der Kantischen Philosophie unzugänglich blieb. Ob dies der wirkliche Grund für sein Ausscheiden aus der Universität gewesen ist, mag dahin gestellt bleiben. Im Gegensatz zu Rahbek wird man Oehlenschläger, wie das folgende Zitat beweist, diese Selbstkritik und solch einen Selbstzweifel jedoch nicht unterstellen können:

Rahbek havde mange Underligheder og Særheder, og jeg kunde takke en af disse for min gode borgerlige Stilling. Han havde nemlig i flere Aar været Professor i Æsthetiken ved Universitetet, da det pludselig faldt ham ind at forlange sin Afsked af en højst besynderlig Grund: fordi man havde bebrejdet ham, at han ikke havde studeret og forstod sig paa den Kantiske Philosophie. [... Men] skiøndt jeg heller ingen Kantianer var, saa havde jeg dog fuldt Hus paa Ehlers Collegium.⁴⁸⁴

(Rahbek hatte manche Merkwürdigkeiten und Sonderbarkeiten, und ich hatte einer von ihnen meine gute bürgerliche Stellung zu verdanken. Er war nämlich mehrere Jahre Professor für Ästhetik an der Universität, als ihm plötzlich einfiel, seinen Abschied aus einem höchst sonderbaren Grund zu verlangen: Weil man ihm vorgeworfen hätte, dass er die Kantische Philosophie nicht studiert und verstanden habe. [... Aber] obwohl auch ich kein Kantianer war, hatte ich doch in Ehlers Collegium volles Haus.)

Zweifel an seiner Eignung für das Professorenamt lassen sich diesem Zitat jedenfalls nicht entnehmen. Ebenso wie Rahbek verfasst auch Oehlenschläger kein eigenständiges ästhetisches System. Begriffe werden nicht definiert, und er gebraucht sie demzufolge höchst inkonsistent. In seinen Vorreden zu seinen Werken, seinen Antworten auf Kritiker, die als ästhetisches Programm zu verstehen sind und seinem Versuch eines ästhetischen Systems in seiner Zeitschrift *Prometheus* verfährt er äußerst eklektisch, willkürlich und mitunter

⁴⁸⁴ Oehlenschläger, *Oehlenschlägers Erindringer*, S. 308f.

widersprüchlich. Darin finden sich nicht nur Spuren von Schiller, sondern ebenso sind darin Gedanken von Goethe, Lessing, Schlegel und Jean Paul wieder zu erkennen.⁴⁸⁵ Doch Oehlenschläger geht es auch weniger darum, ein eigenständiges ästhetisches System zu entwerfen, vielmehr lehnt er jede Form von vorgefertigter Regel ab. Theorien bedeuten für ihn insofern immer nur eine nachgelieferte Beschreibung eines guten Kunstwerks:

Kunstverker maa være der alt – (ligesom Sproget før Grammatiken) inden Reglerne ere der. Thi Reglerne beroe ikke paa andet, end paa Folks senere Iagttagelser af foregaaende gode Kunstværker, og disse forstandige Bemærkninger kunne vel tiene som Ledetraad for følgende Værker; men ikke blive til ved blot Skarpsindighed, før Geniets Virkning i Værket selv – og heller aldrig være nogen uindskrænket Lov for andre Tidens Smag og Værker.⁴⁸⁶

(Kunstwerke müssen da sein – (wie die Sprache vor der Grammatik) bevor Regeln existieren. Denn die Regeln beruhen auf nichts anderem als den späteren Beobachtungen der Menschen von früheren guten Kunstwerken, und diese verständigen Bemerkungen könnten als Leitfaden für kommende Werke dienen; aber sie können nicht durch bloßen Scharfsinn zustande kommen, also vor der Wirkung des Genies im Werk – und sie könnten auch kein uneingeschränktes Gesetz für den Geschmack und die Werke anderer Zeiten sein.)

Das Kunstwerk, das es ganz im Sinne der Genieästhetik intuitiv zu erfassen gilt, stellt für ihn die Hauptsache dar. Er setzt sich deutlich von den auf kanonisierte Regeln vertrauenden Kunstrichtern ab und folgt damit Lessings Geniekonzeption, der zufolge derjenige Genie besitzt, der „ohne es zu wissen, ohne es sich langweilig zu erklären“⁴⁸⁷, produktiv ist und Regeln als „mechanische Gesetze, mit denen sich kahle Kunstrichter herumschlagen“⁴⁸⁸, verwirft. Vor diesem Hintergrund erarbeitet Oehlenschläger seine Vorlesungen, die er bis 1827 hält, von denen jedoch nur die ersten beiden, über Evald und Schiller, veröffentlicht sind. In seiner Rolle als Professor für Ästhetik positioniert er sich in erster Linie als Dichter und Künstler⁴⁸⁹ und stilisiert sich – dem jungen Goethe und dessen Aufsatz *Von deutscher Baukunst* nicht unähnlich – als kongenialer Ausleger, der mittels „Einfühlung und lebendige[m] Nachvollzug“⁴⁹⁰ über Evalds und Schillers Dichtung spricht. Dementsprechend betont er, dass auf Abstraktion in der Beurteilung von künstlerischen Werken verzichtet werde, denn, so Oehlenschläger: „Ogsaa Kritikene over et Kunstværk maa være Kunstværk.“⁴⁹¹ („Auch die Kritik über ein Kunstwerk muss ein Kunstwerk sein.“)

⁴⁸⁵ Insgesamt sind Oehlenschlägers ästhetische Positionen erstaunlich wenig erforscht. Von dem Wenigen sei hier genannt: Billeskov Jansen, *Indledning*, in: *Æstetiske Skrifter 1800-1812*, S. XII-XC. Ebenso sei verwiesen auf: Kjörup, *Digteren og æstetikken*, S. 61-98.

⁴⁸⁶ Oehlenschläger, *Æsthetik og Theater*, S. 313.

⁴⁸⁷ Lessing, *Hamburgische Dramaturgie*, S. 188.

⁴⁸⁸ Lessing, *Hamburgische Dramaturgie*, S. 345.

⁴⁸⁹ Vorlesungen hält er nur im Winter, um so den Sommer über dichten zu können. (Vgl. Oehlenschläger, *Om Evald og Schiller*, S. 219.)

⁴⁹⁰ Schmidt, *Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750-1945*, Bd. 1, S. 194f.

⁴⁹¹ Oehlenschläger, *Om Evald og Schiller*, S. 94.

Bereits seine zweite Vorlesungsreihe im Winter 1812/13 hält er über den Dramendichter Friedrich Schiller. In einem dithyrambischen Stil, der mit dem Goethes aus dessen Schrift *Von deutscher Baukunst* durchaus vergleichbar ist, bringt er nicht nur seine Bewunderung über den deutschen Dichter zum Ausdruck, sondern sieht sich selbst auch als dessen Nachfolger:

Altsaa harmes Du ikke, herlige, forevige Schiller, min Lærer og Mester, over at jeg, trædende i dine Fodspor, til en behagelig og nyttig Afvexling for mig, og maske for Andre, et Øjeblik nedlægger min egen Pensel, idet jeg med et undersøgende Blik og med et lydt Ord paa Læben træder hen i det lange, store Billedgallerie, som prydes af dine mange store Værker.⁴⁹²

(Also sei nicht böse darüber, herrlicher, verewigter Schiller, mein Lehrer und Meister, dass ich, in deine Fußstapfen tretend, als eine angenehme und nützliche Abwechslung für mich und vielleicht für andere, einen Augenblick meinen eigenen Pinsel niederlege, indem ich mit untersuchendem Blick und mit einem lautem Wort auf den Lippen in die lange große Bildergalerie trete, die mit deinen vielen großen Werken geschmückt ist.)

Oehlenschläger hält diese Vorlesung über Schiller noch bevor dessen Dramen am *Königlichen Theater* überhaupt gezeigt werden. Doch auch hier stellt er sich als Dichter in den Vordergrund: In seiner Einleitungsvorlesung betont er, dass er sich ausschließlich mit Schillers Dramen auseinandersetzen und darauf verzichten werde, auf seine philosophischen Schriften einzugehen. Lediglich Schillers Lyrik soll an den Stellen zur Erklärung herangezogen werden, an denen er das für sinnvoll erachtet.⁴⁹³ Er werde darüber sprechen, womit er sich am besten auskenne und wo er sich am meisten zu Hause fühle. Oehlenschläger grenzt sich damit von den gründlichen und geistreichen Gelehrten der Kopenhagener Universität ab und positioniert sich bewusst außerhalb dieses Kreises.⁴⁹⁴ Vor diesem Hintergrund scheint es dann auch plausibel, dass Schillers Schriften zur Dramentheorie und Ästhetik in dieser Vorlesung keine Beachtung finden. Doch werden seine theoretischen Positionen auch in der weiteren Rezeption nicht miteinbezogen. Zudem trägt Oehlenschlägers Vorlesung dazu bei, Schillers Dramenwerk, abweichend von der deutschen Rezeption, in drei Teile zu gliedern und dabei die ästhetischen wie historischen Schriften gänzlich zu vernachlässigen. Während in Deutschland Schillers Dramen in eine Phase seiner Jugenddramen und in eine seiner Klassischen Dramen unterteilt werden, die von einer Periode der Beschäftigung mit Philosophie und Geschichte getrennt sind,⁴⁹⁵ wird in Dänemark von Schillers ersten drei Dramen (*Die Räuber*, *Kabale und Liebe* und *Die Verschwörung des*

⁴⁹² Oehlenschläger, *Om Evald og Schiller*, S. 218.

⁴⁹³ Vgl. Oehlenschläger, *Om Evald og Schiller*, S. 219.

⁴⁹⁴ Vgl. Oehlenschläger, *Om Evald og Schiller*, S. 219f.

⁴⁹⁵ Stellvertretend sei hier auf Helmut Koopmann verwiesen, der in seinem Aufsatz *Schiller und die dramatische Tradition* zuerst die frühen Dramen und in einem zweiten Abschnitt die klassischen Dramen behandelt. Ebenso gibt Peter-André Alts zweibändige Schillerbiographie die Einteilung seiner Dramen in frühe Dramen und in ein „klassisches dramatisches Werk“ bereits im Inhaltsverzeichnis zu erkennen. (Vgl. Alt, *Schiller. Leben – Werk – Zeit*. 2 Bände.)

Fiesco zu Genua) als einer ersten Phase gesprochen, der eine zweite Phase mit den Dramen *Don Carlos* und *Wallenstein* folge. Die dritte und zugleich letzte Phase setze mit *Maria Stuart* ein.⁴⁹⁶ Ihren Ursprung nimmt diese Form der Einteilung der Dramen genau in Adam Oehlenschlägers Vorlesung über Schiller im Winter 1812/13. In seinem Vortrag über *Die Räuber* gibt er eine Gliederung von Schillers Dramen: Eine erste Phase besteht aus den ersten drei Prosatragödien, worin die wildeste Leidenschaft mit aller Extravaganz geschildert werde. Danach folge eine Wendung im Leben des Dichters, wozu *Don Carlos* einen langen Übergang darstelle. Alle folgenden Schauspiele zeichneten sich durch eine historisch-dramatische Handlung, eine Mannigfaltigkeit der Charakterzeichnung und ideale Haltung aus.⁴⁹⁷

Schillers Auseinandersetzung mit Kant und seine darauf aufbauende Lehre vom Schönen und Erhabenen sowie sein Programm ästhetischer Erziehung finden in Oehlenschlägers Vorlesung keinen Eingang in die Interpretation der Dramen und bleiben auch in der weiteren Rezeption unberücksichtigt. Wenngleich die klassischen Dramen nicht, wie bereits mehrfach angemerkt wurde, die Antwort auf die theoretischen Abhandlungen darstellen, so sind sie doch für ihr Verständnis unerlässlich. Es soll daher untersucht werden, wie Adam Oehlenschläger insbesondere Schillers klassische Dramen nach Dänemark vermittelt. Dazu werden Oehlenschlägers Vorlesungen über Schiller und auch seine Vorreden zu seinen eigenen Werken, die als sein ästhetisches Programm angesehen werden können, herangezogen. Anhand einiger zentraler Begriffe wie z.B. der der Handlung, der poetischen Wahrheit, der Illusion, dem des Erhabenen und des Naiven sowie des Sentimentalen wird deutlich, dass Oehlenschläger Schillers klassisches Dramenkonzept an vielen Stellen nicht angemessen auslegt: Er ist kaum darum bemüht, Schiller als einen Dichter der Weimarer Klassik nach Dänemark zu vermitteln, sondern vielmehr Schillers Dramen für sich fruchtbar zu machen, um vor diesem Hintergrund, letztendlich doch immer wieder von seinen eigenen Dramen zu sprechen

2.2.1 Handlung und Charaktere

In ihrer Auffassung von dem, was eine dramatische Handlung ausmacht, unterscheiden sich die beiden Autoren gravierend voneinander. Während Schiller zunehmend auf die aristotelische Poetik rekurriert und somit folgerichtig die (äußere) Handlung des Dramas über

⁴⁹⁶ Vgl. *Litteratur-, Kunst- og Theaterblad*, 17.1.1823. S.10.

⁴⁹⁷ Vgl. Oehlenschläger, *Om Evald og Schiller*, S. 230.

die Charaktere stellt, konzentriert Oehlenschläger sich mehr auf die Darstellung der inneren Handlung und räumt der Charakterentwicklung den Vorrang ein. In Bezug auf seine eigenen Tragödien bestimmt er: „Den indvortes Aarsag er os vigtigere end den udvortes Virkning; derfor er *Karakterudvikling* Hovedsagen i vore Dramer, saaledes som den blotte *Handling* mere var det hos Grækerne.“⁴⁹⁸ („Die innere Ursache ist uns wichtiger als die äußerliche Wirkung; deshalb ist die Charakterentwicklung die Hauptsache in unseren Dramen, so wie die bloße Handlung es bei den Griechen war.“) In diesem Sinne liest Oehlenschläger dann auch Schillers *Maria Stuart* und spricht in seiner Vorlesung vornehmlich über die kontrastvoll angelegten Charaktere der beiden Königinnen.

Hvoraf kommer det, at en saadan Modsætning er skøn, og at overalt den dramatiske Digter gjerne søger at contrastere? Det kommer deraf, at Contrasten er den dramatiske Kunsts Kiærne og Grundsteen. Hvad er en dramatisk Handling andet, end en Strid mellem to Magter, den vise sig nu i flere eller kun i tvende afstikkende Hovedpersoner?⁴⁹⁹

(Woher kommt es, dass solch ein Gegensatz schön ist und dass der dramatische Dichter überall Kontraste sucht? Das kommt daher, dass der Kontrast der Kern und der Grundstein der dramatischen Kunst ist. Was ist eine dramatische Handlung anderes als ein Streit zwischen zwei Mächten, gleichgültig, ob dieser sich in mehreren oder nur zwei voneinander abweichenden Hauptpersonen zeigt.“)

Im weiteren Verlauf seiner Vorlesung reduziert er die Dramatik des Stückes auf die Darstellung zweier vollkommen gegensätzlicher Königinnen, wovon die eine, Maria Stuart, die schöne und gefühlvolle ist, und ihre Gegenspielerin Elisabeth die vernunftbetonte, kühle und berechnende.⁵⁰⁰ Dass aber Schiller die beiden Königinnen facettenreicher und nuancierter entworfen hat und sich somit eine Zuordnung in Gut und Böse als durchaus fragwürdig erweist, erklärt Oehlenschläger nicht. Schon in seiner Schrift *Ueber die tragische Kunst* hatte Schiller darauf hingewiesen, dass es einem tragischen Werk Abbruch tun müsse, wenn der Dichter nicht ohne Bösewicht auskäme, denn ein Dichter, der sich auf seinen wahren Vorteil verstünde, werde das Unglück durch den Zwang der Umstände herbeiführen (vgl. NA 20, 155). Bei Schiller heißt es, in Anlehnung an Aristoteles, weiter:

Zu einem weit höhern Grad steigt das Mitleid, wenn sowohl derjenige, welcher leidet, als derjenige, welcher Leiden verursacht, Gegenstände desselben werden. Dies kann nur dann geschehen, wenn der letztere weder unsern Haß noch unsre Verachtung erregte, sondern wider seine Neigung dahin gebracht wird, Urheber des Unglücks zu werden. (NA 20, 156)

Bleibt bei Schiller das Tragische durch die äußere Handlung, den Zwang der Umstände, bestimmt, so ist für Oehlenschläger im Gegensatz dazu das Innere der Handlung, und wie eingangs beschrieben die Entwicklung der Charaktere, von vorrangiger Bedeutung. In Bezug

⁴⁹⁸ Oehlenschläger, *Fortale til Nordiske Digte*, S. 44.

⁴⁹⁹ Oehlenschläger, *Om Evald og Schiller*, S. 340.

⁵⁰⁰ Ebd.

auf *Baldur hin Gode* und auch *Hakon Jarl hin Rige*, so bleibt allerdings festzustellen, löst er diese Forderung nicht ein.

2.2.2 Poetische Wahrheit

Wie bereits zu Beginn dieses Kapitels ausgeführt wurde, liegt für Oehlenschläger in der Darstellung historischer Stoffe der höchste Gegenstand, den ein Dichter auf die Bühne bringen kann.⁵⁰¹ Doch im Gegensatz zu Schiller versteht er diesen historischen Stoff als einen nationalen Stoff, der eng mit der Konstruktion einer nationalen Identität verknüpft ist: „Da enhver Nation har sine egne Bedrifter, saa følger heraf, at enhver Nation ogsaa bør have sit eiendommelige Nationalskuespil. Dette eiendommelige Nationale er Poesiens ædlest Blomst [...]“⁵⁰² („Weil eine jede Nation ihre eigenen Heldentaten hat, folgt daraus, dass jede Nation auch ihr eigentümliches Nationalschauspiel haben sollte. Dieses eigentümlich Nationale ist die edelste Blume der Poesie.“) Diese Position lässt sich auch in Oehlenschlägers Ausführungen über *Die Jungfrau von Orleans* nachweisen. Schiller komme zwar das Verdienst zu, die Ehre der französischen Heldin gerettet zu haben, könne seiner Figur jedoch nicht das notwendige Nationalkolorit verleihen.⁵⁰³ Schillers Johanna sei keine französische, sondern eine viel zu deutsch geratene Figur.⁵⁰⁴ Damit hält Oehlenschläger auch in seiner Vorlesung über Schiller im Winter 1812/13 an seinem Standpunkt fest, „at Tragødien især maa være national, og at den altid lykkes Digteren bedst, naar den er det.“⁵⁰⁵ („dass die Tragödie vorrangig national sein muss, und dass sie dem Dichter am besten glückt, wenn sie es auch ist.“)

Mit Schillers klassischer Dramenposition lässt sich diese Argumentation nicht in Einklang bringen. Hier argumentiert Oehlenschläger vielmehr im Sinne von Schillers früherer Forderung aus der *Schaubühnenrede* aus dem Jahr 1784, wonach eine gute stehende Bühne großen Einfluss auf die Nation habe: „[...] mit einem Wort, wenn wir es erlebten, eine Nationalbühne zu haben, so würden wir auch eine Nation.“ (NA 20, 99) Doch nach seiner Auseinandersetzung mit Kant steht für Schiller weniger das Bedürfnis nach einem Nationaltheater im Vordergrund, sondern die Darstellung des Erhabenen. Den historischen Stoff eines Dramas in den Dienst des Vaterlandes oder eines anderen Zwecks zu stellen, widerstrebt ihm, denn: „Sie [die Poesie, A.H.] soll das Herz treffen, weil sie aus dem Herzen

⁵⁰¹ Vgl. Oehlenschläger, *Fortale til Nordiske Digte*, S. 39.

⁵⁰² Ebd.

⁵⁰³ Vgl. Oehlenschläger, *Om Evald og Schiller*, S. 380.

⁵⁰⁴ Vgl. ebd., S. 380f.

⁵⁰⁵ Ebd., S. 380.

floß, und nicht auf den Staatsbürger in dem Menschen, sondern auf den Menschen im Staatsbürger zielen.“⁵⁰⁶ (NA 20, 219). Schiller greift demzufolge auf historische Stoffe zurück, um Menschen in Ausnahmesituationen vorzuführen, und er differenziert deutlich zwischen Tragödie und historischem Drama.⁵⁰⁷ Oehlenschläger hingegen lehnt die Geschichte als Dramenstoff ab. In seinen Ausführungen über *Maria Stuart* macht er nochmals deutlich, dass die Geschichte kaum Themen biete, die sich zu einer bestimmten in sich selbst abgeschlossenen Handlung eignen, wie sie eine Tragödie erfordere.⁵⁰⁸ Deshalb sei es notwendig, zeitlich weit in der Historie zurückzugehen oder besonders tief in private Verhältnisse einzutauchen, da davon weniger bekannt sei und der Dichter so einfacher hinzudichten könne, was seine dramatische Handlung erfordere:

Jo mere derimod en Digter enten gaaer *tilbage* i Historien, eller jo dybere han gaaer ind i de private Forhold og forlader de *offentlige*, jo mindre *kiende* vi deraf, desmere kan han altsaa digte selv til efter sin Bequemmelighed, og deslettere altsaa indrette Fabelen efter Kunstens Nødtørft.⁵⁰⁹

(Je mehr hingegen der Dichter entweder in der Geschichte *zurückgeht*, oder je tiefer er sich in die privaten Verhältnisse hineinbegibt und die *öffentlichen* verlässt, je weniger *kennen* wir davon, desto mehr kann er nach seinem Behagen hinzudichten und desto einfacher die Fabel nach der Notdurft der Kunst einrichten.)

Damit vermittelt Oehlenschläger hier nicht Schillers Konzept der poetischen Wahrheit, sondern erläutert dem Auditorium vielmehr seinen eigenen Umgang mit historischen Stoffen in seiner Rolle als Dichter. Und diese orientieren sich an historischer Korrektheit: das allzu Bekannte zu verändern, könne nämlich den Leser beleidigen und zudem die Illusion zerstören.⁵¹⁰ Dagegen ist es Schillers Absicht in seinen Tragödien, herausragende historische Persönlichkeiten unter dem Zwang äußerer Umstände vorzuführen, die ihren Anspruch auf Selbstbestimmtheit beweisen und sich in einem Zustand der Gemütsfreiheit über diese widrigen Umstände erheben müssen.

⁵⁰⁶ Denn: „Nur ein barbarischer Geschmack braucht den Stachel des Privatinteresses, um zu der Schönheit hingelockt zu werden, und nur der Stümper borgt von dem Stoffe eine Kraft, die er in die Form zu legen verzweifelt.“ (NA 20, 219.)

⁵⁰⁷ In *Ueber das Pathetische* schreibt Schiller: „Die Tragödie ist [...] poetische Nachahmung einer mitleidswürdigen Handlung, und dadurch wird sie der historischen entgegengesetzt. Das letztere würde sie sein, wenn sie einen historischen Zweck verfolgte, wenn sie darauf ausginge, von geschehenen Dingen und von der Art ihres Geschehens zu unterrichten.“ (NA 20, 166). Vgl. hierzu auch *Schillers klassische Dramenkonzeption* ab S. 51.

⁵⁰⁸ Vgl. Oehlenschläger, *Om Evald og Schiller*, S. 336.

⁵⁰⁹ Ebd., S. 336f.

⁵¹⁰ Vgl. ebd., S. 337.

2.2.3 Illusion

In Oehlenschlägers Vorlesung über *Die Braut von Messina* tritt die grundverschiedene Bedeutung des Begriffs *Illusion* der beiden Dichter deutlich hervor. Damit die Illusionskraft eines Kunstwerks besonders stark ausfällt, so meint Oehlenschläger, müsse der Künstler die Natur nachahmen, da nur aus ihr Kunstwerke entspringen können.⁵¹¹ Er zieht das naive Naturtalent dem sentimentalischen Dichter vor, denn Kunst könne nun einmal nicht aus abstrakten Begriffen fließen.⁵¹² Theatrale Handlungen sollten als real vorgetäuscht werden.

Naar man vil fremstille idealske Handlinger, saa kan det umulig være idealsk at forstyrre Indbildningen om deres Virkelighed. En skøn Nydelse, noget af den høieste Velbehag, som Kunsten skænker os, er, at den faaer os til at glemme os selv, og til at troe, at vi virkelig leve i en anden Verden; og denne skønne Indbildning, denne Illusion, kalder Schiller ein armselig Gauklerbetrug.⁵¹³

(Wenn man idealische Handlungen darstellen möchte, dann kann es kaum ideal sein, die Einbildung von deren Wirklichkeit zu stören. Ein schöner Genuss, höchstes Wohlbehagen, den uns die Kunst schenkt, ist, dass sie uns dazu bringt, uns selbst zu vergessen und uns glauben zu lassen, dass wir wirklich in einer anderen Welt leben; und diese schöne Einbildung, diese Illusion, nennt Schiller einen armseligen Gauklerbetrug.)

In Oehlenschlägers Worten wird deutlich, dass er dem Begriff der Illusion eine Bedeutung zugrunde legt, die sich mit der Schillerschen keineswegs in Einklang bringen lässt. Eben genau dieser Art von Illusion erklärt Schiller den Kampf. In seiner klassischen Dramenkonzeption kommt dem Kunstcharakter eine besonders wichtige Bedeutung zu: Die Künstlichkeit der vorgestellten Situation soll immer erkennbar bleiben, da, so heißt es in seiner Vorrede zur *Braut von Messina*, „die Kunst nur dadurch wahr ist, daß sie das Wirkliche ganz verläßt und rein ideell wird.“ (NA 10, 10) Auch in seiner Abhandlung *Ueber naive und sentimentalische Dichtung* fordert er vom sentimentalischen Dichter, dass dieser das Ideal und nicht wie der naive Dichter die Wirklichkeit abbilden müsse (Vgl. NA 20, 437).

Für Oehlenschläger entspringt die Kunst der Nachahmung der Natur, doch solle der wahre Künstler, ganz im Gegensatz zu Schiller, der „kein einziges Element aus der Wirklichkeit brauchen kann“ (NA 10, 10), die natürlichen Züge verschönern, „men han forlader dem ikke; tvertimod, han holder ethvert saadant lykkelig opfattet Træk for en Rigdom i sit Værk, der just viser hans Genie.“⁵¹⁴ („aber er verlässt sie nicht; im Gegenteil, er hält jeden solchen glücklichen Zug für ein Reichthum in seinem Werk, das gerade sein Genie zeigt.“) Oehlenschläger will also die Wirklichkeit widergegeben wissen bzw. Kunst soll nach ihm das Dargestellte als wirklich vortäuschen. Deutlich wird dies auch in seiner Vorlesung über *Die Jungfrau von Orleans*: Zur Deutung von Johannas übernatürlichen Handlungen

⁵¹¹ Vgl. ebd., S. 393.

⁵¹² Vgl. ebd.

⁵¹³ Ebd., S. 395.

⁵¹⁴ Ebd., S. 394.

werden, bis auf ihre Befreiung aus den Ketten der Engländer (V, 11), Erklärungsmuster herangezogen, die mit der Logik der menschlichen Ratio vereinbar sind.⁵¹⁵

Zur Unterstützung der Illusion bedient sich Schiller einer metrischen Sprache und führt in *Die Braut von Messina* den Chor ein. Hier jedoch sieht Oehlenschläger wiederum die Illusion gestört, was jedoch, wie aus Schillers Vorrede hervorgeht, auch sein Ziel ist. (Vgl. NA 10, 14) Dem Vorwurf, dass der Chor „die Täuschung aufhebe, daß er die Gewalt der Affekte breche“ (NA 10, 14) begegnet Schiller damit, dass er die Identifikation des Zuschauers mit dem leidenden Helden durchbrechen möchte: „Wenn die Schläge, womit die Tragödie unser Herz trifft, ohne Unterbrechung aufeinander folgten, so würde das Leiden über die Thätigkeit siegen. Wir würden uns mit dem Stoffe vermengen und nicht mehr über demselben schweben.“ (NA 10, 14) Diese Argumente lehnt Oehlenschläger als spitzfindige Konstruktionen ab. Mit abstrakten Begriffen, so Oehlenschläger, könne man sich dahin räsonieren, wohin man wolle,⁵¹⁶ und merkt an, dass die Griechen sich ihren Chor nicht mithilfe einer abstrakten Theorie herbeireden mussten.⁵¹⁷

Im Gegensatz zu Schiller, der sich einer metrischen Sprache bedient, plädiert Oehlenschläger für die Anwendung der Prosasprache und orientiert sich damit vielmehr an Lessing, der nach einer „natürlichen Abbildung des menschlichen Lebens“ strebte.⁵¹⁸ Besonders in Hinblick auf *Maria Stuart*, aber auch in *Die Braut von Messina*, beklagt Oehlenschläger den Gebrauch der metrischen Sprache: Allein in ruhigen Situationen sei es dem Dichter gestattet, die Gefühle und Gedanken der Figuren laut preiszugeben. Es liege jedoch weder in der menschlichen Natur, seine Gedanken zu singen, noch Mortimer über die Unterschiede der beiden Königinnen singen zu lassen.⁵¹⁹ Doch auch hier gibt Oehlenschläger Schillers Konzeption von Illusion nicht vollständig wieder. Die metrische Sprache dient, ähnlich wie der Chor, dazu die Identifikation des Zuschauers mit dem Figuren aufzuheben. Das Gemüt des Zuschauers müsse immer seine Freiheit behalten und „sich immer klar und heiter von den Rührungen scheiden, die es erleidet.“ (NA 10, 14)

Am Begriff der Illusion wird der unterschiedliche Anspruch der beiden Dichter offenbar. Während es Schiller darum geht, den Kunstcharakter des Dramas zu betonen, plädiert Oehlenschläger für ein wirklichkeitsgetreues Abbild im Drama. Daraus folgt, dass sich die Dichter unterschiedlicher Stilmittel bedienen. Den Kunst- und Illusionscharakter sieht Schiller in der Bearbeitung des Ideals und in der Verwendung einer metrischen Sprache

⁵¹⁵ Vgl. ebd., S. 384.

⁵¹⁶ Vgl. Oehlenschläger, *Om Evald og Schiller*, S. 393f.

⁵¹⁷ Vgl. ebd., S. 394.

⁵¹⁸ Lessing, *Hamburgische Dramaturgie*, S. 529.

⁵¹⁹ Vgl. Oehlenschläger, *Om Evald og Schiller*, S. 343f. und S. 345.

verwirklicht. Daher lehnt er die Abbildung der Wirklichkeit im Drama ab und beansprucht gerade durch diese Abwendung von der Wirklichkeit, wahre Kunst zu schaffen. Diesen Illusionsbegriff vermittelt Oehlenschläger in seiner Vorlesung jedoch nicht nach Dänemark. Stattdessen misst er ihn an seinem Verständnis von wahrer Kunst, die erst dann realisiert sei, wenn der Künstler die Natur so nachahme, dass sich der Zuschauer mit der dargestellten Welt identifiziert. Gestört werde diese Art der Illusion jedoch gerade durch die Verwendung einer metrischen Sprache, da diese nicht mit dem Bekannten und Alltäglichen übereinstimme.

2.2.4 Schillers Begriff des Erhabenen

Schillers *Schaubühnenaufsatz* steht noch ganz im Geiste der Aufklärung, darin verspreche er sich eine unmittelbare Einwirkung auf die Moral seiner Zeitgenossen⁵²⁰ und schreibt der Bühne einen sittlichen Einfluss zu, „die Schaubühne [wirkt] tiefer und dauernder als Moral und Gesetze“ (NA 20, 93) und „[d]ie Schaubühne ist mehr als jede andere öffentliche Anstalt des Staats eine Schule der praktischen Weisheit, ein Wegweiser durch das bürgerliche Leben, ein unfehlbarer Schlüssel zu den geheimsten Zugängen der menschlichen Seele.“ (NA 20, 95) Doch diese Funktion gesteht Schiller dem Theater nicht mehr zu, nachdem er sich mit der Philosophie Kants auseinandergesetzt hat.

In Bezug auf Schillers klassische Dramen benutzt Oehlenschläger immer wieder den Begriff des Mitleids. So stellt er über sie fest, dass in ihnen menschliche Schwäche dargestellt werde, die der Rezipient missbillige und ihn zu Mitleid rühre.⁵²¹ Doch im Mitleid ist Schillers Begriff des Leidens noch nicht erschöpft. Sympathetisches Leiden (vgl. NA 20, 152) soll den Zuschauer so betroffen machen, als ob er der leidende Held sei. Diesem Affekt des Mitleidens, der für Schiller immer eine sinnliche Passivität ist, muss mit einer Kraft entgegen gewirkt werden, die der leidenden Natur nicht unterworfen bleibt. Nur so gelange der Mensch zur Freiheit und erhebt sich über seine sinnliche Passivität. Die Tragödie ist für Schiller das geeignete Mittel, um dieses Vermögen im Menschen wachzurufen.

In Oehlenschlägers Vorlesung wird diese Dimension des Leides wie auch der Begriff des Erhabenen übergangen. Er scheint hier vielmehr der lessingschen Begriffsdeutung verhaftet zu sein, die dem Mitleid eine erzieherische Funktion zuschreibt. Indem der Zuschauer fürchtet, dass das Unglück auch ihn selbst treffen könnte, soll es positiv auf

⁵²⁰ Vgl. Berghahn, *Nachwort*, in: *Vom Pathetischen und Erhabenen. Schriften zur Dramentheorie*, S. 143.

⁵²¹ Vgl. Oehlenschläger, *Om Evald og Schiller*, S. 331.

Sittlichkeit und Tugend einwirken.⁵²² Während Schiller die aristotelischen Begriffe *éleos* und *phóbos* wieder mit *Furcht* und *Schrecken* übersetzt, orientiert sich Oehlenschläger an der lessingschen Übersetzung von *Mitleid* und *Furcht*.⁵²³ Da Oehlenschläger in seinen Dramenanalysen die theoretischen Positionen nicht mit einbezieht, gelangt er zu Deutungen, die mit Schillers Absicht, eine moderne, d.h. zeitgemäße Tragödie zu schaffen, nicht in Einklang zu bringen sind. So liest er beispielsweise *Die Braut von Messina* nicht als ein Drama, das antike Vorbilder in der Hinsicht nachahmt, dass sie in die moderne Tragödie integriert werden, sondern versteht es als eine Kopie der griechischen Tragödie, die ihr ganz und gar verhaftet ist. Die Handlung des Stückes an sich lobt Oehlenschläger, als die wohl beste, die sich unter Schillers Dramen finden lasse, die Art der Behandlung des Stoffes und seine Gestalt, womit Schiller ja gerade klassisch auftreten wollte, kritisiert er jedoch:

Jeg paastaaer, at Stoffet i Braut von Messina er, som *Fabel* betraget, den bedste i alle Schillers Arbejder; og vilde blevet et herligt Skuespil, naar for det første Chorene, for det andet de lange lyriske Monologer, for det tredje det græske Fatum var kastet bort; og Fabeln havde udviklet sig historisk og karakteristisk, som i de foregaaende Schillerske Søragespil.⁵²⁴

(Ich behaupte, dass der Stoff in *Die Braut von Messina*, als *Fabel* betrachtet, der beste von Schillers Arbeiten ist; und sie wäre ein herrliches Schauspiel geworden, wenn erstens die Chöre, zweitens die langen lyrischen Monologe und drittens das griechische Fatum verworfen worden wäre; die Fabel hätte sich dann historisch und charakteristisch wie in den vorangegangenen Schillerschen Trauerspielen entwickeln können.)

So umstritten die Deutung dieses Dramas auch heute noch ist,⁵²⁵ Oehlenschläger rezipiert es nicht als eine moderne Tragödie, die Schiller mehr als je zuvor mit der *Braut* geschaffen zu haben glaubte. (Vgl. NA 32, 11 und 15) Oehlenschläger erkennt in ihr eine reine Schicksalstragödie, nicht jedoch eine Tragödie, in der die Figuren ihre Schuld anerkennen und die Konsequenzen daraus tragen. Den Begriff des Erhabenen bzw. den einer schönen Seele berücksichtigt Oehlenschläger auch in seiner Deutung der *Maria Stuart* nicht und betont stattdessen die kontrastreich angelegten Charaktere der Königinnen, wobei, wie bereits dargestellt wurde, Maria Stuart als ausschließlich positiv und Elisabeth als negativ bewertet wird.⁵²⁶ In seinen Ausführungen über *Die Jungfrau von Orleans* ist dann erkennbar, dass Oehlenschläger im Grunde keine Deutung des Stückes bietet, sondern nur noch Figurenbeschreibungen. Dass es Schiller um die Versöhnung von Gegensätzen, also die

⁵²² In der *Hamburgischen Dramaturgie* schreibt Lessing, dass „es [...] die Furcht [ist], welche aus unserer Ähnlichkeit mit der leidenden Person für uns selbst entspringt; es ist die Furcht, daß die Unglücksfälle, die wir über diese verhängt sehen, uns selbst treffen können; es ist die Furcht, daß wir der bemitleidete Gegenstand selbst werden können. Mit einem Worte: diese Furcht ist das auf uns selbst bezogene Mitleid.“ (Lessing, *Hamburgische Dramaturgie*, S. 556.)

⁵²³ Vgl. hierzu auch Borchmeyer, *Weimarer Klassik*, S. 234.

⁵²⁴ Oehlenschläger, *Om Evald og Schiller*, S. 404.

⁵²⁵ Einen Überblick über die verschiedenen Deutungen des Stückes gibt Guthke, *Die Braut von Messina*, S. 494-514.

⁵²⁶ Vgl. Oehlenschläger, *Om Evald og Schiller*, S. 340.

Versöhnung von Sinnlichkeit und Vernunft im Menschen geht, bleibt in seiner Vorlesung ebenso unerwähnt.

Durch Oehlenschlägers Vorgehensweise in seiner Vorlesung, die Schillers theoretische Positionen konsequent ausklammert, bleibt in der Deutung der klassischen Dramen Schillers Programm einer ästhetischen Erziehung des Menschen zu Freiheit und moralischem Handeln unberücksichtigt. Im weiteren Verlauf der Schillerrezeption zeigt sich, dass die theoretischen Abhandlungen nicht an Bedeutung gewinnen. Die Ästhetik und dramentheoretischen Schriften werden auch zukünftig nur wenig beachtet. Indem Oehlenschläger immer wieder auf sein eigenes Dramenkonzept zu sprechen kommt, das wesentlich von der Darstellung nationaler Stoffe geprägt ist, werden Schillers Dramen in einer deutlich romantisierten und nationalisierten Perspektive beurteilt.

2.2.5 „Naivitet og Sentimentalitet“⁵²⁷

In seiner Vorlesung über Evalds Dichtung bekannte Oehlenschläger sich offen zu Schillers Begriffe des Naiven und des Sentimentalischen: „Schiller har skrevet en lang Afhandling herom, hvis Detail jeg ikke erindrer mig“.⁵²⁸ („Schiller hat darüber eine lange Abhandlung geschrieben, an deren Details ich mich nicht erinnere.“) Ob Oehlenschläger sich tatsächlich nicht erinnern kann oder er den Vorwand nutzt, um seine eigenen Definitionen zu verbreiten, mag dahingestellt bleiben. Auffällig ist jedoch, dass der Däne an mehreren Stellen in seinen Schriften auf diese beiden Begriffe zurückkommt und damit seine Definition in Dänemark etabliert. Zuerst spricht Oehlenschläger im Rahmen seiner Vorlesung über Evald über das Naive und das Sentimentale.⁵²⁹ Deutlich seltener verweist er auf die Begriffe in seiner Vorlesung über Schiller. Schließlich legt er sein Verständnis des Naiven und Sentimentalen noch einmal in seiner Zeitschrift *Prometheus* im Jahr 1832 dar.

In seiner Konzeption des sentimentalischen Dichters von 1812 fällt im Vergleich zur Schillerschen auf, dass dieser als irregeleitet und melancholisch konnotiert ist.⁵³⁰ Der sentimentale Dichter suche die Einsamkeit, sei unzufrieden mit den ihn umgebenden Dingen und neige daher zu Schwulst und Überspanntheit. In seiner Flucht vom Einzelnen in das Allgemeine verliere er sich leicht, glaube sich groß und erhaben je breiter und unbestimmter

⁵²⁷ Mit dieser Überschrift beziehe ich mich auf Oehlenschlägers Darstellung dieser Begriffe in seiner Zeitschrift *Prometheus. Maanedsskrift for Poesie, Æsthetik og Kritik*. Bd 1. Kopenhagen 1832. S. 48-62. Hier S. 48.

⁵²⁸ Oehlenschläger, *Om Evald og Schiller*, S. 257f. Vgl. auch: Michelsen, *Kunst som forædling – Schillers æstetik og Oehlenschläger*, S. 37-42.

⁵²⁹ Vgl. Oehlenschlägers Vorlesungen *Over Svulst og Plathed* sowie *Over Evald som lyrisk Digter* im Rahmen seiner Vorlesung über Evald. (*Om Evald og Schiller*, S. 120-124 sowie S. 136ff.)

⁵³⁰ Vgl. Oehlenschläger, *Om Evald og Schiller*, S. 123.

er sei.⁵³¹ Den naiven Dichter hingegen beschreibt Oehlenschläger wesentlich ausführlicher und gibt mit dieser Beschreibung letztendlich auch eine Selbstcharakterisierung zu erkennen.⁵³² Das naive Genie verfüge über eine intuitive Auffassung, mit der es in jeder Realität das Ideale erkenne und es sich mit Hilfe der Kunst zu seinem Eigentum mache. Ebenso weiß der naive Dichter seine Kräfte einzuteilen und schreite so zu Bildung und Meisterschaft voran. Habe er sich eine Zeit lang mit einer Sache beschäftigt und damit seine Phantasie zufriedengestellt, fahre er fort, um das nächste Thema zu entdecken. Insgesamt, so Oehlenschläger, falle es dem naiven Dichter leichter, sich in sein Schicksal zu finden: „hvad der nægtes ham paa et Sted, søger han let trøstet paa et andet, og saaledes vorder han lykkelig.“⁵³³ („was ihm an einem Ort verwehrt wird, sucht er schnell getröstet an einem anderen, und so wird er glücklich.“) Über den sentimentalischen Dichter hingegen heißt es, dass er ein unglücklicher Liebender sei und von diesem Gefühl sein Leben lang vereinnahmt sei, „saaledes bliver han den smægtende Kiærligheds Sanger.“⁵³⁴ („so wird er der schmachtende Sänger der Liebe.“) Während also Schillers Theorie des Naiven und Sentimentalen eine historische sowie typologische Bestimmung dieser beiden Dichtungsarten darstellt,⁵³⁵ handelt es sich bei Oehlenschlägers Konzeption zwar auch noch um eine typologische Unterscheidung, die er jedoch vielmehr auf den Charakter des Dichters zurückführt. Zugleich lassen Oehlenschlägers Positionen eine Wertung erkennen, die er in seiner Zeitschrift noch deutlicher formuliert. Das Naive wird dort mit dem Gesunden assoziiert, während das Sentimentalische als kränklich charakterisiert wird: „Det Naive er altsaa det *Medfødte*, *det umiddelbart Yttrede*; den sunde friske Form af Livet selv, af den aandelige Nydelse, [...]; og kan selv gjøre det Høie til sin Gienstand, naar det drager det nedpaa Jorden og gjør det menneskeligt.“⁵³⁶ („Das Naive ist also das Angeborene, das unmittelbar Geäußerte; die gesunde frische Form des Lebens selbst, des geistigen Genusses, [...]; und kann selbst das Hohe zu seinem Gegenstand machen, wenn es selbiges hinunter auf die Erde zieht und es menschlich macht.“) Dagegen beschreibt er das Sentimentalische folgendermaßen: „Man kunde altid paa en Maade kalde Sentimentaliteten sygelig, naar man ved Sygelighed forstaaer Indvirkningen af det Hele paa det Enkelte, saa at det opløses, mister sin Personlighed, og igien smelter sammen med det Hele.“⁵³⁷ („Man könnte die Sentimentalität immer auf eine gewisse Weise kränkhaf nennen, wenn man unter Krankhaftigkeit das Einwirken des Ganzen

⁵³¹ Vgl. ebd.

⁵³² Vgl. hier und im Folgenden Oehlenschläger, *Om Evald og Schiller*, S. 137f.

⁵³³ Ebd., S. 138.

⁵³⁴ Ebd.

⁵³⁵ Vgl. hierzu auch *Schillers philosophische Abhandlungen* ab S. 43.

⁵³⁶ Oehlenschläger, *Naivitet og Sentimentalitet*, S. 57.

⁵³⁷ Oehlenschläger, *Naivitet og Sentimentalitet*, S. 59.

auf das Einzelne versteht, so dass es sich auflöst, seine Persönlichkeit verliert und wieder mit dem Ganzen verschmilzt.“) In der weiteren Rezeption dieser Begriffe wird sich Oehlenschlägers Definition in Dänemark durchsetzen, was insbesondere am Urteil über die Poesie von Schack Staffeldt sichtbar wird. Wenn der deutsch-dänische Dichter als sentimental bezeichnet wird, dann schwingt darin immer eine Abwertung mit, die in Schillers Begriffskonzeption des Sentimentalen gerade nicht angelegt ist.

2.3 Resümee

Adam Oehlenschläger ist an der Vermittlung von Schillers Dramen durch seine eigenen Tragödien und seiner Vorlesung über den Dramendichter maßgeblich beteiligt. Er steht jedoch für die Vermittlung eines ganz bestimmten Ausschnitts von Schillers Schriften, nämlich hauptsächlich seiner Dramen. So konnte an Oehlenschlägers Tragödien gezeigt werden, dass der Däne einzelne Motive aus Schillers Dramen einfügt und sich von diesen eine große Bühnenwirkung erhofft. Bei der Integration der Motive geht es ihm weder darum, Deutungsperspektiven seiner Tragödien zu erweitern, noch darum, Schillers ästhetische Konzepte nach Dänemark zu transportieren. Diese werden konsequent ausgeblendet und gerade nicht behandelt, was besonders deutlich in seiner Vorlesung über Schillers Dramen zu Tage tritt.

Dass Schillers klassische Dramenkonzeption nicht vermittelt wird, liegt in der unterschiedlichen Auffassung davon, was Dramen zu leisten haben. Für Oehlenschläger dienen sie als Beitrag für eine sich herausbildende nationale Identität, was sich zum einen in der Auswahl seiner Dramenstoffe widerspiegelt, die, bis auf *Correggio*, von historischen Stoffen des Nordens und der nordischen Mythologie geprägt sind. Zum anderen empfiehlt er in seinen Vorreden zu seinen Dramen, etwa in *Fortale til Nordiske Digte*, aber auch in seiner Vorlesung über Schiller, die Darstellung nationaler Stoffe. Hieran wird deutlich, dass Schillers Idee einer Nationalbühne aus seiner *Schaubühnenrede* aus dem Jahr 1784, weitreichendere Folgen für seine Rezeption aufweist als seine klassische Dramentheorie, in der er von diesem Vorsatz wieder Abstand genommen hatte. In Oehlenschlägers Ausführungen kommt viel mehr Schillers Definition des Nationalgeistes zum Ausdruck: „Nationalgeist eines Volkes nenne ich die Aehnlichkeit und Uebereinstimmung seiner Meinungen und Neigungen bei Gegenständen, worüber eine andere Nation anders meint und empfindet.“ (NA 20, 99) Die *Schaubühnenrede* lässt sich zudem leicht an Lessings Positionen der *Hamburgischen Dramaturgie* anschließen, die für die Herausbildung einer dänischen

Theaterkritik und bei Rahbek eine zentrale Rolle spielte. In diesem Sinne verweist auch Oehlenschläger in seiner Vorlesung immer wieder auf Lessing.

Der weitere Verlauf der Schillerrezeption in Dänemark wird jedoch zeigen, wie prägend Oehlenschlägers Vermittlung ist. Denn Schillers ästhetische Positionen werden auch zukünftig nicht aufgearbeitet bzw. zur Deutung seiner klassischen Dramen herangezogen. Die dänische Literaturgeschichtsschreibung macht nicht auf sie aufmerksam, wenn sie auf Parallelen zwischen Oehlenschläger und Schillers Dramen verweist. Aus Oehlenschlägers Rezeption und seiner Vermittlung von Schillers Tragödien resultiert darüber hinaus, dass der deutsche Dichter hauptsächlich im Zusammenhang mit Oehlenschläger genannt wird, der in der dänischen Literaturgeschichte als *der* dänische Nationalromantiker gilt. Dies hat zur Folge, dass auf Schillers ästhetische Grundsätze und seine klassische Dramenkonzeption, die auf seiner Auseinandersetzung mit Kant beruhen, nicht weiter eingegangen wird.

3. Johan Ludvig Heiberg

Für den weiteren Verlauf der Schiller-Rezeption wird hier die Vermittlerrolle von Johan Ludvig Heiberg beleuchtet. Auch er darf in seinen Funktionen als Theaterzensor, Herausgeber von *Kjøbenhavns Flyvende Post*, Professor an der *Militaire Høiskole* sowie als Theaterdirektor als Sprachrohr der Öffentlichkeit angesehen werden. Er gilt zudem als der erste wirkliche Ästhetiker und Kritiker in Dänemark, dessen Gedanken und Ausführungen in einem System dargelegt sind, das sich an Hegels spekulativer Philosophie orientiert.

Zu einer verstärkten Rezeption von Schillers Dramen wie auch seinen ästhetischen Schriften trägt Heiberg jedoch kaum bei, gleichwohl ihm der deutsche Dichter nicht unbekannt ist und er ihn wie z.B. durch die Publikation einiger Auszüge aus Goethes und Schillers Briefwechsel in *Kjøbenhavns Flyvende Post* durchaus für sich zu instrumentalisieren weiß.⁵³⁸ Die Gründe dafür, dass Heiberg zu einer weiteren Rezeption des deutschen Dichters kaum beiträgt, sind vielfältig. Hier müssen seine Vorliebe für das Vaudeville und das französische Vorbild Eugène Scribe ebenso herangezogen werden wie seine Auseinandersetzung mit Hegels Philosophie. Indessen lehnt er Schiller nicht grundsätzlich ab, er zählt ihn sogar zu den besten Dichtern, die die deutsche Literatur hervorgebracht habe⁵³⁹

⁵³⁸ Heiberg übersetzt Auszüge aus diesem Briefwechsel, der mit Unterbrechungen zwischen dem 17.9. und dem 22.12.1830 in *Kjøbenhavns Flyvende Post* erscheint und auch in Band 5 von Heibergs *Prosaiske Skrifter* aufgenommen wurde.

⁵³⁹ Vgl. Heiberg, *Om Vaudevillen*, S. 15.

und erkennt ihn auch als eine autoritäre Instanz der Literatur an.⁵⁴⁰ Dennoch verstellt ihm, so die These, die im Folgenden zu belegen sein wird, die Auseinandersetzung mit Hegels Philosophie, seine Positionierung als spekulativer Geist sowie sein Einsatz für das Vaudeville eine unvoreingenommene Beschäftigung mit Schillers Dramen und seiner Kunstphilosophie. Für Heiberg zählt Goethe zu den wichtigsten Dichtern des deutschen Idealismus, da dieser seine Forderung nach einer spekulativen Dichtung einlöse.⁵⁴¹

Eine von Heiberg in jungen Jahren in Angriff genommene Übersetzung der *Jungfrau von Orleans* wird dann auch nur vor dem Hintergrund nachvollziehbar, dass er zu diesem Zeitpunkt noch nicht mit Hegels Philosophie in Berührung gekommen war. Er hat dieses Vorhaben, das ohnehin nur aus seinen Briefen hervorgeht, offensichtlich nicht abgeschlossen. Eine gedruckte Übersetzung dieser Tragödie aus seiner Hand ist jedenfalls nicht bekannt.⁵⁴² Viele Jahre später hat sich seine Meinung über das Stück dergestalt geändert, dass er anlässlich einer von ihm besuchten Aufführung in Wien über die *Jungfrau* berichtet:

Jeg seer saa mange Ufuldkommenheder i disse saakaldte classiske Værker [...]. Schillers „Jungfrau“ har stedse staaet for mine Tanker som Idealet af en moderne, romantisk Tragedie, men hvor Meget er der dog ikke i Compositionen, som maa kaldes ufiint, for ikke at sige raat?⁵⁴³

(Ich sehe so viele Unvollkommenheiten in diesen sogenannten klassischen Werken [...]. Schillers *Jungfrau* war in meinen Gedanken immer das Ideal einer modernen, romantischen Tragödie, aber wieviel findet sich nicht in der Komposition, das man unfein, um nicht zu sagen roh, nennen muss?)

Das Stück wird Heibergs Anforderungen an eine Tragödie – und darauf wird noch einmal zurückzukommen sein – nicht gerecht, darüber hinaus assoziiert er es mit den Fehlern, die er auch in Oehlenschlägers Dramen erkennt. Seine Richtschnur für eine angemessene und kritische Beurteilung von Literatur bildet Hegels objektiver Idealismus. Schiller hingegen repräsentiert für ihn Kants subjektiven Idealismus, den es nach Hegel zu überwinden gilt.

Heibergs Vermittlerrolle wird somit in zweierlei Hinsicht untersucht: Zum einen in Hinblick auf seine theoretischen Schriften, wobei besonders *Om Philosophiens Betydning for den nuværende Tid* zu Schillers *Briefe über die ästhetische Erziehung* in Beziehung zu setzen sein wird. Zum anderen wird seine Rolle als Theaterzensor und Theaterkritiker und die Frage danach, inwiefern er dazu beiträgt, dass Schillers Tragödien am *Königlichen Theater* aufgeführt werden, herauszustellen sein.

⁵⁴⁰ Vgl. Heiberg, *Schillers og Göthes Brevvexling*, S. 216.

⁵⁴¹ Vgl. Heiberg, *Om den menneskelige Frihed*, S. 417f. Hierauf wird im Abschnitt über *Heiberg und Schiller* ab S. 112 ausführlicher eingegangen.

⁵⁴² Vgl. Brief vom 20.1.1807 und vom 10.3.1807. In: Heiberg, *Breve og Aktstykker* 1, S. 6. Vgl. auch Heiberg, *Breve og Aktstykker* 5, S. 3.

⁵⁴³ Brief an H. L. Martensen vom 21.9.1856. In: Heiberg, *Breve og Aktstykker* 4, S. 234.

3.1 Heibergs Kunstphilosophie

Heiberg kommt während seines Aufenthalts in Kiel zwischen 1822 und 1825 in Berührung mit Hegels Philosophie. Er arbeitet sich in *Phänomenologie des Geistes*, *Wissenschaft der Logik* und *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaft* sowie *Grundlinien der Philosophie des Rechts* ein⁵⁴⁴ – Werke, die ihm vorerst unzugänglich bleiben. Inwieweit er sich mit Hegels übriger Philosophie beschäftigt, die nach seinem Tod als Mitschriften seiner Vorlesungen von seinen Schülern herausgegeben werden, ist nach wie vor nicht eindeutig geklärt.⁵⁴⁵

Im Jahr 1824 trifft Heiberg den letzten Vertreter des deutschen Idealismus in Berlin. Doch erst auf seiner Rückreise nach Kopenhagen, während eines mehrwöchigen Aufenthalts in Hamburg, erfasst er Hegels komplexes System spekulativen Denkens, wie aus seinen *Autobiographiske Fragmenter* hervorgeht:

Fra dette Øieblik var Systemet i sine store Omrids mig klart, og jeg var fuldkommen overbeviist om, at jeg havde opfattet det i dets inderste Kjerne, hvor Meget der end kunde være i Detaillerne, som jeg endnu ikke havde tilegnet mig, og maaske aldrig kommer til at tilegne mig. Jeg kan med Sandhed sige, at hiint forunderlige Moment var noget nær den vigtigste Epoche i mit Liv, thi det gav mig en Ro, en Sikkerhed, en Selvbevidsthed, som jeg aldrig tilforn havde kjendt.⁵⁴⁶

(Von diesem Augenblick an war mir das System in seinen groben Zügen klar, und ich war vollkommen davon überzeugt, dass ich es in seinem innersten Kern verstanden hatte, ganz gleich wieviele Details ich mir noch nicht angeeignet hatte und vielleicht auch nie aneignen werde. Ich kann wahrhaftig sagen, dass jener wunderbare Moment mit der wichtigste Abschnitt in meinem Leben war, denn er gab mir eine Ruhe, eine Sicherheit, ein Selbstbewusstsein, wie ich es vorher nicht kannte.)

Mit Hegel steht Heiberg weiterhin in Kontakt und schickt ihm sogar seine Abhandlung *Om den menneskelige Frihed*, die Hegel jedoch, da er der dänischen Sprache nicht mächtig war, nicht gelesen haben dürfte.⁵⁴⁷ Hegels Philosophie adaptiert er in weiten Teilen für sein eigenes Denken und entwickelt daraus eigene Positionen. Es ist jedoch unklar, welche seiner philosophischen Grundsätze von ihm selbst stammen und welche von Hegel übernommen werden.⁵⁴⁸ Dass Heiberg nicht uneingeschränkt als Vertreter einer spekulativen Philosophie angesehen werden kann, hat schon sein Zeitgenosse Frederik Christian Sibbern erkannt, der ihn als einen Dilettanten der Philosophie kritisiert hatte.⁵⁴⁹ Auch die Forschung hat den Umstand, dass Heiberg eben ein ganz bestimmtes Bild von Hegel nach Dänemark vermittelt, hinlänglich aufgearbeitet. So hat beispielsweise Carl Henrik Koch gezeigt, dass Heiberg in

⁵⁴⁴ Vgl. Olesen, *Heiberg's Initial Approach*, S. 226.

⁵⁴⁵ Vgl. ebd. Vgl. ebenfalls Koch, *Heiberg's 'Hegelian' Solution to the Free Will Problem*, S. 5-36. Vgl. ebenfalls Andreasen, *Efterskrift*, in: *Kjøbenhavns Flyvende Post*, S. 549-576.

⁵⁴⁶ Heiberg, *Autobiographiske Fragmenter*, S. 500f.

⁵⁴⁷ Vgl. Koch, *Heiberg's 'Hegelian' Solution to the Free Will Problem*, S. 21. Vgl. ebenfalls Heibergs Brief an Hegel vom 25.2.1825. In: Heiberg, *Breve og Aktstykker* 1, S. 162f.

⁵⁴⁸ Vgl. Olesen, *Heiberg's Initial Approach*, S. 224.

⁵⁴⁹ Vgl. Koch, *Den danske idealisme 1800-1880*, S. 227.

Om den menneskelige Frihed eine gute Portion Kantischen Dualismus mit einer kleineren Portion romantischer Philosophie vermischt habe.⁵⁵⁰ Koch kommt zu dem Ergebnis, dass Hegels Philosophie für Heiberg gar nicht so sehr auf eben jenem Gebiet von Bedeutung wurde, sondern größere Auswirkungen auf seine Arbeit als Dichter, Kritiker und philosophischer Autor zeige.⁵⁵¹ Er führt aus, dass Heiberg weder als Philosoph noch als Kritiker vollkommen mit Hegels Philosophie übereinstimmt. Dies führt Koch zu einem auf eine nur flüchtige Lektüre von Hegels Schriften zurück, zum anderen auf seine mannigfachen Interessen, denen er ebenfalls nachgeht.⁵⁵²

Aus seiner Beschäftigung mit Hegel gehen dann unmittelbar philosophische Schriften hervor wie etwa *Om den menneskelige Frihed* (1824), *Philosophiens Philosophie*⁵⁵³ und die unveröffentlichten *Grundlinien zum System der Aesthetik als speculativer Wissenschaft* von 1824. Gleichwohl weicht er in seinen ästhetischen Schriften, zu denen seine Abhandlungen *Om Vaudevillens som dramatisk Digtart* (1826), *Om Skjønhed i Naturen* (1828) und seine Kritik über Oehlenschlägers *Væringerne i Miklagard* (1827/28) zählen, entscheidend von Hegels Ästhetik ab. Dies mag auf seine Unkenntnis von Hegels *Ästhetik*⁵⁵⁴ zurückzuführen sein, die dadurch zu erklären ist, dass diese erst zwischen 1835 und 1838 veröffentlicht wurde, also erst nachdem Heibergs bedeutendste Beiträge zu ästhetischen Fragen bereits entstanden waren.⁵⁵⁵ Entsprechend hat auch Georg Brandes darauf aufmerksam gemacht, dass Heibergs Genrelehre von anderen Prämissen als Hegels bestimmt sei.⁵⁵⁶ Für ihn stellt das Lyrische die Grundlage der Poesie und insofern das Unmittelbare dar, wohingegen bei Hegel diese Funktion das Epos einnimmt.⁵⁵⁷ Ein weiterer Unterschied zwischen Hegels und Heibergs Ausführungen zur Poesie bestehe darin, dass Heiberg von einer der Genres

⁵⁵⁰ Vgl. Koch, *Heiberg's 'Hegelian' Solution to the Free Will Problem*, S. 5-36. Vgl. ebenfalls Koch, *Den danske idealisme 1800-1880*, S. 233-236.

⁵⁵¹ Vgl. Koch, *Heiberg's 'Hegelian' Solution to the Free Will Problem*, S. 33.

⁵⁵² Vgl. ebd. Etwas später gelangt Koch in seinem Aufsatz zu folgendem Fazit: „Heiberg is often designated as a Hegelian, but neither in the treatise on freedom nor in his later authorship does he stand forth as a full-blooded advocate of the Hegelian philosophy. This can be due to either to an overly hasty study of Hegel's works or to the fact that Heiberg not only was receptive to Hegel [...]“ (S. 35.)

⁵⁵³ Der ausführliche Titel lautet: *Ledetraad ved Forelæsningerne over Philosophiens Philosophie eller den speculative Logik ved den kongelige militære Høiskole*.

⁵⁵⁴ Hegel hat seine Vorlesungen über Ästhetik nicht selbst in Buchform veröffentlicht. Die Vorlesung hat er zuerst 1818 in Heidelberg gehalten, dann 1820/21, 1823, 1826 und noch einmal 1828/29 in Berlin. Die Vorlesung ist durch die Nachschriften und Ausarbeitungen seiner Schüler und Hörer bekannt und unterscheidet sich, so Annemarie Gethmann-Siefert, deutlich von der von Hegels Schüler H. G. Hotho herausgegebenen *Ästhetik*. (Vgl. Gethmann-Siefert, *Einführung in die Ästhetik*, S. 202ff.) Zur Problematik der Überlieferung von Hegels Ästhetik vgl. ebenfalls: Gethmann-Siefert, *Einführung in Hegels Ästhetik*, S. 5-28.

⁵⁵⁵ Wenngleich Heiberg in seinen Schriften immer wieder auf ein zusammenhängendes ästhetisches System verweist, so hat er dieses letztendlich nicht vorgelegt. Vgl. Koch, *Heiberg's 'Hegelian' Solution to the Free Will Problem*, S. 34.

⁵⁵⁶ Vgl. Brandes, *Den Heibergske Æstetik*, S. 503-505.

⁵⁵⁷ Vgl. Heiberg, *Svar paa Oehlenschlägers Skrift*, S. 208 und vgl. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik* 15, S. 321ff.

immanenten Entwicklung der Poesie ausgeht, darüber hinaus entwirft er eine Rangordnung der unterschiedlichen Gattungen, die sich in dieser Art bei Hegel nicht finden lässt.⁵⁵⁸ Uffe Andreasen plädiert daher dafür, Heibergs philosophischen Positionen nicht an denen Hegels zu messen, sondern den Dänen für sich selbst sprechen zu lassen.⁵⁵⁹

Heibergs Auseinandersetzung mit Hegel fällt am deutlichsten in der Aneignung seiner Dialektik auf, die für Hegel Logik ist und von ihm in der *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse*⁵⁶⁰ näher erläutert wird. Häufig wird dieses Vorgehen vereinfacht als höhere Einheit (Synthese) aus These und Antithese beschrieben. Am bekanntesten findet sich diese Methode in Heibergs berühmter Charakterisierung Oehlenschlägers als einem lyrisch-epischen Dichter angewendet: Wenn es auch richtig ist, dass die dramatische Dichtkunst eine Verbindung von lyrischer und epischer Kunst sei, so handle es sich hierbei nicht einfach um eine mechanische Verbindung, sondern die beiden bildeten eine höhere und konkretere Einheit, worin „det Lyriske ikke længere er lyrisk, og det Episke ikke længere episk, thi begge disse Elementer have saaledes gjennemtrængt hinanden, at de begge er blevne til noget Nyt.“⁵⁶¹ („das Lyrische nicht länger lyrisch ist, und das Epische nicht länger episch, denn diese beiden Elemente haben sich derart durchdrungen, dass sie beide zu etwas Neuem geworden sind.“) Eine ähnliche Versöhnung von Gegensätzen findet sich jedoch bereits in Schillers *Briefen über die ästhetische Erziehung des Menschen* angelegt. Seine Herleitung des ästhetischen Zustands ab dem 18. Brief besteht darin, dass er „die zwey entgegengesetzten Zustände des Empfindens und des Denkens“ miteinander verknüpft, damit sie „in einem Dritten gänzlich verschwinden“ (NA 20, 366). Im ästhetischen Zustand sind „Sinnlichkeit und Vernunft zugleich thätig“, weshalb sie „ihre betimmende Gewalt gegenseitig aufheben, und durch eine Entgegensetzung eine Negation bewirken“ (NA 20, 375). Wenn auch diese Versöhnung von Gefühl und Vernunft bei Schiller noch nicht methodisch reflektiert ist, so hat Wolfgang Düsing herausgearbeitet, sei es dennoch erlaubt, hierin eine „Spielart idealistischer Dialektik“ zu erblicken.⁵⁶² Welche Bedeutung darüber hinaus Hegels Schillerrezeption für seine eigene Philosophie gehabt hat, entgeht Heiberg in

⁵⁵⁸ Vgl. dazu Andreasen, *Efterskrift*, in: *Kjøbenhavns Flyvende Post*, S. 558.

⁵⁵⁹ Vgl. ebd.

⁵⁶⁰ Vgl. Hegel, G.W.F.: *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse*, besonders §§ 79-83, S. 168-180.

⁵⁶¹ Heiberg, *Svar paa Oehlenschlägers Skrift*, S. 205. Deshalb könne Oehlenschläger nicht als dramatischer Dichter angesehen werden. Heiberg plädiert dafür, ihn weder als ausgewiesenen lyrischen noch epischen Dichter zu klassifizieren, sondern eben als lyrisch-epischen, der sich im Übergang vom Lyrischen zum Epischen befinde. (Vgl. ebd., S. 207.)

⁵⁶² Vgl. Düsing, *Ästhetische Erziehung. Text, Materialien, Kommentar*, S. 162.

seiner Auseinandersetzung mit dem deutschen Idealismus.⁵⁶³ Doch muss eben in diesem Punkt einerseits davon ausgegangen werden, dass Heibergs Kenntnis von Schillers theoretischen Schriften zu gering gewesen ist, als dass er auf solche Verbindungen aufmerksam werden konnte. Darüber hinaus sind diese Verbindungen in der Hegel-Forschung erst wesentlich später erkannt und aufgearbeitet worden. Andererseits ging es ihm auch nicht darum, der Bedeutung Schillers für Hegels Philosophie nachzuspüren. Umso erstaunlicher ist es, dass Heiberg mit *Om Philosophiens Betydning* eine Abhandlung verfasst, in der er, wie Koch beschreibt, eine „skitse til en hegeliansk kulturfilosofi“⁵⁶⁴ („Skizze für eine hegelianische Kulturphilosophie“) entwirft und darin Positionen vertritt, die durchaus mit Schillers Programm einer ästhetischen Erziehung, wie er sie in den gleichnamigen *Briefen* darlegt, vereinbar sind.

3.2 Heiberg und Schiller

Ebenso wie Schiller diagnostiziert auch Heiberg rund vierzig Jahre später, im Fahrwasser der Revolutionsbewegungen von 1830/31, wie Bertel Nygaard gezeigt hat,⁵⁶⁵ eine Krise seiner Zeit und nimmt diese zum Ausgang für seine Schrift *Om Philosophiens Betydning for den nuværende Tid*. Heiberg deutet diese Krise als eine Spaltung der menschlichen Existenz in eine endliche und eine unendliche, die einander ausschließen und nicht mehr miteinander zusammen bestehen können. Die Krise erwächst aus der Anhäufung des im endlichen Bereich verorteten Wissens (z.B. Politik und Naturwissenschaften)⁵⁶⁶ in eine unübersichtliche Menge

⁵⁶³ Stellvertretend für eine Vielzahl von Arbeiten über das Verhältnis Hegels zu Schiller sei hier auf die von Annemarie Gethmann-Siefert verwiesen, die in *Die Funktion der Kunst in der Geschichte* zeigt, dass die Grundlagen der Hegelschen Philosophie „sich [...] eindeutig und in ihren wesentlichen Momenten aus der stets mitthematisierten, sich aber wandelnden Beziehung zu Schillers entsprechenden Überlegungen darstellen [lassen].“ (Hervorhebung im Original, S. 18f.) Ein Großteil der früheren Forschung hat in Hegels Vorlesungen über Ästhetik den Ausgangspunkt seiner Auseinandersetzung mit Schiller gesehen, und dies führte im Wesentlichen zu zwei Positionen: Zum einen wurde „Schiller als Hegelianer ante diem“ interpretiert, „weil sich wesentliche Momente seiner ästhetischen Theorie mit Hegels Dialektikkonzeption treffen“ (S. 19) (z.B. Böhler, *Die Bedeutung Schillers für Hegels Ästhetik*, S. 182-191. Vgl. ebenfalls: Rohrmoser, *Zum Problem der ästhetischen Versöhnung. Schiller und Hegel*, S. 129-144. Vgl. ebenfalls: von Wiese, *Das Problem der ästhetischen Versöhnung bei Schiller und Hegel*, S. 167-188.) Zum anderen wird die Position vertreten, dass „Hegel [...] als fatale, weil ideologische Vollendung Schillerscher Einsichten kritisiert“ (S. 19) wird. Gethmann-Siefert geht nun jedoch davon aus, dass die Berliner Vorlesungen vielmehr „den Endpunkt einer Beschäftigung mit Schiller“ markieren (S. 17). Durch die „Darstellung der Entwicklung des Verhältnisses Hegels zu Schiller“ zeigt Gethmann-Siefert „die gemeinsamen Grundlagen beider, die zu einer vergleichbaren Bestimmung der Kunst führen“ (S. 17) und erfasst dadurch, „wie sich beide Konzeptionen auseinander entwickelt haben, welche anfangs geringfügigen Modifikationen letztlich zu der fundamentalen [...] Differenz von sog. ‚formaler‘ und ‚Inhalts‘-Ästhetik“ (S. 17) geführt haben. (Gethmann-Siefert, *Die Funktion der Kunst in der Geschichte*, besonders S. 17-28.)

⁵⁶⁴ Koch, *Den danske idealisme 1800-1880*, S. 236.

⁵⁶⁵ Vgl. Nygaard, *Guldalderens moderne politik*, S. 61ff.

⁵⁶⁶ Vgl. Heiberg, *Om Philosophiens Betydning*, S. 405.

von Details, die das gesellschaftliche und kulturelle Leben prägen. Zugleich betrachtet Heiberg diese Krise als einen historischen Übergangszustand, in dem Altes ende und Neues beginne.⁵⁶⁷ Jedes Zeitalter, das sich nicht in dieser Ausweglosigkeit befinde, besitze seine eigene Philosophie, die das Resultat aller vorangegangenen Erfahrungen und Erkenntnisse repräsentiere.⁵⁶⁸ Heiberg untersucht nun die Funktion der Religion, der Kunst und der Poesie, die er zwar im Bereich des Unendlichen ansiedelt, da sie, ähnlich wie die Philosophie, das Unendliche vom Standpunkt des Endlichen aus als realisiert darstellen.⁵⁶⁹ Doch im Zustand der Krise sind sie nicht mehr dazu fähig, versöhnend zu wirken. Die notwendigen Erklärungsansätze zur Bewältigung der Wirklichkeit können sie nicht mehr bieten, da sie, wie Koch herausarbeitet, zum unterhaltsamen Luxus herabgesunken sind.⁵⁷⁰ Im Gegensatz zu Schiller kommt bei Heiberg der Philosophie, und hier ist die Philosophie Hegels gemeint, die Fähigkeit zu, positiv auf das Chaos der Zeit einzuwirken, d.h. den Gegensatz zwischen Endlichem und Unendlichem zu überwinden.⁵⁷¹ Nur die Philosophie kann das Endliche vom Standpunkt des Unendlichen aus begreifen, weil sie die Erkenntnis der ewigen bzw. der spekulativen Idee, also von Vernunft und Wahrheit in sich trage.⁵⁷² Philosophie stellt bei Heiberg den Inbegriff der Wahrheit selbst dar, weil sie von einem übergeordneten Standpunkt aus die unüberschaubare Menge von Details überblickt. Zudem verkörpert sie eine Wahrheit, in der sich Inhalt und Form decken.⁵⁷³ Er gesteht zwar auch der Kunst, Poesie und Religion diese Wahrheitsfähigkeit zu, jedoch nicht in der der Philosophie eigenen Form: „I hine [Kunst, Poesie, Religion, A.H.] er nemlig Sandheden som Substans, og har da sine forskjellige accidentelle Former; men i denne [die Philosophie, A.H.] er Sandheden som

⁵⁶⁷ Vgl. ebd., S. 384: „De kritiske Perioder i Menneskehedens Udvikling ere overalt et Resultat af en foregaaende Tilvæxt i Erkjendelsens Gjenstande, saaledes at disse, formedelst deres Udvidelse, ikke længere passe i den Form, som før indsluttede dem; for at skaffe sig Plads, gjenembryde de altsaa den gamle Form, eller gjøre en Revolution, som vel under alle Omstændigheder er Afkastelsen af det gamle Aag, men ikke i sig selv indeholder en ny Organisation, idetmindste ikke umiddelbart, men idethøieste som Spire.” In der Krise liege demnach ebenfalls die Kraft, die zu einem neuen, wirklichen Zustand führt, verborgen. (Vgl. Heiberg, *Om Philosophiens Betydning*, S. 392.) („Die kritischen Phasen in der Entwicklung der Menschheit sind überall ein Resultat des vorangegangenen Zuwachses in der Erkenntnis der Gegenstände, insofern dass sie, durch ihre Ausdehnung nicht länger in die Form passen, die sie vorher umschloss; um sich Platz zu schaffen, durchbrechen sie also die alte Form, oder zetteln eine Revolution an, die wohl unter allen Umständen das Abwerfen des alten Jochs beinhaltet, aber keine neue Organisation in sich birgt, zumindest nicht unmittelbar, sondern allerhöchstens als Keim.“) Eine ausführliche Darstellung zu Heibergs Schrift *Om Philosophiens Betydning for den nuværende Tid* gibt Nygaard, *Guldalderens moderne politik*.

⁵⁶⁸ Vgl. Heiberg, *Om Philosophiens Betydning*, S. 387.

⁵⁶⁹ Vgl. ebd., S. 405.

⁵⁷⁰ Vgl. Koch, *Den danske idealisme 1800-1880*, S. 237.

⁵⁷¹ Vgl. Heiberg, *Om Philosophiens Betydning*, besonders S. 400-404.

⁵⁷² Vgl. ebd., S. 385.

⁵⁷³ Vgl. ebd., S. 402. Dort heißt es: „Thi Sandhed er paa eengang Philosophiens Indhold og Form; Philosophien er Sandheden selv og intet Andet end den; og Sandhed er til alle Tider den eneste uanfægtede Magt.“ („Denn die Wahrheit ist zugleich Inhalt und Form der Philosophie; und Wahrheit ist zu allen Zeiten die einzige unangefochtene Macht.“)

Begreb, og Begrebet har kun een Form [...].“⁵⁷⁴ („In jenen [Kunst, Poesie, Religion] ist nämlich die Wahrheit als Substanz und hat ihre verschiedenen akzidentellen Formen; aber in dieser [der Philosophie] ist die Wahrheit als Begriff angelegt und der Begriff hat nur eine Form [...].“) Um auch der Kunst, einen angemessenen Stellenwert zuschreiben zu können, fordert Heiberg eine spekulative Poesie. Ihr gesteht er die Fähigkeit zu, versöhnend auf die diagnostizierte Krise zu wirken.⁵⁷⁵ Dass die spekulative Poesie dazu in der Lage ist, begründet er damit, dass spekulative Dichter im Grunde Philosophen seien und eben auch philosophische Gedanken formulierten – dies jedoch in der sich verändernden Form der Poesie, die Heiberg als „accidentelle Form“ bezeichnet. Diese variierende Form der Poesie sei für den spekulativen Dichter jedoch unwesentlich,⁵⁷⁶ weshalb er mittels seiner Poesie Philosophie darstellen könne. Als ein Beispiel für einen spekulativen Dichter, der zugleich einen Vertreter der hegelschen Philosophie verkörpere, führt Heiberg Goethe an:

Goethe og Hegel ere upaatvivlelig de to største Mænd, som den nyere Tid har frembragt; ingen andre fortjene i den Grad at kaldes vor Tids Repræsentanter, thi i deres Værker er vor Tids hele aandelige Liv, som tilværende, og nærværende, d. e. indbefattende det Tilkommende i Eenhed med det Forbigangne, concentreret.⁵⁷⁷

(Goethe und Hegel sind zweifellos die beiden größten Männer, die die neuere Zeit hervorgebracht hat; keine anderen verdienen in diesem Grad Repräsentanten unserer Zeit genannt zu werden, denn in ihren Werken ist unser gesamtes geistiges Leben als anwesend und gegenwärtig konzentriert, d.h. das Zukünftige in Einheit mit dem Vergangenen beinhaltend.)

Was Goethe von zeitgenössischen Dichtern unterscheide, ist, dass er die Philosophie seines Zeitalters darstelle (insofern die Poesie eben dazu in der Lage sei): Mithilfe des wahren Lehrgedichts, so Heiberg, werde Poesie in Philosophie umgeformt.⁵⁷⁸ Ein wahres Lehrgedicht ist nach seiner Definition eines, „som har Erkjendelsen af det Uendelige, den filosofiske Erkjendelse, til sin Gjenstand; men heraf følger tillige, at Læredigtet, [...] ikke hører til de poetiske Afarter, men tvertimod betegner Poesiens høieste Udvikling.“⁵⁷⁹ („das die Erkenntnis des Unendlichen, also die philosophische Erkenntnis, zum Gegenstand hat; aber daraus folgt zugleich, dass das Lehrgedicht [...] nicht zu den poetischen Unterarten gehört, sondern im Gegensatz die höchste Entwicklung der Poesie bezeichnet.“) Diese Definition sieht Heiberg in Goethes *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, *Torquato Tasso* und besonders der *Faust*-Dichtung

⁵⁷⁴ Ebd., S. 404.

⁵⁷⁵ Vgl. ebd., S. 418f.

⁵⁷⁶ Vgl. ebd., S. 419f. Anders verhalte es sich jedoch mit der Religion, deren Wesen in eben genau jenem Unterschied bestehe. Heiberg führt nun aus, dass in einem Zeitalter, das nicht religiös ist, der Religion im Grunde nur zwei, jedoch beides gefährliche, Auswege offenstehen: Entweder existiere die Religion in ihrer Trennung von der Philosophie, was ihre Vernichtung zur Folge hätte oder sie hebe den Unterschied zwischen sich und der Philosophie auf, was aber dann eines Sichselbstaufheben gleichkomme. (Vgl. ebd.)

⁵⁷⁷ Ebd., S. 417.

⁵⁷⁸ Ebd., S. 420f. Neben Goethe zählt Heiberg auch Dante, Calderon und Scribe zu den spekulativen Dichtern. (Vgl. ebd., S. 421f.)

⁵⁷⁹ Ebd., S. 421.

verwirklicht. Die Texte stellen für ihn wichtige Lehrgedichte im Bereich der spekulativen Poesie dar, da sie vom unendlichen Standpunkt aus die Fülle des Wissens überblicken und somit Deutungsmuster und Erklärungsansätze für die Wirklichkeit bieten. Darüber hinaus werden in diesen Texten ganz im Sinne der hegelschen Philosophie Ideal und Wirklichkeit miteinander versöhnt.⁵⁸⁰

Schillers Dichtung wie auch seine Theorie spielen für Heiberg nur eine untergeordnete Rolle. Er ordnet ihn zwar in die Reihe idealistischer Dichter ein, jedoch bleibe er zu subjektiv und damit zu stark auf das Endliche beschränkt und könne deshalb nicht als spekulativer Dichter angesehen werden.⁵⁸¹ Er beurteilt Schillers Werke zwar auch als Lehrgedichte, doch sieht er in ihnen vielmehr Fichtes philosophisches System verwirklicht, das sich auf die Kantische Philosophie stütze und diese zu einem System auszubauen versuche.⁵⁸² Schillers Poesie, so Heiberg, schließe dadurch Natur in Zusammenhang mit dem Menschen aus.⁵⁸³ Zwar habe Schiller die Einseitigkeit der Kantischen Philosophie (also des subjektiven Idealismus) bemerkt, habe sich dann aber nicht von Kant abwenden können.⁵⁸⁴

In seiner Auseinandersetzung mit dem deutschen Idealismus räumt Heiberg also Hegels spekulativer Philosophie und damit Goethes Dichtung den Vorrang ein und begegnet Schiller als Vertreter eines subjektiven Idealismus mit Vorbehalt. Wenngleich sich weder in Heibergs philosophischen Abhandlungen noch in seinen Briefen Hinweise auf eine Beschäftigung mit Schillers theoretischen Schriften finden lassen, so wird deutlich, dass sich in ihren Positionen über die Rolle der Kunst und insbesondere der Dichtung Übereinstimmungen ausmachen lassen, wenngleich Heiberg der Philosophie das größte Potential einräumt, den Krisenzustand zu überwinden. Beide Dichter gestehen der Kunst zu, versöhnend auf die jeweilig diagnostizierte Krise zu wirken. In diesem Punkt favorisieren sie jedoch unterschiedliche Textgenres, denen sie diese versöhnende Kraft zutrauen. Während Heiberg das Lehrgedicht bevorzugt, das er jedoch nicht an eine literarischen Form bindet, wie

⁵⁸⁰ Vgl. ebd., S. 427 und S. 430.

⁵⁸¹ Vgl. ebd., S. 426. Auch hier führt Heiberg weitere Dichter an wie zum Beispiel Lessing, Novalis, Tieck, von Kleist, die Brüder Schlegel, aus der dänischen Literatur nennt er Oehlenschläger und Schack Staffeldt. (Vgl. ebd., S. 427.)

⁵⁸² Fichte „übernimmt bewußt das Erbe Kants, dessen Werk zu vollenden sein Anliegen ist. Dazu geht er jedoch über Kant hinaus. F[ichtes] Denken liegt das Bestreben zugrunde, die Philos[ophie] zu einem System auszubauen. [...] Es gilt also, für die gesamte Philos[ophie] ein einheitliches Grundprinzip zu suchen: F[ichte] findet es im praktischen Charakter der Vernunft. Damit verbindet er zwei Kantische Einsichten: Einerseits muß das System ein System der Vernunft sein, denn diese ist für Kant Streben nach Einheit und Zusammenhang. Andererseits, und noch entscheidender, setzt F[ichte] an beim Kantischen Begriff der Freiheit als radikaler Selbstbestimmung (Autonomie); die Selbstbestimmung ist eben die der praktischen Vernunft.“ (*Fichte, Johann Gottlieb*, in *Philosophielexikon. Personen und Begriffe der abendländischen Philosophie von der Antike bis zur Gegenwart*, S. 205f.)

⁵⁸³ Vgl. Heiberg, *Om Filosofiens Betydning*, S. 426.

⁵⁸⁴ Vgl. ebd., S. 426f. Schiller stützt sich nach eigener Aussage auf die „Kantische[n] Grundsätze“ (NA 20, 309). Vgl. hierzu auch *Schillers philosophische Abhandlungen* ab S. 43.

aus dem Beispiel Goethes hervorgeht, sieht Schiller die Tragödie dazu prädestiniert, den Menschen zur Freiheit zu erziehen.

3.3 Gattungspoetische Fragen bei Heiberg und Schiller

Mit seinen ästhetischen Schriften zielt Heiberg immer auch darauf ab, positiv auf den Geschmack des Publikums einzuwirken. Häufig beklagt er einen in der Literatur anzutreffenden Dilettantismus, der sich auf Leser wie Theaterpublikum auswirke.⁵⁸⁵ Unterstützung für seine Thesen über den Dilettantismus findet er auch bei Goethe und Schiller: Indem Heiberg Auszüge aus dem Briefwechsel der deutschen Dichter in Übersetzung in *Kjøbenhavns Flyvende Post* veröffentlicht und kommentiert, sucht er im Grunde, seine eigenen Positionen zu festigen. Er zitiert daher zahlreiche Briefstellen, die um das gemeinsame Vorhaben einer Schrift *Über den Dilettantismus* kreisen und verweist dabei auch auf seine eigenen Ausführungen und Theaterkritiken zu diesem Thema.⁵⁸⁶

Zur Beförderung des Publikumsgeschmacks dient Heiberg jedoch nicht nur seine Tätigkeit als Kritiker, sondern auch die Entwicklung einer Poetik, die er zum ersten Mal in seiner Abhandlung über das *Vaudeville*, wesentlich ausführlicher dann noch einmal in seiner Antwort auf Oehlenschlägers Schrift *Om Kritiken i Kjøbenhavns Flyvende Post, over Væringerne i Miklagard*⁵⁸⁷, dargelegt hat und von einer deutlichen Hierarchisierung der Gattungen bestimmt ist. Seinen Ausgangspunkt nimmt er in den drei Hauptformen der Literatur: der Lyrik, Epik und Dramatik. Jede dieser drei Formen erfährt weitere Unterteilungen, die zur Entwicklung neuer Genres beitragen.⁵⁸⁸ Im Bereich der dramatischen Dichtung, der für die Fragestellung dieser Arbeit als am wichtigsten angesehen wird, vollzieht Heiberg nun die meisten Untereinteilungen. Ausgehend vom Drama entwickelt er die Zwischenstufen der Tragödie und der Komödie und gelangt zum *Vaudeville*, das die Besonderheit besitze, dass es nicht nur aus zwei Dichtarten (Oper und Schauspiel) zusammengesetzt sei, sondern eine Einheit aus zwei Kunstarten, nämlich Musik und

⁵⁸⁵ Vgl. Heiberg, *Om Vaudevillien*, S. 8ff.

⁵⁸⁶ Vgl. Heiberg, *Schillers og Gøthes Brevvevling*, besonders S. 215-223. Zu diesem Ergebnis gelangt auch Iver Jespersen, der sich mit Heibergs Veröffentlichung des Briefwechsels näher beschäftigt hat. (Vgl. Jespersen, *Johan Heibergs benyttelse af Schillers brevvevling med Goethe*.)

⁵⁸⁷ Heiberg, *Svar paa Oehlenschlägers Skrift*. Diese Antwort erscheint zwischen dem 25.1.1828 und 25.2.1828 in acht Abschnitten in *Kjøbenhavns Flyvende Post*.

⁵⁸⁸ Zum Aufbau der literarischen Genres bei Heiberg vgl. die Darstellung bei Andreasen *Efterskrift*, in: *Kjøbenhavns Flyvende Post*, S. 558ff. und auch bei Stewart, *A History of Hegelianism in Golden Age Denmark*, Bd.1, besonders S. 287-300. Vgl. ebenfalls Rubow, *Heiberg og hans Skole i Kritiken*, besonders S. 44-53.

dramatischer Poesie, bilde.⁵⁸⁹ Darüber hinaus berge das Vaudeville, dank seiner Simplizität und seiner Popularität, die Möglichkeit eines neuen nationalen Lustspiels.⁵⁹⁰

Insgesamt kommt es Heiberg jedoch darauf an, dass jede Dichtung mit den Forderungen ihrer Dichtart übereinstimmt, zu der sie gehört.⁵⁹¹ Genau dies kritisiert er immer wieder an Oehlenschlägers Dichtung: Er vermische nämlich Episches mit Tragischem und damit entsprächen seine Dramen nicht dem Wesen einer Tragödie.⁵⁹² In diesem Zusammenhang unterscheidet er dann zwischen dem Technischen und dem Poetischen einer Dichtart. Unter dem Technischen versteht er die Übereinstimmung eines Dichtwerks mit seiner Dichtart, zu der es gehört, und soll hier auch unter dem Begriff der Form genannt werden. Das Poetische, von Heiberg als das Unmittelbare oder auch als Thema bezeichnet, ist meistens vom Technischen getrennt.⁵⁹³ Eine Tragödie könne insofern zwar einen poetischen Stoff aufweisen, müsse jedoch nicht unbedingt dem technischen Anspruch einer Tragödie genügen, „thi Digterværket skal ikke blot i Almindelighed være poetisk, men det skal ogsaa i alle Henseender svare til den specielle Modification af Poesien, hvortil det vil henhøre. Et Epos, et Drama skal ikke blot være poetiske, men det skal tillige være episk, det andet dramatisk.“⁵⁹⁴ („denn die Dichtung soll nicht nur im Allgemeinen poetisch sein, sondern sie soll in jeder Beziehung der speziellen Modifikation der Poesie entsprechen, zu der sie gehören will. Ein Epos, ein Drama dürfen nicht nur poetisch sein, sondern sie müssen jeweils auch episch bzw. dramatisch sein.“) Dementsprechend legt Heiberg in der kritischen Besprechung von Literatur größeres Gewicht auf die Form (das Technische) als auf das Unmittelbare, von dem er meint, dass diese Beurteilung dem Publikum zu überlassen sei.⁵⁹⁵

Auch Schiller räumt der Form einen höheren Stellenwert als dem Stoff ein:⁵⁹⁶ Obwohl er im Zuge seiner klassischen Dramen immer wieder auf historische Stoffe zurückgreift, um Menschen in Ausnahmesituationen zu zeigen, in denen sie ihre Autonomie unter dem Zwang äußerer Umstände unter Beweis stellen müssen, so darf dabei die poetische Behandlung, die

⁵⁸⁹ Vgl. Heiberg, *Om Vaudevillien*, S. 49.

⁵⁹⁰ Vgl. ebd., S. 69f.

⁵⁹¹ Ebd., S. 58: „Ethvert Arbeide, som svarer til Fordringerne af den Digart, hvorunder det henhører, er god; og svarer det fuldkommen til sit Begreb, saa er det mesterligt; men det derimod, som ved Forfatterens Uvidenhed eller Nyhedssyge fjerner sig fra sit Begreb, er [...] det Dilettantarbeide eller Fuskeri [...]“ („Jede Arbeit, die den Forderungen ihrer Dichtart entspricht, ist gut; entspricht sie ihrem Begriff vollkommen, so ist sie meisterhaft; entfernt sie sich aber von ihrem Begriff durch die Unwissenheit oder Neugier des Autors, so [...] handelt es sich um dilettantische Arbeit oder um Pfüscherei [...].“)

⁵⁹² Heiberg, *Svar paa Oehlenschlägers Skrift*, S. 185.

⁵⁹³ Vgl. ebd., S. 199.

⁵⁹⁴ Ebd., S. 198f.

⁵⁹⁵ Vgl. ebd., S. 199.

⁵⁹⁶ Vgl. hierzu *Schillers philosophische Abhandlungen* ab S. 43 und auch *Schillers klassische Dramenkonzeption* ab S. 51.

er in *Ueber das Pathetische* als die poetische Wahrheit näher ausführt,⁵⁹⁷ nicht außer Acht gelassen werden. Es geht ihm nicht darum, historische Fakten zu vermitteln, sondern darum, durch das Pathos der Sprache den Menschen in Gemütsfreiheit zu versetzen. Im Unterschied zu Heiberg legt Schiller jedoch nicht dieselben strengen Regeln seiner Arbeit zugrunde. Er möchte sich gerade nicht von einem starren Begriff der Form einzwängen lassen, sondern „es wagen, bei einem neuen Stoff die Form neu zu erfinden, und sich den Gattungsbegriff immer beweglich zu erhalten.“ (NA 30, 176) Ein Blick auf zwei von Schillers Dramen kann dies verdeutlichen: Mit *Maria Stuart* schafft er ein nahezu geschlossenes klassizistisches Drama, während er mit *Die Jungfrau von Orleans* eine romantische Tragödie vorlegt, die durch häufige Schauplatzwechsel, Massen- und Kampfszenen und Elemente aus dem Bereich des Übersinnlichen (Schwarzer Ritter, Sprengung der Ketten) seine Experimentierfreude mit der Gattung des Dramas veranschaulicht.

Wie Schiller erteilt auch Heiberg der Kunst eine Absage an einen moraldidaktischen Nutzen und gesteht ihr Autonomie zu. Er wendet sich vehement dagegen, dass Dichtung die Moral befördern solle und bringt dies bereits in seiner *Vaudeville*-Schrift zum Ausdruck. Darin bezieht er sich auf Holberg, der seinen Komödien zwar einen moralischen Anspruch zugrunde gelegt habe, es dennoch nicht als seine unmittelbare und dringendste Aufgabe betrachtet habe, positiv auf die Sittlichkeit der Theaterzuschauer einzuwirken.⁵⁹⁸ Dennoch räumt Heiberg der Institution Theater eine wichtige Rolle innerhalb des Staates ein, wenn er schreibt, dass es ähnlich stark bildend wie das Bildungswesen wirken könne.⁵⁹⁹ Damit weist er dem Theater eine vergleichbare Funktion zu, wie Schiller dies in seiner Schrift *Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet* getan hatte.⁶⁰⁰ Beschreibt Schiller die Schaubühne als den gemeinschaftlichen Kanal (vgl. NA 20, 97), von dem aus „das Licht der Weisheit herunterströmt“ (NA 20, 97) und „durch den ganzen Staat sich verbreitet“ (NA 20, 97), so meint Heiberg etwas Ähnliches, wenn er dem Theater eine umfassende Wirkmacht im Staat zugesteht, „der umiddelbarest henvender sig til den hele store Masse af Folket [...]“⁶⁰¹ („die sich am unmittelbarsten an die ganze große Masse des Volkes richtet.“) Doch auch hier findet sich kein Hinweis darauf, dass Heibergs Haltung auf Schillers Schrift zurückgeht.

⁵⁹⁷ Dort heißt es: „Die poetische Wahrheit besteht aber nicht darinn, daß etwas wirklich geschehen ist, sondern darinn, daß es geschehen konnte, also in der inneren Möglichkeit der Sache.“ (NA 20, 218.)

⁵⁹⁸ Vgl. Heiberg, *Om Vaudevillen*, S. 78.

⁵⁹⁹ Vgl. Heiberg, *Om Theatret*, S. 181f. In *Om Theatret* schreibt er: „[...] Theatret er i vore Tider og i store folkerige Stæder en ligesaa vigtig Gjenstand for Regeringens Opmærksomhed, som Underviisningsvæsenet.“ Heiberg, *Om Teatret*, S. 181f. („[...] Das Theater ist in unserer Zeit und in großen menschenreichen Orten ein ebenso wichtiger Gegenstand für die Aufmerksamkeit der Regierung geworden wie das Bildungswesen.“)

⁶⁰⁰ Vgl. hierzu auch Müller-Wille, *Ghostly Monarchies*, S. 67-94.

⁶⁰¹ Heiberg, *Om Theatret*, S. 182.

Heibergs philosophische Positionen, so kann festgehalten werden, lassen zwar eine Nähe zu denen Schillers erkennen, sind jedoch nicht auf ihn zurückführen. Beide Denker nehmen eine Krise in ihrer Gegenwart wahr und führen diese auf mitunter ähnliche Ursachen zurück, entwickeln jedoch unterschiedliche Lösungen für ihre Bewältigung. Während Schiller ein Programm einer ästhetischen Erziehung entwirft, das den Menschen zur Freiheit erziehen soll, erblickt Heiberg den Ausweg aus der diagnostizierten Krise in der Philosophie und einer spekulativen Poesie und insbesondere dem Lehrgedicht, das jedoch nicht unbedingt an eine Dichtform gebunden ist, wie aus seinen Beispielen in Bezug auf Goethe hervorgeht. Seine Betonung des Technischen gegenüber dem Unmittelbaren bzw. dem Poetischen weisen ebenfalls Parallelen zu Schillers klassischer Dramenkonzeption auf, in der der Form den Inhalt überragen soll. Dennoch fallen Schillers Grundsätze in diesem Punkt deutlich milder als Heibergs aus, der eine strikte Übereinstimmung einer Dichtung mit ihrer Gattung fordert. Heiberg favorisiert das Vaudeville, weil es zwei Kunstarten miteinander verbindet. Die Tragödie, die nach Schiller dazu prädestiniert ist, den sich über sein Leid erhebenden Menschen darzustellen, ist für ihn von untergeordneter Bedeutung. Insofern lässt sich hier bereits erahnen, dass Heiberg sich für die Aufführung von Schillers Tragödien am *Königlichen Theater* nicht einsetzen wird.

3.4 Heibergs Theaterpraxis

Neben seinen philosophischen Abhandlungen hat Heiberg deutlichere Spuren auf dem Gebiet des Theaters hinterlassen. Als Theaterzensor und Theaterkritiker wäre es ihm durchaus möglich gewesen, Schillers Dramen auf der dänischen Bühne zu etablieren. Ab 1827 ist er als Zensor am *Königlichen Theater* angestellt, in seinen Aufgabenbereich fällt das Anfertigen von Übersetzungen von Theaterstücken und auch von Auftragsarbeiten zu besonderen Anlässen. Er verfügt somit über die Möglichkeit, zu einer stärkeren Rezeption von Schillers Dramen beizutragen. Doch hier setzt er sich besonders für die Verbreitung des französischen Vaudevilles ein, weshalb er vornehmlich die Stücke von Eugène Scribe für die dänische Bühne übersetzt, der damit zum zeitweise meistgespielten Autor wird.⁶⁰² Heibergs Vermittlungsbemühungen gelten also dieser Gattung, die er dann auch mit eigenen Produktionen in Dänemark bekannt macht und gegenüber kritischen Angriffen in seiner Schrift *Om Vaudevillen som dramatisk Digtart* verteidigt. Ab 1849, im Alter von 58 Jahren,

⁶⁰² Vgl. dazu die aufschlussreiche Studie von Aschengreen, Erik: *Engang den mest spillede. Studier i Eugène Scribes teater i Frankrig og Danmark*. Kopenhagen 1969.

wird Heiberg das Amt des Direktors des *Königlichen Theater* übertragen, was von Zeitgenossen wie Forschung als verspätet angesehen wird.⁶⁰³ Sein Geschmack entsprach nicht mehr dem des Publikums und sein Gespür für neue Dramatik zu diesem Zeitpunkt war nicht sehr ausgeprägt.⁶⁰⁴ Für seine gesamte Tätigkeit am *Königlichen Theater*, einschließlich seiner Zeit als Theaterzensor, muss jedoch festgestellt werden, dass in ihr kaum Aufführungen von Schillers Dramen stattfinden. Ab Mitte der 1830er Jahren verschwindet Schiller sogar ganz vom Spielplan des *Königlichen Theaters*. Eine Ausnahme stellt jedoch seine Bearbeitung von Shakespeares *Macbeth* dar, die sich seit 1817 bis zum Ende des Jahrhunderts im Repertoire hält. Diese Tragödie wird auch unter Heiberg als Theaterzensor und Theaterdirektor aufgeführt und er bespricht sie in *Kjøbenhavns Flyvende Post*. Diese Rezension wie auch Heibergs Urteile über *Die Jungfrau von Orleans* werden im Folgenden ausgewertet.

3.5 Heibergs *Macbeth*-Rezension

Schiller findet nicht nur mit seinen eigenen Tragödien Eingang auf dem dänischen Theater, sondern auch mit seiner Bearbeitung von Shakespeares *Macbeth*. Erstaunlich ist, dass das Stück im Vergleich zu Schillers eigenen Tragödien deutlich öfter und über einen wesentlich längeren Zeitraum hinweg gespielt wird. Bis 1860 finden wenigstens 33 Aufführungen statt.⁶⁰⁵ Ob für die nachfolgenden Inszenierungen weiterhin Schillers Bearbeitung herangezogen wird, lässt sich nicht nachvollziehen.

Heiberg bespricht diese Aufführung 1827 in *Kjøbenhavns Flyvende Post*, später ist die Rezension auch in seinen *Prosaiske Skrifter* aufgenommen worden.⁶⁰⁶ Es finden sich ebenfalls Hinweise auf seine Meinung über die Bearbeitung in seiner Schrift *Om Vaudevillen* aus dem Jahr 1826. Zwar handelt es sich nur um äußerst kurze Bezüge zu Schillers Bearbeitung, die Heiberg hier gibt, dennoch lässt sich an ihnen recht deutlich seine Abneigung gegen diese Tragödie ausmachen. Der der Aufführung zugrunde gelegte Text ist wiederum eine Übersetzung, die, wie aus Heibergs Rezension hervorgeht, von Peter Foersom angefertigt worden ist, und die Heiberg einerseits für ihre Nachlässigkeit hinsichtlich Sprache

⁶⁰³ Zeitgenossen (z.B. Edvard Brandes und Clemens Petersen) wie Forschung sind einhellig der Meinung, dass Heiberg dieses Amt, um es angemessen und kreativ ausüben zu können, bereits zwanzig Jahre früher hätte übertragen werden müssen. Vgl. hierzu z.B. Borup, *Johan Ludvig Heiberg* 3, S. 135.

⁶⁰⁴ Vgl. Hauberg Mortensen, *Heiberg and the Theater: In Oehlenschläger's Limelight*, S. 33.

⁶⁰⁵ Vgl. die Theaterspielpläne in Overskou, *Den danske Skueplads*, 1-5. Vg. auch Collin, *Den kongelige danske Skueplades Historie* 1-2.

⁶⁰⁶ Die Rezensionen erscheinen in den folgenden Ausgaben: Nr. 6 (19.1.1827), Nr. 7 (22.1.1827), Nr. 8 (26.1.1827), Nr. 16 (23.2.1827) und Nr. 17 (26.2.1827). Im Folgenden wird zitiert nach: Heiberg, *Prosaiske Skrifter* 7, S. 3-17 und S. 18-21.

und Versifikation kritisiert, andererseits aber auch für ihre Abweichungen von der deutschen Vorlage lobt.⁶⁰⁷ Obgleich den Unterschieden der dänischen Bearbeitung und der schillerschen Bühnenfassung Rechnung getragen werden muss, so bleibt Heibergs Urteil über die deutsche Fassung die, dass es sich hierbei um „Schillers ‚*Fordærvelse*‘ af Originalen“ („Schillers ‚Verunstaltung‘ des Originals“) handle, bestehen.⁶⁰⁸ Seine deutlichste Kritik gilt der Bearbeitung der drei Hexen, die Schiller zu einer Art „ophøiede Skjæbnegudinder“ („erhabener Schicksalsgöttinnen“) verwandelt habe. Heibergs abwertendes Urteil über die Hexen als erhabene Schicksalsgöttinnen trifft jedoch genau Schillers Intention seiner Bearbeitung, denn diese kann „[n]ur als Neudichtung aus dem Geiste der klassischen Weltanschauung und als Theaterbearbeitung für die klassische Weimarer Bühne“⁶⁰⁹ angemessen interpretiert werden. Insofern wird die durch Macbeth zu treffende Entscheidung in Schillers Bearbeitung von den Hexen in der Exposition noch verdeutlicht: Sie verlocken ihn „zu Sünd und Mord“ (NA 13, 75), die Entscheidung jedoch („Er kann es vollbringen, er kann es lassen“ (Ebd.)) liegt beim Titelhelden. Damit gleicht Schiller Shakespeares Tragödie seinem klassischen Dramenbegriff an,⁶¹⁰ den er zum ersten Mal nach seiner Beschäftigung mit der Kantischen Philosophie in *Wallenstein* anwendet.⁶¹¹ Das blinde Schicksal des Shakespeare'schen Originals wird zugunsten der Reflexion des Helden über sein Handeln und seine Gefühlswelt abgewandelt. Schillers Bearbeitung des *Macbeth* muss daher im Kontext und in Zusammenhang mit den Anforderungen des Weimarer Theaters, also „dem klassisch-symbolischen Stil“⁶¹² jenes Theaters, gesehen werden.⁶¹³

Als *Macbeth* 1817 in Schillers Bearbeitung zum ersten Mal am *Königlichen Theater* aufgeführt wurde, sollte damit die Verankerung des Tragödiengenres auf der dänischen Bühne

⁶⁰⁷ Vgl. Heiberg, *Macbeth paa den danske Scene*, S. 13 und 16.

⁶⁰⁸ Heiberg, *Macbeth*, S. 18.

⁶⁰⁹ NA 13, 314. (Kommentar.)

⁶¹⁰ Vgl. hierzu auch *Schillers klassische Dramenkonzeption* ab S. 51.

⁶¹¹ Schillers Vorhaben, Shakespeares *Macbeth* zu bearbeiten, zieht sich über einen langen Zeitraum: Bereits 1784 erwähnt er in einem Brief an Dalberg seinen Plan einer Bearbeitung des *Macbeth*. Als Goethe 1796 das Stück in Weimar aufführen möchte und dafür Bürgers Text für ungeeignet hält, rückt der Plan wieder näher, doch erst ein Jahr später fasst Schiller den Entschluss, Shakespeares Königsdramen für die deutsche Bühne zu bearbeiten. Diesen Plan setzt er wiederum erst einige Jahre später um: Anfang Januar 1800 unterbricht er seine Arbeit an der *Maria Stuart*, um sich *Macbeth* zu widmen. Zu Beginn seiner Arbeit stützt sich Schiller nahezu ausschließlich auf Wielands Übersetzung. Wahrscheinlich ist, dass er daneben auch mit Eschenburgs Übersetzung gearbeitet hat. Erst Anfang Februar zieht Schiller, dessen Englischkenntnisse begrenzt sind, das englische Original für seine Arbeit hinzu. (Zur Entstehung der *Macbeth*-Bearbeitung und den Parallelen zwischen dieser und *Wallenstein* vgl. NA 13, ab S. 362. und Storz, *Der Dichter Friedrich Schiller*, S. 389-394.)

⁶¹² NA 13, 307 (Kommentar).

⁶¹³ Diesen klassisch-symbolischen Stil führt Goethe in Zusammenhang mit einer Aufführung des *Julius Cäsar* in einem Brief an A. W. Schlegel näher aus: „Wir führen hier den Julius Cäsar, wie alle Stücke, die einen größeren Apparat erfordern, nur mit symbolischer Andeutung der Nebensachen auf und unser Theater ist, wie ein Basrelief, oder ein gedrängtes historisches Gemälde, eigentlich nur von den Hauptfiguren ausgefüllt.“ (Brief von Goethe an A. W. Schlegel vom 27.10.1803. In: Goethe, *Sämtliche Werke* 32, S. 404.)

vorangetrieben und die Übermacht des kotzebueschen Rührstücks eingeschränkt werden.⁶¹⁴ Dahinter stand also weniger die Absicht, Schillers klassische Dramenkonzeption, die eben auch in seiner *Macbeth*-Bearbeitung zum Tragen kommt, nach Dänemark zu vermitteln. Damit verfolgt die dänische Theaterleitung ein anderes Ziel als Schiller, der sich an die Bearbeitung des Stückes gemacht hatte, um „der deutschen Bühne dieses Werk als dauernden Besitz zu erobern, was den bisherigen Bearbeitungen nicht gelungen war“.⁶¹⁵ Bei aller Kritik, die sich Schiller mit seiner *Macbeth*-Bearbeitung eingehandelt hat,⁶¹⁶ muss doch anerkannt werden, dass sie auf zahlreichen deutschen Bühnen erfolgreich Fuß gefasst hat.⁶¹⁷ Wird einmal von Heibergs Bewertung abgesehen und nur die Anzahl der Aufführungen von Schillers *Macbeth* in Kopenhagen in Betracht gezogen, so bleibt doch festzuhalten, dass es Schiller gelungen ist, dieses Werk der dänischen Bühne zu erobern. Aus Heibergs Ausführungen über das Stück geht jedoch erneut hervor, dass Schillers klassische Positionen zum modernen Drama nicht reflektiert werden, ein ganz ähnliches Vorgehen zeichnet sich auch in seinen Äußerungen über *Die Jungfrau von Orleans* ab.

3.6 Heibergs Kritik an „Die Jungfrau von Orleans“

Heiberg hat zwar keine zusammenhängende Kritik über Schillers *Jungfrau* verfasst, dennoch lassen sich Aussagen über dieses Stück in seinen Aufzeichnungen und Briefen finden. Zudem unterstützt er die Autorin Mathilde Fibiger bei der Veröffentlichung ihres Briefromans *Clara Raphael*, in dem die Titelfigur auf Schillers *Jungfrau von Orleans* verweist, um über ihre Situation in einer von Männern geprägten Welt zu reflektieren. Heiberg nimmt diesen Verweis in seinem Vorwort zu Fibigers Roman auf und sinniert seinerseits über die Geschlechterrollen, worauf im folgenden Abschnitt einzugehen sein wird.

Während Heiberg, wie bereits in den Einleitungsworten zu diesem Kapitel dargelegt wurde, sich im Jahr 1807 für Schillers *Jungfrau* so sehr begeistert, dass er eine Übersetzung dieses Stückes in Angriff nimmt, gibt er viele Jahre (1856) später in seinen Briefen darüber Auskunft, weshalb ihm die Tragödie nicht gefällt:

Johannas Inspiration er jo hæsligt fordunklet ved pathologiske Tilstande, der minde om den magnetiske Exaltation. Hun er clairvoyante i ganske udvortes Ting, kan sige, hvor et Faar har forvildet sig paa Bjergene, kjender Kongens hemmeligste Tanker, spaaer, og gjør Mirakler, saasom at sprænge sine Lænker. Alt dette synes mig at minde om Oehlenschlägers bekjendte Svagheder.⁶¹⁸

⁶¹⁴ Vgl. Overskou, *Den danske Skueplads* 4, S. 497-500.

⁶¹⁵ NA 13, 307 (Kommentar). Zur Aufführung von Shakespeares Stücken in Weimar vgl.: Heftrich, *Shakespeare in Weimar*, S. 182-200.

⁶¹⁶ Zur Wirkungsgeschichte von Schillers Bearbeitung von *Macbeth* siehe NA 13, ab S. 405.

⁶¹⁷ Vgl. Alt *Schiller. Leben – Werk – Zeit*, Bd. 2, S. 487. Vgl. ebenfalls NA 13, S. 400f.

⁶¹⁸ Heiberg, 21.9.1856, *Breve og aktsykker* 4, S. 234

(Johannas Inspiration ist ja durch pathologische Zustände hässlich verdunkelt, die an die magnetische Exaltation erinnern. Sie ist hellseherisch in ganz äußerlichen Dingen, kann sagen, wo sich ein Schaf in den Bergen verirrt hat, kennt die heimlichen Gedanken des Königs, kann vorhersagen und vollbringt Wunder wie etwa ihre Fesseln zu sprengen. All das erinnert an Oehlenschlägers bekannte Schwächen, so scheint mir.)

Auffällig ist der zu Oehlenschläger geschlagene Bogen, dem es sich noch einmal nachzugehen lohnt. Bereits in seiner Schrift *Om Vaudevillen* kritisiert Heiberg die Vermischung der Gattungen, die ihm besonders in Oehlenschlägers Dramen hervorsteicht. Denn dieser vermische in seinen Tragödien Episches mit Tragischem. Zu epischen Sujets zählt Heiberg Vorwarnungen, Träume, Ahnungen und jegliche Form von Aberglauben.⁶¹⁹ Seiner Meinung nach habe der Aberglaube eine schreckliche und eine lächerliche Seite und somit gäbe es nichts, was mehr auf der Grenze zwischen Tragischem und Burleskem, „mellem det Alvorlige og det Parodiske“ („zwischen dem Ernstem und dem Parodischen“) stehe. Das Übersinnliche eigne sich seiner Meinung nach nicht als Gegenstand für die dramatische Dichtung.⁶²⁰ Eben jene epischen Motive findet Heiberg, wie seinem Brief zu entnehmen ist, auch in Schillers *Jungfrau* vor. Damit erblickt er, wie bereits zuvor für Oehlenschlägers Tragödien festgehalten wurde, auch in Schillers Drama eine Vermischung der Gattungen, die sich in der Vermengung von Epischem mit Tragischem ausdrückt. Die These, dass Schiller in Dänemark nicht genügend als Dichter der Weimarer Klassik wahrgenommen wird, bestätigt sich erneut. Schiller wird vielmehr als romantischer Autor gelesen, der darüber hinaus ähnliche Fehler und Mängel aufweist, wie sie in Oehlenschlägers Dramen vorzufinden sind. Er wird somit nicht nur deutlicher in den Kontext der dänischen Nationalromantik gerückt, sondern ebenfalls, wie im vorangegangenen Kapitel über Oehlenschlägers Vermittlerrolle bereits dargelegt wurde, nur ausschließlich im Zusammenhang mit dem dänischen Nationaldichter gesehen.

3.7 Mathilde Fibiger: „Clara Raphael“

Einen ganz anderen Aspekt an Schillers *Jungfrau*, nämlich die Frage nach den Geschlechterrollen, nimmt Mathilde Fibiger in ihrem Roman *Clara Raphael* wahr. Heiberg ist an der Veröffentlichung des Romans wesentlich beteiligt, jedoch weniger, weil es ihm um die Unterstützung der sich etablierenden Frauenbewegung geht. Die Veröffentlichung spiegelt

⁶¹⁹ Vgl. Heiberg, *Om Vaudevillen*, S. 35. Zur Anwendung des Epischen in Oehlenschlägers Dramen vgl. auch Heiberg, *Svar paa Oehlenschlägers Skrift*, besonders ab S. 261.

⁶²⁰ Vgl. Heiberg, *Om Vaudevillen*, S. 35.

vielmehr seinen Grundsatz von der den Stoff überragenden Form wider,⁶²¹ und er stellt damit erneut seine Nähe zu Hegel unter Beweis.

Mit dem Briefroman *Clara Raphael* aus dem Jahr 1851 leistet Mathilde Fibiger einen Beitrag zur beginnenden Frauenbewegung. Lise Busk-Jensen bezeichnet den Roman sogar als das erste Manifest der Frauenbewegung.⁶²² Clara Raphael, die Hauptfigur, reist, froh darüber endlich ihrer Tante in Kopenhagen entfliehen zu können, voller Enthusiasmus und Ideale als Hauslehrerin in die Provinz und wird sich im Laufe ihrer dortigen Tätigkeit immer mehr ihrer als Frau benachteiligten Stellung in der Gesellschaft bewusst. Entsetzt über ihre Bildungslücken, beschließt sie, sich eigenständig mithilfe der Lektüre von Büchern zu bilden. Indem Fibiger ihre Titelheldin im 8. Brief über die am Vortag gelesene *Jungfrau von Orleans* Bezug nehmen lässt, löst sie Schillers Tragödie aus dem gewohnten klassischen Kontext heraus und überführt sie in einen neuen Deutungshorizont. Clara Raphael zitiert in ihrem Brief die Sätze der Heiligen Jungfrau: „Eine reine Jungfrau vermag ein jedwedes Herrliche auf Erden, wenn sie der ird’schen Liebe widersteht.“⁶²³ Fibiger thematisiert mit diesem Zitat weniger das Religiöse als vielmehr die eingeschränkte Handlungsfreiheit von Frauen und die Passivität, die ihnen von einer männlich dominierten Gesellschaft auferlegt wird. Johannas herausragende und aktive Stellung wird damit für die Frage nach den Geschlechterverhältnissen fruchtbar gemacht, die in der sich anbahnenden Epoche des *Modernen Durchbruchs* von außerordentlicher Bedeutung sein wird. Bereits im dritten Brief beklagt Clara das tradierte Rollenverständnis, indem sie realisiert, was es heißt, nicht als Mann geboren zu sein:

For første Gang i mit Liv føler jeg Sorg over at jeg ingen Mand er. Hvor fattig og inholdsløst er ikke vort Liv imod deres? Er det med Rette at de halve Mennesker ere udelukkede fra al aandlig Beskjæftigelse? Eller har virkelig Vorherre skabt os af ringere Stof end Mændene, [...] saa vi maae lade os nøie med automatmæssigt at udføre det trivielle Arbeid, der er os anvist i Livet?⁶²⁴

(Zum ersten Mal in meinem Leben fühle ich Trauer darüber, dass ich kein Mann bin. Wie arm und inhaltsleer ist mein Leben gegen das ihre? Ist es rechtens, dass die halbe Menschheit von jeder geistigen Beschäftigung ausgeschlossen ist? Oder hat unser Herrgott uns wirklich aus geringerem Stoff als die Männer geschaffen, [...] so dass wir uns damit zufrieden geben müssen, automatisch triviale Arbeit, die uns im Leben angewiesen wird, auszuführen?)

Dass aus diesem Roman Diskussionsbedarf über die Rolle der Frau erwuchs, zeigt sich insbesondere an Johan Ludvig Heibergs Vorwort zu diesem Text.⁶²⁵ Er kommt darin ausführlich auf die Schillersche Darstellung der Johanna von Orleans und die Rolle der Frau

⁶²¹ Vgl. Busk-Jensen, *Heiberg's View of Female Authors*, besonders S. 474-476. Hier S. 478.

⁶²² Vgl. Busk-Jensen, *Kvindebevægelsen første manifest*, S. 313 und S. 318.

⁶²³ Fibiger, *Clara Raphael*, S. 63. Der genaue Wortlaut bei Schiller: „Eine reine Jungfrau | Vollbringt jedwedes Herrliche auf Erden, | Wenn sie der ird’schen Liebe widersteht.“ (NA 9, 207).

⁶²⁴ Fibiger, *Clara Raphael*, S. 28.

⁶²⁵ Heiberg, *Udgiveren til Læserne*, in: Fibiger, *Clara Raphael*. S. 9-13.

zu sprechen, die er im Ideal der Jungfrau verbunden mit der Mutterrolle verwirklicht sieht: „[D]et høieste qvindelige Ideal [...] vel er fremstilt som Jomfru, men i Eenhed med at være Moder, en Eenhed, som, uafhængig af alle dogmatiske Forklaringer, udtrykker, at Idealet indbefatter baade et himmelsk og et jordisk Moment.“⁶²⁶ („Das höchste weibliche Ideal ist wohl als Jungfrau dargestellt, jedoch in Einheit mit der Mutterrolle, eine Einheit, die, unabhängig von allen dogmatischen Erklärungen, ausdrückt, dass das Ideal sowohl ein himmlisches als auch ein irdisches Moment umfasst.“) Johanna von Orleans entspreche diesem Ideal jedoch nur zu einem gewissen Teil.⁶²⁷ In seinem Briefwechsel mit Fibiger arbeitet Heiberg seine Ansichten über das weibliche Ideal in Abgrenzung zum Männlichen ausführlicher aus. Aus diesem Brief sei hier ebenfalls zitiert: „Det [das weibliche Ideal, A.H.] maa jo, efter hvad der er forudsat, være forskjelligt fra den mandlige, være dettes Complement til det menneskelige.“⁶²⁸ („Es [das weibliche Ideal, A.H.] muss ja, nach dem was vorausgesetzt wird, vom männlichen verschieden sein, sein Komplement zum menschlichen.“) Heiberg beschreibt das menschliche Ideal als eine Einheit aus dem weiblichen und männlichen. Die Romanheldin bestimme nun dieses weibliche Ideal beinahe so, als ob es sich um das Männliche handle, „eller maaskee snarere holder det i en saa abstract Almindelighed, at det forekommer, som om det faldt sammen med sine Modsætninger, thi Manden er i det Hele et abstractere Væsen end Qvinden.“⁶²⁹ („oder hält es vielleicht eher in einer so abstrakten Allgemeinheit, dass es so aussieht, als ob es mit seinen Gegensätzen zusammenfalle, denn der Mann ist doch im Ganzen ein abstrakteres Wesen als die Frau.“) Heiberg erliegt hier den gängigen Vorstellungen seiner Zeit und vertritt einen Geschlechterdualismus (Geschlechterdifferenz), mit dessen Hilfe man glaubte, die Rollenzuschreibung der Geschlechter rechtfertigen zu können, anstatt Mann und Frau als gleich anzusehen.⁶³⁰ In dieser Hinsicht lehnt er also die Figur in Schillers Drama ab. Sie stellt nicht sein Ideal einer Frau dar, sondern eine Art „Mannfrau“, als die Johanna im Übrigen von ihren Mitmenschen im Dramentext auch wahrgenommen wird. Johanna lässt sich als „männermordende Jungfrau“ nicht in die konventionelle Geschlechterrollenverteilung einordnen. Ihre Umwelt und auch sie selbst scheint, sich einer eindeutigen Geschlechterzuordnung zu verweigern, wenn über sie ausgesagt wird, dass „ein männlich

⁶²⁶ Ebd., S. 10f.

⁶²⁷ Ebd.

⁶²⁸ Heiberg, *Breve og Aktstykker* 3, S. 280.

⁶²⁹ Heiberg, *Breve og Aktstykker* 3, S. 280.

⁶³⁰ Lise Busk-Jensen spricht in ihrem Aufsatz *Heiberg's View of Female Authors* von einem „romantic gender dualism“, der in der Bestimmung der Frau einzig ihre Rolle als Ehefrau, Mutter und Hausfrau sah und ihre Erziehung auf die Ausfüllung dieser Rollen als maßgeblich betrachtete. (Vgl. Busk-Jensen, *Heiberg's View of Female Authors*, besonders S. 474-476.)

Herz“ ihre Brust verschließe (NA 9, 174), Agnes Sorel fordert von Johanna: „Bekenne dich zum sanfteren Geschlechte!“ (NA 9, 272) Auch Johanna entzieht sich einer eindeutigen Zuschreibung, wenn sie ihrem König vorwirft, in ihr nichts als ein Weib zu erblicken und fragt: „Darf sich ein Weib mit kriegerischem Erz | Umgeben, in die Männerschlacht sich mischen?“ (NA 9, 254)

Während Heiberg der traditionellen Geschlechterrollenverteilung verhaftet bleibt, so ließe sich wenigstens annehmen, dass Georg Brandes diesem Aspekt in Schillers Drama und auch Fibigers Roman gegenüber aufgeschlossen ist. Er hatte ja nicht erst 1871 in seiner Einleitungsvorlesung zu den *Hauptströmungen* die Geschlechterverhältnisse zur Diskussion gestellt, sondern sich bereits 1869 der Frauenfrage angenommen und John Stuart Mills *The Subjection of Women* ins Dänische (*Kvindernes Underkuelse*) übersetzt. In seinem Vorwort zu dieser Übersetzung fordert er wie Fibiger die Möglichkeit der freien Entfaltung der Frauen und stimmt mit Mill darin überein, dass Frauen auch öffentliche Ämter bekleiden können sollten.⁶³¹ Wie wichtig ihm dieses Anliegen ist, zeigt auch der Nachtrag zu seinem Vorwort aus dem Jahr 1885, in dem er für die ökonomische Unabhängigkeit der Frauen und für das Frauenwahlrecht Partei ergreift.⁶³² Dass in Schillers Dichtung durchaus gesellschaftskritische Momente angelegt sind, nimmt Brandes nicht wahr. Weder Mathilde Fibiger noch Schiller räumt er in seiner Literaturkritik, wie im Abschnitt über seine Vermittlerrolle zu zeigen sein wird, große Bedeutung ein. Dennoch wäre es unverhältnismäßig, Schillers Dichtung als Beitrag zur Emanzipation der Frau zu lesen.⁶³³ Neben der Darstellung von starken und männliche Positionen bekleidenden Frauen wie etwa die Königinnen Elisabeth und Maria Stuart im gleichnamigen Drama, entwirft er besonders in seiner Lyrik ein konservativ geprägtes Frauenbild.⁶³⁴ Mathilde Fibiger muss zugutegehalten werden, dass sie in *Die Jungfrau von Orleans* auch einen geschlechterkritischen Aspekt erblickt, den Heiberg ablehnte und Brandes aufgrund seines naturalistischen Programms verborgen bleiben musste.

3.8 Resümee

Wenngleich Schiller für Johan Ludvig Heiberg kein Unbekannter ist, ist er an der Vermittlung seiner theoretischen Abhandlungen und seiner Dramen kaum beteiligt. Dies ist auf seine

⁶³¹ Vgl. Brandes, *Kvindesagen*, S. 51 und S. 53.

⁶³² Vgl. ebd., S. 54f.

⁶³³ Helmut Fuhrmann hat herausgearbeitet, dass die in Schillers Dichtung dargestellten Positionen zur Stellung der Frau widersprüchlich sind, in ihr lassen sich fortschrittliche wie konservative Gedanken finden. Vgl. hierzu Fuhrmann, *Revision des Pariserurteils*, S. 9-60.

⁶³⁴ Wie z.B. in *Die Glocke* oder *Die Würde der Frauen*.

anders gelagerten Interessen zurückzuführen: Zum einen vermittelt er die Philosophie Hegels nach Dänemark und prägt damit das Bild des deutschen Philosophen.⁶³⁵ Zum anderen setzt er sich für die Verbreitung des Vaudevilles ein und interessiert sich weniger für die Tragödiendichtung.

Sein philosophisches Interesse gilt Hegels spekulativer Philosophie, wobei auch hier zu beachten ist, dass die Auswahl dessen, was er von Hegel nach Dänemark transportiert, subjektiven Kriterien unterliegt. Aus seiner Beschäftigung mit Hegel resultiert jedoch, dass Heiberg Goethe zum wichtigsten deutschen Dichter erklärt, der die Forderungen nach einer spekulativen Poesie zu erfüllen vermag. Schiller hingegen verortet er in der kantischen Tradition des subjektiven Idealismus, der Heiberg nicht mehr zeitgemäß erscheint.

Auf dem Gebiet der Theaterdichtung setzt sich Heiberg für die Verbreitung des Vaudevilles ein und macht in Dänemark Eugène Scribe bekannt und steuert mit eigenen Texten zu seiner Bekanntheit bei. Für die Tragödiendichtung interessiert er sich weniger und setzt sich dementsprechend nicht für Aufführungen von Schillers Dramen am *Königlichen Theater* ein. Als Dramendichter wird Schiller seinen Kriterien, die er an die dramatische Gattung anlegt, nicht gerecht. Vielmehr stehen für Heiberg die gleichen Fehler, die er auch für die meisten Tragödien von Adam Oehlenschläger herausarbeitet, im Vordergrund. Gerade Schillers klassisches Dramenkonzept findet auch bei Heiberg keine Beachtung. Stattdessen wird Schiller in Zusammenhang mit Oehlenschlägers Dichtung betrachtet, die für den Durchbruch der romantischen Literatur in Dänemark steht. Durch Heibergs Rezeption des Deutschen Idealismus werden die Weichen für die Bevorzugung Goethes gestellt, die im Folgenden in der Literaturkritik und Literaturvermittlung von Georg Brandes weiter verfolgt werden.

4. Georg Brandes

Als ein weiterer Kulturvermittler wird Georg Brandes' Beitrag zur Schillerrezeption in Dänemark beleuchtet. Mit ihm wird der Zeitraum des ausgehenden 19. Jahrhunderts in den Blick genommen. Seine Literaturkritik unterscheidet sich von der nationalen Literaturgeschichtsschreibung, wie sie etwa Valdemar Vedel und Vilhelm Andersen mit der Konstruktion eines dänischen *Guldalders* betreiben,⁶³⁶ insofern als dass er eine, deutlich von

⁶³⁵ Vgl. Koch, *Den danske idealisme 1800-1880*, S. 229.

⁶³⁶ Vgl. Vedel, *Studier over Guldalderen i dansk Digting*.

Hermann Hettners Programm einer Weltliteraturgeschichte⁶³⁷ inspirierte, grenzüberschreitende Betrachtungsweise der Literatur verfolgt. Mithilfe der Entwicklungen in anderen Nationalliteraturen nimmt er dänische Dichter und Denker in den Blick.⁶³⁸

Im Folgenden wird untersucht, ob und wie Brandes, der wohl bekannteste Literaturkritiker und Kulturvermittler Skandinaviens, sich mit dem Dichter Friedrich Schiller auseinandersetzt und wie er die weitere Schillerrezeption prägt. Nach einem abgebrochenen Jura-Studium beendet er 1864 sein Studium der Ästhetik und promoviert 1870 mit *Om den franske æstetik i vore dage*, einer Arbeit über Hippolyte Taine, der mit seinen Ideen zur Bestimmung des Menschen durch Vererbung, Milieu und historischer Situation prägend für den Naturalismus wurde und den Brandes während eines Aufenthaltes in Paris 1866 kennenlernte.⁶³⁹ Hier wird der Grundstein für Brandes' Auffassung gelegt, dass Literatur und Kunst ihren Ausgangspunkt in der Wirklichkeit nehmen sollten, um auf die Gesellschaft zu wirken. Angeregt durch seine Reise 1870/71 nach Frankreich, England und Italien, während der er nochmals auf Taine, aber auch auf Ernest Renan und John Stuart Mill trifft, hält er ab November 1871 seine Aufsehen erregenden Vorlesungen *Om Hovedstrømninger i det 19. aarhundredes litteratur*. Die Sprengkraft dieser Vorlesungen, auf die später noch ausführlich einzugehen sein wird, versperrt Brandes eine weitere Karriere als Professor, weshalb er sich von 1877 bis 1883 in Berlin niederlässt. Hier schreibt er zahlreiche Artikel für eine norwegische Tageszeitung über das Leben in Berlin, über Deutschland und seine Einwohner, die er 1885 unter dem Titel *Berlin som tysk Rigshovedstad. Erindringer fra et femaarigt Ophold* veröffentlicht. Daneben trägt er dazu bei, dänische und norwegische Literatur in Deutschland bekannt zu machen. In den Berliner Jahren ist er außerordentlich produktiv: Es erscheinen mehrere Monographien wie zum Beispiel über *Essais Tegnér. En litteratopsykologisk studie* (1878), *Benjamin Disraeli, Jarl af Beaconsfield. En litterær Charakteristik*, die er überarbeitet und 1901 in seine *Samlede Skrifter* unter dem Titel *Lord Beaconsfield* aufnimmt, anlässlich des 200. Geburtstages erscheint 1884 *Ludvig Holberg*.

⁶³⁷ Hettner, Hermann: *Literaturgeschichte der Goethezeit*. Hg. von Johannes Anderegg. München 1970. [Zuerst 1876.]

⁶³⁸ Zu seiner Vorgehensweise schreibt Brandes beispielsweise in *Den Romantiske Skole i Tyskland*: „Ikke at jeg glemmer den danske Literatur eller taber den af sigte. Tvertimod jeg har den uafbrudt for Øje. Idet jeg forsøger at levere de fremmede Literaturs indre Historie, giver jeg paa ethvert Punkt indirekte Bidrag til den danske Literaturhistorie.“ Brandes, *Den Romantiske Skole i Tyskland*, S. 201. („Nicht, daß ich die dänische Literatur vergäbe oder sie aus dem Geist verlöre. Im Gegenteil, ich behalte sie unverwandt vor Augen. Indem ich den Versuch mache, die innere Geschichte der fremden Literatur zu geben, liefere ich an jedem Punkte indirekt Beiträge zur dänischen Literaturgeschichte.“ Brandes, *Die romantische Schule*, S. 5.)

⁶³⁹ Hier und im Folgenden beziehe ich mich auf die Ausführungen von Jørgen Knudsens *Forfatterportræt* von Georg Brandes auf der Homepage *Arkiv for dansk litteratur* (www.adl.dk): http://adl.dk/adl_pub/fportraet/cv/ShowFpItem.aspx?nnoc=adl_pub&ff_id=2&p_fpkat_id=biog und http://adl.dk/adl_pub/fportraet/cv/ShowFpItem.aspx?nnoc=adl_pub&ff_id=2&p_fpkat_id=fskab (14.12.2012.)

Dem Verfassen biographischer Essays über wichtige europäische Persönlichkeiten widmet sich Brandes zeitlebens. Bereits 1877 entstanden die Biographien über *Ferdinand Lasalle* und *Søren Kierkegaard* sowie 1895 *William Shakespeare*. Zu Anfang des 20. Jahrhunderts entstehen *Wolfgang Goethe* (1915), *François de Voltaire* (1916/17), kurz darauf *Gaius Julius Cesar* (1918) und schließlich *Michelangelo* (1921). Diese Auswahl verdeutlicht Brandes' kosmopolitische Einstellung seiner Literatur- und Kulturvermittlung, die vor nationalen Grenzen nicht Halt macht, sondern ihre Aufgabe in der Aneignung und Vermittlung des Fremden erblickt. Insofern ist er von Nietzsche treffend als „guter Europäer“ bezeichnet worden ist.⁶⁴⁰

In seiner Einführungsvorlesung zu den *Hauptströmungen in der Literatur des 19. Jahrhunderts* (*Om Hovedstrømninger i det 19. aarhundredes litteratur*) legt Brandes sein literarisches Programm dar, mit dem er sich dem Naturalismus verschreibt und für eine vergleichende Literaturbetrachtung plädiert. Er kritisiert die Rückständigkeit der dänischen Literatur und möchte sie an die kontinentaleuropäischen Bewegungen, vornehmlich des Naturalismus, anschlussfähig machen. Hierfür stellt er die in der dänischen Literatur vorherrschenden romantisch-idealistischen Strömungen seinem literarischen Ideal gegenüber, das Probleme der Gesellschaft thematisiert. Hettners transnationalem Programm folgend, spricht er in sechs Vorlesungszyklen nacheinander über die literarischen Entwicklungen in Frankreich, England und Deutschland⁶⁴¹ und nimmt damit einen durch und durch grenzüberschreitenden Standpunkt ein, der ihn dazu befähigt, sich sowohl dem Fremden anzunähern als auch das Eigene zu überblicken.⁶⁴² Dieses Konzept ist ebenso durch Johann Wolfgang Goethe inspiriert, dessen Idee einer Weltliteratur Brandes in seinem Beitrag *Verdenslitteratur* von 1899 erneut aufnimmt und gesondert nach Dänemark vermittelt.⁶⁴³ Brandes' Literaturbetrachtung und -vermittlung ist also eine grenzüberschreitende, die sich nicht auf nationale Grenzen beschränkt. Hettners Konzeption bedeutet jedoch auch, dass die

⁶⁴⁰ Brandes ist entscheidend an der Propagierung von Friedrich Nietzsche in Europa beteiligt: 1888 hält er an der Universität Kopenhagen Vorlesungen über Nietzsche, aus denen sein Aufsatz „Aristokratisk Radikalisme“ hervorgeht (unter dem Titel *Friedrich Nietzsche. En Afhandling om aristokratisk Radikalisme*, S. 596-664), der Artikel war in deutscher Übersetzung 1890 auch in der *Deutschen Rundschau* veröffentlicht worden (wiederabgedruckt in: Bohnen, Klaus (Hg.): *Der Essay als kritischer Spiegel. Georg Brandes und die deutsche Literatur*. Königstein/Ts. 1980. S. 94-136.) Er vermittelt dem Philosophen Kontakt zu August Strindberg. Zu Nietzsches Bedeutung für Brandes und den Anfängen der Nietzsche-Rezeption vgl. Uecker, *Ein guter dänischer Europäer. Georg Brandes und Friedrich Nietzsche*, S. 245–257.

⁶⁴¹ Brandes hat die Manuskripte seiner Vorlesungen auch veröffentlicht, mit der Publikation beginnt er 1872, die letzte Vorlesung erscheint jedoch erst 1890. Im Folgenden wird das Erscheinungsjahr der jeweiligen Vorlesung genannt: *Emigrantlitteraturen* (1872), *Den romantiske Skole i Tyskland* (1873), *Reaktionerne i Frankrig* (1874), *Naturalismen i England* (1875), *Den romantiske Skole i Frankrig* (1882) und schließlich *Det unge Tyskland* (1890).

⁶⁴² Vgl. Brandes, *Indledning*, S. 1f.

⁶⁴³ Vgl. Brandes, *Verdenslitteratur*, S. 23-28.

bedeutenden Persönlichkeiten, die untersucht werden, vornehmlich Männer sind. Auch dies schlägt sich bereits im Titel von Brandes' Essaysammlung aus dem Jahr 1883 nieder, die mit *Det moderne gjennembruds mænd* überschrieben ist und in der ausschließlich männliche Autoren vorgestellt werden. Insofern ließe sich annehmen, dass auch Schiller für Brandes von besonderem Interesse ist, da er in seine kosmopolitischen Vorstellungen von Literatur gut einzupassen wäre. Die kosmopolitische Gesinnung, die Brandes an Goethe hervorhebt,⁶⁴⁴ ist ebenso für Schiller anzusetzen. Seine europäische Haltung wird bereits in seiner Antrittsvorlesung *Was heißt und zu welchem Ende studiert man Universalgeschichte?* aus dem Jahr 1789 deutlich. Angeregt durch Kant, so hat Peter-André Alt herausgearbeitet, steht für ihn „[d]ie weltbürgerliche Gesellschaft [...] am Ende der als Fortschrittsprozeß gedachten Geschichte.“⁶⁴⁵ In diesem Sinne bezeichnet Schiller „[d]ie europäische Staatengesellschaft“ (NA 17, 367) als große Familie, deren „Hausgenossen [...] einander anfeinden [können], aber nicht zerfleischen.“ (Ebd.) Die Auswahl seiner Dramenstoffe aus „gesamteuropäischen Themen“ erweise sich dann als nur konsequent und spiegele seine kosmopolitische Einstellung wider.⁶⁴⁶ Insofern überrascht es, dass Brandes Schiller in seiner umfangreichen Kritik weder einen eigenständigen Beitrag widmet noch ihn an anderer Stelle ausführlich bespricht. Bereits ein Blick in das Inhaltsverzeichnis von Brandes' *Samlede Skrifter* lässt erkennen, dass er zur Vermittlung Schillers nach Dänemark kaum beigetragen hat. Dies erstaunt, da sein Weimarer Dichterfreund Goethe, wie bereits angedeutet, in Brandes' Literaturkritik nahezu allgegenwärtig zu sein scheint. Er setzt sich zeitlebens mit Goethe auseinander, ebenso stellt er für ihn die Richtschnur einer universalen Bildung dar. Ihm widmet er nicht nur Beiträge, die den Deutschen in seiner Beziehung zu Dänemark in den Blick nehmen, wie etwa in *Goethe og Danmark*, sondern auch eigenständige Essays, so z.B. *Goethe og Frihedsideen*, und nicht zuletzt eine zweibändige Goethe-Biographie aus dem Jahr 1915.⁶⁴⁷ Darin erfährt Schiller noch die wohl ausführlichste Darstellung aus Brandes' Feder, obschon auch sie seine ästhetischen und philosophischen Abhandlungen sowie klassischen Tragödien gänzlich unberücksichtigt lässt. Es wird darin bloß auf seine Jugenddramen näher eingegangen und die Zusammenhänge dargestellt, die dazu führten, dass Schiller ein Stipendium des dänischen Erbprinzen erhielt.⁶⁴⁸ Auch in seiner Vorlesung über *Den romantiske Skole i Tyskland* findet Schiller nur am Rande Platz. Wenngleich zahlreiche

⁶⁴⁴ So z.B. in seiner Biographie über Goethe. Vgl. Brandes, *Wolfgang Goethe*, Bd. 1, S. 7.

⁶⁴⁵ Alt, *Überlegungen zu Schillers „nationalem“ Kulturprogramm*, S. 219.

⁶⁴⁶ Alt, *Überlegungen zu Schillers „nationalem“ Kulturprogramm*, S. 219. Vgl. hierzu besonders Alts Ausführungen über Schillers Marquis von Posa in *Don Carlos*, der sich „für den Repräsentanten des gesamten Europa hält.“ (S. 216.)

⁶⁴⁷ Brandes, Georg: *Wolfgang Goethe*. Kopenhagen 1915. 2 Bände.

⁶⁴⁸ Vgl. Kapitel IV *Schiller og Baggesen. Schiller og Danmark*, in Brandes, *Wolfgang Goethe*, Bd. 2.

Erwähnungen seines Namens in Brandes' Literaturkritik davon zeugen, dass er seine Dichtung und seine philosophischen Schriften durchaus kannte⁶⁴⁹ und auch, dass er dem Dichter nicht grundsätzlich ablehnend gegenübersteht, so schweigt er sich doch überwiegend über Schiller aus.

Die Gründe dafür, warum Brandes sich nicht stärker für eine Vermittlung Schillers nach Dänemark eingesetzt hat, sind vielfältig. Einer ist sicherlich in der vorangegangenen dänischen Rezeption des Dichters und der im Wandel begriffenen deutschen zu suchen. Wurde Schillers Bild in Dänemark besonders durch Adam Oehlenschläger geprägt, der wiederum durch Vedels Guldalder-Konstruktion zum dänischen Nationaldichter heraufbeschworen wurde und darüber hinaus als romantischer Dichter galt, so möchte sich Brandes von eben dieser nationalromantisch gefärbten Rezeption absetzen und verlagert folglich sein Interesse auf Goethe. Dennoch verläuft die Rezeption nicht vollkommen losgelöst von der in Deutschland. Schiller war dort relativ früh, wie Monika Carbe herausgearbeitet hat, als „volkstümlich“ angesehen worden, damit einher ging auch die Instrumentalisierung seiner Dichtung für nationale Zwecke, wenngleich sich dies nicht aus seinen Texten herauslesen lässt.⁶⁵⁰ Schiller als Dichter der Freiheit wird mehr und mehr instrumentalisiert und „popularisiert“⁶⁵¹ und wird so, gerade vor dem Hintergrund der Reichsgründung von 1871, als deutscher Nationaldichter vereinnahmt und wahrgenommen. Dem dänischen Kulturvermittler blieb diese Entwicklung natürlich nicht verborgen, und er fand in Goethe eine noch unbesetzte, ja man möchte sagen unbelastete, Persönlichkeit, die sich mit ihrer Idee der Weltliteratur hervorragend mit seiner grenz- und nationenüberschreitenden Literatur- und Kulturvermittlung verknüpfen ließ. Hinzu kommt, dass Brandes in Goethe die alles und alle überragende Persönlichkeit der letzten Jahrhunderte erblickte. Indes beurteilt er dessen Dichtung, insbesondere die klassische, nicht unkritisch. Seine Faszination für Goethe liegt vielmehr in der Universalität und Vielseitigkeit seines

⁶⁴⁹ Aus seinem Essay *Begrebet: Den tragiske Skæbne* (1862/63) geht beispielsweise hervor, dass Brandes sich mit Schillers theaterästhetischen Schriften und auch mit dessen Theorie des Erhabenen beschäftigt hat. Er nennt in seiner Abhandlung die Schriften *Ueber das Pathetische* und *Ueber tragische Kunst*. Er lobt ebenfalls Schillers *Wallenstein* für seinen gewichtigen Einspruch gegen eine spießbürgerliche Tugendmoral und seine Jugenddramen für ihren Einsatz für Freiheits- und Menschenliebe. (Brandes, *Schiller, spilt af Meiningerne*, S. 368.)

⁶⁵⁰ Vgl. Carbe, *Überlebensgroß – der Dichter auf dem Sockel*, S. 51 und S. 38. Von Goethe ist überliefert, dass er gegenüber Eckermann äußert: „Dagegen hat Schiller, der, unter uns, weit mehr ein Aristokrat war als ich, der aber weit mehr bedachte, was er sagte als ich, das merkwürdige Glück, als besonderer Freund des Volkes zu gelten. Ich gönne es ihm von Herzen und tröste mich damit, daß es anderen vor mir nicht besser gegangen.“ (4.1.1824, in Goethe, *Sämtliche Werke* 39, S. 532.)

⁶⁵¹ Carbe, *Überlebensgroß – der Dichter auf dem Sockel*, S. 38.

Geistes, die sich in fortwährender Selbstentwicklung und allerhöchster Bildung widerspiegeln.⁶⁵²

Dies genauer auszuführen, wird Aufgabe des letzten Abschnitts in diesem Kapitel sein. Zuvor soll jedoch eine weitere entscheidende Ursache dafür untersucht werden, warum Schiller für Brandes keine große Bedeutung gehabt hat. Zu einem nicht unerheblichen Teil ist es nämlich Brandes' eigenes Literaturprogramm, das ihm den Blick für Schillers (und auch Goethes) klassische Dichtung verstellt. Er beurteilt Literatur stets an einem naturalistisch ausgerichteten Paradigma, das jedoch für eine angemessene Beurteilung klassischer Literatur nicht geeignet ist. Aus seinem Oppositionsdenken, in dem sich Romantik/Idealismus und Naturalismus gegenüber stehen, kann sich Brandes nicht befreien. Gerade in seiner Vorlesung über *Den romantiske Skole i Tyskland* wird besonders deutlich, dass er an die Literatur der Romantik immer dem Naturalismus verpflichtete Maßstäbe anlegt. Ganz in diesem Sinne beurteilt er auch Schillers klassische Dichtung, die somit nicht modern erscheint. Insofern wird Brandes' Konzeption moderner Literatur den Schillerschen Ideen von „Classicität“ und „Simplizität“ (NA 25,97) gegenüber zu stellen sein. Brandes' Vorlesung *Om den romantiske Skole i Tyskland* wird auf ihren Umgang mit der Deutschen Klassik und die Beurteilung von Schillers klassischen Dramen hin untersucht. Wie wenig Brandes letztendlich an Schillers Dichtung interessiert ist, wird an einem Aufsatz über *Schiller, spilt af Meiningerne* aus dem Jahr 1882 gezeigt. Die, wie dem Titel nach zu vermuten wäre, Schauspielkritik über Schillers *Wallenstein* dient allein dem Ziel, die Deutsche Klassik gegen den von Brandes propagierten Naturalismus auszuspielen. Im letzten Abschnitt wird dann auf das Vorbild Goethes für Brandes eingegangen und gezeigt, warum er für den dänischen Kulturvermittler von so großer Bedeutung war.

4.1 Brandes' Literaturkonzept

Mit den bereits genannten Vorlesungen aus dem Jahr 1871 über die *Hauptströmungen der Literatur des 19. Jahrhunderts* unternimmt Brandes den Versuch, die dänische Literatur, die, wie er meint, vierzig Jahre hinter den Entwicklungen anderer Literaturen zurückliege,⁶⁵³ auf neue Leitideen zu verpflichten, um sie an die Entwicklungen im übrigen Europa anschlussfähig zu machen. In seiner berühmten Einleitung zur *Emigrantlitteraturen* umreißt er

⁶⁵² Brandes, *Goethe og Danmark*, S. 306f.

⁶⁵³ Vgl. Brandes, *Indledning*, S. 5.

sein literarisches Programm, das er stets auch für die Beurteilung von Schillers Dramen heranzieht, womit er jedoch dem klassischen Dramenwerk nicht gerecht werden kann.

In seinen Vorlesungen beschreibt Brandes die Hauptbewegungen der europäischen Literaturen, ausgehend von der *Französischen Revolution* bis zum Revolutionsjahr 1848, als, wie Peter Goßens herausgearbeitet hat, „notwendigen Prozeß parallel ablaufender kultureller Veränderungsprozesse“⁶⁵⁴. In den literarischen Strömungen des 19. Jahrhunderts erblickt er sowohl die Reaktion auf die Literatur des 18. Jahrhunderts als auch deren Überwindung.⁶⁵⁵ Diese Reaktion, so Brandes, habe kräftig und kurz auszufallen und solle nicht wie etwa in Dänemark vor sich hin dümpeln: „[E]n sand, udfyldende og irttesættende Reaktion er Fremskridt!“⁶⁵⁶ („[E]ine wahre, ergänzende, korrigierende Reaktion ist Fortschritt.“)⁶⁵⁷ An der dänischen Literatur kritisiert er, dass sie über das Stadium der Reaktion nicht herausgekommen und in dieser Phase verharret sei, damit habe sie sich im Vergleich zu anderen europäischen Literaturen weniger fortschrittlich entwickelt.⁶⁵⁸ Die dänische Dichtung sei seit der Romantik erstarrt, ihr fehle jeder revolutionäre Hang und sie sei somit als naiv zu bezeichnen.⁶⁵⁹ Außerdem zeige sie nicht das Leben der Menschen, sie sei wirklichkeitsfremd und daher als idealistisch zu beschreiben.⁶⁶⁰ Solch eine Literatur habe jedoch keine Relevanz für die Gesellschaft und kann nicht verändernd auf sie wirken. Deshalb erhebt Brandes den Anspruch danach, dass Literatur Probleme zur Debatte stellen solle, die die Menschen und ihr Zusammenleben betreffen. Die Themen, die eine derartige Literatur aufzugreifen habe, sind die Fragen nach der Verteilung der Geschlechterrollen, der Religion, dem Eigentum und ganz allgemein nach den gesellschaftlichen Verhältnissen.⁶⁶¹ Mit diesen Forderungen an eine aktuelle Literatur vertritt Brandes Positionen, die unter dem Begriff des Naturalismus zusammenzufassen sind. Sein Appell zielt darauf ab, dass Literatur verändernd auf die Wirklichkeit, d.h. auf die Gesellschaft, einwirken soll. Eine gesellschaftskritische Literatur vermag es, den Menschen zu emanzipieren. Damit sie dies fertigbringt, müsse sie die Wirklichkeit abbilden und dürfe sich nicht einem wirklichkeitsfernen Idealismus hingeben.

⁶⁵⁴ Goßens, *Weltliteratur. Modelle transnationaler Literaturwahrnehmung*, S. 349.

⁶⁵⁵ Brandes, *Indledning*, S. 1: „Den centrale Genstand for dette Skrift er da den Reaktion, som det 19de Aarhundrede i sine første Aartier førte mod det 18des Literatur og Overvindelsen af hin Reaktion.“ („Der zentrale Gegenstand dieser Schrift ist daher die Reaktion, welche das neunzehnte Jahrhundert in seinen ersten Dezennien gegen die Literatur des achtzehnten ins Werk setzte und die Überwindung dieser Reaktion.“ Brandes, *Einleitung*, S. 2.)

⁶⁵⁶ Vgl. ebd., S. 4.

⁶⁵⁷ Brandes, *Einleitung*, S. 5.

⁶⁵⁸ Vgl. ebd., S. 7.

⁶⁵⁹ Ebd.

⁶⁶⁰ Ebd.

⁶⁶¹ Vgl. ebd., S. 5.

Mit seinen Gesellschaftsdramen wird insbesondere Henrik Ibsen Brandes' Forderungen an eine lebendige und aktuelle Literatur einlösen.⁶⁶²

Es liegt auf der Hand, dass diese Auffassung von Literatur in Gegensatz zu Schillers klassischem Kunstverständnis und einer autonomen Kunstauffassung steht. Kunst bzw. das Schöne habe „frei von [...] äußerlichen Zwecken und vorgeordneten Begriffen“⁶⁶³ zu sein. Ziel dieser Kunst ist es, „höchsten Genuß“ (NA 10, 8) zu verschaffen, der in der „Freiheit des Gemüths“ (ebd.) bestehe. Mit den ab 1800 entstehenden Dramen widmet sich Schiller historischen Themen, um den Kampf zwischen Pflicht und Neigung des Individuums vorzuführen. Durch die Darstellung des moralischen Widerstandes, der den Menschen dazu befähigt, sich über das Leid zu erheben, wird ihm eine Perspektive eröffnet, die es ihm ermöglicht, moralisch zu handeln. Mit den ab 1793 entstehenden Briefen *Ueber die ästhetische Erziehung des Menschen* entwirft Schiller dann ein Programm „einer Kunstpädagogik mit umfassendem sozialem Anspruch“⁶⁶⁴. Durch eine ästhetische Bildung werde das Individuum zu einem freien und autonom handelnden Menschen erzogen. Schillers moderne Tragödie ist wesentlich dadurch charakterisiert, dass sie „das Wirkliche ganz verläßt und rein ideell wird.“ (NA 10, 9f.) Der Künstler habe sich von der Wirklichkeit zu entfernen, wenn sein Werk real sein soll. (Vgl. NA 10, 8ff.)⁶⁶⁵ Damit einher geht auch Schillers Forderung nach einer den Stoff überragenden Form,⁶⁶⁶ die sich bei ihm am deutlichsten im Gebrauch einer metrischen Dramensprache niederschlägt.

Die Literaturkonzepte von Schiller und Brandes stehen also, gerade was formalästhetische Kriterien betrifft, in starkem Gegensatz zueinander. Dazu, wie die Literatur Probleme zur Debatte stellen sollte, hat Brandes sich bekanntlich nicht geäußert. Dennoch bleibt festzuhalten, dass die beiden ähnliche Ziele verfolgen: In Anlehnung an Kant und das Ideal der Aufklärung setzen sie sich für die Befreiung „des Menschen aus seiner selbst verschuldeten Unmündigkeit“⁶⁶⁷ ein. Die Wege allerdings, auf denen sie dieses Ziel erreichen wollen, könnten unterschiedlicher nicht sein. Fordert Brandes von Literatur, dass sie Themen

⁶⁶² Henrik Ibsen verfasst mit *Samfundets Støtter* (1877) sein erstes Gesellschaftsdrama. Bereits 1879 folgt *Et Dukkehjem*, worin besonders die Rolle der Frau sowie die Institution der Ehe, des Geldes, der Religion thematisiert und kritisiert werden.

⁶⁶³ Alt, *Schiller. Leben – Werk – Zeit*, Bd. 2, S. 37.

⁶⁶⁴ Ebd., S. 38.

⁶⁶⁵ Vgl. hierzu *Schillers philosophischen Abhandlungen* ab S. 43 und *Schillers klassische Dramenkonzeption* ab S. 51.

⁶⁶⁶ Im 22. Brief in *Ueber die ästhetische Erziehung des Menschen* heißt es: „In einem wahrhaft schönen Kunstwerk soll der Inhalt nichts, die Form aber alles thun; denn durch die Form allein wird auf das Ganze des Menschen, durch den Inhalt hingegen nur auf einzelne Kräfte gewirkt. [...] [N]ur von der Form ist wahre ästhetische Freyheit zu erwarten. Darinn also besteht das eigentliche Kunstgeheimniß des Meisters, daß er den Stoff durch die Form vertilgt.“ (NA 20, 382.)

⁶⁶⁷ Kant, *Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?*, S. 53.

und Probleme aus dem Alltag der Menschen aufgreifen solle, damit diese diskutiert und verhandelt werden können, um so auf die Gesellschaft zurück zu wirken, so vertraut er auf die Wirkung einer realgetreuen Abbildung der Wirklichkeit in der Literatur. Doch auch Schillers Kunstauffassung steht letztlich im Zeichen der Gesellschaft und erhebt einen politischen Anspruch dergestalt, dass Schiller den Menschen mit seinem Programm einer ästhetischen Erziehung zu einem Mündigen ausbilden möchte, der politisch und frei zu handeln vermag.⁶⁶⁸ Aufgrund der abschreckenden Ereignisse im Anschluss an die Französische Revolution jedoch ist er der Ansicht, dass Literatur nur dadurch Wirkkraft haben könne, indem sie sich von der Wirklichkeit entfernt und durch das Pathos der Darstellung den Menschen in Gemütsfreiheit versetzt, die ihm dazu verhilft, moralisch-vernünftig zu handeln.

Indem Brandes immer wieder darauf verweist, dass Schillers klassische Dichtung nicht die Wirklichkeit darstelle, lässt er dessen historischen Kontext außen vor und verkennt somit jedwede Übereinstimmung zwischen seinen Anforderungen an Literatur und Schillers klassischen Tragödien. Wie sich Brandes im Einzelnen über Schillers Dichtung äußert, soll im Folgenden untersucht werden.

4.2 *Den romantiske Skole i Tyskland*

Mit der Vorlesung über *Den romantiske Skole i Tyskland*⁶⁶⁹ arbeitet Brandes die Hintergründe für die gegenwärtige Situation der dänischen Literatur heraus, da diese wesentlich von der deutschen Romantik inspiriert ist.⁶⁷⁰ Insofern ist es wichtig, die Absicht seiner Beschäftigung mit dieser literarischen Strömung in der deutschsprachigen Literatur zu berücksichtigen: Es geht ihm nicht darum, ein möglichst differenziertes Bild nach Dänemark zu vermitteln, sondern darum, die Entwicklungen in der dänischen Literatur mithilfe der deutschen nachzuvollziehen. Aus diesem Grund beschreibt Brandes, bevor er überhaupt auf den Verlauf in der deutschsprachigen Literatur näher eingeht, das Wesen der dänischen Romantik in Abgrenzung von der deutschen. Er stellt fest, dass die dänische Romantik harmonischer sei, sie besitze größere Klarheit und mehr Form, insgesamt falle sie weniger dunkel aus als die deutsche⁶⁷¹: „Man sigte længe nok, at det kun er de gode og sunde Elementer af den tyske

⁶⁶⁸ Vgl. hierzu *Schillers philosophische Abhandlungen* ab S. 43.

⁶⁶⁹ Die Vorlesung erscheint noch im gleichen Jahr (1873) in dänischer und deutscher Sprache.

⁶⁷⁰ Vgl. Brandes, *Den Romantiske Skole i Tyskland*, S. 201: „Jeg maler den Baggrund, som er nødvendig, for at vor Literatur paa den kan springe frem med sin Ejendommelighed. Jeg udarbejder den Underbygning, hvorpaa efter min Overbevisning den moderne danske Literaturs Historie hviler.“ („Ich male den Hintergrund, welcher nötig ist, damit unsere Literatur dereinst auf demselben mit ihrer Eigentümlichkeit hervortreten kann.“ Brandes, *Die romantische Schule in Deutschland*, S. 177.)

⁶⁷¹ Vgl. Brandes, *Den romantiske Skole i Tyskland*, S. 202-205.

Romantik, vi har tilegnet os.“⁶⁷² („Man sage, so viel man wolle, wir hätten uns nur die guten und gesunden Elemente der Romantik angeeignet.“)⁶⁷³ An Brandes' Vorlesung über die romantische Schule in Deutschland wird deutlich, dass eine Unterscheidung in eine klassische und eine romantische Richtung nicht vollzogen wird.⁶⁷⁴ Für die dänische Dichtung um 1800 ist eine Strömung, wie sie die Weimarer Klassik für die deutsche darstellt, nicht anzusetzen. Hieran anschließend ist zu fragen, wie Brandes, der die deutsche Literatur aus einer dezidiert dänischen Perspektive wahrnimmt, diese klassischen und romantischen Strömungen innerhalb der deutschsprachigen Literatur einordnet und beurteilt. Daher wird zuerst gezeigt, ob und wie Brandes in seiner Vorlesung die Deutsche Klassik nach Dänemark vermittelt. Dies ist insofern von Bedeutung, als sich daran bereits sein Umgang mit Schillers klassischen Dramen abzeichnet. Darüber hinaus schreibt er mit dieser Vorlesung auch die weitere Rezeption von Friedrich Schiller fest.

Bezeichnenderweise unterscheidet Brandes innerhalb der deutschen Romantik nicht zwischen einer klassischen und einer romantischen Variante der Dichtung. Vielmehr betrachtet er Schillers und Goethes klassische Dichtung neben der Philosophie Fichtes als die Wegbereiter und somit Vorbereiter für die romantische Schule. Er geht im Gegensatz zu Hettner nicht von einem Miteinander bzw. Nebeneinander, sondern von einem Nacheinander dieser beiden Stilvarianten aus.⁶⁷⁵ In diesem Sinne überschreibt er den gesamten ersten Abschnitt seiner Vorlesung mit dem Titel *Romantikens Forberedelse (Vorbereitung der Romantik)*, und nur hier findet Schiller – und im Vergleich zu Goethe deutlich weniger – Beachtung. Das, was Brandes unter der romantischen Schule in Deutschland versteht, ist nur mit einer romantischen Strömung gleichzusetzen, zu der er Autoren wie Novalis, Tieck, Eichendorff und Hoffmann zählt.⁶⁷⁶

Die für Brandes wichtigste Eigenschaft der Romantik stellt – gemäß seiner Ausrichtung am Naturalismus – die Flucht vor der Realität und dem Leben dar, die er in

⁶⁷² Ebd., S. 207.

⁶⁷³ Brandes, *Die romantische Schule in Deutschland*, S. 182.

⁶⁷⁴ Vgl. hierzu *Literaturhistorische Epochen in Deutschland und Dänemark* ab S. 36.

⁶⁷⁵ Vgl. Brandes, *Den Romantiske Skole i Tyskland*, S. 222: „Dog Goethe og Schiller banede Romantiken Vej, ikke blot positivt ved Forkyndelsen af Lidenskabens Frihedsret, men ogsaa negativt ved den bevidste Modsætning, hvori de i deres senere Aar stillede sig til deres egen Tidsalder. Romantikens Virkelighedssky forefindes i en anden Form allerede hos dem.“ („Schiller und Goethe bahnten jedoch der Romantik nicht nur positiv durch die Freigeisterei der Leidenschaft den Weg, sondern auch negativ durch den bewußten Gegensatz, in den sie sich in ihren späten Jahren zu ihrem eigenen Zeitalter stellten. Die Wirklichkeitsscheu der Romantiker findet sich bereits in einer anderen Form bei ihnen vor.“ Brandes *Die romantische Schule in Deutschland*, S. 196.) Hermann Hettner hingegen hatte in *Die romantische Schule in ihrem inneren Zusammenhange mit Goethe und Schiller* von 1850 dafür plädiert, die romantische Schule als die der Klassik „nothwendige ergänzende Kehrseite“ (S. 11) zu betrachten, da sich „[b]eide Richtungen [...] zu gleicher Zeit entwickeln [müssen], denn alle beide stehen auf gleicher Grundlage [...]“ (S. 12). (Hettner, Hermann: *Die romantische Schule in ihrem inneren Zusammenhange mit Goethe und Schiller*. Braunschweig 1850.)

⁶⁷⁶ Vgl. Brandes, *Den Romantiske Skole i Tyskland*, S. 200f.

Goethes und Schillers klassischer Dichtung vorbereitet sieht. In ihren Werken sei eine Scheu vor der Wirklichkeit anzutreffen, die sich jedoch auf andere Art, ohne dass er dies näher ausführt, äußere als in denen der Romantiker.⁶⁷⁷ Goethe und Schiller huldigten einem humanistischen Ideal, das eine Abwendung vom Historischen zur Folge habe und in einer Interessellosigkeit gegenüber dem Stoff gipfle.⁶⁷⁸ Damit fehle dieser Literatur jedoch zugleich jedes Interesse für die politische Wirklichkeit.⁶⁷⁹ Ebenso wie Hettner führt auch Brandes diese Abkehr auf eine prosaische Wirklichkeit und die politische Zerrissenheit Deutschlands zu Beginn des 19. Jahrhunderts zurück.⁶⁸⁰ Dies deutet Brandes sogleich politisch: Weil keine Gesellschaft vorhanden sei, sei dem Individuum keine Möglichkeit zum Wirken gegeben und somit richte sich alle Betätigung der Kunst auf einen Kampf gegen die Wirklichkeit bzw. auf die Flucht aus ihr heraus.⁶⁸¹

Damit wird erneut deutlich, dass Brandes Literatur stets an seinem naturalistischen Paradigma ausrichtet und bewertet,⁶⁸² was in Bezug auf Schillers und Goethes klassische und ebenso auf die romantische Dichtung immer zu einer Abwertung führt. Zudem unterscheidet er nicht zwischen klassischer und romantischer Stilvariante. Schillers klassische Dichtungspositionen und seine philosophischen Abhandlungen werden nicht besprochen. Die Darstellung der romantischen Schule und Schillers klassischer Dichtung fällt also keinesfalls wertfrei aus. Brandes verfährt weder objektiv noch wissenschaftlich, vielmehr gibt er eine durch und durch subjektive Sichtweise zu erkennen, die von einer unterschwelligem Geringschätzung der romantischen wie klassischen Dichtung geprägt ist.

Einen weiteren Grund für Schillers (und Goethes) Abwendung von der Wirklichkeit und ihre Hinwendung zu einer Dichtung, in der der Form größere Bedeutung zugestanden wird als dem Stoff, sieht Brandes in dem schlecht ausgebildeten Publikumsgeschmack, der zwischen qualitativ hochwertiger Kunst und bloßer Unterhaltung nicht zu trennen vermag. Wie Hettner so erkennt auch Brandes in Goethes und Schillers frühen Dichtungen wie etwa in *Götz von Berlichingen* und *Werther* und Schillers *Räubern* eine Affinität zum Naturalismus.

⁶⁷⁷ Vgl. ebd., S. 222.

⁶⁷⁸ Vgl. ebd., S. 223.

⁶⁷⁹ Vgl. ebd., S. 222f.

⁶⁸⁰ Vgl. ebd., S. 212. Vgl. auch Hettner, *Literaturgeschichte der Goethezeit*, S. 2.

⁶⁸¹ Vgl. Brandes, *Den Romantiske Skole i Tyskland*, S. 212f. Hettner formuliert dies so: „Weil Goethe und Schiller die Entfaltung und Betätigung der reinen und schönen Menschennatur, die ihr sittliches und künstlerisches Ideal, der Gewinn und das Ziel ihrer Bildung war, in ihrer eigenen Gegenwart und Wirklichkeit nicht fanden, suchten sie sich von dieser Gegenwart und Wirklichkeit möglichst loszulösen und auf die schöne Menschlichkeit der alten Welt und deren einfach hohe Kunst und Dichtung zurückzugehen.“ (Hettner, *Literaturgeschichte der Goethezeit*, S. 13.)

⁶⁸² In seiner Einleitung zu *Den Romantiske Skole i Tyskland* schreibt Brandes, dass er Literatur in erster Linie auf das Leben zurückführen wolle, um keine Salonliteraturgeschichte zu verfassen. Er will in das wirkliche Leben greifen und zeigen, wie die Gefühle, die ihren Ausdruck in der Literatur erfahren, im Menschenherz auftauchen. (Vgl. Brandes, *Den Romantiske Skole i Tyskland*, S. 198.)

In diesen Werken werde ein unruhig gärender Wirklichkeitsdrang vorgeführt und zugleich der Natur und dem Gefühl ein großer Spielraum eingeräumt.⁶⁸³ Dies habe jedoch Nachahmungen hervorgerufen, die weit hinter der Qualität ihrer Originale zurücklägen, die vom Publikum jedoch ebenso euphorisch aufgenommen worden seien. Die beiden Dichter hätten sich deshalb aus diesem Wettkampf zurückgezogen und sich ihrem Interesse an der Form und dem Studium der Antike gewidmet.⁶⁸⁴ Bei Schiller habe diese Bewunderung für die antike Tragödie dazu geführt, überall einen Ersatz für den antiken Schicksalsglauben zu suchen.⁶⁸⁵ Brandes kommt damit auf Schillers klassische Dramen zu sprechen, was jedoch äußerst knapp und undifferenziert ausfällt. Aufgrund der Kürze seiner Darstellung bleibt ihm keine andere Möglichkeit, als diese Tragödien als dem antiken Schicksalsglauben verhaftete formalästhetische Rätsel abzuqualifizieren.⁶⁸⁶ Auf kaum mehr als einer Seite handelt er vier von Schillers klassischen Dramen ab, wobei auffällt, dass er die *Wallenstein*-Trilogie nicht erwähnt.⁶⁸⁷ *Maria Stuart* hingegen sei kaum mehr als eine Nachbildung von Sophokles' *König Ödipus*, den Stoff für *Die Jungfrau von Orleans* habe Schiller gewählt, um in antiker Manier zu zeigen, wie der Ruf Gottes in die menschliche Seele eingreife.⁶⁸⁸ In *Die Braut von Messina* erblickt Brandes ausschließlich eine Schicksalstragödie, die aus Schillers Beschäftigung mit Sophokles entspringe.⁶⁸⁹ *Wilhelm Tell* schließlich nehme keinen modernen, sondern einzig einen antiken Blickpunkt ein, der Stoff sei nicht dramatisch, sondern episch aufgefasst; der Einzelne sei nicht durch Besonderheiten gekennzeichnet, und nur ein Zufall hebe Tell aus der Masse heraus. Zudem verhandle das Stück keine historischen Gegensätze, den Rütli-Männern gehe jegliches Freiheitspathos ab und der Aufstand werde auch nicht durch die Idee der Freiheit bzw. des Staates hervorgerufen. Brandes kritisiert, dass es in *Wilhelm Tell* und auch in den zuvor genannten Stücken die Privatinteressen sind wie etwa der Angriff auf das Eigentum und die Familie, Ehrgeiz und dynastische Absichten, die den Anstoß zur Handlung bilden.⁶⁹⁰ In *Wilhelm Tell* gehe es ausdrücklich nicht darum, dass die

⁶⁸³ Vgl. Brandes, *Den Romantiske Skole i Tyskland*, S. 226. In dem Aufsatz über *Schiller, spilt af Meiningerne*, auf den im nächsten Abschnitt dieses Kapitels eingegangen wird, zählt Brandes auch *Kabale und Liebe* zu diesen „naturalistischen“ Dramen.

⁶⁸⁴ Vgl. Brandes, *Den Romantiske Skole i Tyskland*, S. 226.

⁶⁸⁵ Vgl. ebd., S. 228.

⁶⁸⁶ Vgl. ebd.

⁶⁸⁷ Schillers *Wallenstein* ist das Stück, das Brandes am besten gefällt, darauf wird im folgenden Abschnitt dieses Kapitels im Rahmen von Brandes' Aufsatz *Schiller, spilt af Meiningerne* eingegangen.

⁶⁸⁸ Brandes, *Den Romantiske Skole i Tyskland*, S. 228f.

⁶⁸⁹ Diese drei Tragödien, *Maria Stuart*, *Die Jungfrau von Orleans* und *Die Braut von Messina* werden in der Schiller-Forschung als „Trilogie der Läuterung“ bezeichnet. In ihnen, so Karl S. Guthke, führe die Handlung und Charakterentwicklung zur Apotheose der Hauptfigur, „in der diese [...] nach Anerkennung und Überwindung ihrer Schuld die ‚Angst des Irdischen‘ von sich wirft und im Tod die Transzendenz, den Raum einer ‚ewigen‘ Ordnung oder ‚des Idealen Reich‘ gewinnt. (Guthke, *Die Braut von Messina*, S. 494.)

⁶⁹⁰ Vgl. Brandes, *Den Romantiske Skole i Tyskland*, S. 229.

Bauern sich neue Freiheiten erobern, sondern darum, alte vererbte Sitten aufrecht zu erhalten.⁶⁹¹ Damit wird deutlich, dass Brandes Schillers Tragödien als die Verhandlung privater Interessen interpretiert, die mit seinem Anspruch, Probleme der Gesellschaft, also der Öffentlichkeit, auf literarischer Ebene zu verhandeln, nicht übereinstimmen.

Die Vorwürfe und auch die Knappheit seiner Darstellung verwundern insofern, als aus dem, was Brandes schreibt, hervorgeht, dass er sich an Hettners *Literaturgeschichte der Goethezeit* von 1870 und auch an seiner Schrift über *Die Romantik in ihrem inneren Zusammenhange mit Goethe und Schiller* orientiert und zum Teil einfach nur ins Dänische übersetzt hat.⁶⁹² Doch im Vergleich zu Hettners Darstellungen bespricht Brandes Goethes und Schillers klassische Dichtung ausgesprochen kurz, sein Urteil über sie fällt einseitig und negativ aus. Hettners Ausführungen über Schillers klassische Dramen sind nicht nur ausführlicher, sondern geben zudem wesentlich differenziertere Ergebnisse zu erkennen. Dies mag zu einem gewissen Grad seiner Zugangsweise geschuldet sein. Hettners Darstellungen gelten dem „Kampf gegen die Schranken der Aufklärung“, und er möchte das „einseitige Lebensideal des Zeitalters der Aufklärung zum Lebensideal des vollen und ganzen, reinen und freien Menschentums, zum Ideal vollendeter und in sich harmonischer Humanität“⁶⁹³ transformieren. Er legt somit sein Hauptaugenmerk auf Goethes und Schillers klassische Dichtung, wohingegen Brandes sich, wie oben bereits dargestellt, der Reaktion als einem, „notwendigen Prozeß parallel ablaufender kultureller Veränderungsprozesse, durch die sich Kultur und Gesellschaft erst weiterentwickeln können“⁶⁹⁴ widmet. Dennoch ist diese Erklärung bei Weitem nicht ausreichend dafür, warum Brandes über Schillers und auch Goethes klassische Dichtung in diesem Maße hinweggeht. Sein abschließendes Urteil über Schiller bestätigt noch einmal, dass er ihn an seiner naturalistischen Auffassung von Literatur misst:

Saaledes ser vi da, at selv naar Schiller, den politiske og historiske blandt Tysklands Digtere, mest synes at indlade sig med Historie og Politik, har han ligefuldt forholdsvis lidet med Virkeligheden at gøre, og saaledes kan det vel betragtes som godtgjort, at Sky for Historien og den ydre Virkelighed er hele Litteraturens Karaktermærke paa denne Tid.⁶⁹⁵

(So sehen wir also, daß, selbst wenn Schiller, der vorwiegend politische und historische unter Deutschlands Dichtern, sich am meisten mit Geschichte und Politik abzugeben scheint, er nichtsdestoweniger verhältnismäßig wenig mit der Wirklichkeit zu tun hat, und so darf wohl als

⁶⁹¹ Vgl. ebd.

⁶⁹² Die Vorlesung *Om den romantiske Skole i Tyskland* gilt als Brandes' uneigenständigste Arbeit. Vgl. hierzu Nodin, *Den gode europén. Studier i Goerg Brandes' idéutveckling*, S. 56.

⁶⁹³ Hettner, *Literaturgeschichte der Goethezeit*, S. 1. Die Einleitung in *Literaturgeschichte der Goethezeit* überschreibt Hettner mit der Überschrift *Der Kampf gegen die Schranken der Aufklärung*. Vgl. hierzu ebenso Goßens, *Weltliteratur. Modelle transnationaler Literaturwahrnehmung*, S. 349.

⁶⁹⁴ Goßens, *Weltliteratur. Modelle transnationaler Literaturwahrnehmung*, S. 349.

⁶⁹⁵ Brandes, *Den Romantiske Skole i Tyskland*, S. 229.

bewiesen gelten, daß die Scheu vor der Geschichte und der äußeren Wirklichkeit das Charaktermerkmal der ganzen Literatur jener Zeit ist.)⁶⁹⁶

Tatsächlich beschreibt Brandes hier Schillers literarische Vorgehensweise, die eben genau darin besteht, das Wirkliche ganz zu verlassen. Dazu greift er zwar auf historische Stoffe zurück, verändert diese jedoch im Sinne der „poetischen Wahrheit“.⁶⁹⁷ Dies hatte Schiller allerdings damit begründet, dass es ihm nicht darum gehe, die Geschichte so zeigen wie sie tatsächlich passiert ist, sondern so, wie sie passiert sein könnte (vgl. NA 20, 218).⁶⁹⁸ Genau diesen Gedanken übergeht Brandes jedoch. In einem Aufsatz über die Nationalheilige Frankreichs *Jeanne d'Arc*⁶⁹⁹ geht er dann zwar auch auf Schillers Tragödie *Die Jungfrau von Orleans* ein, dies jedoch ausschließlich abwertend. Er kritisiert, dass das Stück nichts mit der historischen Wirklichkeit zu tun habe und zudem romantische Züge trage. Schiller habe sich in doppelter Hinsicht gegen die historische Jeanne versündigt: Zum einen, indem er ihr eine tragische Schuld, zum anderen indem er ihr magische Kräfte angedichtet habe.⁷⁰⁰

Schiller, so sei hier wiederholt, verfolgt das Ziel, den Menschen bzw. Theaterzuschauer in einen Zustand der Gemütsfreiheit zu versetzen, in dem ihm eine Perspektive für moralisches Handeln eröffnet wird. Da Brandes aber nicht über die Beschreibung von Schillers poetischem Verfahren hinausgelangt, fällt seine Darstellung der klassischen Dramen nur unzureichend und damit geringschätzend aus. Dadurch, dass es ihm nicht gelingt, sich von seinem naturalistischen Paradigma zu distanzieren, ist er nicht dazu in der Lage, Schillers klassische Dramen in ihrem Kontext zu betrachten. Das hat zur Konsequenz, dass die Rezeption unzulänglich und auch abwertend ausfällt. Zu einer verstärkten Schillerrezeption trägt Brandes somit nicht bei.

4.3 Schiller, *spilt af Meiningerne*

Der im Jahr 1882 entstandene Aufsatz *Schiller, spilt af Meiningerne* ist der einzige, in dem sich Brandes ausführlicher mit Schiller befasst. Hinter dem Titel verbirgt sich eine kurze Besprechung über die Aufführung des *Meininger Hoftheaters*⁷⁰¹ von Schillers *Wallenstein*,

⁶⁹⁶ Brandes, *Die romantische Schule in Deutschland*, S. 202.

⁶⁹⁷ Ausführlich kommt er auf seine Idee der poetischen Wahrheit in seiner Schrift *Ueber das Pathetische* zu sprechen: „Die poetische Wahrheit besteht aber nicht darinn, daß etwas wirklich geschehen ist, sondern darinn, daß es geschehen konnte, also in der inneren Möglichkeit der Sache.“ (NA 20, 218). Vergleiche hierzu auch *Oehlenschlägers Vorlesung über Schiller*, besonders den Abschnitt *Poetische Wahrheit* ab S. 98.

⁶⁹⁸ Vgl. hierzu *Schillers klassische Dramenkonzeption* ab S. 51.

⁶⁹⁹ Brandes, *Jeanne d'Arc*, S. 68-95.

⁷⁰⁰ Vgl. ebd., S. 78.

⁷⁰¹ Zum *Meininger Hoftheater* vgl. die Ausführungen in *Die zweite Aufführungsphase: Hintergründe und Voraussetzungen* ab S. 191.

der Brandes in Berlin beigewohnt hatte. Ausführlicher geht er danach auf das Stück ein, doch letztendlich nur, um auch hier wieder auf sein eigenes literarisches Programm zurückzukommen.

Brandes würdigt die *Wallenstein*-Trilogie als das Vorzüglichste, was Schiller für das Theater geschrieben habe. Er lobt das Stück für seinen Tiefsinn und ihm innewohnenden Wahrheit, Schiller stelle damit seine Menschenkenntnis unter Beweis und erhebe mit seiner Auffassung des Menschen und des Menschenschicksals einen gewichtigen Einspruch gegen die spießbürgerliche Tugendlehre.⁷⁰² Ihm sei mit diesem Stück die beste Darstellung seines Schicksalsbegriffs gelungen, den Brandes jetzt immerhin als zwischen dem der griechischen Tragödie und dem seiner Gegenwart angesiedelt sieht.⁷⁰³ Abrupt beendet der Kritiker an dieser Stelle seine Ausführungen über *Wallenstein*, um mithilfe von Schillers Gedicht *Shakespeares Schatten* auf sein eigenes Literaturkonzept überzuleiten. Dass das Gedicht ursprünglich ein Produkt der von Schiller und Goethe gemeinschaftlich verfassten *Xenien* ist und von Schiller erst in seiner Gedichtsammlung von 1800 unter diesem Titel und in dieser Form aufgenommen worden ist, verrät Brandes seinen Lesern nicht. Dies lässt bereits einen Hinweis auf seine Absicht erkennen: Er führt dieses Gedicht nicht an, um über Schiller zu schreiben, sondern um auf die Aktualität und künstlerische Qualität von bürgerlichen Trauerspielen zu sprechen zu kommen.

Schiller kritisiert in dem Gedicht, das den *Xenien* Nr. 390 bis 412 aus dem Jahr 1796 entspricht, „die Trivialdramatik Schröders, Ifflands und Kotzebues“⁷⁰⁴. In *Ueber das Pathetische* schrieb er bereits, dass „[v]iele unserer Romane und Trauerspiele, besonders der sogenannten Dramen (Mitteldinge zwischen Lustspiel und Trauerspiel) und der beliebten Familiengemälde“ (NA 20, 199) den Geist unberührt ließen und „bloß Ausleerungen des Thränensacks und eine wollüstige Erleichterung der Gefäße“ (NA 20, 199) bewirken. Diese Kritik nimmt nun Brandes auf, um sie gegen Schillers (und ebenso Goethes) Abwendung von der Wirklichkeit in seiner klassischen Periode zu wenden. Da das bürgerliche Trauerspiel am Ende des 18. Jahrhunderts zu einer form- sowie stillosen Naturnachahmung ohne jeden künstlerischen Wert herabgesunken sei, habe sich die deutschsprachige Literatur, so Brandes bereits in *Den romantiske Skole i Tyskland*, in eine wahrhafte und zugleich volksferne Literatur und in eine bloße Unterhaltungsliteratur gespalten:

Paa den ene Side findes den Goetheske-Schillerske ufolkelige Kunstpoesi og dens Fortsættelse i Romantikernes Fantasterier, paa den anden Side den blotte Underholdningslitteratur, der staar paa Virkelighedens, men en spidsborgerlig Virkeligheds, Grund, og som faar sit mest bekendte Udtryk i

⁷⁰² Vgl. Brandes, *Schiller, spilt af Meiningerne*, S. 368f.

⁷⁰³ Vgl. ebd., S. 371.

⁷⁰⁴ NA 2, 2A, 596. (Kommentar.)

Lafontaines borgerlig-følsomme Romaner og Schröders, Ifflands, Kotzebues jævne, almenfattelige Familieskuespil.⁷⁰⁵

(Auf der einen Seite befindet sich die Goethe-Schillersche unpopuläre Kunstpoesie und ihre Fortsetzungen in den Phantastereien der Romantiker, auf der anderen Seite die bloße Unterhaltungsliteratur, welche auf dem Boden der Wirklichkeit, aber einer spießbürgerlichen Wirklichkeit steht, und deren bekannteste Vertreter Lafontaines bürgerlich-prosaische Familiendramen sind.)⁷⁰⁶

Auf die Gattung des bürgerlichen Trauerspiels, hier noch als „almenfattelige Familieskuespiel“ bezeichnet, kommt Brandes in seinem Aufsatz von 1882 zurück, um die Frage aufzuwerfen, ob sich in der gegenwärtigen künstlerischen Situation des Nordens eine ähnliche Spaltung zwischen wirklichen Dichtern, die die Wirklichkeit scheuten, und einer kunstlosen Unterhaltungsliteratur feststellen lasse wie in der deutschsprachigen Literatur zu Beginn des 19. Jahrhunderts.⁷⁰⁷ Natürlich fällt Brandes' Antwort zugunsten der gegenwärtigen dänisch-norwegischen Literatur aus, die das Glück habe, dass sich jene Kluft nicht herausgebildet habe, da die wirklichen Künstler unter den nordischen Dichtern den Blick für den reichen Stoff besitzen, der ihnen die Gegenwart biete.⁷⁰⁸ Schiller hingegen, der mit *Kabale und Liebe* immerhin ein bürgerliches Trauerspiel geschrieben habe⁷⁰⁹, wirft Brandes vor, das Potential dieser Gattung nicht erkannt und sich einem falschen Idealismus⁷¹⁰ verschrieben zu haben.⁷¹¹ Das Theaterpublikum, so Brandes weiter, habe sich von Schiller (und Goethe) abgewendet und fand sein Bedürfnis nach Unterhaltung in den Theaterstücken der halbgebildeten, leichtverständlichen, ermahnenden, „christlich-moralischen“ Naturnachahmer gestillt.⁷¹² Er zeigt sich zwar davon überzeugt, dass Schillers Dichtung von eindeutig höherer Qualität ist als die bürgerlichen Trauerspiele der genannten Dichter, kritisiert aber erneut den fehlenden Bezug zur Wirklichkeit in den klassischen Tragödien Schillers.

⁷⁰⁵ Brandes, *Den Romantiske Skole i Tyskland*, S. 224.

⁷⁰⁶ Brandes, *Die romantische Schule in Deutschland*, S. 196.

⁷⁰⁷ Vgl. Brandes, *Schiller, spilt af Meiningerne*, S. 376.

⁷⁰⁸ Vgl. ebd.

⁷⁰⁹ Vgl. ebd., S. 375.

⁷¹⁰ Die Bezeichnung „falscher Idealismus“ geht auf Schiller zurück und findet sich bei ihm am Ende seiner Abhandlung *Ueber naive und sentimentalische Dichtung*. Brandes scheint den Begriff und seine Bedeutung von Hettner zu übernehmen. In *Die Romantische Schule in ihrem inneren Zusammenhange mit Goethe und Schiller* spricht Hettner auch von „falschem Idealismus“ und meint damit „die falsche, das Naturwirkliche dunkelhaft überspringende Idealistik“, die der Kunst eine völlige Unabhängigkeit von der Natur vorschreibe (S. 20), zudem werde „dieser Stil der Poesie [...] von oben herab von einzelnen absolutistischen Souveränen octroyiert.“ (S. 26) In diesem Sinne benutzt auch Brandes diesen Begriff. Schiller hingegen unterscheidet zwischen wahren und falschem Idealismus. Während der wahre Idealist „die Natur und Erfahrung“ verlasse, „weil er hier das wandelbare und unbedingt nothwendige nicht findet, wornach ihn die Vernunft doch streben heißt“ (NA 20, 503), verlasse der falsche Idealist, also „der Phantast [...] die Natur aus bloßer Willkühr, um dem Eigensinne der Begierden und den Launen der Einbildungskraft desto ungebundener nachgehen zu können.“ (NA 20, 503).

⁷¹¹ Vgl. Brandes, *Schiller, spilt af Meiningerne*, S. 374f.

⁷¹² Vgl. ebd., S. 375.

Auch in diesem Beitrag ist es nicht Brandes' Absicht, Schillers Dichtung nach Dänemark zu vermitteln. Er bleibt vielmehr seinem Literaturkonzept, das er für die Kunst am Ende des 19. Jahrhunderts formuliert, verhaftet und misst daran auch die Dichtung, die von anderen als seinen Grundsätzen bestimmt ist. Doch darüber hinaus spielt Brandes Schillers klassische Dichtung gegen Autoren wie Bjørnstjerne Bjørnson und Henrik Ibsen aus, die mit ihren gesellschaftskritischen Dramen problemlos in sein Literaturkonzept zu integrieren sind. Er vermag somit nicht – wenngleich er es selbst von der Literaturkritik fordert – sich in eine bestimmte historische Situation hineinzusetzen, um Literatur angemessen beurteilen zu können.⁷¹³ Dies wird auch aus seiner folgenden Argumentation ersichtlich: An Schillers klassischen Dramen kritisiert er die Darstellung von herausragenden historischen Persönlichkeiten dergestalt, dass es keine große Kunst sei, Figuren unter dem Namen eines bekannten Königs oder Sagenhelden auftreten zu lassen und Ungebildete glauben zu machen, damit etwas Großes vollbracht zu haben. Stattdessen sei es viel schwieriger, etwas scheinbar Einfaches und Alltägliches als groß vorzustellen, wie dies Ibsen mit seinem Stück *Gengangere* (*Gespenster*) gelungen sei, in dem sich das Figureninventar aus einem Pfarrer, einem Schreiner, der Witwe des Hauptmanns und einem Dienstmädchen zusammensetze, über die jedoch „den store, gigantiske Skæbne“ („das große, gigantische Schicksal“) verhängt sei.⁷¹⁴

Schillers Dichtung sowie seine ästhetischen Schriften, so lässt sich hier zusammenfassen, nehmen in Brandes' Literaturkritik und Kulturvermittlung nur eine untergeordnete Rolle ein. Die Dominanz seines eigenen Literaturkonzepts, in dem Probleme zur Debatte zu stellen sind und das dem Naturalismus verpflichtet ist, versperrt Brandes einen unvoreingenommenen Blick auf die deutsche Romantik wie auch die Deutsche Klassik. Eine Darstellung dieser Richtung in der deutschsprachigen Literatur um 1800 findet sich nirgends in seinen Schriften. Damit gelingt es ihm nicht, Schillers klassische Dichtung wertfrei zu vermitteln. Im Vordergrund steht für ihn, dass Schiller in seinen klassischen Dramen nicht die Wirklichkeit und das Leben der Menschen zeige, alle anderen Qualitäten bleiben gänzlich unberücksichtigt. Brandes, der mit seiner Literaturvermittlung eine dezidiert an Hettner orientierte transnationale Perspektive einnimmt, erkennt Schiller nicht als solch einen

⁷¹³ In genau jenem Aufsatz *Schiller, spilt af Meiningerne* schreibt Brandes in Bezug auf *Shakespeares Schatten*: „Dernæst burde man dog begribe, at Schillers Digt er skrevet i en bestemt historisk Situation og at man maa sætte sig ind i den for at komme paa det Rene med, hvad han egentlig mener, hvad Ret han har og hvorvidt det, han udtaler, passer paa os.“ Brandes, *Schiller, spilt af Meiningerne*, S. 373. („Ferner sollte man doch begreifen, dass Schillers Gedicht in einer bestimmten historischen Situation geschrieben ist und dass man sich in sie hineinversetzen muss, um ins Reine damit zu kommen, was er eigentlich meint, welches Recht er hat und inwieweit das, was er aussagt, auf uns passt.“)

⁷¹⁴ Brandes, *Schiller, spilt af Meiningerne*, S. 378.

Kosmopoliten an. Vermutlich aufgrund der jüngsten historischen Ereignisse wie der Kriege um Schleswig und Holstein zwischen Dänemark und Preußen sowie der deutschen Reichsgründung 1871 nimmt er Schiller als deutschen Nationalautor wahr, als der er im Laufe des 19. Jahrhunderts von deutscher Seite immer mehr vereinnahmt worden ist. Insofern betrachtet er Goethe als den kosmopolitisch Gesinnten, der ihn aufgrund seiner umfassenden Bildung zeitlebens fasziniert.

4.4 Brandes und Goethe

Als „Tidsalderens største Digteraand“⁷¹⁵ („größter Dichtergeist jener Zeit“) bezeichnet Brandes Goethe bereits 1873 in seiner Vorlesungsreihe über die romantische Schule in Deutschland. Dieses Lob spricht der dänische Literaturvermittler trotz seiner Kritik an Goethes klassischer Periode aus, die mit einer Abwendung von der Wirklichkeit in seiner Dichtung einhergeht. Brandes beurteilt Goethe durchaus nicht unkritisch und begegnet beispielsweise seiner ablehnenden Haltung gegenüber der Französischen Revolution wenigstens mit Unverständnis.⁷¹⁶ Was also fasziniert ihn so sehr an Goethe, dass er sich zeitlebens mit ihm beschäftigt? Natürlich weiß auch er, Goethes Dichtung zu würdigen, doch ungleich stärker betont er immer wieder die Vielseitigkeit seines Geistes und seiner Persönlichkeit. Wie ein roter Faden zieht sich dieses Lob durch seine literaturkritischen und kulturvermittelnden Schriften. In diesem Abschnitt ist daher noch einmal der Frage nachzugehen, warum Goethe für Brandes von so großer Bedeutung war.

Seine zweibändige Goethe-Biographie aus dem Jahr 1915 stellt das Produkt seiner lebenslangen Beschäftigung mit dem Deutschen und die daraus resultierende Faszination dar.⁷¹⁷ Die Entstehungsgeschichte dieser Monographie, so hat Lars Peter Rømhild nachskizziert, hat sich über mehrere Jahrzehnte gezogen.⁷¹⁸ Bereits 1890 hatte Brandes in *Tilskueren* seinen Aufsatz *Goethe-Studier* mit dem bezeichnenden Untertitel *Brudstykker af et større Skrift om Goethe (Bruchstücke einer größeren Schrift über Goethe)* versehen, der den

⁷¹⁵ Brandes, *Den Romantiske Skole i Tyskland*, S. 223.

⁷¹⁶ Vgl. ebd., S. 223. Vgl. ebenfalls Brandes, *Goethe og Frihedsideen*, S. 20-33. Dieser Aufsatz wird in die Goethe-Biographie aufgenommen. (Vgl. Brandes, *Wolfgang Goethe*, Bd. 1: *Den franske Revolution, Goethes Stilling til den*, S. 372-377.)

⁷¹⁷ Die Monographie erscheint ab Februar 1915 nach und nach in Einzelheften. Brandes ist, während die ersten Hefte erscheinen, noch mit dem Abfassen der folgenden Hefte beschäftigt. Diese Art der Veröffentlichung spiegelt sich auch im Schreibstil nieder, wie Rømhild gezeigt hat: Viele Kapitelübergänge weisen meist abrupte Themenwechsel auf, eine Korrektur des bisher Geschriebenen findet so gut wie nie statt. (Vgl. Rømhild, *Georg Brandes og Goethe*, S. 63-79.)

⁷¹⁸ Vgl. Rømhild, *Georg Brandes og Goethe*, S. 10 und 18.

Plan zu einer größeren Abhandlung über Goethe erahnen lässt.⁷¹⁹ Tatsächlich handelt es sich bei seiner Biographie dann auch um eine Art „patchwork“⁷²⁰, das aus früher entstandenen Essays über den deutschen Dichter zusammengesetzt ist. So findet darin die 1881 verfasste Abhandlung über *Goethe og Danmark* Eingang, bei der es sich um eine von Ludwig Geiger in Auftrag gegebene Arbeit zu Goethes Rezeptionsgeschichte in Dänemark während Brandes' Berlin-Aufenthalts handelt, die auch in deutscher Sprache publiziert wurde.⁷²¹ Bereits zu diesem Zeitpunkt stilisiert Brandes Goethe als großes Vorbild für Selbstentfaltung und allerhöchste Bildung: „Vi lærte af ham, at den, der fremfor Alt arbejder paa at udvikle sig selv, har mest Udsigt til at gribe ind i den almindelige Udvikling.“⁷²² („Wir lernten von ihm, dass wer Allem daran arbeitet, sich selbst zu entwickeln, am meisten Aussicht hat, in die allgemeine Entwicklung einzugreifen.“)⁷²³ In Goethe sieht Brandes also ein Ideal eines Individuums verwirklicht, das durch Bildung und Selbstentfaltung dazu befähigt ist, gestaltend (gribe ind) auf die Wirklichkeit zu wirken. Bereits in diesem rezeptionsgeschichtlichen Beitrag rühmt er den Dichter für die Universalität seines Geistes⁷²⁴ – ein Lob, welches sich durch Brandes' gesamte Literaturkritik zieht. Nicht weniger hebt er Goethes Fähigkeit zu wechselseitigem Verständnis hervor,⁷²⁵ das eng an seine Idee der Weltliteratur anschließt, worauf noch zurückzukommen sein wird.

In der Einleitung seiner Biographie über Goethe fasst Brandes sein Urteil über den Deutschen zusammen. Auf der einen Seite bezeichnet er ihn als den größten Dichter der letzten drei Jahrhunderte, auf der anderen meint er, dass seine Fähigkeiten als Dichter zum Teil zu hoch eingeschätzt wurden, mitunter sei darin „Geistesarmut“ und „seelische Unreife“ zu erkennen.⁷²⁶ Alles, was mit klassischer Dichtung zu tun hat, lehnt Brandes noch immer (wie bereits in *Den romantiske Skole i Tyskland*) als unterkühlt ab.⁷²⁷ Er ist jedoch auch darum bemüht, Goethes in literarischer Hinsicht transnationale und weltliche Gesinnung positiv hervorzuheben und fragt: „Hvor staar det skrevet, at det moderne Geni, som kan søge

⁷¹⁹ Vgl. ebd., S. 18. Vgl. ebenfalls Brandes, *Goethe-Studier. Brudstykker af et større Skrift om Goethe*, S. 695.

⁷²⁰ Rømhild, *Georg Brandes og Goethe*, S. 7.

⁷²¹ Ludwig Geiger ist zu diesem Zeitpunkt für die Redaktion des *Goethe-Jahrbuchs* zuständig, dort erscheint *Goethe und Dänemark* 1881 in deutscher Sprache. (Vgl. Rømhild, *Georg Brandes og Goethe*, S. 35.)

⁷²² Brandes, *Goethe og Danmark*, S. 307.

⁷²³ Brandes, *Goethe und Dänemark*, S. 48.

⁷²⁴ Vgl. Brandes, *Goethe og Danmark*, S. 307.

⁷²⁵ Vgl. ebd., S. 306.

⁷²⁶ Vgl. Brandes, *Wolfgang Goethe*, Bd. 1, S. 1. Die Begriffe „Geistesarmut“ und „seelische Unreife“ sind der deutschen Übersetzung (S. 1) entnommen. Das dänische Original lautet: „Den blotte Digterevne i dens Isolerthed er maaske i vore Dage noget overvurderet; undertiden udelukker den hverken aandelig Armod eller sjælelig Umodenhed og Uvornhed.“ (Brandes, Georg: *Goethe*. Übersetzt von Erich Holm und Emilie Stein. Berlin 1922. S. 1.)

⁷²⁷ Vgl. Brandes, *Wolfgang Goethe*, Bd. 1, S. 6. Über *Die natürliche Tochter* schreibt Brandes beispielsweise, dass aus ihr das unmittelbar pulsierende Leben verschwunden sei. (Vgl. Brandes: *Wolfgang Goethe*, Bd. 2, S. 149.)

sin Nædring i al jordisk Kultur, skal være baaret af national Vedtægt, udelukkende betræde de Veje, der er slagne af den nationale Fortids Kunstnere?⁷²⁸ („Wo steht denn geschrieben, daß das moderne Genie, das seine Nahrung aus aller irdischer Kultur saugen kann, von nationalem Herkommen getragen sein muß und ausschließlich die von den Künstlern der nationalen Vergangenheit gebahnten Wege betreten darf?“)⁷²⁹ Die Antwort hält er sogleich selbst parat: Goethe gelinge es, sich die vielfältigen Kulturen und Kunstformen anzueignen und dabei immer, er selbst zu bleiben: „Goethe, der som Mester omformer Alt, hvad han som Lærling har tilegnet sig.“⁷³⁰ („[...] Goethe, der als Meister alles umformt, was er als Jünger sich angeeignet.“)⁷³¹ Diese Fähigkeit der Aneignung und Umsetzung von bereits vorhandenem Wissen in etwas Neues stellt Brandes ebenso für andere Bereiche heraus. Obwohl Goethe in der Naturwissenschaft und auch als Dichter nicht fehlerfrei gewesen sei, so habe er doch in der Wissenschaft Enormes vollbracht. Brandes bezeichnet ihn als „naturesekende og naturforstaaende Seer“⁷³² („ein die Natur liebende[n] und die Natur erfassende[n] Seher“)⁷³³, also als jemanden, der sich auf seine eigene Erkenntnis und Erfahrung stützt. Diese Eigenschaften hatte auch schon Schiller bewundert und – in Abgrenzung von sich selbst als sentimentalem Dichter – in seinem Geburtstagsbrief an Goethe von 1794 unter dem Begriff der Intuition zur Sprache gebracht. Ein ausführliches Zitat aus diesem Brief soll zeigen, dass Schiller und Brandes in ihrem Urteil über Goethe gar nicht so weit voneinander entfernt sind:

Ihr beobachtender Blick, der so still und rein auf den Dingen ruht, setzt Sie nie in Gefahr, auf den Abweg zu geraten [...]. In Ihrer richtigen Intuition liegt alles und weit vollständiger, was die Analysis mühsam sucht, und nur weil es als ein Ganzes in Ihnen liegt, ist Ihnen Ihr eigener Reichtum verborgen [...]. Sie suchen das Notwendige der Natur, aber Sie suchen es auf dem schwersten Wege, vor welchem jede schwächere Kraft sich wohl hüten wird. Sie nehmen die ganze Natur zusammen, um über das Einzelne Licht zu bekommen, in der Allheit ihrer Erscheinungen suchen Sie den Erklärungsgrund für das Individuum auf. Von der einfachen Organisation steigen Sie, Schritt vor Schritt, zu den mehr verwickelten hinauf, um endlich die verwickeltste von allen, den Menschen, genetisch aus den Materialien des ganzen Naturgebäudes zu erbauen. Dadurch, daß Sie ihn der Natur gleichsam nacherschaffen, suchen Sie in seine verborgene Technik einzudringen. Eine große und wahrhaft heldenmäßige Idee, die zur Genüge zeigt, wie sehr Ihr Geist das reiche Ganze seiner Vorstellungen in einer schönen Einheit zusammenhält. (NA 27, 24f.)

Das, was Brandes an Goethe als Universalität des Geistes und allerhöchste Bildung lobend hervorhebt, beschreibt Schiller als Intuition. In seiner letzten großen philosophischen Schrift *Ueber naive und sentimentalische Dichtung* hatte er Goethe als naiven Dichter in einer sentimentalischen Zeit charakterisiert (vgl. NA 29, 435), der jedoch mit Werken wie *Die Leiden des jungen Werther* oder *Torquato Tasso* auch als sentimentalischer Dichter gelten

⁷²⁸ Brandes, *Wolfgang Goethe*, Bd. 1, S. 7.

⁷²⁹ Brandes, *Goethe*, S. 6.

⁷³⁰ Brandes, *Wolfgang Goethe*, Bd. 1, S. 7.

⁷³¹ Brandes, *Goethe*, S. 6.

⁷³² Brandes, *Wolfgang Goethe*, S. 12

⁷³³ Brandes, *Goethe*, S. 11.

kann. (Vgl. NA 20, 459f.)⁷³⁴ Während Schiller diese Abhandlung als Bestimmung seines eigenen Standorts als Dichter und auch als Abgrenzung von Goethe dient, kann Brandes unbefangener mit ihm verfahren. Er ist nicht Goethes unmittelbarer Zeitgenosse und auch kein Dichter, zu dem er in Konkurrenz steht. In seinem Brief und in seiner Abhandlung spricht Schiller seine Bewunderung für den Zeitgenossen aus, zugleich sind sie Zeugnisse seiner eigenen Verortung als Dichter, der sich stark vom Wesen Goethes unterscheidet. Brandes hingegen beruft sich auf Goethe im Sinne eines Vorbildes, mit dem er jedoch nicht zur gleichen Zeit bestehen oder sich gar messen muss.

Ein weiterer Punkt, den Goethe so außerordentlich wichtig für Brandes macht, ist dessen Idee der Weltliteratur, der sich auch Brandes verpflichtet fühlt. Schon in seiner Einleitungsvorlesung zu den *Hauptströmungen* spricht er über die Vorzüge einer vergleichenden Literaturbetrachtung. Zehn Jahre später arbeitet er in *Goethe og Danmark* die Idee der Weltliteratur vor dem Hintergrund einer enorm angestiegenen Nationalfeindschaft gegen Deutschland⁷³⁵ in Zusammenhang mit den Kriegen um Schleswig und Holstein (1848-51 und 1864) heraus und lobt Goethe als einen der wenigen Dichter, deren Werk zwar nur in unzureichenden Übersetzungen vorlag, das in Dänemark jedoch anerkannt wurde. Während also in Dänemark in Folge dieser Kriege eine blinde Nationalliebe gepredigt wurde, dient Goethe Brandes in seiner Abhandlung von 1881 als Garant für wechselseitiges Verständnis unter den Völkern.⁷³⁶ Schiller wurde dagegen im Laufe des 19. Jahrhunderts in Deutschland mehr und mehr für nationale Zwecke instrumentalisiert, die weder Brandes noch dem übrigen Dänemark verborgen geblieben sein dürften. Schillers Dichtung wurde zur Vollendung für nationale Einheit herangezogen und sein Stern, so hat Peter Boerner herausgearbeitet, „sank für das ausländische Publikum in dem Maße wie das Deutsche Reich erstarkte.“⁷³⁷ Damit setzt in Dänemark eine Tendenz in der Goethe- und Schiller-Rezeption ein, die wesentlich dadurch bestimmt ist, dass Goethe auch im Ausland als der kosmopolitisch Gesinnte und Schiller als deutscher Nationaldichter wahrgenommen wird. Brandes bestätigt diese Entwicklung insofern, als auch er sich für die Rezeption Goethes einsetzt. Schillers Dichtung hingegen, wohl auch um sich von Oehlenschlägers nationalromantisch gefärbter Rezeption abzuheben und sich von der nationalen Vereinnahmung des Dichters von deutscher Seite zu distanzieren, bleibt in Brandes' Literaturkritik und Kulturvermittlung nahezu außen vor.

⁷³⁴ Vgl. hierzu *Schillers philosophische Abhandlungen* ab S. 43.

⁷³⁵ Vgl. Brandes, *Goethe og Danmark*, S. 305: „Nationalfjendskabet mod Tyskland.“ („Nationalfeindschaft gegen Deutschland.“ Brandes, *Goethe und Dänemark*, S. 46.)

⁷³⁶ Vgl. Brandes, *Goethe og Danmark*, S. 306.

⁷³⁷ Boerner, *Goethe gehört der Welt und Schiller den Deutschen*, S. 598.

5. Resümee

Die in diesem Kapitel untersuchten Kulturvermittler tragen auf unterschiedliche Weise zur Verbreitung von Schillers Schriften in Dänemark bei. Die Bemühungen von Knud Lyne Rahbek und Adam Oehlenschläger gelten der beginnenden Rezeption. Rahbeks Verdienst ist es, eine Vielzahl von Schillers Tragödien ins Dänische übersetzt zu haben. Die dänischen Texte bildeten jedoch nicht die alleinige Voraussetzung für die Lektüre, denn die deutsche Sprache wurde am Ende des 18. und zu Beginn des 19. Jahrhunderts noch immer auch als Literatursprache verstanden. Mit seinen Übersetzungen schuf Rahbek vielmehr die Möglichkeit dafür, dass Schillers Dramen inszeniert und somit einem dänischsprachigen Theaterpublikum vorgeführt werden konnten. Von nun an standen die meisten seiner Dramen dem *Königlichen Theater* als Spielvorlage zur Verfügung. Gleichwohl dauerte es noch bis 1817, bis endlich *Maria Stuart* als Schillers erstes Stück in Kopenhagen zur Aufführung kam. Zu diesem Zeitpunkt hatte sich Rahbek bereits aus dem Theaterleben zurückgezogen und verfasste auch keine Theaterkritiken mehr. Seine Übersetzungen wurden heftig kritisiert und schnell durch neue ausgetauscht. Für die Vermittlung von Schillers philosophischen Schriften wie auch seiner klassischen Dramenkonzeption setzt sich Rahbek indessen nicht ein. Die Philosophie Kants und damit auch Schillers Ästhetik blieben ihm verschlossen, was ihn u.a. auch dazu bewog, sein Professorenamt 1799 niederzulegen. Rahbek blieb den Idealen der Aufklärung und der Empfindsamkeit verhaftet, was sich in seiner Literaturgeschichtsschreibung niederschlägt. Literatur habe die Sittlichkeit zu befördern und sie solle ganz im Zeichen der Herausbildung einer nationalen Identität zu stehen.

Zu einer vermehrten Aufnahme von Schillers Dramen im Repertoire des *Königlichen Theaters* verhalf Adam Oehlenschläger zum einen durch seine eigenen Tragödien, zum anderen durch seine Vorlesung über Schillers Dramen im Winter 1812/13. Seine Vermittlung des deutschen Dichters erweist sich als ausgesprochen folgenreich. Oehlenschläger, der mit *Digte, 1803* der dänischen Romantik zu ihrem Durchbruch verhalf, vertritt ein nationales Programm, das sich in seinen Tragödien wie auch in seinen theoretischen Ausführungen (z.B. Vorreden, Kritiken) widerspiegelt. In seinen Tragödien verwendet er zwar Motive aus Schillers Dichtung und nutzt seine Dramen als Prätexte, diese sind jedoch für das Verständnis seiner eigenen Texte und ihre Deutung weniger von Bedeutung. Oehlenschläger bringt nur diejenigen Elemente aus Schillers Dramendichtung ein, die ihm einen möglichst großen Bühneneffekt versprechen. Dabei bleiben Schillers klassische Positionen wie seine Inokulations-Theorie und die Theorie des Erhabenen unberücksichtigt. Diese integriert Oehlenschläger nicht in seine Dramen. Auch in seiner Vorlesung vermittelt er diese

Grundsätze nicht nach Dänemark. Vielmehr nutzt er die Vorlesung, um sein eigenes literarisches Programm darzulegen und über seine Tragödien zu sprechen. Anhand seiner eigenen Maßstäbe wertet er Schillers Texte entsprechend kritisch. Besonders deutlich fällt Oehlenschlägers Ausrichtung an nationalbildenden Paradigmen auf, die er in Schillers Dramen nur unzureichend ausgeführt findet. In Oehlenschlägers Vermittlung bleibt Schillers klassische Dramenkonzeption unberücksichtigt. Dagegen hält Oehlenschläger an Schillers früherer Forderung nach einer Nationalbühne fest, die er in seiner Schrift *Das Theater als eine moralische Anstalt betrachtet* ausgeführt hatte.

Das Bild, das Oehlenschläger von Schiller entwirft, wird in der dänischen Literaturgeschichte dergestalt festgeschrieben, dass der deutsche Dichter auch zukünftig ausschließlich in Zusammenhang mit Oehlenschlägers Tragödien betrachtet wird. Weil der Däne als der maßgebliche Vertreter einer dänischen Nationalromantik gilt, wird auch Schillers Dichtung nicht mehr im Lichte der Weimarer Klassik beurteilt, sondern nationalromantisch ausgedeutet. An dieser Konstruktion ist Oehlenschläger insofern beteiligt, als er mit seinen Tragödien und auch mit seiner Vorlesung dazu beiträgt, Schillers klassische Dramenkonzeption nicht nach Dänemark zu vermitteln, was sich in der nachfolgenden Rezeption auch kaum ändern wird.

Oehlenschlägers Widersacher Johan Ludvig Heiberg dagegen interessiert sich kaum für Schillers Schriften. Auf dem Gebiet der Philosophie ist für ihn Hegels spekulatives System von besonderem Interesse. Sein Einsatz gilt der Vermittlung von Hegels Philosophie, er prägt somit das dänische Bild Hegels entscheidend mit. Schillers theoretische Abhandlungen haben für die Entstehung seiner philosophischen Schriften keine Bedeutung. Wie an *Om Philosophiens Betydning for den nuværende Tid* gezeigt wurde, lassen sich zwar durchaus Parallelen zu den *Briefen über die ästhetische Erziehung des Menschen* erkennen, diese sind jedoch nicht auf die Kenntnis von Schillers Programm zurückzuführen. Mit Hilfe der spekulativen Philosophie möchte Heiberg die in *Om Philosophiens Betydning* diagnostizierte Krise überwinden. In der Vorlesung stellt er seine Forderung nach einer spekulativen Poesie, die ähnlich versöhnend auf die Krise wirken könne wie die Philosophie. Diese spekulative Poesie sieht er in der Dichtung Goethes (z.B. *Faust*, *Torquato Tasso* und *Wilhelm Meisters Lehrjahre*) verwirklicht.

In literarischer Hinsicht bemüht sich Heiberg um die Verbreitung des französischen Vaudevilles. Er übersetzt zahlreiche Vaudevilles von Eugène Scribe und dichtet eigene, die im Theater in Kopenhagen zur Aufführung kommen. Für Inszenierungen von Schillers Dramen setzt er sich dagegen kaum ein. Die Aussagen, die sich von Heiberg über Schillers

Dramen finden lassen, sind kritisch. Schillers *Macbeth*-Bearbeitung, die im Kontext seiner klassischen Dramenkonzeption zu sehen ist, lehnt er ab. In *Die Jungfrau von Orleans* erblickt er ähnliche Fehler, wie er sie für die Tragödien Adam Oehlenschlägers ausgemacht hat. Auch hier tritt klar zutage, dass Schillers Dichtung nur in Verbindung mit der Oehlenschlägers betrachtet wird und seine theoretischen Positionen in die Deutung seiner Stücke nicht mit einbezogen werden.

Als vierter der untersuchten Kulturvermittler wurden die Literaturkritik und die Literaturbetrachtung von Georg Brandes untersucht. Hier fällt besonders auf, dass er trotz des großen Umfangs seiner Kritik Schiller keinen eigenständigen Beitrag widmet und den Dichter meistens nur in Zusammenhang mit Goethe behandelt. Seine klassische Dichtung ist mit seiner Forderung, dass Literatur Probleme zur Debatte stellen und gesellschaftliche Fragen behandeln soll, nicht zu vereinbaren. Aber auch in Brandes' Kritik wird deutlich, dass eine Auseinandersetzung mit Schillers Theorie nicht geschieht und er an seine Dichtung wiederum die Maßstäbe anlegt, die mit einer sozialkritischen und dem Naturalismus verpflichteten Haltung einhergehen. Das Interesse und die Faszination für Goethe ist bei Brandes noch ausgeprägter als bei Heiberg. Goethe stellt für ihn beispiellose Universalgelehrtheit und Genie dar. Zudem gilt er ihm u.a. durch seine Idee der Weltliteratur als Kosmopolit und als Garant für Toleranz unter den Nationen. Dass in diesem Zusammenhang Schiller nicht berücksichtigt wird, ist zum einen auf die nationalromantische Vereinnahmung durch Oehlenschläger zurückzuführen, zum anderen auf die im 19. Jahrhundert durch die Deutschen vorangetriebene Stilisierung Schillers zum Nationalautor, der für die Vollendung der nationalen Einheit instrumentalisiert wird.

V Bestandsaufnahme: Schiller auf der dänischen Bühne

1. Dramenübersetzungen

Das erste Drama Schillers in vollständiger dänischer Übersetzung ist *Die Räuber* von Matthias Rahbek, veröffentlicht 1801,⁷³⁸ eine weitere fertigt Johan Christian Ryge⁷³⁹ 1815 an, die auch zur Aufführung gelangt, jedoch nicht gedruckt wird. Ein handschriftliches Manuskript befindet sich im Besitz des *Königlichen Theaters*. Die beiden dänischen Texte folgen Schillers *Mannheimer Trauerspielfassung* von 1782. Erst im Jahr 1832 erscheint eine Übertragung der Schauspielfassung von Frederik Schaldemose, die jedoch nicht auf die Bühne kommt.⁷⁴⁰ 1888 gibt Johannes Magnussen eine neue Variante *Der Räuber* von 1781 heraus.⁷⁴¹

Für einen Großteil der ersten dänischen Übertragungen von Schillers Dramen zeigt sich Knud Lyne Rahbek verantwortlich:⁷⁴² Bereits 1805 übersetzt er *Wilhelm Tell* ins Dänische.⁷⁴³ Einige Jahre später erscheinen in kurzer Folge seine Übersetzungen von *Maria Stuart* (1812)⁷⁴⁴, *Die Jungfrau von Orleans* (1813), *Kabale und Liebe* (1815)⁷⁴⁵ und *Wallenstein* (1816)⁷⁴⁶. Th. Tortsen legt 1814 *Die Verschwörung des Fiesco zu Genua* in dänischer Sprache vor. *Don Carlos* wird 1812 von dem Norweger Johan Storm-Munch veröffentlicht.⁷⁴⁷ Kurz vor seinem Tod übersetzt Rahbek das Stück erneut, kann die Arbeit daran jedoch nicht abschließen, so dass die zweite Hälfte des vierten und der gesamte fünfte Akt von A. E. Boye beendet werden. Wie aus Boyes Vorbemerkung der Veröffentlichung⁷⁴⁸ hervorgeht, hatte Rahbek den Text als Spielvorlage für das *Königliche Theater* angefertigt.

⁷³⁸ Alle Daten der Übersetzungen sind entnommen aus Domes, *Schiller auf der dänischen Bühne*, S. 67.

⁷³⁹ Johan Christian Ryge (1780-1842) debütiert 1801 im Theater von Odense, studierte zuvor Medizin in Kiel und lässt sich als Arzt in Kappel nieder. Im Alter von 33 Jahren folgt er einem Aufruf des *Königlichen Theaters* und steht seitdem in über 30 Rollen, vor allem in Oehlenschlägers Dramen, auf der Bühne. (Vgl. Neiiendam, *Ryge, Johan Christian*, S. 490-493.)

⁷⁴⁰ *Friedrich Schillers udvalgte Skrifter*. Oversatte ved Frederik Schaldemose. Band 1: *Røverne: Et Skuespil i fem Acter. Fieskos Sammenværgelse i Genua: Et republikansk Søragespil*. Kopenhagen 1832.

⁷⁴¹ Schiller, Friedrich: *Røverne. Skuespil i fem Acter*. Übersetzt von Johannes Magnussen. Kopenhagen 1888.

⁷⁴² Vgl. hierzu *Knud Lyne Rahbek* als Kulturvermittler ab S. 61.

⁷⁴³ Im Jahr 1804 erscheinen Proben einer Übersetzung des *Wilhelm Tell* von Knud Lyne Rahbek in *Den danske Tilskuer*. Bd. 2.

⁷⁴⁴ Einzelne Szenen der *Maria Stuart* finden sich bereits in *Den danske Tilskuer*. Bd. 2, 1804.

⁷⁴⁵ Bereits 1805 fertigt Andreas Christian Alstrup eine Übersetzung von *Kabale und Liebe* an, die jedoch nicht als Spielvorlage gedient hat. (Schiller, Friedrich: *Kabale og Kiærlighed. Et borgerligt Søragespil i fem Optoge*. Übersetzt von Andreas Christian Alstrup. Kopenhagen 1805.)

⁷⁴⁶ Rahbek veröffentlicht zuvor in *Tilskueren* Auszüge aus dieser Übersetzung. Vgl. *Tilskueren* Nr. 92, 21.11.1815: *Prøve af Søragespillets Wallensteins Død*. (3. Akt; 14,15,16 Szene). *Tilskueren* Nr. 97, 8.12.1815: *Prøve af Søragespillet Piccolominierne*. (3. Akt; 4. Szene). *Tilskueren* Nr. 19, 8.3.1816, *To Scener af Schillers Wallenstein. En Prøve af den om faa Dage udkommende Oversættelse*. (*Wallensteins Tod*: 4. Akt; 10. und 11. Szene). *Tilskueren* Nr. 21, 15.3.1816: *Schillers Prolog ved Giænaabningen af den weimarske Skueplads. Theclas Monolog af Wallensteins Død*.

⁷⁴⁷ Schiller, Friedrich: *Don Karlos. Infant af Spanien*. Übersetzt von Johan Storm Munch. Christiania 1812. Eine Übersetzung der 2. Szene des 2. Aktes von J. Möller findet sich bereits 1804 in *Den danske Tilskuer*.

⁷⁴⁸ Schiller, Friedrich: *Don Carlos Infant af Spanien*. Et Søragespil af Schiller. Oversat til det Kongelige Theaters Brug. Übersetzt von Knud Lyne Rahbek. Kopenhagen 1830.

Tatsächlich gelangt das Stück tatsächlich in einer Variante von Christian Molbech⁷⁴⁹ auf die Bühne. Einige der ersten dänischen Dramentexte werden schon recht schnell im Auftrag des *Königlichen Theaters* überarbeitet und dann für Aufführungen benutzt. So liegt bereits 1835 ein neuer dänischer Text von *Maria Stuart* vor, den Sille Beyer erarbeitet hat, der aber erst ab 1861 als Spielvorlage benutzt wird.⁷⁵⁰ *Die Jungfrau von Orleans* wird 1833 von Thomas Overskou überarbeitet und noch im gleichen Jahr inszeniert.⁷⁵¹

Zwischen 1832 und 1834 wird die sechsbändige Ausgabe *Friedrich von Schillers udvalgte Skrifter* von Frederik Schaldemose herausgegeben.⁷⁵² Darin findet sich eine Auswahl von Schillers Dramen⁷⁵³ sowie seine Schrift *Geschichte des Abfalls der vereinigten Niederlande von der Spanischen Regierung* in dänischer Sprache. Welchen Kriterien die Auswahl der Dramen und deren nicht chronologischer Anordnung folgt, ist nicht erkennbar.

Weitere Übersetzungen entstehen dann erst wieder gegen Ende des 19. Jahrhunderts. Diese stehen im engen Zusammenhang mit der Etablierung der Kopenhagener Privattheater sowie der Theaterverordnung aus dem Jahr 1889.⁷⁵⁴ Das Gastspiel des *Meininger Hoftheaters* in Kopenhagen gibt nicht nur den Anstoß zu erneuten Inszenierungen von Schillers Dramen, wobei diese nun hauptsächlich in den Privattheatern und weniger im *Königlichen Theater* stattfinden. Dieses Gastspiel führt auch dazu, dass die Stücke erneut ins Dänische übertragen und verlegt werden.⁷⁵⁵ 1896 erscheint eine weitere mehrbändige Ausgabe, *Schillers udvalgte Værker*.⁷⁵⁶ Verantwortlich für diese Übertragungen ist Johannes Magnussen, eingeleitet werden die Dramen von Peter Hansen. In dieser Ausgabe findet sich auch endlich eine dänische Version von *Die Braut von Messina*, wovon bisher nur einzelne Szenen in dänischer

⁷⁴⁹ *Don Carlos, Infant af Spanien*. Sørgespil i 5 Acter af Schiller; indrettet til det Kgl. Theaters Brug. (Übersetzt von C. Molbech) In: *Det Kongelige Theaters Repertoire*. Bd. 2, Heft 36. Kopenhagen 1831.

⁷⁵⁰ Schiller, Friedrich: *Maria Stuart*, et Sørgespil i 5 Acter. Oversat til Brug for det kgl. Theater. (Übersetzt von Sille Beyer) In: *Det Kongelige Theaters Repertoire*, 4. Heft Nr. 77. Kopenhagen 1836.

⁷⁵¹ Schiller, Friedrich: *Johanna d'Arc, Pigen af Orleans*. Romantisk Tragedie i 5 Acter, med Prolog, oversat til Brug for det kgl. Theater. (Übersetzt von Th. Overskou) In: *Det Kongelige Theaters Repertoire* 3. Heft, Nr. 52. Kopenhagen 1833.

⁷⁵² Schiller, Friedrich: *Friedrich von Schillers udvalgte Skrifter*. Übersetzt von Frederik Schaldemose. 6 Bände. Kopenhagen 1832-1834.

⁷⁵³ Es handelt sich um folgende Dramen: *Die Räuber* und *Die Verschwörung des Fiesco zu Genua* in Band 1; *Kabale und Liebe* und *Maria Stuart* in Band 2; *Die Jungfrau von Orleans* und *Wilhelm Tell* in Band 3; *Don Karlos* in Band 4; *Wallenstein* in Band 5.

⁷⁵⁴ Vgl. hierzu *Entwicklungen in der Theaterlandschaft in Kopenhagen* ab S. 191.

⁷⁵⁵ So erscheinen z.B. von *Die Jungfrau von Orleans* 1886 und 1899 neue Übersetzungen. Vgl.: Schiller, Friedrich: *Jomfruen af Orleans*. Et romantisk Sørgespil. Übersetzt von P. E. Benzon. Kolding 1886. Vgl. ebenso: Schiller, Friedrich: *Jomfruen af Orleans*. En romantisk Tragedie. Übersetzt von Ernst v. d. Recke. Ohne Ort 1899.

⁷⁵⁶ *Schillers udvalgte Værker*. Übersetzt von Johannes Magnussen mit Einleitungen von P. Hansen. Kopenhagen 1896. (Band 1: *Don Carlos*; Band 2: *Røverne*; Band 3: *Jomfruen af Orleans*; Band 4: *Fiesco*; Band 5: *Kabale og Kjærlighed*; Band 6: *Maria Stuart*; Band 7: *Bruden fra Messina, Wilhelm Tell*; Band 8: *Wallenstein*.)

Sprache vorlagen, die 1807 von N. F. S. Grundtvig übertragen wurden.⁷⁵⁷ Diese am Ende des 19. Jahrhunderts angefertigten Übersetzungen, insbesondere Magnussens Variante der *Räuber*, werden auch noch im 20. und 21. Jahrhundert als Spielvorlage benutzt. Für die Inszenierung der *Räuber* im Jahr 2003 wird Magnussens Text zur Aufführung gebracht.⁷⁵⁸

Schiller ist mit den drei Dramen *Die Räuber*, *Maria Stuart* und *Wilhelm Tell* auch in der Reihe *Dansk Folkebibliothek*⁷⁵⁹ vertreten, in der hauptsächlich dänische Schriftsteller aufgenommen sind.⁷⁶⁰ Damit ist er in dieser Reihe genauso oft vertreten wie Ludvig Holberg.

2. Aufführungen von Schillers Dramen

Schiller hält in zwei Anläufen Einzug auf dem dänischen Theater. Daher werden im Folgenden zwei Aufführungsphasen angesetzt.⁷⁶¹ Eine erste Phase umfasst die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts. Das *Königliche Theater* ist zu diesem Zeitpunkt das einzige Theater in Kopenhagen. Diese Phase muss bereits ab Mitte der 1830er Jahre als beendet angesehen werden. Mit Ausnahme von *Maria Stuart* in der Spielzeit 1860/61 und 1861/62 wird bis 1888 kein Stück von Schiller in Kopenhagen aufgeführt. Eine zweite Phase setzt nach der Abschaffung des Monopols des *Königlichen Theaters* 1849 und mit der Herausbildung von Privattheatern in Kopenhagen ab Ende der 1880er Jahre ein, sie wird zusätzlich angeregt durch das Gastspiel des *Meininger Hoftheaters* im Sommer 1889.⁷⁶²

Die erste Inszenierung eines Schillerschen Dramas fällt jedoch nicht mit der ersten Übersetzung zusammen. Aufführungen seiner Stücke setzen erst mit einiger Verzögerung ein. Vor der ersten Aufführung eines Schillerschen Stückes auf dem *Königlichen Theater* lassen sich zwei Darbietungen der *Räuber* nachweisen: Am 4. Juli 1813 zeigt *Görbing Franks Deutsche Gesellschaft* aus Odense *Die Räuber*, am 6. Mai 1815 wird das Stück unter Leitung von Christian Ryge und in seiner Übersetzung noch einmal in Auszügen in der *Dramatischen Akademie* aufgeführt.⁷⁶³ Interesse an der Aufführung von Schillers Dramen bekunden bereits die beiden Schauspieler Michael Rosing und Frederik Schwarz, die sich seit 1794 vergebens

⁷⁵⁷ So behauptet es jedenfalls Domes, *Schiller auf der dänischen Bühne*, S. 67.

⁷⁵⁸ Vgl. hierzu *Stationen der Schillerrezeption im 20. Jahrhundert* ab S. 226.

⁷⁵⁹ *Dansk Folkebibliothek* ist eine Reihe, die zwischen 1887 und 1890 unter der Leitung von Julius Schjøtt etwa 100 Schriften herausbrachte. Ziel war es, ältere dänische Literatur (wie z.B. Holberg, Ewald, Wessel, Baggesen, Drachmann, Pontoppidan) in sorgfältig bearbeiteten Ausgaben sowie Werke der Weltliteratur in korrekten Übersetzungen zu veröffentlichen. Die Serie gewann durch ihre Hochwertigkeit und ihren geringen Preis große Anerkennung. (Vgl. Birklund, *Dansk Folkebibliothek*, S. 239.)

⁷⁶⁰ *Die Räuber* übersetzt von J. Magnussen, *Wilhelm Tell* übersetzt von J. Lehmann und *Maria Stuart* übersetzt von J. Johansen. Alle 1888 erschienen.

⁷⁶¹ Diese Einteilung nimmt auch Domes vor. Vgl. Domes, *Schiller auf der dänischen Bühne*, S. 13 und 40.

⁷⁶² Siehe dazu Abschnitt *Die deutschen Gastspiele: Joseph Kainz und das Meininger Hoftheater* ab S. 192.

⁷⁶³ Vgl. Domes, *Schiller auf der dänischen Bühne*, S. 10f.

um Schilleraufführungen am *Königlichen Theater* bemüht hatten.⁷⁶⁴ Erst 1813 erwägt die Theaterleitung, eine Auswahl an Tragödien auf die Bühne zu bringen. Insbesondere Adam Oehlenschläger möchte damit die Schauspieler an einen neuen Spielstil heranzuführen und diesen damit insgesamt verbessern. Die Schauspieler waren bisher an bürgerliche Trauerspiele wie zum Beispiel von Iffland und Kotzebue gewohnt. Im Zeitraum von 1801 bis 1825, so hat Engberg herausgearbeitet, wurden 70 verschiedene Stücke von Kotzebue und 18 von Iffland am *Königlichen Theater* gezeigt.⁷⁶⁵ Dieser Spielstil wird für die Tragödien jedoch als ungeeignet empfunden. Oehlenschläger erhofft sich auch, auf den Geschmack des Publikums einzuwirken und es mit dem Tragödienstil vertraut zu machen, so dass auch seine eigenen Tragödien öfter und erfolgreicher gespielt werden.⁷⁶⁶ Nach diesen Erwägungen wird jedoch zunächst Shakespeares *Hamlet*⁷⁶⁷ der Vorzug gegeben, und zwar mit der Begründung, dass die Figuren und die Charakterzeichnung in Shakespeares Dramen dem Publikum zugänglicher seien als die Schillers.⁷⁶⁸

Am 10. April 1817 wird endlich *Maria Stuart* als erstes von Schillers Dramen am *Königlichen Theater* gezeigt.⁷⁶⁹ Diese Inszenierung gibt den Anstoß zu weiteren Aufführungen. Noch im selben Jahr wird *Kabale und Liebe*⁷⁷⁰ aufgeführt, gefolgt von *Die Jungfrau von Orleans*⁷⁷¹ 1819. In der Spielzeit 1820/21 wird der Versuch unternommen, *Wallensteins Lager*⁷⁷² zu geben. Doch erweist sich diese Inszenierung als so mangelhaft, dass von einer Aufführung der gesamten Trilogie, die zuvor in Erwägung gezogen wurde, Abstand genommen wird.⁷⁷³ Ab 1823 wird *Die Räuber* gezeigt, jedoch ausschließlich im Rahmen des Sommerprogramms. *Don Carlos* folgt ab 1831, wird allerdings nach nur fünf Vorstellungen wieder vom Spielplan genommen und erst 1905 wieder am *Königlichen Theater* aufgeführt. In Hansens *Illustreret Theaterhistorie* heißt es zu dieser Aufführung,

at denne Tragedie er af en trættende Længde og mere udtømmere sit Ide-Indhold gjennem Reflexion og Rhetorik end gjennem Handling, saa at et Publikum, for hvilket den ikke er en Nationalhelligdom, maa undskyldes, hvis dets Interesse efterhaanden sløves.⁷⁷⁴

⁷⁶⁴ Vgl. ebd., S. 6f.

⁷⁶⁵ Vgl. Engberg, *Kunstnerne og deres publikum*, S. 181.

⁷⁶⁶ Vgl. Overskou, *Den danske Skueplads* 4, S. 276.

⁷⁶⁷ Die dänische Uraufführung von *Hamlet* fand am 12.5.1813 statt.

⁷⁶⁸ Vgl. Overskou, *Den danske Skueplads* 4, S. 277. Vgl. auch Gad, *De fem Shakespeare-bearbejdelser*, in: Gad, *Sille Beyers bearbejdelser af Wiliam Shakespeares lystspil*, S. 46-63. Zu Sille Beyers Shakespeare-Übersetzungen vgl. ebenfalls Busk-Jensen, *Romantikens Forfatterinder*, Bd. 2, S. 1180-1190.

⁷⁶⁹ Vgl. hierzu auch das Aufführungsverzeichnis im *Anhang* ab S. 259.

⁷⁷⁰ Die dänische Uraufführung von *Kabale und Liebe* findet am 1.9.1817 statt.

⁷⁷¹ Die dänische Uraufführung von *Die Jungfrau von Orleans* findet am 17.4.1819 statt.

⁷⁷² *Wallensteins Lager* wird am 16.9. und am 4.5.1821 aufgeführt.

⁷⁷³ Vgl. Overskou, *Den danske Skueplads* 4, S. 636.

⁷⁷⁴ Hansen, *Illustreret Theaterhistorie* 2, S. 552.

(dass diese Tragödie von ermüdender Länge ist und ihr Ideengehalt sich mehr in Reflexion und Rhetorik als in Handlung ergießt, so dass ein Publikum, für das es kein Nationalheiligtum ist, entschuldigt sei, wenn sein Interesse nach und nach abstumpft.)

Ebenso ist der Schauspieler Christian Ryge der Ansicht, wie Overskou darstellt, dass dieses Drama für eine dänische Bühne niemals von Bedeutung sein könne.⁷⁷⁵

Zu einer Aufführung von *Wilhelm Tell* kommt es in dieser ersten Phase nicht. Zwar taucht ab 1842 der Titel auf dem Spielplan des *Königlichen Theaters* auf, doch handelt es sich hierbei um die gleichnamige Oper von Gioachino Rossini aus dem Jahr 1829. Ebenso wenig wird *Die Verschwörung des Fiesco zu Genua* in dieser ersten Aufführungsphase gezeigt, sondern erst ab 1893 vom *Dagmartheater* inszeniert. Schillers *Braut von Messina* wird weder im 19. noch im 20. Jahrhundert in Kopenhagen aufgeführt.

Die Annahme, dass Schiller zu Beginn des 19. Jahrhunderts bereits fest auf der dänischen Bühne etabliert sei, erweist sich als voreilig. Ein genauerer Blick auf die tatsächlichen Aufführungen seiner Stücke zeigt, dass er recht unregelmäßig gespielt wurde. *Maria Stuart* beispielsweise erlebt in der Spielzeit 1816/17 fünf Aufführungen, in der folgenden nur eine und taucht erst wieder 1822/23 mit einer Aufführung auf und danach sogar erst wieder in der Spielzeit 1835/36. Ganz ähnlich sieht der Aufführungsverlauf der anderen genannten Stücke am *Königlichen Theater* aus.⁷⁷⁶ Ab Mitte der 1830er Jahre sind Schillers Dramen wieder vom Spielplan verschwunden und die erste Aufführungsphase muss als beendet betrachtet werden.

In einem ausführlichen, sich über drei Ausgaben erstreckenden Artikel in Johan Ludvig Heibergs *Kjøbenhavns flyvende Post* über das Repertoire des *Königlichen Theaters* kritisiert Christian Georg Nathan David den Mangel an Tragödien auf dem Spielplan des Hauses. Nicht nur ausländische Tragödien würden kaum für eine Aufführung in Betracht gezogen, sondern auch die dänischer Dichter, insbesondere die Adam Oehlenschlägers, würden zu wenig gespielt.⁷⁷⁷ Vorherrschend sei immer noch das Lustspielgenre. David kritisiert zudem, dass kein Stück von Goethe und nur die wenigsten von Shakespeare und Schiller im Spielplan vertreten sind:

⁷⁷⁵ Vgl. Overskou, *Den danske Skueplads* 5, S. 126.

⁷⁷⁶ *Kabale und Liebe* wird in der Spielzeit 1817/18 insgesamt viermal, in der folgenden Spielzeit einmal und dann erst wieder 1828/1829 zweimal und ebenfalls zweimal 1835/36 gezeigt. *Die Jungfrau von Orleans* in ihrer ersten Spielzeit 1818/19 viermal, einmal 1821/22, viermal 1833/34. *Die Räuber* tauchen im Spielplan von 1823 (Sommertheater) zweimal auf, 1825 (Sommertheater) ebenfalls zweimal sowie im Juni 1830 und 1831. *Don Carlos* wird in der Spielzeit 1831/32 fünfmal gespielt, danach nicht mehr.

⁷⁷⁷ David, *Betragtninger over Repertoiret*, in: *Kjøbenhavns flyvende Post*. (Teil 3: 30.6.1830. S. 320.) David schreibt: „Palnatoke, Correggio, Erik og Abel fortjente dog vel aarligen at gives paa et Theater [...]. Hakon Jarl fortjente dog vel at opføres een Gang oftere om Aaret end Brudgommen fra Mexico“. S. 320. (*Palnatoke, Correggio, Erik und Abel* verdienen es jährlich an einem Theater gezeigt zu werden [...]. *Hakon Jarl* verdiente es doch wohl ein Mal öfter im Jahr gezeigt zu werden als *Der Bräutigam aus Mexiko*.“)

Ved et Theater, hvor i et heelt Aar kun 6 originale og 8 oversatte Nyheder ere bragte paa Scenen, maa det forundre, at blandt disse sidste ikke er et Skue- eller Sørgeespil, naar dette Theater endnu savner alle *Göthes*, de fleste af *Shakspeares* og *Schillers* Sørgeespil, og for en stor Deel de nyere tydske Forfatteres Skue- og Sørgeespil [...].⁷⁷⁸

(An einem Theater, wo in einem ganzen Jahr nur 6 originale und 8 übersetzte Neuheiten auf die Bühne gebracht werden, verwundert es, dass unter den letzteren keine Schau- oder Trauerspiele sind, wenn dieses Theater noch immer alle Trauerspiele von Goethe, die meisten von Shakespeare und Schiller vermisst und ebenso die meisten der neueren deutschen Autoren [...].)

Es sei nicht nachzuvollziehen, warum dem Publikum, das sich *Die Räuber* ansehe, Schillers übrige Dramen wie etwa *Don Carlos*, *Maria Stuart* oder *Wallenstein* vorenthalten würden.⁷⁷⁹

David fordert mithin, vermehrt Übersetzungen ausländischer Tragödien anzufertigen, um sie endlich am *Königlichen Theater* zeigen zu können. Mit seiner Forderung weicht er deutlich von Heibergs Vorstellungen über das Repertoire ab, der sich zu diesem Zeitpunkt für die Verbreitung des Vaudevilles von Eugène Scribe einsetzt und auch eigene Beiträge zu dieser Form beisteuert.⁷⁸⁰

In dieser ersten Aufführungsphase findet ein Teil von Schillers Dramen zwar Eingang auf die dänische Bühne, jedoch gelangen seine Stücke ohne erkennbaren Plan hinsichtlich Auswahl und Aufführung auf den Spielplan. Die meisten dieser Dramen sind ab etwa Mitte der 1830er Jahre wieder vom Spielplan verschwunden. Andere Stücke wie *Die Verschwörung des Fiesco zu Genua* oder *Die Braut von Messina* bleiben in dieser Periode gänzlich unberücksichtigt und werden auch später kaum aufgeführt.

3. Auswertung der Bestände: Erste Aufführungsphase

Im Folgenden werden *Maria Stuart*, *Kabale und Liebe*, *Die Jungfrau von Orleans* und *Die Räuber* auf ihre Aufführungspraxis hin befragt.⁷⁸¹ Diese Reihenfolge ergibt sich aus der Chronologie der dänischen Uraufführungen, es wird also nicht der Reihenfolge ihrer zeitlichen Entstehung gefolgt. Die vorhandenen Quellen geben Auskunft über die Reaktionen des Publikums und darüber, ob die Vorstellungen gut besucht waren. Ebenso lassen sich ihnen Informationen über die Schauspieler wie auch über das Bühnenbild entnehmen. Für die Auswertung der Inszenierungen werden hauptsächlich Rezensionen, theaterhistorische Darstellungen wie auch Briefe und Autobiographien herangezogen. Bei dem zu untersuchenden Material handelt es sich daher um Quellen und Dokumente, die ihrerseits

⁷⁷⁸ David, *Kjøbenhavns flyvende Post*, 30.6.1830, S. 320.

⁷⁷⁹ Vgl. ebd.

⁷⁸⁰ Vgl. hierzu *Vermittlungsinstanzen kultureller Normen* ab S. 60 und darin besonders *Johan Ludvig Heiberg* ab S. 107.

⁷⁸¹ *Don Carlos* und *Wallenstein* werden aufgrund der geringen Aufführungszahlen und der kaum vorhandenen Rezensionen nicht berücksichtigt.

interpretationsbedürftig sind. Über die Leistung der einzelnen Schauspieler kann nur ansatzweise ein einheitliches Bild abgeleitet werden. Oftmals erschöpfen sich die Besprechungen darin, dass Schauspieler die jeweiligen Rollen gut ausführen, passend oder unpassend besetzt sind. Viele Urteile fallen höchst subjektiv aus, sie werden daher zwar referiert und zu anderen Ansichten in Beziehung gesetzt, ein darüber hinaus gehendes Urteil verbietet sich hier jedoch.

Der Spielplan des *Königlichen Theaters* weist zu Anfang des 19. Jahrhunderts ein großes und vielfältiges Repertoire auf. Während es, wie Engberg herausgearbeitet hat, in der Spielzeit 1803/1804 114 verschiedene Vorstellungen und zusätzlich noch 16 Ballettaufführungen gezeigt hat, handelt es sich in den 1990er Jahren um 30 verschiedene Aufführungen, die sich auf Schauspiel, Ballett und Oper und zudem auf zwei Bühnen verteilen.⁷⁸² Auch die Anforderungen an die Schauspieler waren im 19. Jahrhundert anders gelagert. Proben, in denen ein Rollenverständnis und ein Verständnis des Stückes erarbeitet wurden, fanden in deutlich geringerem Umfang statt. Häufig beschränkten sie sich auf eine Leseprobe und drei bis vier Bühnenproben. Die Interpretation der Rolle war Angelegenheit des betreffenden Schauspielers, der über ein bestimmtes Rollenfach verfügte und so etwa auf Rollen wie z.B. des alten Mannes, der gütigen Mutter oder des Schurken festgelegt war.⁷⁸³ Somit konnten die Schauspieler gerade eben ihren Text, die Fähigkeit zu improvisieren und im Notfall den Text im Stil des Stückes zu dichten, machte oftmals einen guten Schauspieler aus. Er war zudem in viel größerem Aumaß auf die eigene künstlerische Phantasie und sein Verständnis des Rollenfachs angewiesen. Damit erklärt sich auch, dass zwar einzelne Schauspieler besonders gut waren, jedoch selten ein harmonisches Zusammenspiel gelang. Ziel der Proben war es, das Spiel des Einzelnen in den Ablauf einer gesamten Aufführung zu fügen. Anweisungen eines Regisseurs bzw. die Idee einer Aufführung als eine intellektuelle Einheit, existierten noch nicht in dem heute bekannten Umfang.⁷⁸⁴ Der Regisseur fungierte als Arrangeur und nicht als Künstler, der der eigentliche „Schöpfer des ‚Kunstwerkes‘ der Aufführung“⁷⁸⁵ ist. Dieses Verständnis bildet sich erst zu Beginn des 20. Jahrhunderts heraus.⁷⁸⁶ Die vorliegenden Rezensionen des 19. Jahrhunderts fokussieren daher in großem Umfang auf das jeweilige Drama und seinen Autor, da „der Kunstcharakter der Theateraufführung allein durch den Kunstcharakter des Dramas als eines Werkes der Literatur

⁷⁸² Vgl. hier und im Folgenden Engberg, *Kunstnerne og deres publikum*, S. 178.

⁷⁸³ Vgl. ebd., S. 162.

⁷⁸⁴ Vgl. ebd.

⁷⁸⁵ Fischer-Lichte, *Inszenierung*, S. 147.

⁷⁸⁶ Vgl. ebd.

gegeben und garantiert schien⁷⁸⁷. Daher werden die Spielvorlagen in Form von Dramenübersetzungen in den meisten Aufführungskritiken thematisiert, jedoch liegen keine Strichfassungen der einzelnen Aufführungen vor. Mit Rahbeks Übersetzung von *Kabale und Liebe* existiert nur ein Dramentext, der speziell für die Aufführung angefertigt wurde und dem sich Kürzungen und Striche entnehmen lassen. Für alle anderen Aufführungen lassen sich hierüber kaum Aussagen treffen.

3.1 *Maria Stuart*

Maria Stuart ist das wirkungsmächtigste von Schillers Dramen: Es ist sein meistgespieltes Stück auf der dänischen Bühne und wird ab 1861 besonders durch Johanne Luise Heiberg in der Rolle der Maria ungemein populär. Darüber hinaus hat es Bjørnstjerne Bjørnson zu seiner Tragödie *Maria Stuart i Skotland* angeregt, die wiederum Johanne Luise Heiberg 1867 am Theater in Kopenhagen inszeniert hat.

Von der ersten Aufführung der *Maria Stuart* in Kopenhagen im Jahr 1817 sind jedoch keine Rezensionen erhalten, weshalb hier für die Auswertung der Aufführungen von 1817 bis 1823 nur die Überblicksdarstellungen in Thomas Overskous' *Den danske Skueplads* und Peter Hansens *Illustreret Teaterhistorie* herangezogen werden können. Overskou berichtet, dass das Publikum die erste Vorstellung recht kalt und nüchtern aufgenommen habe und es ihr an einer lebendigen Darstellung gemangelt habe.⁷⁸⁸ Das Stück wird in dieser Spielzeit noch viermal gezeigt, zwar nur vor halbvollem Haus, doch muss dies bereits als Erfolg angesehen werden, da es nicht sofort wieder vom Spielplan genommen wurde. *Maria Stuart* stellt einen Kontrast zur trivialen Dramatik Kotzebues bzw. Ifflands dar, die den größten Teil des Repertoires des Theaters ausmachen und an die das Publikum daher gewohnt war. Ein Blick auf die Spielzeit 1816/17 verrät, dass Aufführungen von Kotzebue an 53 Abenden gegeben werden, wobei sich diese auf 30 verschiedene Stücke verteilen, die häufig nur ein einziges Mal in dieser Saison gezeigt werden. Shakespeare, Ohlenschläger und Schiller fallen dagegen mit insgesamt 11 Vorstellungen im gleichen Zeitraum kaum ins Gewicht.⁷⁸⁹

Über die Leistung der Schauspieler in *Maria Stuart* ist zu erfahren, dass sie auch ein Grund dafür gewesen sei, warum der Tragödie kein größerer Erfolg beschert war. Die Rolle der Maria spielte Eline Heger, die ihr nicht die notwendige Leidenschaft zu geben vermochte,

⁷⁸⁷ Ebd.

⁷⁸⁸ Vgl. Overskou, *Den danske Skueplads* 4, S. 449.

⁷⁸⁹ Vgl. Die Übersicht über die Spielzeit 1816/17 in Overskou, *Den danske Skueplads* 4, S. 434-442.

vielmehr habe sie eine stille klagende Frau vorgestellt.⁷⁹⁰ Als positiv hingegen hebt Overskou die Schauspielleistung von Henriette Jørgensen in der Rolle der Elisabeth hervor.⁷⁹¹ Auch Hansen betont, dass Jørgensen Eline Heger in einigen Szenen sogar übertrumpft habe.⁷⁹²

Eine erste Rezension einer *Maria Stuart*-Inszenierung ist aus dem Jahr 1823 in *Literatur-, Kunst- og Theaterblad*⁷⁹³ erhalten, die unter dem Pseudonym Astralis verfasst ist. Diese Kritik ist nicht nur wesentlich ausführlicher als der kurze Abschnitt in Overskous Theatergeschichte, sondern gibt, bevor überhaupt auf die Aufführung eingegangen wird, einen Überblick über Schillers Dramenwerk. Der Rezensent geht nicht nur auf die Leistung der einzelnen Schauspieler ein, sondern stellt jeder schauspielerischen Bewertung eine Charakteristik der Rolle voran. Noch immer verkörpert Eline Heger die Titelrolle. Ihre Schauspielleistung, wie auch die der anderen Mitwirkenden, wird von Proft sehr viel differenzierter dargestellt als von Overskou. Eline Heger könne Maria Stuart nicht harmonisch darstellen, sondern präsentiere vielmehr eine heterogene Figur, was aber nicht Schillers Rollenkonzeption entspreche, wie der vorangestellten Figurencharakteristik zu entnehmen ist.⁷⁹⁴ Astralis und Overskou stimmen darin überein, dass Heger sich in ihrer Rolle nicht sinnlich, sondern sentimental und schwärmerisch zeige: „Skuespillerindens Udtryk af Lidenskabelighed synes at være mere sentimentalsk og sværmerisk, end sandseligt, mere forbundet med Høihed og Værdighed, end med Godmodighed og Grazie, mere med Anstand og Energi, end med Elskværdighed.“⁷⁹⁵ („Der Ausdruck der Schauspielerin von Leidenschaft scheint mehr sentimental und schwärmerisch zu sein als sinnlich, er ist mehr mit Hoheit und Würde verbunden als mit Güte und Grazie, mehr mit Anstand und Energie als mit Liebenswürdigkeit.“) Der Besprechung ist jedoch zu entnehmen, dass dies hauptsächlich für ihre Darbietung im ersten und dritten Akt gelte. Gerade in diesen Akten verlangt der Rezensent von der Rolle eine größere Abwechslung in der Tonart und einen sparsameren, dafür aber bedeutungsvolleren Einsatz ihrer Bewegungen. Im Gegensatz dazu führe die Schauspielerin ihre Rolle im fünften Akt nahezu vollkommen aus.⁷⁹⁶ Über die Rolle der Königin Elisabeth, die wie bereits 1817 Henriette Jørgensen spielt, heißt es, dass ihr Äußeres, wie auch das der meisten anderen Schauspieler, nicht zur Rolle passe, sie die Rolle aber mit so viel Bedacht und Studium ausfülle, dass der Rezensent voll des Lobes ist. Insgesamt wird

⁷⁹⁰ Vgl. Overskou, *Den danske Skueplads* 4, S. 450.

⁷⁹¹ Vgl. Overskou, *Den danske Skueplads* 4, S. 450.

⁷⁹² Hansen, *Illustreret Theaterhistorie* 2, S. 216.

⁷⁹³ Astralis: *Theatret*. In: *Literatur-, Kunst- og Theaterblad*, 17.1.1823. S. 9-12 (1. Teil); Astralis: *Theatret*. In: *Literatur-, Kunst- og Theaterblad*, 24.1.1823. S. 13-14. (2. Teil.)

⁷⁹⁴ Vgl. *Literatur-, Kunst- og Theaterblad*, 17.1.1823, S. 11 und 12.

⁷⁹⁵ Vgl. ebd.

⁷⁹⁶ Vgl. ebd.

ein träger und recht larmoyant anmutender Vortragsstil der Schauspieler kritisiert, den es bei einem Stück wie *Maria Stuart* unbedingt zu vermeiden gelte, da sich dieser immer auf die gesamte Darbietung auswirke:

I et Stykke, der er saa langt som det her omhandlede og hvis fem Acter alle overskride det sædvanlige Tidsmaal, er det nødvendigt stedse at have en meer end almindelig rask fremskridende Gang for Øie i Udførelsen. Jo mere slæbende og larmoyant Foredraget er, jo mere traineres Handlingen, og trættes den opmærksomme Tilskuer, og dette skader ikke alene det hele Ensemble [...], men et langtrukket Foredrag virker selv paa de bedre Medspillendes Bekostning.⁷⁹⁷

(In einem Stück, das so lang wie das hier beschriebene ist und dessen fünf Akte alle das gewöhnliche Maß an Zeit überschreiten, ist es notwendig, mehr als gewöhnlich einen frisch voranschreitenden Gang in der Ausführung vor Augen zu haben. Je schleppender und je larmoyanter der Vortrag ist, desto mehr wird die Handlung trainiert, und der aufmerksame Zuschauer ermüdet, und das schadet nicht nur dem Ensemble [...], sondern ein langgezogener Vortrag wirkt sich selbst auf Kosten der besseren Mitspielenden aus.)

Auch die Übersetzung von Knud Lyne Rahbek findet Eingang in die kritische Besprechung. Sie wird als dem Original unwürdig beurteilt, da sie sich deutlich als ein Produkt schneller Arbeit zeige.⁷⁹⁸ Sie wirke dadurch, dass sie noch nicht einmal von der deutschen Syntax abweiche als eine hölzerne und umständliche Verdänischung. Dies ist jedoch auch darauf zurückzuführen, so hat Leif Ludwig Albertsen herausgearbeitet, dass Rahbek Vers für Vers in die dänische Sprache überträgt und sich nicht wie Schiller von der Versform inspirieren lassen kann.⁷⁹⁹ Ein Blick auf Szene III, 4, in der Königin Elisabeth auf Maria Stuart trifft, kann dies verdeutlichen.

<p>ELISABETH</p> <p style="text-align: center;">Wie, Mylords?</p> <p>Wer war es denn, der eine Tiefgebeugte Mir angekündigt? Eine Stolze find ich, Vom Unglück keineswegs geschmeidigt.</p> <p>MARIA</p> <p style="text-align: center;">Sei's!</p> <p>Ich will mich auch noch diesem unterwerfen. Fahr hin, ohnmächt'ger Stolz der edeln Seele! Ich will vergessen, wer ich bin, und was Ich litt, ich will vor ihr mich niederwerfen, Die mich in diese Schmach herunterstieß. (NA 9, 86)</p>	<p>ELISABETH</p> <p style="text-align: center;">Hvoledes?</p> <p>Mylords! hvo var det, der bebuded mig, En dybt Nedbøiet! en Stolt jeg finder, Hvem Uheld ei har blødgjort.</p> <p>MARIA</p> <p style="text-align: center;">Lad saa skeep,</p> <p>End dette vil jeg underkaste mig; Far hen, ædel Siæls kraftløse Stolthed! Jeg vil forglemme, hvo jeg er, og hvad Jeg leed; jeg vil nedkaste mig for hende, Som selv nedstødte mig i denne Skiændsel!⁸⁰⁰</p>
--	--

Die in Rahbeks Nachfolge entstehenden Übersetzungen verfahren, gerade was die Wortwahl betrifft, wesentlich freier. Dieselbe Szene lautet in Sille Beyers und Johannes Magnussens Übersetzung so:

⁷⁹⁷ *Literatur-, Kunst- og Theaterblad*, 24.1.1823, S. 14.

⁷⁹⁸ Ebd.

⁷⁹⁹ Vgl. Albertsen, *Schillers Kabale und Liebe in Rahbeks Übersetzung*, S. 64. Schiller schreibt am 3.9.1799 an Goethe: „Ich fange in der Maria Stuart an mich einer größeren Freiheit oder vielmehr Mannichfaltigkeit im Silbenmaaß zu bedienen, wo die Gelegenheit es rechtfertigt.“ (NA 30, S. 95.)

⁸⁰⁰ *Maria Stuart. Sørgespil i fem Acter*. Übersetzt von Knud Lyne Rahbek. Kopenhagen 1812. S. 116.

<p>ELISABETH. Men, Mylords! Hvo var det Der har bebudet mig en dybt Nedbøiet? Kun Stolthed finder jeg, som ingenlunde Ulykken har gjort føielig.</p> <p>MARIA. Det skeep! Jeg vil endnu mig dette underkaste. Far hen, en ædel Siæls kraftløse Stolthed! Ja, jeg vil glemme hvem jeg er, og hvad Jeg leed, jeg vil nedkaste mig for hende, Der stødte mig i denne Skiendsel.⁸⁰¹</p>	<p>ELISABETH. Hvorledes, mine Herrer? Hvem har meldt mig, jeg skulde se en dybt nedbøjet Kvinde? Den Kvinde, som jeg skuer her, er stolt, og Vanheld ingenlunde hende kued!</p> <p>MARIA. Det være saa! Jeg bærer ogsaa dette! Far hen en ædel Sjæls kraftløse Stolthed! Jeg glemmer, hvem jeg er, og hvad jeg led! for hendes Fod jeg kaster mig i Støvet, skjønt hun har stødt mig ned i Skjændslens Dyb.⁸⁰²</p>
--	---

Es ist offensichtlich, dass Rahbek tatsächlich sehr nah am Original arbeitet und Magnussens Übersetzung von 1896 sich einer konkreteren Sprache bedient. Während Rahbek und Beyer sich eng an die deutsche Vorlage anlehnen, fällt Magnussens Version freier aus. Deutlich wird dies beispielsweise an der Übertragung von „eine Tiefgebeugte“. Rahbek und Beyer überetzen dies mit „en dybt Nedbøiet“, Magnussen dagegen mit „en dybt nedbøjet Kvinde“. Während Rahbeks Variante für „eine Stolze“ schlicht „en Stolt“ lautet, heißt es bei Beyer „Stolthed“. Magnussen verwendet den konkreteren Ausdruck „Den Kvinde [...] er stolt“. Magnussen legt großen Wert auf die Vermittlung des semantischen Inhalts, womit er den Dramentext an ein inzwischen historisch entfernteres Publikum anpasst. Rahbek kann dagegen Stilmittel wie Alliterationen und Anaphern in seiner Variante beibehalten.

Nach 1823 wird *Maria Stuart* erst wieder 1836 (jedoch nur dreimal) aufgeführt, dann mit Anna Nielsen in der Hauptrolle. Von dieser Aufführung sind keine Rezensionen bekannt. Klaus Neiiendam hat in *Romantikkens Teater i Danmark*⁸⁰³ eine Bühnenzeichnung von Edvard Lehmann ausgewertet. Darin berücksichtigt er auch das Bühnenbild und die Kostüme der Schauspieler von *Maria Stuart* aus dem Jahr 1836. Als Bühnenbild wird das von Ole Samsøes Trauerspiel *Dyveke* benutzt, das 1796 uraufgeführt wurde. Diese Praxis ist nicht ungewöhnlich gewesen. Wie Neiiendam erklärt, handelt es sich um Standarddekorationen, die für die Aufführung von Oehlenschlägers Stücken genauso benutzt werden wie zur Aufführung von Dramen Shakespeares oder Schillers.⁸⁰⁴ Es darf also durchaus davon ausgegangen werden, dass diese Dekorationen auch schon 1817 für die ersten Aufführungen von *Maria Stuart* verwendet worden sind. Die Bleistiftzeichnung von Edvard Lehmann⁸⁰⁵ vermittelt

⁸⁰¹ *Maria Stuart* in Sille Beyers Übersetzung, S. 25.

⁸⁰² *Maria Stuart*. In: *Schillers udvalgte Værker 7*, übersetzt von Johannes Magnussen, S. 141f.

⁸⁰³ Neiiendam, *Romantikkens Teater i Danmark. Belyst gennem Edvard Lehmanns scenetegninger. Skuespil og ballet*. Kopenhagen 1994. Darin besonders der Abschnitt: *Maria Stuart*. S. 29-32.

⁸⁰⁴ Vgl. ebd., S. 29.

⁸⁰⁵ Die Zeichnungen von Edvard Lehmann (1815-1892) stellen eine wichtige Quelle für die Rekonstruktion des Theaterlebens in Kopenhagen dar. Ab etwa 1834 begann er damit, Bühnenzeichnungen anzufertigen, ab der

einen Eindruck der Aufführung. Sie zeigt Maria Stuart in einem Halbkreis umgeben von ihren Untergebenen, die sich vor ihrem Tod von ihr verabschieden (V, 6). Die Haltung der Schauspieler ist gebeugt, viele von ihnen halten sich die Hand vor das Gesicht als Zeichen ihrer Verzweiflung und Trauer darüber, dass ihre Königin sterben wird. Dass es sich um diese Szene handeln muss, wird auch an Marias Kleidung deutlich: Ein weißes Kleid, auf ihrem Haupt eine Krone, eine Kette mit Agnus Dei-Anhänger um den Hals und den Rosenkranz am Gürtel.⁸⁰⁶ Neiiendam nimmt an, dass dieses Kleid schon während der Uraufführung im Jahr 1817 von Eline Heger getragen wurde.⁸⁰⁷ Aus dem Garderobenprotokoll zitiert Neiiendam, dass es sich bei dem Kleid der Maria Stuart um ein „[h]vid Atlaskes Kiole med Fløyel og Paillett[er] og Broderie. Mange Perlsnøre og Diadem“⁸⁰⁸ („weißes Atlasgewebe mit Samt und Pailletten und Stickereien. Viele Perlenketten und ein Diadem“) handelte.

Den Kritiken über die ersten Aufführung von *Maria Stuart* ist zu entnehmen, dass das Stück von einem Spielstil der Schauspieler bestimmt ist, der der trivialen Dramatik eines Kotzebues angemessen ist, der Darbietung einer Tragödie hingegen nicht gerecht wird. Wie Overkous und Astralis' Ausführungen über die Vorstellung nahelegen, sind die Schauspieler einem schleppenden und larmoyanten Vortragsstil verhaftet, der auf das Publikum langatmig wirke. Diese Art des Vortrags stimmt mit den schauspielerischen Anforderungen des übrigen Repertoires überein, mit dem die Schauspieler wie auch das Publikum vertraut sind. So müssen die ersten Aufführungen der *Maria Stuart* noch ganz als der Versuch gewertet werden, das Tragödiengenre auf der dänischen Bühne überhaupt zu etablieren und Schauspieler wie auch Publikum damit vertraut zu machen.

3.1.1 Johanne Luise Heiberg in der Rolle der Maria Stuart, 1861

Nach drei Aufführungen im Jahr 1836 wird *Maria Stuart* noch einmal in den Spielzeiten 1860/61 und 1861/62 mit Johanne Luise Heiberg in der Titelrolle insgesamt zehn Mal aufgeführt. Als Spielvorlage wird die von Sille Beyer 1835 angefertigte Übersetzung benutzt, die als besser als die Rahbeks bewertet wird. Overskou bezeichnet sie gar als eine „meget heldig Oversættelse“⁸⁰⁹ („sehr glückliche Übersetzung“).

Spielzeit 1853/54 macht er Entwürfe für Kostüme und wird später als erster Kostümbildner am *Königlichen Theater* angestellt. (Vgl. Neiiendam, *Romantikkens Teater i Danmark*, S. 17-21.)

⁸⁰⁶ Vgl. ebd., S. 29-30.

⁸⁰⁷ Vgl. ebd., S. 31.

⁸⁰⁸ Zitiert nach Neiiendam, *Romantikkens Teater i Danmark*, S. 31.

⁸⁰⁹ Collin, *Den kongelige danske Skuepladses Historie 2*, S. 69.

Aus welchem Grund *Maria Stuart* erneut gezeigt wird, ist nicht recht nachzuvollziehen. Weder aus den Aufzeichnungen Johanne Luise Heibergs⁸¹⁰ noch aus *Den danske Skueplads* geht eine schlüssige Begründung für die Wiederaufnahme hervor. Der Zeitpunkt erstaunt auch insofern, als Schillers Vereinnahmung als deutscher Nationalautor in vollem Gange war und seine Popularität in Deutschland sich auf dem Höhepunkt befand: 1859 wurden landesweit Schillerfeiern zu Ehren seines 100. Geburtstages abgehalten. Zudem gestaltete sich die Grenzfrage um Schleswig und Holstein zu diesem Zeitpunkt als brisant, der erste Krieg gegen Preußen war 1851 beendet, und ein weiterer sollte folgen. Dennoch wird die Aufführung, wie bei Collin nachzulesen ist, ein Erfolg und sie gerät zum Zugstück der Saison.⁸¹¹ Diese große Zustimmung lässt sich auf die Popularität von Johanne Luise Heiberg zurückführen, man darf mit Recht von einer Staraufführung sprechen.⁸¹² So stellt dann auch ein Großteil der zeitgenössischen Rezensionen die herausragende Schauspielleistung Johanne Luise Heibergs heraus:

Men det er klart, at Schiller med sine idealiserende Tendenser selv mellem store Kunstnere neppe kunde finde en heldigere Tolk end Fru Heiberg med den ranke, ædle Holdning, de yndefulde Hoved- og Armbevægelser, det dybe, svømmende Øie, den talende Ansigtsmimik og den klare omfangsrige Stemme, hvis Klang endnu fylder Øret, naar Øiet allerede kun har en mat Erindring af det Sete tilbage.⁸¹³

(Aber es ist klar, dass Schiller mit seinen idealisierenden Tendenzen selbst unter großen Künstlern kaum einen besseren Übersetzer als Frau Heiberg mit ihrer aufrechten, edlen Haltung finden konnte, mit ihren anmutigen Kopf- und Armbewegungen, ihren tiefen schwimmenden Augen, ihrer sprechenden Gesichtsmimik und der klaren umfangreichen Stimme, deren Klang noch immer das Ohr erfüllt, wenn das Auge schon eine matte Erinnerung des Gesehenen hat.)

Die verschiedenen Zeitschriften berichten ausschließlich positiv über Heibergs Darbietung. Clemens Petersen spricht in *Fædrelandet* von einer nicht zu übertreffenden Meisterleistung.⁸¹⁴ Ebenso äußert sich die Schauspielkollegin Anna Poulsen in ihrer Autobiographie anerkennend über ihr Spiel.⁸¹⁵ Die Leistung der übrigen Mitwirkenden wird ambivalenter beurteilt, wenn sie denn überhaupt erwähnt werden. So ist den kritischen Besprechungen z.B. zu entnehmen, dass an die Leistung der Heiberg nur die von Michael Wiehe in der Rolle des Mortimer heranreiche, wie beispielsweise in *Dagbladet*⁸¹⁶ und bei Collin⁸¹⁷ nachzulesen ist. Indessen ist Clemens Petersens Rezension eine ganz gegensätzliche Darstellung über Michael Wiehe zu entnehmen:

⁸¹⁰ Heiberg, Johanne Luise: *Et Liv genoplevet i erindringer*. 4 Bände.

⁸¹¹ Vgl. Collin, *Den kongelige danske Skuepladses Historie* 2, S. 70.

⁸¹² Vgl. Domes, *Schiller auf der dänischen Bühne*, S. 39.

⁸¹³ *Det kgl. Theater. Maria Stuart. Sørgespil i 5 Akter af Schiller*. In: *Dagbladet*, 30.1.1861.

⁸¹⁴ Vgl. Petersen, *Det kongelige Theater. Maria Stuart, Sørgespil i fem Acter af Schiller*. In: *Fædrelandet*, 30.1.1861. S. 99-101.

⁸¹⁵ Vgl. Poulsen, *En Skuespillers Liv. Minder om et samliv med Emil Poulsen*, S. 51f.

⁸¹⁶ Vgl. *Dagbladet*, 30.1.1861.

⁸¹⁷ Vgl. Collin, *Den kongelige danske Skuepladses Historie* 2, S. 69f.

Hr. Wiehe kunde have spillet Leicester (Holsts Rolle); Mortimer kan han ikke spille. Naar man har kunnet finde ham fuldendt, saa er det, fordi man ikke har fundet Meget i Rollen. At der i hans Fremstilling er sand og gribende Lidenskab, ledsaget af formel Skjønhed, kan naturligvis ikke nægtes; men med Undtagelse af Scenen med Elisabeth fylder han intetsteds Rollen, og Karakteren har han forfeilet.⁸¹⁸

(Herr Wiehe hätte Leicester (Holsts Rolle) spielen können; Mortimer kann er nicht spielen. Wenn man ihn vollendet finden konnte, dann deshalb, weil man nicht viel an der Rolle fand. Dass in seiner Darstellung wahre und mitreißende Leidenschaft ist, begleitet von formaler Schönheit, das kann natürlich nicht geleugnet werden; aber mit Ausnahme der Szene mit Elisabeth füllt er die Rolle nicht im geringsten aus, und den Charakter hat er verfehlt.)

Johanne Luise Heiberg ist der Star dieser *Maria Stuart*-Aufführung im Jahr 1861. Der Erfolg dieser Aufführung wird nicht auf die Qualität von Schillers Drama zurückgeführt, sondern allein auf die Popularität der Schauspielerin, wozu Schillers Tragödie jedoch durch ihre szenischen Vorzüge und die Anlage der Rolle bestens geeignet scheint.

Zu ihrem Spielstil ist jedoch anzumerken, dass sie eine der wenigen Schauspielerinnen ihrer Zeit ist, die sich mit ihren Rollen überhaupt auseinandersetzt, sie analysiert und sich auf ihr Spiel gründlich vorbereitet,⁸¹⁹ was zu ihrer Zeit, wie eingangs dargelegt, noch durchaus unüblich ist. Dies gilt auch für ihre Rolle als Maria Stuart, mit deren Vorbereitungen sie ab ungefähr August 1860 beginnt, wie ihrer Autobiographie zu entnehmen ist.⁸²⁰ Ursprünglich war die Aufführung bereits für September 1860 geplant, doch verschiebt sie sich durch den Tod Johan Ludvig Heibergs am 25. August desselben Jahres.⁸²¹

Aus Johanne Luise Heibergs Erinnerungen *Et liv genoplevet i erindringen* geht hervor, dass man in ihrem Umkreis der Auffassung ist, Schiller habe den Charakter der Maria Stuart zu weich und sentimental gezeichnet,⁸²² eine Ansicht, die Heiberg auch darauf zurückführt, dass diese Rolle zuvor eine Gefühlsschauspielerin innegehabt habe.⁸²³ Sie hingegen ist der Ansicht, dass die Figur von einer Charakterschauspielerin ausgeführt werden sollte, da die Rolle Kraft und Energie in sich vereine, die auf der Bühne auch zum Ausdruck gebracht werden sollten.⁸²⁴ In ihren Erinnerungen legt Heiberg ihre eigene Interpretation der Rolle dar, die von Schiller in dieser Art und Weise kaum intendiert war. Auffällig an ihrer Analyse ist, dass sie die historische Maria Stuart und Schillers Figur miteinander vermischt, wobei sie

⁸¹⁸ *Fædrelandet*, 30.1.1861.

⁸¹⁹ Vgl. Aschengreen, *Fra Trine Rar til Maria Stuart. En studie i fru Heibergs kunst*, S.8.

⁸²⁰ Vgl. Heiberg, *Et liv genoplevet i erindringen* 4, S. 147.

⁸²¹ Vgl. ebd., S. 82 und 188.

⁸²² Ebd., S. 147.

⁸²³ Gemeint ist Eline Heger.

⁸²⁴ Vgl. Heiberg, *Et liv genoplevet i erindringen* 4, S. 147: „Rollen må altså spilles af en karakterskuespillerinde, der gennem udførelsen kan lade alle de facetter glimre i det fulde lys, hvorpå tegningen er så rig.“ (Die Rolle muass also von einer Charakterschauspielerin gespielt werden, die durch die Ausführung alle Facetten in vollem Licht erstrahlen lassen kann, worin die Zeichnung so reich ist.“)

vorgibt, sich auf die historischen Studien von Frederik Schiern zu stützen.⁸²⁵ Für ihre Rolle konstruiert Heiberg sich ein Bild der schottischen Königin, das sowohl Aspekte der historischen Person wie auch von Schillers Dramenfigur vereinigt. Schillers klassische Dramenkonzeption hat für sie jedoch keine Bedeutung. Denn seine Absicht war es gerade nicht, ein historisches Drama zu verfassen, das sich in allen Punkten an die Fakten hält.⁸²⁶ Heiberg hingegen glaubt, mithilfe ihrer historischen Betrachtungen, Schillers Figur richtig stellen zu können, wobei jedoch auffällt, dass Schillers Erfindungen, die, wie er an Goethe schreibt, „der Phantasie eine Freiheit über die Geschichte“ (19. Juli 1799) verschaffen, gänzlich unerwähnt bleiben. Auf die Erfindung der Mortimer-Figur, das in Wirklichkeit recht unwahrscheinliche Zusammentreffen der Königinnen, die Beziehung Marias zu Leicester und auch die Verjüngung der beiden Königinnen thematisiert sie nicht. Heiberg, so legt ihr Gedankengang über das Stück nahe, versteht Schillers Tragödie als Vermittlung historischer Tatsachen, mit denen sie sich allerdings nicht einverstanden zeigt. So habe sie sich nie mit seiner Darstellung der Königin als einer Mörderin abfinden können, denn:

En sådan havde ikke båret sin skæbne, som hun bar den, uden dybe samvittighedskvaler; en morderske med en løgn på læben dør ikke som hun den rædselsfulde skændselsdød, roligt, ophøjet, fuld af tro til den Gud, for hvis åsyn hun snart skulle aflægge regnskab.⁸²⁷

(So eine hätte nicht ihr Schicksal ertragen, so wie sie es trägt, ohne tiefe Gewissensqualen; eine Mörderin mit einer Lüge auf den Lippen stirbt nicht wie sie einen grauenhaften Schandtod ruhig, erhaben, erfüllt von Glauben an den Gott, vor dessen Angesicht sie bald Rechenschaft ablegen wird.)

Schillers klassische Dramenkonzeption, die die Möglichkeit birgt, Maria Stuart als eine schöne Seele zu deuten,⁸²⁸ bezieht Heiberg in ihre Interpretation nicht mit ein. Sie interpretiert die Königin als eine durchweg positive Figur und ignoriert dabei die von Schiller angelegten Nuancierungen ihres Charakters. Heiberg scheint, ebenso wie Oehlenschläger in seiner Analyse des Stückes,⁸²⁹ der antithetischen Struktur des Dramas erlegen zu sein, „der vielleicht allzu kalkulierten Parallelisierung, Kontrastierung und Symmetrierung von Szenen, Personen,

⁸²⁵ Vgl. ebd. Niels Frederik Bernhard Schiern: 1816-82, Historiker und Politiker. Johanne Luise Heiberg bezieht sich auf seine Schrift *James Hepburn, Jarl af Bothwell, hans Anholdelse i Norge og Fængselsliv i Danmark*, die 1863 erschienen ist.

⁸²⁶ Vgl. hierzu *Schillers klassische Dramenkonzeption* ab S. 51. In einem Brief an Goethe vom 20.8.1799 schreibt Schiller: „Überhaupt glaube ich, daß man wohl tun würde, immer nur die allgemeine Situation, die Zeit und die Personen aus der Geschichte zu nehmen und alles übrige poetisch frey zu erfinden, wodurch eine mittlere Gattung von Stoffen entstünde, welche die Vorteile des historischen Dramas mit dem erdichteten vereinigte.“ (NA 30, 86.)

⁸²⁷ Heiberg, *Et liv genopeivet i erindringen* 4, S. 148f.

⁸²⁸ Vgl. hierzu Sautermeister, *Maria Stuart – Ästhetik, Seelenkunde*, S. 280-334. Vgl. besonders ab S. 320. Sautermeister führt aus, dass Maria Stuart in der Stunde ihres Todes „die Differenz zwischen äußerer Vollkommenheit und menschlicher Unvollkommenheit“ aufhebe. Von nun an „wetteifern die königliche Schönheit ihrer Gestalt und der Adel ihrer Menschlichkeit harmonisch miteinander.“ (Sautermeister, *Maria Stuart – Ästhetik, Seelenkunde*, S. 320.)

⁸²⁹ Vgl. *Adam Oehlenschläger – „Schiller des Nordens“* ab S. 69.

Wechselreden und Positionen⁸³⁰ – wie auch viele Deuter des Stückes vor ihr und nach ihr. Es verwundert daher kaum, dass sie die Gegenspielerin der Stuart, Königin Elisabeth, ausschließlich als negativen Charakter beschreibt. Auch hier entgeht ihr, dass Schiller Elisabeth mitunter menschlicher darstellt, als sich beim ersten Lesen offenbart. Heiberg erblickt in ihr ausschließlich die boshafte und, wie sie selbst formuliert, „kolde, kløgtige, dæmoniske, falske natur“⁸³¹ („kalte, scharfsinnige, dämonische, falsche Natur“).

Dagegen betrachtet Heiberg Maria Stuart als das Opfer eines teuflischen Spiels der sie umgebenden Männer⁸³² und hält es daher für ausgeschlossen, dass die Königin am Mord an ihrem Ehemann beteiligt gewesen sein konnte. Vielmehr unterstellt sie Schiller in diesem Punkt eine unglaubwürdige und psychologisch nicht nachvollziehbare Darstellung:

Beskyldningen for at have gjort hende til en helgen modsiger jo sig selv i det øjeblik, digteren bestemte udtaler, endogså ved hende selv, at hun har stået i ledtog med sin husbonds mordere og samtykket i, at dette drab fandt sted, – det eneste i hans [Schillers, A.H.] skildring, som jeg finder psykologisk usandt.⁸³³

(Der Vorwurf, sie zu einer Heiligen gemacht zu haben, widerspricht sich ja in dem Augenblick, in dem der Dichter mit Bestimmtheit aussagt, sogar durch sie selbst, dass sie im Bunde mit den Mördern ihres Gatten stand und gebilligt hat, dass dieser Mord stattfand, – das einzige in seiner [Schillers] Schilderung, das ich psychologisch falsch finde.)

Wie Schiller so begründet auch Heiberg die Handlungen der Maria Stuart mit ihrem gefühlvollen und sinnlichen Wesen, das sie unbedacht zu ihren Taten hinreißen lässt.⁸³⁴ Schiller skizziert Maria Stuart jedoch als eine Frau, die zu Beginn der Handlung von moralischen Gewissensbissen geplagt und von unbändiger Lebenslust getrieben ist. Zugleich lässt sie keine Möglichkeit ihrer Rettung verstreichen und stellt damit eine Aktivität und Selbstbestimmtheit unter Beweis, die in Gegensatz zu Heibergs Deutung steht.⁸³⁵ Denn sie beurteilt Maria Stuart als ein Opfer ihrer Schönheit und Ausstrahlungskraft, die von den Männern ausgenutzt wird. In diesem Sinn legt sie auch Marias Affäre mit Bothwell aus, dessen dämonischer Natur sie erlegen sei.⁸³⁶ Dass sie sich nach Darnleys Tod wieder mit ihm eingelassen habe, könne, so Heiberg, nur dem Umstand geschuldet sein, dass sie von ihm schwanger gewesen sei und dass ihr schließlich keine andere Wahl blieb, als sich mit dem

⁸³⁰ Guthke, *Maria Stuart*, S. 444.

⁸³¹ Heiberg, *Et liv genoplevet i erindringen* S. 151. und 152.

⁸³² Vgl. ebd., S. 151.

⁸³³ Ebd., S. 147.

⁸³⁴ Vgl. ebd., S. 149. Auch Schiller, so in einem Brief an Goethe, zeichne Maria Stuart „als ein physisches Wesen“. (Brief vom 18.6.1799, NA 30, 61.)

⁸³⁵ Ob Maria Stuart in Schillers Tragödie eine Wandlung bzw. Entwicklung durchläuft, ist unter Forschern noch immer umstritten. Vgl. hierzu Guthke, *Maria Stuart*.

⁸³⁶ Heiberg, *Et liv genoplevet i erindringen* 4, S. 148.

Vater ihres Kindes zu vereinen.⁸³⁷ Marias Handeln begründet Heiberg mit dem Wunsch nach einem Mann an ihrer Seite, der ihr Sicherheit und Schutz bietet.⁸³⁸ Damit hebt die Schauspielerin besonders Maria Stuarts Rolle als Mutter und Privatperson hervor und zwingt die Figur in die private Zurückgezogenheit des Biedermeier. Dass sie aber auch aktiver Teil eines geschichtlich-öffentlichen Prozesses ist,⁸³⁹ ignoriert Heiberg, was verwundert, da sie als Schauspielerin eine ähnlich öffentliche Position einnimmt, die für das 19. Jahrhundert noch immer ungewöhnlich gewesen ist. Dass es sich bei Schillers Tragödie eben auch um „ein geschlechterdifferentes Widerspiel von Öffentlichkeit und Privatheit“⁸⁴⁰ handelt, nimmt die Schauspielerin offensichtlich nicht wahr.

Insgesamt muss die Inszenierung der *Maria Stuart* im Jahr 1861 als Staraufführung angesehen werden, die ein Forum für Johanne Luise Heiberg als Schauspielerin bildete, nicht aber das Ziel verfolgte, Schiller und seine klassische Dramenkonzeption einem dänischen Publikum zu vermitteln. Trotzdem ist diese Aufführung in einem weiteren Punkt interessant, der zuvor in keiner Besprechung über dieses Stück aufgetaucht ist. Gemeint ist der Umgang mit und die Aufführung der Abendmahlsszene (V, 7), die in Deutschland bereits zur Uraufführung (am 14.6.1800) in Weimar auf Ablehnung stieß. In einem Brief zwei Tage zuvor bittet Goethe, auf Veranlassung des Herzogs von Weimar, Schiller um eine Änderung dieser Szene,⁸⁴¹ worüber man sich auch schnell einig wurde. Für die Aufführung in Berlin am 8. Januar 1801 erklärt sich Schiller zu weiteren Änderungen bereit. Hier wird nicht die abgemilderte Bearbeitung aufgeführt, sondern Marias Beichte von vorneherein gestrichen. Über den Umgang mit dieser Szene in Kopenhagen finden sich nur in einer einzigen Rezension und in den *Erinnerungen* der Heiberg Hinweise. Die Beichtszene als solche ist zwar auf die Bühne gebracht worden und Heiberg spiele sie „vidunderlig, ganske forbausende“ („wunderbar, ganz erstaunlich“), die Schauspielerin vermittele tatsächlich den Eindruck, dass sie mit Gott allein sei.⁸⁴² Das Abendmahl, d.h. das Reichen des Kelches und der Hostie, hingegen wird ausgelassen, da es sich sonst um eine Entweihung des Heiligen gehandelt hätte, die Sakramente der Kirche seien für eine Darstellung auf einer Theaterbühne ungeeignet.⁸⁴³ In Dänemark wird genauso wie in Deutschland die Bedeutung der

⁸³⁷ Da Heiberg den Charakter der Maria Stuart ausnahmslos positiv auffasst, stellt sich für sie nicht die Frage, ob die Dramenfigur eine Wandlung durchlebt und schon gar nicht, wo diese Wandlung beginnt bzw. wo sie tatsächlich von statten geht. Nach Heibergs Ansicht muss die Figur keine Wandlung durchlaufen. (Vgl. hierzu Guthke, *Maria Stuart*.)

⁸³⁸ Heiberg, *Et liv genoplevet i erindringen* 4, S. 152.

⁸³⁹ Luserke-Jacqui, *Friedrich Schiller*, S. 309.

⁸⁴⁰ Ebd.

⁸⁴¹ Vgl. Goethes Brief an Schiller vom 12.6.1800 (NA 38.1, 269.)

⁸⁴² Vgl. *Fædrelandet*, 30.1.1860, S. 101.

⁸⁴³ Vgl. *Fædrelandet*, 30.1.1860, S. 101 und Heiberg, *Et Liv genoplevet i erindring* 4, S. 150.

Abendmahlsszene, die Marias Loslösung vom Irdischen und die Zuwendung zum Transzendenten vorführt, nicht als theaterwirksames Mittel erkannt.⁸⁴⁴ Schiller geht es jedoch vielmehr darum zu zeigen, wie sich das Kunstschöne des Religiösen bediene, um eine religiöse Wirkung zu erlangen.⁸⁴⁵ Damit übertrage er, so Sautermeister, das Heilsversprechen und den Erlösungsanspruch der Religion auf die Kunst.⁸⁴⁶

Mit dieser Aufführung der *Maria Stuart* 1860 und 1861 verschwinden Schillers Dramen vom Spielplan des *Königlichen Theaters* und werden dort erst Anfang der 1890er Jahre erneut aufgeführt. Zuvor entsteht aufgrund der Auseinandersetzung mit Schillers *Maria Stuart* Bjørnstjerne Bjørnsons Stück *Maria Stuart i Skotland*, das 1867 unter der Regie von Johanne Luise Heiberg am *Königlichen Theater* von Kopenhagen aufgeführt wird. Inwieweit auch dieses Drama auf einer Auseinandersetzung des Norwegers mit Schillers Königinnentragedie beruht, wird im Folgenden gezeigt.

3.1.2 Bjørnstjerne Bjørnson: „*Maria Stuart i Skotland*“

Ab 1864 zieht sich Johanne Luise Heiberg aus ihrer Arbeit als Schauspielerin zurück, beginnt jedoch, sich als Regisseurin zu betätigen und inszeniert 1867 Bjørnstjerne Bjørnsons *Maria Stuart i Skotland* (1864). Bjørnson behandelt in seinem Drama den Aufstand des schottischen Adels, also all jene Ereignisse, die vor Marias Festnahme liegen. Dabei hält er sich im Großen und Ganzen an die historischen Ereignisse und verdichtet die Handlung zu einer Reihe rasch aufeinanderfolgender dramatischer Auftritte. Eine Theateraufführung von Schillers *Maria Stuart* in Hannover 1860 gab den Anstoß zu einer Kritik des Stückes, die er in *Fædrelandet*⁸⁴⁷ veröffentlichte und sie diente ihm auch als Inspiration für sein Stück *Maria Stuart i Skotland*. Im Vordergrund seines Essays steht insbesondere die Bewertung der Schauspielleistung. Schillers klassische Dramenkonzeption und seine theoretischen Abhandlungen sind für Bjørnson hingegen von untergeordnetem Interesse. Diese bezieht er in seiner Kritik in *Fædrelandet* nicht mit ein, was auch in einem Brief an seine Frau deutlich wird, in dem er Schillers Tragödie als „fra først til sidst uhistorisk“⁸⁴⁸ („von Anfang bis Ende

⁸⁴⁴ Vgl. NA 9, S. 379. („Gewiß stirbt die Königin in den Formen ihres katholischen Glaubens, und es bedeutet keinerlei Lästerung des Heiligen, wenn Schiller Priestertum und Abendmahl auf die Bühne bringt, sondern zeigt gerade umgekehrt, wie es hier einer besonderen religiösen Symbolik bedurfte, um den übergeschichtlichen Heilsgehalt des Dramas auszusprechen.“ NA 9, S. 336.)

⁸⁴⁵ Vgl. Sautermeister, *Maria Stuart – Ästhetik, Seelenkunde*, S. 324.

⁸⁴⁶ Vgl. ebd.

⁸⁴⁷ Vgl. Bjørnson, *Brev fra en Reisende*. In: *Fædrelandet*, 15. 12.1860 und 17.12.1860. S. 1213-1216.

⁸⁴⁸ Brief an Karoline Bjørnson vom 5.2.1861. In: *Bjørnstjerne Bjørnson Gro-Tid. Brev fra Årene 1857-1870*, Bd. 1, S. 167.

unhistorisch“) beschreibt. Stattdessen thematisiert er in seinem Stück *Maria Stuart i Skotland* die tradierten Geschlechterrollen. Diese Diskussion steht bereits im Zeichen des sich ankündenden Umbruchs der konventionellen Rollenverteilung, wie er sich besonders in der Literatur des Modernen Durchbruch manifestieren wird. Bjørnson geht es also weniger um eine Auseinandersetzung mit Schiller, der Stoff dient ihm vielmehr dazu, die tradierten Geschlechterrollen darzustellen und zur Diskussion zu stellen.

Für die Charakterisierung der Titelfigur erscheint es lohnend, Bjørnsons Ausführungen aus *Fædrelandet* heranzuziehen. Dort beschreibt er die historische Königin als eine rastlose Frau, die mit einem Geheimnis lebe und sich daher allem nur halbherzig hingeben könne. Jeder möchte dieses Geheimnis lüften, was die Zahl ihrer Anbeter und Werber nur noch erhöhe und, wie Bjørnson weiter ausführt, „desto mere fortvivlet bliver hver eneste Beiler, og der kan følge compromitterende Handlinger.“⁸⁴⁹ („umso verzweifelter wird jeder einzelne Freier und das kann zu kompromittierenden Handlungen führen.) Bjørnson deutet hier ein Bild der Frau an, das als eine Art „dämonische Verführerin“, „die den Mann um Ehre und Selbstachtung bringt“⁸⁵⁰ interpretiert werden kann. Dass dieses Bild jedoch noch nicht eindeutig ist, wird weiter unten am Beispiel von Heibergs Deutung des Stückes gezeigt. Die historische Maria Stuart mit ihren leichten Sitten und ihrem wechselhaften Wesen bezeichnet Bjørnson als „hin Slægts skjøne, ulykkelige Hovedrepræsentant.“⁸⁵¹ („die Hauptrepräsentantin jenes schönen unglücklichen Geschlechts.“) Er entwirft daraufhin die schottische Königin in seinem Drama als eine Frau, der die Fähigkeit fehle, sich einer Beziehung voll und ganz hinzugeben.⁸⁵² In diesem Sinne wird sie auch von ihrem Halbbruder James, Jarl von Murray im Stück umschrieben:

Hun lyder hverken Planer eller Personer; thi hun har ingen Hengivenhed. Hun tager vort Arbejde, vor Kjærlighed, vor Opoffrelse til Døden, -- næste Dag staar hun fri! Baand, nægter hun. Guld, Gods giver hun, ikke af Taknemmelighed; thi den ejer hun ikke; men i Kjøb, for at slippe for Afhængighed, for at føle sig uden Pligt. [...] Thi Sagen er, hun hverken elsker eller hader længere end et Øjeblik. Naar et saadant Væsen har Magten, er Tilstanden utaaelig; Planer og Personer skifter; man ved aldrig, hvad næste Dag bringer.⁸⁵³

([...] Ihr kennt die Königin nicht; sie nimmt weder auf Pläne noch auf Personen Rücksicht, ihr fehlt es an Hingebung. Unsere Arbeit, unsere Liebe, unsere Opferwilligkeit läßt sie sich gefallen, – doch am nächsten Tage schüttelt sie uns ab, bricht die Allianz von gestern, und verläugnet sie, wenn sie erst im Werden war. – Gold und Auszeichnung giebt sie, aber nicht aus Dankbarkeit – denn sie kennt sie nicht, – nein, sie verkauft sie, um der Abhängigkeit zu entgehen, um sich der Erfüllung ihrer Pflichten zu entziehen. [...] Der Grund ist der, daß ihre Zuneigung wie ihr Haß nicht länger als eines Augenblicks

⁸⁴⁹ Bjørnson, *Brev fra en Reisende*, S. 1214.

⁸⁵⁰ Frenzel, *Verführerin, die dämonische*, S. 772.

⁸⁵¹ Bjørnson, *Brev fra en Reisende*, S. 1214.

⁸⁵² Vgl. Beyer, *Bjørnstjerne Bjørnson*, S. 134.

⁸⁵³ Bjørnson, *Maria Stuart i Skotland*, S. 386f.

Dauer hat. Wenn ein solches Wesen im Besitze der Macht ist, wird der Zustand unerträglich; Pläne und Personen wechseln, niemals weiß man, was der nächste Tag bringen wird.)⁸⁵⁴

Doch ebenso zeichnet Bjørnson Maria Stuart als eine Figur, die sich ihrer nachgeordneten Stellung als Frau durchaus bewusst ist, die sich aber zugleich einer männlichen Hierarchie nicht unterordnet und dies auf ganz aktive Weise umgeht.⁸⁵⁵ Als Königin beharrt sie auf ihrem Machtanspruch über ihr Volk und über ihr eigenen Lebens.⁸⁵⁶ Somit weist Bjørnsons Maria Stuart, wie bereits von der Forschung festgestellt, weit über sein eigenes Theater hinaus, und zwar auf Frauen, „som gjør fullt opprør mot det gamle mannssamfunn.“⁸⁵⁷ („die gegen die alte Männergesellschaft rebellieren.“) Es gelingt ihm, in seiner Figur, Charaktereigenschaften miteinander zu verflechten, die in Schillers Tragödie klarer voneinander getrennt sind und von der jeweiligen Königin verkörpert werden. Er verleiht seiner Maria sowohl die „männliche Regierungstätigkeit“⁸⁵⁸ der Schillerschen Elisabeth und ebenso Marias weiblichen Charme, womit sie „aller Männer Gunst“ (NA 9, 75) gewinnt.

Aber Bjørnsons Stück verhandelt diese Geschlechterrollen noch nicht so augenfällig, dass sie auch von allen Lesern in diesem Sinne gedeutet werden. Johanne Luise Heibergs Lesart verfestigt vielmehr die traditionellen Geschlechterrollen. Was sich in Bjørnsons Figur als die dämonische Verführerin deuten ließe, legt Heiberg als weibliche Opferrolle aus. Den Vorteil von Bjørnsons Maria sieht sie in der Schilderung ihres Unglücks, das in ihrem erotischen Wesen liege und dazu geführt habe, dass die Männer in ihrer Umgebung sich in leidenschaftliche Anbeter verwandelten, und sie so in eine ausweglose Situationen manövrierten.⁸⁵⁹ Heiberg hebt damit erneut die passive, ins Private und Familiäre gewendete Seite in Marias Charakter hervor und sieht sie als Leidtragende einer männlich geprägten Umwelt, der sie nichts entgegenzusetzen habe. Dies zeigt Heibergs weiterer Gedankengang:

Hendes skønhed i forening med en sydlig letsindighed var hendes anden ulykke, der gjorde, at hun havde tilbedere i mængde, men ikke en eneste virkelig ven. Denne side af hendes livs genvordigheder har ingen digter fremstillet så klart og bestemt som Bjørnson.⁸⁶⁰

⁸⁵⁴ Bjørnson, *Maria Stuart in Schottland*, S. 129.

⁸⁵⁵ Die kurze 12. Szene im ersten Akt unterstreicht Marias Machtanspruch: „Jeg har Ungdom og Kræfter, jeg har lange Planer og store Bundsforvandre! Mit Liv flytter snart over i Handlingernes høje Raadsforsamling; det Smaalige, som plager mig, synker saa af sig selv.“ (S. 336.) („Ich habe Jugend und Kraft, ich habe große Pläne und mächtige Bundgenossen! Bald tritt mein Leben über in die hohe Rathsversammlung der Taten; das Kleinliche, welches mich plagt, sinkt dann von selbst in den Staub.“ Bjørnson, *Maria Stuart in Schottland*, S. 40.) Zugleich weiß sie: „Ingen Ven, ikke en Beskytter, alle Forrædere mod mig, og jeg er blot en Kvinde!“ (Bjørnson, *Maria Stuart i Skotland*, S. 351.) („Kein Freund, kein Beschützer mehr; lauter Verräther, und ich bin nur ein Weib!“ Bjørnson, *Maria Stuart in Schottland*, S. 66.)

⁸⁵⁶ Vgl. Noreng, *Bjørnstjerne Bjørnsons dramatiske diktning*, S. 56f.

⁸⁵⁷ Vgl. ebd., S. 57.

⁸⁵⁸ Sautermeister, *Maria Stuart – Ästehtik, Seelenkunde*, S. 293.

⁸⁵⁹ Heiberg, *Et liv gjenoplevet i erindringen* 4, S. 269.

⁸⁶⁰ Ebd.

(Ihre Schönheit in Verbindung mit einer südlichen Leichtsinnigkeit war ihr zweites Unglück, das dazu führte, dass sie Anbeter in Massen hatte, aber keinen einzigen wirklichen Freund. Diese Seite ihrer Schwierigkeiten in ihrem Leben hat kein Dichter so klar und bestimmt wie Bjørnson dargestellt.)

Dass diese Deutung auch mit Bjørnsons Text vereinbart werden kann, zeigt Marias Monolog: „Lever ikke den, som jeg tør byde min Fortrolighed? Kan jeg Ingen i den hele vide Verden finde, paa hvem jeg tør forlade mig? [...] O, jeg trænger til Beskyttelse!”⁸⁶¹ („Lebt denn Niemand, dem ich mein Zutrauen bieten kann? Kann ich denn keinen in der großen weiten Welt finden, auf den ich mich verlassen kann? [...] Ach, ich bedarf des Schutzes!“)⁸⁶² So verhandelt Bjørnsons *Maria Stuart i Skotland* vielleicht in noch größerem Ausmaß als Schiller die Verteilung der traditionellen Geschlechterrollen. Auch wenn die Positionen im Text noch nicht eindeutig als emanzipatorisch zu bewerten sind, hat Bjørnson erkannt, dass es sich bei Schillers *Maria Stuart* eben auch um „eine Tragödie des Patriarchalismus“⁸⁶³ handelt und hat diesen Aspekt deutlicher herausgearbeitet.

Aus den Rezensionen über Heibergs Inszenierung geht hervor, dass Bjørnsons Stück als weniger tragisch wahrgenommen wird, da die aus Marias Leben dargestellten Episoden es letztendlich unentschieden ließen, ob ihren Feinden oder ihren Fürsprechern Recht zu geben sei, insofern könne das Stück nicht zufrieden stellen.⁸⁶⁴ In diesem Sinne bewertet dann auch Georg Brandes das Drama an zwei Stellen seiner Literatukritik. Eine erste Beprechung fällt durchaus positiv aus, in seiner zweiten, ein Jahr später veröffentlichten heißt es, das Drama gewinne nichts, indem man es mehrmals sehe, und Brandes macht Vorschläge, welche Szenen zu ändern seien, damit es besser wirke. In beiden Besprechungen geht er jedoch nicht auf die Arbeit von Johanne Luise Heiberg als Regisseurin ein, sondern einzig auf Schauspieler und das Stück an sich.⁸⁶⁵ Ebenso wenig verliert Brandes ein Wort über Schillers Königinnentragedie, die ja immerhin den Anstoß zu Bjørnsons Bearbeitung des Stoffes gegeben hatte.

Die ersten Aufführungen der *Maria Stuart*, so lässt sich zusammenfassen, stehen ganz im Zeichen der Etablierung der Tragödienform auf der dänischen Bühne. Spielstil der Schauspieler wie auch das Publikum müssen erst an diese Form herangeführt werden. Die Aufführung der Tragödie in den Jahren 1861 und 1862 ist allein auf die Popularität von

⁸⁶¹ Bjørnson, *Maria Stuart i Skotland*, S. 335.

⁸⁶² Bjørnson, *Maria Stuart in Schottland*, S. 38f.

⁸⁶³ Sautermeister, *Maria Stuart – Ästhetik, Seelenkunde*, S. 292.

⁸⁶⁴ Collin, *Den kongelige danske Skuepladses Historie 2*, S. 410.

⁸⁶⁵ Brandes, *Det kongelige Theater. Maria Stuart*. In: *Illustreret Tidende*, 8.9.1867 und Brandes, *Det kongelige Theater. Bjørnson: Maria Stuart i Skotland*. In: *Illustreret Tidende*, 20.9.1868. (Wiederabgedruckt in: Fenger, *Bjørnson og Georg Brandes før det moderne Gennembrud*, S. 81-116.)

Johanne Luise Heiberg zurückzuführen, die in der Rolle der Maria Stuart das Publikum begeistert.

Schillers klassische Dramenkonzeption wie auch ein Bezug zu seinen philosophischen Schriften werden für die Deutung des Stückes nicht herangezogen. Damit wird auch nachvollziehbar, warum immer wieder das Unhistorische an seinem Stück kritisiert wird. Dass es ihm nicht darum ging, historische Fakten zu vermitteln, wird eben in seinen ästhetischen Schriften offenbar. Seine Konzeption einer schönen Seele, in der die „sinnlich-natürlichen und sittlich-geistigen Kräfte zwanglos versöhnt“⁸⁶⁶ werden, findet in Dänemark mit der Aufführung der *Maria Stuart* kaum Beachtung.

Dass in Schillers Tragödie auch die tradierten Geschlechterrollen thematisiert werden, wird an den Reaktionen deutlich, die das Stück auslöst. Johanne Luise Heiberg lehnt Schillers Figur der Maria Stuart ab, weil sie nicht ihrer Vorstellung der Frau gerecht wird, die sie über ihre Rolle im Privaten und als Mutter definiert.⁸⁶⁷ Dagegen nimmt Bjørnson diese Tendenzen in seinem Drama *Maria Stuart i Skotland* auf und verweist auf die Diskussion der Geschlechterrollen, wie sie rund zehn Jahre später im Modernen Durchbruch geführt wird. Dass in seinem Stück jedoch nur von Tendenzen die Rede sein kann, zeigt Heibergs Deutung, die in *Maria Stuart* ihr Bild der Frau verkörpert sieht: eine Frau von Schönheit, die auf der Suche nach Liebe und Sicherheit ist.

3.2 *Kabale und Liebe*

Kabale und Liebe wird noch im gleichen Jahr wie *Maria Stuart* aufgeführt, bis 1836 wird das Stück elfmal gezeigt – genau so oft wie *Maria Stuart*.⁸⁶⁸ Damit kommt erneut eine Übersetzung auf die Bühne, die Rahbek angefertigt hat. In dieser ersten Phase wird das Stück bis 1836 durchgängig in Rahbeks Version gezeigt. Danach wird es erst wieder ab 1890 am *Dagmartheater* in einer Übersetzung von Johannes Magnussen inszeniert.

Rahbek hat den Text an ein dänisches Publikum angepasst und sich damit, wie Albertsen gezeigt hat, „auf den gefährlichen Weg bürgerlicher Nivellierung begeben, nach dem aus Schiller etwas wird, was den Geschmacksgesetzen eines klassischen bürgerlichen

⁸⁶⁶ Sautermeister, *Maria Stuart – Ästhetik, Seelenkunde*, S. 321.

⁸⁶⁷ Zur Rolle der Frau im Privaten und als Mutter vgl. Heidi Rosenabaum: *Formen der Familie. Untersuchungen zum Zusammenhang von Familienverhältnissen, Sozialstruktur und sozialem Wandel in der Gesellschaft des 19. Jahrhunderts*. Frankfurt/M. 1982.

⁸⁶⁸ Die dänische Uraufführung von *Kabale und Liebe* fand am 1.9.1817 statt. Vgl. das Aufführungsverzeichnis im *Anhang* ab S. 259.

Textes unterliegt.⁸⁶⁹ Albertsens Fazit lautet, dass es sich bei Rahbeks *Kabale og Kjærlighed*⁸⁷⁰ um einen manipulierten Schiller handle, „der am Ende viel mehr von Iffland hat als nur den Titel.“⁸⁷¹ Rahbeks Version von *Kabale und Liebe*, so ist anzunehmen, sollte sich gut in das Repertoire des *Königlichen Theaters* einfügen, das, wie bereits gezeigt wurde, zu einem großen Teil aus Kotzebues empfindsamen Lustspielen bestand. Doch finden sich über die Aufführung des Schauspiels recht widersprüchliche Urteile. Bei Overskou ist nachzulesen, dass das Publikum die Inszenierung in ihren Motiven als zu gewöhnlich empfunden habe und geradezu an die Rührspiele Ifflands und Kotzebues erinnert worden sei:

Schillers „Kabale og Kærlighed“ [...] fandt Publikum altfor almindeligt i Motiverne: de vare ganske af samme Natur, som i de ifflandske-kotzebueske rørende Skuespil; havde end Charaktererne mere poetisk Aand og det dog hist og her stærkt overspændte Sprog større Fynd, Rigdom og Energie, saa traf alligevel Tilskuerne atter her det Sædvanlige: de høiere Stænders Anmasselse, Nederdrægtighed og Ondskab stillet i Kontrast mod den rigtignok mindre dannede, men mere retskafne Borgerstand; og desuden var Tonen Publikum for mørk, Udviklingen for piinlig, Katastrophen for uhyggelig.⁸⁷²

(Schillers *Kabale und Liebe* [...] empfand das Publikum in seinen Motiven als zu gewöhnlich: sie waren von ganz gleicher Natur wie in den iffland-kotzebueschen rührenden Schauspielen; hatten die Charaktere auch mehr poetischen Geist und die hier und dort stark überspannte Sprache größeren Nachdruck, Reichtum und Energie, so begegnete dem Publikum hier erneut das Gewöhnliche: die Anmaßung des höheren Standes, die Niederträchtigkeit und Bosheit in Kontrast zu dem zwar weniger gebildeten, aber rechtschaffenderen Bürgerstand; außerdem war dem Publikum der Ton zu dunkel, die Entwicklung zu peinlich, die Katastrophe zu unheimlich.)

Möglicherweise formuliert Overskou hier eine enttäuschte Erwartung: Kam mit *Maria Stuart* eine klassische Tragödie Schillers auf die dänische Bühne, so gelangt mit *Kabale und Liebe* in Rahbeks Übersetzung ein Stück zur Aufführung das viel mehr mit einem bürgerlichen Trauerspiel gemein hat. Andere Stimmen hingegen berichten ausschließlich positiv über diese Aufführung und zählen sie mit zu den besten des *Königlichen Theaters*.⁸⁷³ Der Rezensent in *Litteratur, Kunst- og Theaterblad* äußert sich 1824 ausschließlich lobend über die Leistung der Schauspieler.⁸⁷⁴ Zugleich wird das, was Overskou kritisiert, nämlich die Nähe zum bürgerlichen Trauerspiel im Stile Ifflands und Kotzebues, als positiv herausgestellt. So heißt es dann auch über Rahbeks Änderungen und Kürzungen, die er in der Übersetzung von *Kabale und Liebe* vorgenommen hat, in *Litteratur, Kunst- og Theaterblad*:

De Beklipninger, som efter Hr. Prof. Rahbeks Forslag i sin trykte Oversættelse, finde Sted ved dette Stykkes Opførelse her paa Scenen, og som især træffe de frodige Udvæxter, der saa hyppigt findes i Schillers tidligere Arbeider, forekom Anm[elderens] Særdeles passende og svarende til Scenens Fordringer og Tarv.⁸⁷⁵

⁸⁶⁹ Albertsen, *Schillers Kabale und Liebe in Rahbeks Übersetzung*, S. 58.

⁸⁷⁰ Schiller, Friedrich: *Kabale og Kjærlighed. Et borgerligt Sørgespil i fem Acter*. Oversat til Skuepladsens Brug. (Übersetzt von Knud Lyne Rahbek) Kopenhagen 1815.

⁸⁷¹ Albertsen, *Schillers Kabale und Liebe in Rahbeks Übersetzung*, S. 61.

⁸⁷² Overskou, *Den danske Skueplads* 4, S. 492f.

⁸⁷³ Vgl. *Theatret*. In: *Kjøbenhavns Morgenblad*, 26.11.1825, S. 564.

⁸⁷⁴ *Sommerskuespil*. In: *Litteratur-, Kunst- og Theaterblad*, 12.6.1824. S. 94-95. (1. Teil), *Sommerskuespil*. In: *Litteratur-, Kunst- og Theaterblad*, 19.6.1824. S. 97-98. (2. Teil.)

⁸⁷⁵ *Litteratur-, Kunst- og Theaterblad*, 19.6.1824, S. 98.

(Die Kürzungen, die nach Herrn Prof. Rahbeks Vorschlägen in seiner gedruckten Überetzung, für die Aufführung auf der hiesigen Bühne des Stückes vorzunehmen sind und die besonders die üppigen Auswüchse betrifft, die sich häufig in Schillers frühen Arbeiten finden, erscheinen dem Kritiker ausgesprochen passend und entsprechen den Forderungen und Bedürfnissen der Bühne.)

Während also Overskou die Aufführung von *Kabale und Liebe* als zu gewöhnlich im Stile Ifflands und Kotzebues bewertet, wird sie von anderen Kritikern auch gelobt und für die dänische Bühne als geeignet beurteilt. Da für beide Urteile Rahbeks Übersetzung des Stückes bestimmend ist, die als Spielvorlage benutzt wird, soll sie hier näher untersucht werden. Rahbek hatte die Übersetzung ausdrücklich für die Aufführung am *Königlichen Theater* bestimmt und dafür all jene Textstellen in eckige Klammern gesetzt, die er für die Aufführung wegzulassen wünschte.⁸⁷⁶ Zu vermuten wäre, dass Rahbek das Stück in der Hinsicht verändert, dass er eine der vielen und noch immer diskutierten Lesarten des Dramas in seiner Übersetzung verstärkt und andere Interpretationsansätze durch Änderungen und Kürzungen abschwächt. So herrscht noch immer Uneinigigkeit darüber, ob es sich um ein politisches Tendenzstück, um ein Stück über Standesunterschiede oder über die unbedingte Liebe und die Endlichkeit des Menschen handelt.⁸⁷⁷ In diesem Sinn liegt die Annahme nahe, dass Rahbek eben nur einer dieser Lesarten den Vorzug gewährt und seine Änderungen in *Kabale und Liebe* gemäß dieser vornimmt. Doch eben dies scheint nicht der Fall zu sein. Seine Kürzungen fallen nicht eindeutig genug aus, um sie einem der genannten Interpretationsansätze zuzuordnen. So schwächt er zwar das soziale Moment der Standesgegensätze ab, dennoch geht es nicht vollständig verloren.⁸⁷⁸ Das Personenverzeichnis weist Miller nicht mehr als Stadtmusikanten bzw. Kunstpfeifer aus und verwischt damit seine Standeszugehörigkeit. Darüber hinaus streicht Rahbek in I, 3 Luisens eingeschobene Aussage „wenn von uns abspringen all die verhasste Hülsen des Standes“ (NA 5, 13), wodurch verschleiert wird, um welche Schranken es sich handelt. Nun lautet ihre Aussage, wobei die Worte in eckigen Klammern auszulassen sind: „Jeg forsage ham for dette Liv. Da, Moder! Da, naar Forskiels Skrankerne nedstyrte – [naar alle de forhadte Standshylser springe af os] – naar Mennesker kun er Mennesker – jeg medbringer intet uden min Uheld [...]“⁸⁷⁹ („Ich entsag ihm für dieses Leben. Dann Mutter – [dann von uns abspringen all die verhasste Hülsen des Standes] –

⁸⁷⁶ Bereits im dänischen Untertitel ist angegeben, dass der Text als Spielvorlage gedacht ist, wenn es heißt „Oversat til Skuepladsens Brug“. („Übersetzt zum Gebrauch für das Theater.“) Unter dem Personenverzeichnis ist der Satz „De mellem [] indsluttede Stæder ønskes udeladte ved Forestillingen“ („Die zwischen [] eingeschlossenen Stellen sind für die Aufführung auszulassen.“) eingefügt.

⁸⁷⁷ Zu den verschiedenen Lesarten von *Kabale und Liebe* vgl. Koopmann, *Kabale und Liebe*, S. 392. Vgl. ebenfalls Guthke, *Kabale und Liebe. Tragödie der Säkularisation*, besonders S. 114ff.

⁸⁷⁸ Hier und im Folgenden beziehe ich mich auf Albertsen, *Schillers Kabale und Liebe in Rahbeks Übersetzung*, S. 55-67.

⁸⁷⁹ Rahbek, *Kabale og Kjærlighed*, S. 16. Vgl. hierzu ebenfalls Albertsen, *Schillers Kabale und Liebe in Rahbeks Übersetzung*, S. 60.

Menschen nur Menschen sind – Ich bringe nichts mit mir, als meine Unschuld [...]“ NA 5, 13) Ähnlich verfährt Rahbek auch in der Szene, in der Ferdinand Luise den Fluchtplan unterbreitet (III, 4). Auch hier kürzt er Luisens Aussage über das Bündnis, „das die Fugen der Bürgerwelt auseinander treiben, und die allgemeine ewige Ordnung zugrund stürzen würde“ (NA 5, 57) So wird letztlich nur ihr Wunsch ausgesprochen, dem Präsidenten von Walter, Ferdinands Vater, den entflohenen Sohn zurückzugeben. Natürlich ist Rahbeks Variante weiterhin vom Thema der Standesunterschiede durchzogen, er schwächt es jedoch deutlich ab.

Während die Problematik der Standesunterschiede zurückgedrängt wird, wird das Moment der Empfindsamkeit verstärkt. Deutlich wird dies in den Aussagen, in denen Ferdinand seinem Vater widerspricht und Kritik an dessen korrupten Machenschaften übt. Denn genau diese Stellen, in denen „der Sohn den Vater nicht gebührend ehrt“⁸⁸⁰, sind gestrichen. Gerade in I, 7 bleibt dann nur Ferdinands Aussage über sein sich selbst genügsames und in sich selbst zurückziehendes Glück (vgl. NA 5, 21) stehen, die Aufzählung der negativen Eigenschaften seines Vaters wird jedoch getilgt.

FERDINAND Da mine Begreber om Storhed og Lykke ikke ganske er Deres. – [Deres Lyksalighed giøre sig sielden bekendt uden ved Fordærvelse. Avind, Frygt, Forbandelse ere de sørgelige Speile, hvori Herskerens Høihed smiler ad sig selv – Taarer, Forbandelser, Fortvivlelse, det græsselige Maaltid, hvor disse forroste Lykkelige traadse, hvorfra de staae beskienkede op, og saaledes rave ind i Evigheden for Guds Throne. –] Mit Ideal af Lykke trækker sig nøisommere sammen i mig selv! I mit Hierte ligger alle mine Ønsker begravet.⁸⁸¹

(FERDIENAND Weil meine Begriffe von Größe und Glück nicht ganz die Ihrigen sind – [Ihre Glückseligkeit macht sich nur selten anders als durch Verderben bekannt. Neid, Furcht, Verwünschung sind die traurigen Spiegel, worin sich die Hoheit eines Herrschers belächelt. – Tränen, Flüche, Verzweiflung die entsetzliche Mahlzeit, woran diese gepriesenen Glücklichen schwelgen, von der sie betrunken aufstehen, und so in die Ewigkeit vor den Thron Gottes taumeln] – Mein Ideal von Glück zieht sich genügsamer in mich selbst zurück. In meinem Herzen liegen alle meine Wünsche begraben. – NA 5, 21)

Die Kritik an der Vaterfigur fällt in Rahbeks Übersetzung weg, was sich in zweifacher Hinsicht auf eine Interpretation des Textes auswirkt: Zum einen prägen sich dem Zuschauer die Worte eines empfindsam liebenden Sohnes ein. Zum anderen ist die Kritik, die dem Präsidenten in seiner Funktion als absolutistischem Herrscher durch seinen Sohn entgegengehalten wird, gestrichen. Von einer „bürgerlich-patriarchale[n] Emanzipationsbewegung“, wie Christian Rochow⁸⁸² darlegt, kann in Rahbeks Version keine Rede sein. Der Präsident in seiner Funktion als absolutistischer Herrscher kommt in Rahbeks Übersetzung kaum zum Tragen, da die Aussagen über seine korrupten Machenschaften, die ihn in sein Amt

⁸⁸⁰ Ebd.

⁸⁸¹ Rahbek, *Kabale og Kjærlighed*, S. 31.

⁸⁸² Rochow, *Zur politischen Funktion des Vaterbildes bei Schiller*, S. 193.

befördern halfen, auszulassen sind. Es werden nicht nur die kritischen Aussagen entfernt, die Ferdinand seinem Vater von Angesicht zu Angesicht äußert, sondern auch jene, in denen er in Abwesenheit seines Vaters dessen Bestechlichkeit preisgibt. Die folgenden Sätze, die Ferdinand über seinen Vater spricht, erfährt das dänische Theaterpublikum tatsächlich nicht:

Mein Vater ist aufgereizt. Mein Vater wird alle Geschütze gegen uns richten. Er wird mich zwingen, den unmenschlichen Sohn zu machen. Ich stehe nicht mehr für meine kindliche Pflicht. Wut und Verzweiflung werden mir das schwarze Geheimnis seiner Mordtat erpressen. Der Sohn wird den Vater in die Hände des Henkers liefern – Es ist die höchste Gefahr – und die höchste Gefahr musste da sein, wenn meine Liebe den Riesensprung wagen sollte. (NA 5, 56)

Der Konflikt zwischen Vater und Sohn, wie er in Schillers Dramentext ausgetragen wird, wird in Rahbeks Bearbeitung fast bis zur Unkenntlichkeit abgeschwächt. Doch verfährt Rahbek auch hier mitunter inkonsequent und streicht eben nicht alle betreffenden Aussagen. So behält er Ferdinands Erpressungsversuch in der 7. Szene des zweiten Aktes bei. Er droht seinem Vater damit, seine kriminellen Handlungen zu verbreiten, um Luise vor einer Festnahme zu bewahren. Diese Drohung verfehlt ihre Wirkung nicht, denn Luise wird auch in Rahbeks Version nicht festgenommen. Die Logik des Erfolgs dieser Erpressung mag dem Umstand zuzuschreiben sein, dass sie im dänischen Text zum ersten und einzigen Mal auftaucht. Doch angesichts des von Rahbek veränderten Dramenausgangs scheint sie vielmehr verhallen zu müssen. In V,8 ist Wurms Auftritt gestrichen und damit auch seine Aussagen, die die Intrigen des Präsidenten und die Schuldzuweisung betreffen. Folgerichtig bleiben dann auch in der dänischen Bearbeitung des Textes die Gerichtsdienere im Hintergrund der Bühne, der Vorhang fällt bereits, nachdem der Präsident „Er vergab mir!“ ausruft. Zu einem Einsatz der Gerichtsdienere und des Präsidenten Aussage „Jetzt euer Gefangener!“ (NA 5, 107) kommt es in Rahbeks Spielvorlage nicht. Damit geht die politische Dimension des Dramas, die die korrupte, gesetzlose und repressive Obrigkeit betrifft,⁸⁸³ verloren. Das Ende in *Kabale og Kjærlighed* zielt auf „die moralische Zerknirschung“ des Präsidenten ab, dass er aber „im Amt [...] fortsetzen“⁸⁸⁴ kann, wie Albertsen betont, erscheint nebensächlich. Rahbek präsentiert somit einen Dramentext, den er so verändert hat, dass die Welt des Absolutismus abstrakt und weit entfernt bleibt. Zwar kürzt er nicht die Szene (II,2), in der Lady Milford einen Brillanten vom Herzogen erhält und auch nicht die sich daran anfügende Information über den Verkauf der Landeskinder als Soldaten. Doch erscheint damit die Korruption nicht mehr in die Welt des Präsidenten eingebettet, sondern in jene des Herzogs, der in dem Stück nicht in Erscheinung tritt.

⁸⁸³ Vgl. Guthke, *Das bürgerliche Trauerspiel*, S.110.

⁸⁸⁴ Albertsen, *Schillers Kabale und Liebe in Rahbeks Übersetzung*, S. 62.

Rahbek übersetzt Schillers Drama weniger als ein Stück des Sturm und Drang, in seiner Version bleibt die „Entwicklung des bürgerlichen Dramas von einer relativen Abstraktheit hin zu einer Präzisierung der politischen und sozialen Konfliktlage“⁸⁸⁵ ausgeklammert. Stattdessen produziert er mit seinen Änderungen einen Dramentext, der sich vielmehr als eine frühe Form des empfindsamen bürgerlichen Trauerspiels wie etwa Lessings *Miß Sara Sampson* verstehen lässt.⁸⁸⁶ Am Ende von *Kabale og Kjærlighed* stehen zwei ihre Kinder liebende Hausväter, die moralisch nicht angreifbar erscheinen. Die Vaterfiguren werden in der dänischen Spielvorlage kaum einer Kritik unterzogen, sondern als unanfechtbare moralische Instanzen präsentiert, wie dies für das frühe bürgerliche Trauerspiel charakteristisch ist.

Dass in Schillers *Kabale und Liebe* aber auch die Welt des Bürgertums nicht nur positiv dargestellt wird, übersieht Rahbek scheinbar. Betrachtet man die Passagen näher, in denen das Ehepaar Miller und Luise sprechen, so fällt auf, dass in ihnen wesentlich weniger gekürzt wird als in denen, die Ferdinand von Walter und seinen Vater betreffen. Dafür aber glättet Rahbek in den Szenen der Bürgersfamilie Obszönitäten, streicht bzw. mindert Kraftausdrücke,⁸⁸⁷ besonders die, die zwischen dem Ehepaar Miller fallen.⁸⁸⁸ So wünscht Rahbek auch die Textstellen auszulassen, in denen sich Frau Miller gegen ihren Mann auflehnt. Er kürzt und verändert beispielsweise folgendermaßen in der zweiten Szene des ersten Akts:

<p>MILLER [...] [At den Stemme paa mine gamle graa Dage skulde jage mig som sit Vildt – at jeg i hver Skeefuld Suppe skulde faae det at smage, i hvert Glas Viin at drikke: ”Du er den Kieltring, det har gjort sit Barn ulykkelig!” MAD. MILLER Og kort og godt! jeg giver ikke mit Samtykke. Min Datter er præget til noget stort; og jeg gaaer til Tamperetten, hvis min Mand lader sig besnakke. MILLER Vil du have Arme og Been i Stykker med din Kiæft? WURM Et faderligt Raad formaer meget hos en Datter; og jeg haaber, De kiender mig, Hr. Miller!</p>	<p>MILLER [...] Daß mich der böse Feind in meinen eisgrauen Tagen noch wie sein Wildbret herumhetze – daß ich’s in jedem Glas Wein zu saufen – in jeder Suppe zu fressen kriege: Du bist der Spitzbube, der sein Kind ruiniert hat! FRAU Und kurz und gut – ich geb meinen Konsens absolut nicht; meine Tochter ist zu was Hohem gemünzt, und ich lauf in die Gerichte, wenn mein Mann sich beschwatzen lässt. MILLER Willst du Arm und Bein entzwei haben, Wettermaul? WURM zu <i>Millern</i>. Ein väterlicher Rat vermag</p>
--	--

⁸⁸⁵ Stephan, *Aufklärung*, S. 165.

⁸⁸⁶ Lessings *Miß Sara Sampson* ist das erste Schauspiel, das den Untertitel „bürgerliches Trauerspiel“ trägt. Die Gattung des bürgerlichen Trauerspiels ist nicht fest umrissen. Der „Klassenkonflikt zwischen Bürgertum und Adel“ werde nicht in allen bürgerlichen Trauerspielen ausgetragen, schon gar nicht in den frühen und eben auch nicht in *Miß Sara Sampson*, so Rolf-Peter Janz. (Janz, *Kabale und Liebe als bürgerliches Trauerspiel*, S. 210.) Zur Klassifizierung von *Kabale und Liebe* als bürgerlichem Trauerspiel vgl. Janz, *Kabale und Liebe als bürgerliches Trauerspiel*, S. 209ff; Koopmann, *Kabale und Liebe*, S. 385ff. Zur Theorie des bürgerlichen Trauerspiels vgl. Guthke, *Das bürgerliche Trauerspiel*. Vgl. ebenfalls Szondi, *Die Theorie des bürgerlichen Trauerspiels im 18. Jahrhundert*.

⁸⁸⁷ Vgl. Albertsen, *Schillers Kabale und Liebe in Rahbeks Übersetzung*, S. 60.

⁸⁸⁸ Gestrichen ist beispielsweise Millers Ausruf „Alte Heulhure“ in II, 7 und die sich zwischen Miller und seiner Frau kurz entfachende Auseinandersetzung in II,4.

<p>MILLER Død og al Ulykke! Pigen maa kiende Dem. [Hvad jeg gamle Graaskiæg seer paa Dem, er just ingen Kost for unge lækkersultne Piger.] Jeg vil paa et Haar sige Dem, om De er Mand for et Orchester – men en Fruentimmersiæl er ogsaa en Kapelmester for spidsfindig. [...]⁸⁸⁹</p>	<p>bei der Tochter viel, und hoffentlich werden Sie mich kennen, Herr Miller? MILLER Daß dich alle Hagel! 's Mädel muß Sie kennen. Was ich alter Knasterbart an Ihnen abkucke, ist just kein Fressen fürs junge naschhafte Mädel. Ich will Ihnen aufs Haar hin sagen, ob Sie ein Mann fürs Orchester sind – aber eine Weiberseel ist auch für einen Kapellmeister zu spitzig. [...] (NA 5, 9f.)</p>
---	---

Damit erscheint die Familie Miller harmonischer und friedlicher als in der deutschen Vorlage und sie entspricht vielmehr „einem Hort bürgerlicher Empfindsamkeit und Tugendhaftigkeit“.⁸⁹⁰ Durch Rahbeks Änderungen wird sie noch nicht als die bürgerliche Familie dargestellt, die an ihren eigenen moralischen Grundsätzen zugrunde geht.⁸⁹¹

Mit Rahbeks Übersetzung *Kabale og Kjærlighed*, so lässt sich zusammenfassen, kommt in Dänemark noch nicht die Verlagerung der Interessen des Sturm und Drang zum Tragen, wie sie Inge Stephan für die deutsche Literaturgeschichtsschreibung festgestellt hat.⁸⁹² Die sozialen Fragestellungen, die die Standeszugehörigkeit sowie die Kritik an der bürgerlichen Moral betreffen, ist in Rahbeks Spielvorlage deutlich abgemildert. Damit wird die im Kapitel *Epochenabgrenzungen in der dänischen Literaturgeschichtsschreibung* vertretene These, dass eine soziale Anklage und das Aufbegehren gegen die höfisch feudale Ordnung sich in der dänischen Literatur nicht nachweisen lässt, nochmals bestätigt. Für die Rezeption von *Kabale und Liebe* bedeutet das, dass das Stück in Dänemark auch rund 30 Jahre nach seiner Entstehung nicht als eines des Sturm und Drangs verstanden wird, sondern vielmehr als der Empfindsamkeit zugeordnet wird, in der die bürgerliche Tugendvorstellung noch nicht problematisch geworden war.

3.3 Die Jungfrau von Orleans

Über Schillers *Jungfrau von Orleans* ist bis heute kaum ein „Grundkonsens über prinzipielle Richtungen der Deutung hergestellt worden“, so Gerhard Sauder.⁸⁹³ Daher verwundert es vielleicht nicht, dass die erste Inszenierung dieser Tragödie in Dänemark 1819 ein Misserfolg

⁸⁸⁹ Rahbek, *Kabale og Kkjærlighed*, S. 10.

⁸⁹⁰ Stephan, *Aufklärung*, S. 168.

⁸⁹¹ Vgl. dazu z.B. Janz, *Kabale und Liebe als bürgerliches Trauerspiel*, S. 223: „*Kabale und Liebe* zeigt nicht nur, wie der Bürger und seine Tugenden zum Opfer feudaler Willkür werden; es zeigt zugleich die Dialektik bürgerlicher Moral. Unter feudalem Druck verkehrt sich die Rechtschaffenheit des Bürgers, des Hausvaters in der patriarchalischen Kleinfamilie, zur amoralischen Verfügung über eines ihrer Mitglieder. Nicht nur korrumpiert die feudale Amoral die bürgerliche Tugend; sie gibt zugleich Anstoß, der die Widersprüche hervortreibt, die in der bürgerlichen Moral selbst liegen.“

⁸⁹² Vgl. Stephan, *Aufklärung*, S. 170.

⁸⁹³ Sauder, *Die Jungfrau von Orleans*, S. 228f.

war. Dennoch erlebte das Stück bis 1833 zehn Aufführungen. Ein Grund für die fehlgeschlagene Inszenierung wird in der Übersetzung von Rahbek gesehen, die bis 1822 fünf Vorstellungen erfuhr. 1833 wurde das Stück noch weitere fünf Male aufgeführt, jedoch in einer Variante von Thomas Overskou.⁸⁹⁴ Dann verschwindet das Stück vom Spielplan des Theaters und wird erst wieder 1909 am *Dagmartheater* gezeigt. Von besonderem Interesse sind die ersten fünf Aufführungen, die Rahbeks Übersetzung als Spielvorlage nutzen, da diese Vorstellungen als richtungsweisend für die weitere Rezeption des Stückes anzusehen sind.

Über die erste Aufführung⁸⁹⁵ ist bei Overskou und Hansen sowie in einer Rezension in *Litteratur-, Kunst og Theaterblad*⁸⁹⁶ nachzulesen, dass der von Rahbek übersetzte Text flüchtig behandelt worden sei und dadurch missverständlich ausfalle. Darüber hinaus schädeten Kürzungen, die für die Aufführung vorgenommen worden seien, der dramatischen Wirkung.⁸⁹⁷ Von einer ähnlich enthusiastischen Aufnahme des Dramas wie in Deutschland, wo dem Dichter während der Aufführung in Leipzig „Es lebe Friedrich Schiller!“ zugerufen wurde,⁸⁹⁸ kann in Dänemark keine Rede sein.

Die mit über 30 Seiten ausführlichste Kritik hat Lauritz Kruse in *Theatret, en Oversigt over Alt Theatervæsenet vedkommende i Almindelighed, med Hensyn paa Det Kongelige Danske Theater* verfasst. Seinen Aussagen zufolge habe Rahbek sich in seiner Übersetzung an das Manuskript des Hamburger Theaters gehalten, das Schiller für den damaligen Theaterdirektor Jakob Herzfeld im Jahr 1801 angefertigt hatte.⁸⁹⁹ Obwohl Rahbek zwischen 1819 und 1824 mehrmals nach Hamburg gereist war, ist es unwahrscheinlich, dass er sich ausgerechnet auf dieses unveröffentlichte Manuskript stützt. Dieses unterscheidet sich von den Druckfassungen des Dramentexts besonders durch Kürzungen: Insgesamt sind 318 Verse ausgelassen oder zusammengezogen, Szene III, 1 fehlt ganz.⁹⁰⁰ Diese Kürzungen lassen sich jedoch nicht in Rahbeks Übersetzung nachweisen. Es ist daher nicht davon auszugehen, dass sein Text auf der Druckausgabe von 1802 beruht.

In seiner kritischen Besprechung geht Kruse auf den Übersetzungsstil ein und führt an vielen Textbeispielen vor, dass der dänische Text nicht nur missverständlich, sondern auch

⁸⁹⁴ *Johanna d'Arc, Pigen af Orleans*. Romantisk Tragoedie i 5 Acter, med Prolog. Oversat til Brug for det kgl. Theater. (Übersetzt von Thomas Overskou) In: *Det kgl. Theaters Repertoire*, 3. Heft, Nr. 52. Kopenhagen 1833.

⁸⁹⁵ Die ersten fünf Aufführungen liegen zwischen 1819 und 1822. Vgl. ebenfalls das Aufführungsverzeichnis im *Anhang* ab S. 259.

⁸⁹⁶ Vgl. Astralis: *Theatret*. In: *Litteratur-, Kunst- og Theaterblad*, 12.4.1822. S. 57-59. Hier S. 57.

⁸⁹⁷ Vgl. Overskou, *Den danske Skueplads* 4, S. 594. Vgl. ebenso Hansen, *Illustreret Theaterhistorie* 2, S. 216f. Vgl. auch: Kruse, *En Oversigt*, S. 77. Vgl. ebenso: *Litteratur-, Kunst- og Theaterblad*, 12.4.1819.

⁸⁹⁸ Brief von Elisabeth Dorothea Schiller an ihre Tochter Louise vom 28.10.1801. Zitiert nach: Lecke, *Dichter über ihre Dichtungen*, S. 436f.

⁸⁹⁹ Vgl. Kruse, *En oversigt*, S. 77. Vgl. ebenso: *Überlieferungen und Lesarten* in NA 9, S. 411.

⁹⁰⁰ Vgl. ebd., S. 411f.

falsch sei. Daraus folge eine schwer zu handhabende Deklamation für die Schauspieler und der Text verliere zudem an Kraft und wirke kalt und gleichgültig:

Paa den danske Scene opvækker Fordanskningens Kraftløshed ikke allene Kulde og Ligeegyldighed, men den forvirrer og skader Skuespillernes egen Bestræbelse under Udførelsen, saameget mere, som den, der endnu ikke er tactfast, hvad gode Vers angaaer, endnu snarere maae fare vild i de skiødesløse.⁹⁰¹

(Auf der dänischen Bühne weckt die Kraftlosigkeit der Verdänischung nicht nur Kälte und Gleichgültigkeit, sondern verwirrt und schadet dem eigenen Bestreben der Schauspieler während der Aufführung, umso mehr, als diejenigen, die noch nicht taksicher sind, was gute Verse angeht, sich noch schneller in den nachlässigen verirren.)

Hier sei jedoch daran erinnert, dass Rahbek diese Übersetzung bereits 1813 angefertigt hatte, das Stück aber erst sechs Jahre später aufgeführt wurde. Wie bereits im Kapitel über Rahbek als Kulturvermittler gezeigt wurde, gibt es gute Gründe für die Annahme, dass er die Tragödie nicht für eine Aufführung am Theater übersetzte, sondern vielmehr als Lesedrama.⁹⁰²

Wie aus Kruses Kritik hervorgeht, wurden in der Aufführung die Szenen II, 7, in der Johanna und Montgomery auftreten, sowie die des Schwarzen Ritters (III, 9) ausgelassen. Diese Kürzungen führt Kruse ebenfalls auf Rahbek zurück, was sich jedoch nicht mit Sicherheit nachweisen lässt. Für Kruse sind gerade diese Szenen von besonderer Bedeutung: Sie markierten wichtige Wendepunkte in Johannas Schicksal und durch sie entfalte das Drama erst seine große Wirkung.⁹⁰³ Auffällig in seiner Besprechung ist jedoch, dass auch er sie nicht im Kontext von Klassik und Romantik zu deuten versucht, ebenso bleiben Schillers ästhetische Positionen außen vor.⁹⁰⁴ Kruse deutet Johanna als einen reinen Charakter, der sich keiner Sünden und Verbrechen schuldig mache – auch dann nicht, als sie in der Schlacht das Schwert führt. Einen Wendepunkt in ihrem Schicksal stellt für ihn dann aber genau jener Mord an Montgomery dar. Dieser ist für Kruse von anderer Qualität als Johannas bisherige Kämpfe und Morde. Durch diese Tat begehe sie eine Sünde, die ihr den Tod bringen werde:

Vi ansee nemlig Johanna, skiønt reen fra enhver jordisk Brøde, frem for Alt fra den, hvorfor hun anklages, dog ikke aldeles frie for en, nemlig hendes *virkelige Mord* paa Montgomery; [...], thi, efter vor Mening, er den væsentligen indgribende i hele Stykkes Gang, og egentlig den synlige Synd, hvorfor Johanna i sin, fra al menneskelig Natur vigende, Selvindbildning maae døde.⁹⁰⁵

(Wir betrachten Johanna nämlich, obwohl rein von jeder irdischen Schuld, vor allem von der, für die sie angeklagt wird, doch nicht gänzlich frei von einer, nämlich ihrem *wirklichen Mord* an Montgomery; [...], denn unserer Meinung nach, greift er wesentlich in den Verlauf des gesamten Stückes ein, und ist eigentlich die sichtbare Sünde, für die Johanna in ihrer, von aller menschlichen Natur weichenden, Selbsteinbildung sterben muss.)

⁹⁰¹ Kruse, *En Oversigt*, S. 87.

⁹⁰² Vgl. *Knud Lyne Rahbek* ab S. 61

⁹⁰³ Kruse, *En Oversigt*, S. 79 und 83.

⁹⁰⁴ Vgl. hierzu *Klassik – Romantik* ab S. 36.

⁹⁰⁵ Kruse, *En Oversigt*, S. 83.

Johanna, so Kruse, habe sich nur dieses einen Verbrechens schuldig gemacht. Bei dem Mord handele es sich um ein Vergehen an der menschlichen Natur und dem menschlichen Gefühl.⁹⁰⁶ Ebenso stelle er den Auslöser für das Auftauchen des Schwarzen Ritters dar, der Johanna warnend ihre Ohnmacht bedeuten lässt, solange sie sich in irdischen Gefilden bewege.⁹⁰⁷ Seine Erscheinung versteht Kruse dann auch ganz im Kontext der historischen Zeit um 1430, in der das Geschehen angesiedelt ist: Der Schwarze Ritter verkörpere das Mittelalter und zeige auch, welche Erklärungsmuster herangezogen worden seien, um sich das Übernatürliche zu erklären:⁹⁰⁸

Alles Sind var dengang anstukket af, opfyldt med, og forvirret af denne Overtroe; al Klarhed, Frihed og Kierlighed, med Hensyn til Bedømmelsen af menneskelige Ting, blev fordunklet derved. [...] Pigens trofasteste Omgivning blev ofte skrækket af Frygt for Diævelen. Maatte Jomfruen under en saadan almægtig Tidsindflydelse, [...], ikke endelig selv, i en mørk Time, begynde at blive bange for sig selv? Thi hun maatte jo være det største Mirakel for sig selv.⁹⁰⁹

(Jeder Sinn war damals angestochen, erfüllt und verwirrt von diesem Aberglauben; jede Klarheit, Freiheit und Liebe wurde in Hinblick auf die Beurteilung menschlicher Dinge dadurch verdunkelt. [...] Die treueste Umgebung des Mädchens wurde oft von Angst vor dem Teufel erschreckt. Musste die Jungfrau unter solch einem allmächtigen Eindruck ihrer Zeit [...] nicht auch selbst, in einer dunklen Stunde anfangen, Angst vor sich selbst zu bekommen? Denn sie musste ja für sich selbst das größte Wunder sein.)

Der Rezensent führt diese Erscheinung auf einen in ihrer Zeit herrschenden Aberglauben zurück, den Schwarzen Ritter deutet er als Johannas Zweifel an ihrem Auftrag, was der Dramentext durchaus bestätigt, indem Johanna spricht: „Ein trüglich Bild | Der Hölle war’s, ein widerspenst’ger Geist, | Herauf gestiegen [...], | mein edles Herz im Busen zu erschüttern.“ (NA 9, 263)

Dennoch skizziert Kruse Johanna als eine Heilige, die sich durch ihre eigene Kraft und Willensstärke von ihren irdischen Zwängen befreie:

[I] det han [Schiller, A.H.] hengiver hende til Jordens piinligste Gienvordigheder, dog paa nye lader hendes Aand seire i den, over Jordens og den menneskelige Naturs Magt, ved en stille Hengivenhed i Himmels Haand, og saaledes, allerede her en Helgen ved sin Villies og sin Troes Kraft, formaaer at bryde de jordiske Betingelser, seirende forlader en Jord, hendes Aand alt har løsrevet sig fra.⁹¹⁰

([I]ndem er [Schiller, A.H.] sie den schmerzvollsten Gefahren hingibt, doch ihren Geist erneut über die Erde und die Macht der menschlichen Natur durch eine stille Hingebung in die Hand des Himmels siegen lässt, und sie so, schon hier durch ihren Willen und die Kraft ihres Glaubens eine Heilige, vermag, die irdischen Bedingungen zu durchbrechen und siegend eine Erde zu verlassen, von der sich ihr Geist schon ganz losgerissen hat.)

⁹⁰⁶ Vgl. ebd., S. 85.

⁹⁰⁷ Ebd.

⁹⁰⁸ Vgl. ebd., S. 81.

⁹⁰⁹ Ebd., S. 80f.

⁹¹⁰ Ebd., S. 85f.

Kruse scheint hier einer idealistischen Deutung, „die ihre Herkunft aus christlichem Denken nicht verleugnet“⁹¹¹, zu folgen und die auch heutzutage auf Zustimmung stößt.⁹¹² Johannas Sendungsauftrag wird dabei nicht angefochten, ihren Kampf führt die Titelheldin, wie Guthke zeigt, „als ‚Werkzeug‘ Gottes, um einer ‚ewigen Ordnung‘ willen“⁹¹³.

Wie nun aber lassen sich die Kürzungen der Szenen II, 7 und III, 9 verstehen, denen Kruse so große Bedeutung zuschreibt? Möglicherweise sind sie als ein Versuch zu werten, die Ambivalenz in Johannas Charakter abzuschwächen. Wie bereits eingangs erwähnt, herrscht Uneinigkeit darüber, wie Schillers romantische Tragödie zu deuten ist. Ob Johanna als eine „‚Gottgesandte‘ [...] oder eigenverantwortliche ‚Kriegsgöttin‘“⁹¹⁴ zu deuten ist, ist nicht zu entscheiden. Indem jedoch die Szene, in der Johanna Montgomery tötet, nicht zur Aufführung gelangt, wird ihr „Blutdurst“ und ihre „totschlägerische Kriegslust“⁹¹⁵, wie Guthke formuliert, für das dänische Publikum abgemildert. Ihre Zweifel an ihrem Auftrag äußert Johanna bereits im Anschluss an die Montgomery-Szene (Vgl. II, 8), also noch vor dem Auftritt des Schwarzen Ritters, der in der Forschung häufig als die Personifikation ihres Zweifels gedeutet wird.⁹¹⁶ Mit dem Wegfall der Montgomery-Szene wird auch der Auftritt des Schwarzen Ritters scheinbar überflüssig. Denn Johanna gelangt, wie Guthke herausgearbeitet hat, in dieser Szene eben auch „zu einem bisher unerreichten Stadium des Bewußtseins ihrer selbst: Wie wird sie der Widersprüche ihrer Seele Heer“⁹¹⁷. Indem die drastische Mordszene nicht aufgeführt wird, erscheint Johanna sanfter und gemäßigter, ihr Charakter wirkt damit weniger ambivalent.

In anderer Hinsicht erweist sich jedoch die Tilgung der Szene III, 9 als problematisch. Hatte Schiller der *Jungfrau* den Untertitel „eine romantische Tragödie“ gegeben, so verweist nicht zuletzt der Gebrauch des Übersinnlichen und der Einsatz von Wundern auf diese Ausgestaltung einer romantischen Welt.⁹¹⁸ Neben der Erscheinung des Schwarzen Ritters findet sich aber mindestens ein weiteres Motiv, das dem Bereich des Übersinnlichen entnommen ist, gemeint ist Johannas Sprengung der Ketten in V, 11. Da aus Kruses Kritik nicht hervorgeht, dass auch dieses Motiv in der Aufführung übergangen wird, vermag also die Auslassung des Schwarzen Ritters nicht recht einzuleuchten. Schiller habe, so führt Gerhard

⁹¹¹ Guthke, *Die Jungfrau von Orleans*, S. 471.

⁹¹² Vgl. ebd., S. 472. Guthke verweist hier auf einen Aufsatz von Marie-Christin Wilms, die „die Selbsteutung der Figur Johannas im letzten Akt konzeptionell als Teil der immanenten Tragödientheorie der *Jungfrau von Orleans*“ liest. (Vgl. Wilms, *Die Jungfrau von Orleans. Tragödientheoretisch gelesen*, S. 163.)

⁹¹³ Guthke, *Die Jungfrau von Orleans*, S. 471.

⁹¹⁴ Ebd., S. 481.

⁹¹⁵ Ebd., S. 482.

⁹¹⁶ Vgl. ebd., S. 484.

⁹¹⁷ Ebd.

⁹¹⁸ Vgl. ebd., S. 468.

Sauder aus, mit dem Untertitel „auf das Mirakulöse, ‚Romanhafte‘ (im Sprachgebrauch des 18. Jahrhunderts), auf die romantisierenden Stilmittel in Verbindung mit anti-griechischen vorbereiten“⁹¹⁹ wollen. Weiter erklärt Sauder, dass Schiller mit „seiner romantischen Tragödie [...] die Hoffnung [verband], durch die poetische Organisation der Geschichte Johannas einen besonders hohen Grad von Pathos zu erwecken.“⁹²⁰ Matthias Luserke-Jaqui liest das Stück als einen „feinsinnigen, gleichwohl kritischen Dialog mit Positionen der Aufklärung, der Kunstautonomie der Weimarer Klassik und mit frühromantischen Kunst- und Literaturtheoremen“, es kann „somit als das Zeugnis eines Epochenbruchs verstanden werden.“⁹²¹ An anderer Stelle führt Luserke-Jaqui dazu aus, dass die *Jungfrau* den Dialog mit romantischen Schreibhaltungen suche, „zugleich aber auf Positionen klassischer Dramatik beharrt.“⁹²² Da nun aber in der dänischen Rezeption Schillers ästhetische Positionen wie auch seine klassische Dramenkonzeption kaum eine Rolle spielen, scheint der Umgang mit den romantischen Motiven des Stückes, nicht weiter problematisch gewesen zu sein. Der griechischen Antike kam, wie an Oehlenschlägers Dichtung gezeigt wurde, nicht die gleiche Bedeutung zu wie in der deutschsprachigen Literatur um 1800. Der Dialog zwischen romantischen Schreibhaltungen und Schillers klassischen Positionen, von dem Luserke-Jaqui spricht, ist somit wahrscheinlich kaum als solcher wahrgenommen worden. Wenn in den vorliegenden Rezensionen das Auslassen der Szene mit dem Schwarzen Ritter kritisiert worden ist, dann wohl aus dem Grund, dass ein wirkungsvoller Theatereffekt nicht zur Aufführung gelangt ist.

Das Urteil über Schauspieler und Bühnenausstattung der ersten fünf Aufführungen fällt durchaus ambivalent aus. Einerseits sei eine gelungene Umsetzung des Dramentexts auf der Bühne erkennbar, andererseits ergibt die gesamte Aufführung kein harmonisches Ganzes, immer wieder ließen sich Brüche ausmachen.⁹²³

Die Titelrolle wird von Mad. Andersen dargestellt. Kruses wie auch Profts Rezensionen heben hervor, wie ehrenvoll aber auch schwer diese Rolle zu spielen sei. So fällt Kruses Urteil über Andersen nach der ersten Vorstellung am 17. April 1819 nicht sonderlich positiv aus, die vierte Vorstellung am 5. Mai hingegen habe ihm besser gefallen. In ihr sei die Schauspielerin mit größerer Sicherheit, Kraft und Kunst aufgetreten, so dass, wäre bereits die erste Vorstellung auf diesem Niveau gewesen, das Interesse des Publikums an diesem Stück

⁹¹⁹ Sauder, *Die Jungfrau von Orleans*, S. 356. Zugleich gesteht Sauder ein, dass sich aus den theoretischen Schriften Schillers Verständnis von „romantisch“ nicht ableiten lasse. (Ebd., S. 355.)

⁹²⁰ Ebd., S. 356.

⁹²¹ Luserke-Jaqui, *Schillers Jungfrau von Orleans als Zeugnis eines Epochenbruchs*, S. 83.

⁹²² Luserke-Jaqui, *Friedrich Schiller*, S. 328.

⁹²³ Hier und im Folgenden beziehe ich mich auf die Rezension von Lauritz Kruse (1819) und auf die drei Jahre später erschienene in *Litteratur-, Kunst- og Theaterblad*, 12.4.1822. S. 57-59.

sicher größer ausgefallen wäre. In der ersten Aufführung habe Mad. Andersen nur ein geringes Maß an Schauspielkunst dargeboten, man habe vielmehr den Eindruck gewonnen, als habe sie nur Schillersche-Rabehk'sche Verse deklamiert.⁹²⁴ Auch Proft urteilt zwiespältig über die Schauspielerin:

Hvad Ref[erenten] fandt i den talentfulde Kunstnerindes Fremstilling, erkjender han med Glæde; den hulde fromme Johanna tiltrak ham i ligesaa høi Grad, som den kolde declamatoriske Skuespillerinde atter bortskræmmede ham; og den yndige, dybsindige Hyrdinde lokkede ham atter ligesaa ofte til sig, som han følte Savnet af den kraftfulde begeistrede Jeanne d'Arc.⁹²⁵

(Was der Kritiker in der talentreichen Darstellungen der Künstlerin fand, erkennt er mit Freude; die holde fromme Johanna zog ihn in ebenso großem Maße an wie die kalte declamatorische Schauspielerin ihn auch wieder abschreckte; und die anmutige, tiefsinnige Hirtin lockte ihn ebenso oft zu sich, wie er den Verlust der kraftvollen begeisterten Jeanne d'Arc fühlte.)

Die übrigen Rollen werden ebenso ambivalent beurteilt. Über Henriette Jørgensen als Königin Isabeau heisst es, dass ihr Aussehen zu jung wirke und sie daher kaum als die Mutter von Karl VII. angesehen werden könne, ihre Rolle führe sie dennoch gut aus.⁹²⁶ Die Ansichten über Dr. Ryge als Graf Dunois gehen dergestalt auseinander, dass Kruse ihn für diese Rolle für ganz und gar ungeeignet hält, Proft hingegen das genaue Gegenteil vertritt. So meint Kruse, dass: „Opfatningen af Rollen i det Hele vilde ikke behage os, og det bliver os stedse mere tydeligt, at den til Tragedien nødvendige Anstand og Maadehold ikke endnu er i hans Magt“.⁹²⁷ („Die Auffassung der Rolle insgesamt wollte uns nicht behagen, und es wird uns immer deutlicher, dass der für die Aufführung notwendige Anstand und das Maß noch nicht in seiner Macht liegen.“)

In beiden Besprechungen fallen die Urteile über Bühnenbild, Bühnenausstattung und Kostüme ähnlich aus. Man habe zwar große Sorgfalt walten lassen und keine Kosten gescheut, sei jedoch zugleich nachlässig und willkürlich vorgegangen. Es sei nicht darauf geachtet worden, ob die Kostüme wie auch das Bühnenbild, besonders was die Ausstattung der königlichen Räume betraf, der Zeit entsprechen.⁹²⁸ So wirke dann ein Teil der Requisiten zu kostbar und prächtig.⁹²⁹ Eben diese Anliegen werden sich erst mit der Durchschlagkraft des *Meininger Hoftheaters* nicht nur in Kopenhagen, sondern in ganz Europa durchsetzen. Als Fazit über die Inszenierung der *Jungfrau von Orleans* am *Königlichen Theater* lässt sich mit Kruses Worten festhalten:

I Henseende til Digtets Forskrifter, hvilke vel kan ansees som betingede Fordringer ved et Stykkes Opførelse, handles overalt alt for vilkaarligt og skiødesløst endnu paa vor Scene, i det man ingen

⁹²⁴ Kruse, *En Oversigt*, S. 97f.

⁹²⁵ *Litteratur-, Kunst- og Theaterblad*, 12.4.1822, S. 58.

⁹²⁶ Vgl. *Litteratur-, Kunst- og Theaterblad*, 12.4.1822, S. 58. Vgl. ebenso Kruse, *En Oversigt*, S. 102.

⁹²⁷ Kruse, *En Oversigt*, S. 103f.

⁹²⁸ Vgl. ebd., S. 109.

⁹²⁹ So weist Kruse beispielsweise darauf hin, dass der Helm, den Johanna an sich reißt von Beginn an viel zu prächtig und kostbar ausgefallen ist. (Kruse, *En Oversigt*, S. 101.)

Hensyn tager paa den som oftest dybt beregnede Effekt, Forfatteren har havt for Øie, og som i Almindelighed gaaer ud paa Indtrykket af et Ensemble; dette vil blive Tilfældet, saalænge man staaer i den daarlige Indbildning, at al Effekt skal frembringes ved Skuepladsernes Personlighed.⁹³⁰

(In Hinblick auf die Vorschriften des Gedichts, welche wohl als bedingte Forderungen für die Aufführung eines Stückes anzusehen sind, wird überall viel zu willkürlich und nachlässig auf unserer Bühne verfahren, indem man keine Rücksicht auf den oft tief berechneten Effekt nimmt, den der Autor vor Augen gehabt hat, und der im Allgemeinen auf den Eindruck eines Ensembles zugeschnitten ist; das wird der Fall sein, so lange man der schlechten Überzeugung ist, dass jeglicher Effekt durch die Persönlichkeit der Schauplätze hervorzubringen ist.)

Den ersten Aufführungen der *Jungfrau von Orleans* war nur ein verhaltener Erfolg beschert. Ein Grund hierfür mag, wie die Rezensionen nahelegen, die Auslassung einiger für den dramatischen Fortgang des Stückes wichtiger Szenen gewesen sein. Darüber hinaus verrät die Streichung dieser Szenen, dass das Stück nicht im Kontext von klassischer und romantischer Dichtung diskutiert wird. Dass Schiller sein Stück als eine „romantische Tragödie“ bezeichnet hat, wird keinerlei Bedeutung zugemessen. Zudem wird erneut deutlich, dass seine klassischen Positionen in Dänemark keine Auswirkung auf die Deutung seiner Dramen zeigen.

3.4 Die Räuber

Schillers Debüt drama ist zwar das Stück, das als erstes in vollständiger Übersetzung vorliegt,⁹³¹ dennoch wird es als letztes in der ersten Aufführungsphase am *Königlichen Theater* inszeniert. Zudem wird es nicht in den regulären Spielplan aufgenommen, sondern wird zwischen 1823 und 1830 in den sogenannten Sommervorstellungen des Theaters gespielt. Die Theaterdirektion, so Overskou, hatte es bisher nicht gewagt, Schillers Erstling in das Repertoire aufzunehmen, so dass es erst auf Initiative der Schauspieler aufgeführt wurde.⁹³² Ein Grund, warum *Die Räuber* vergleichsweise spät in Dänemark gezeigt und von der Theaterleitung gemieden wurde, ist sicherlich in dem „rebellischen Gestus des Stücks“⁹³³ zu suchen, den bekanntlich schon Dalberg für die Mannheimer Aufführung abzuschwächen versuchte. Ähnlich wie *Kabale und Liebe* ist das Schauspiel der Periode des Sturm und Drang zuzurechnen, die in Dänemark nicht die gleiche Bedeutung erlangt wie in Deutschland.⁹³⁴

⁹³⁰ Ebd., S. 110f.

⁹³¹ Schiller, Friedrich: *Røverne*. Et Sörgespil af Frederik Schiller. Übersetzt von Matthias Rahbek. Kopenhagen 1801. (Die Übersetzung folgt der Mannheimer Bühnenbearbeitung.) *Die Räuber* wurden in den Jahren 1823, 1825 und 1830 im Rahmen der Sommervorstellungen des *Königlichen Theaters* aufgeführt.

⁹³² Vgl. Overskou, *Den danske Skueplads* 4, S. 706.

⁹³³ Scherpe, *Die Räuber*, S. 11.

⁹³⁴ Ob *Die Räuber* nun als Drama des Sturm und Drang, gar als dessen Höhepunkt oder als Nachzügler dieser Periode gelesen werden, soll hier nicht erörtert werden. Luserke rechnet *Die Räuber* nicht mehr zur Epoche des Sturm und Drang, sondern ordnet das Stück unter *Randfiguren und Ende des Sturm und Drang* ein. (Vgl.

Beide Stücke verweisen auf die fragwürdig werdende bürgerliche Ordnung und führen den „Zusammenbruch einer verbindlichen Vaterwelt“⁹³⁵ vor. Mit Rahbeks Übersetzung von *Kabale und Liebe* lag jedoch eine geglättete Spielvorlage vor, die die Kritik an den bürgerlichen Tugendvorstellungen abmilderte und das Stück somit in die Nähe eines empfindsamen Rührstücks stellte. Solch ein geänderter Damentext existierte für die *Die Räuber* nicht. Das Stück gibt zwar ein Familiendrama zu erkennen, das jedoch von der Räubergeschichte als der „revolutionäre[n] Attraktion“⁹³⁶ überlagert wird. Die Brüchigkeit der patriarchalen Ordnung wird besonders an der Rolle des alten Moor vorgeführt, den schon Schiller auf seinem Mannheimer Theaterzettel als einen „allzuschwachen, nachgiebigen Verzärtler“ (NA 22, 88) bezeichnet hat, der nicht als autoritäres Familienoberhaupt agiert und dessen „Passivität“ (NA 22, 129) ihn zur „empfindsamen Rührseligkeit ohne Tatbereitschaft“⁹³⁷ verurteilt. Er hebt sich somit deutlich von den Vaterfiguren eines Lessing ab. Im Vordergrund des Stückes steht, so Alt, „die Kritik der Genieperiode am aufklärerischen Kult einer Rührseligkeit, die jederzeit in moralische Indifferenz umschlagen kann“⁹³⁸. Es steht damit in Kontrast zu dem, was das *Königliche Theater* seinem Publikum bisher angeboten hatte. Noch 1823 wird Kotzebues triviale Dramatik erfolgreich aufgeführt.

Um zu verstehen, warum *Die Räuber* erst so spät in Kopenhagen auf die Bühne kam, lohnt ein Blick auf die Umstände der deutschen Uraufführung im Januar 1782. Die Reaktionen dort fielen heftig aus und dürften auch in der dänischen Hauptstadt vernommen worden sein. So berichtet ein anonymer Zeuge:

Das Theater glich einem Irrenhause, rollende Augen, geballte Fäuste, stampfende Füße, heisere Aufschreie im Zuschauerraum! Fremde Menschen fielen einander schluchzend in die Arme, Frauen wankten, einer Ohnmacht nahe, zur Thüre. Es war eine allgemeine Auflösung wie im Chaos, aus deßen Nebeln eine neue Schöpfung hervorbricht!⁹³⁹

Damit das Stück 1782 in Mannheim gespielt werden konnte, musste es entschärft und umgearbeitet werden. Schiller war gezwungen, *Die Räuber* den „Geschmackswünschen und Erfordernissen des Theaters“⁹⁴⁰ und den Zensurbestimmungen anzupassen. Die Umarbeitung nahm er selbst vor. Er veränderte und vereinfachte die Szenenfolge und milderte besonders die Räuberszenen ab, die er auch stark kürzte. Die größten Eingriffe erfuhr der Schluss der *Räuber*: Franz Moor erhängt sich nicht, sondern wird von den Räubern gefangen genommen,

Luserke, *Sturm und Drang*, S. 311-323.) Scherpe hingegen macht deutlich, dass das Stück „ebenso wie die kraftstrotzenden und regelwidrigen Meisterstücke des Sturm und Drang, als Bruch mit der friedlichen Verbürgerlichung des Dramas empfunden werden“ konnte. (Scherpe, *Die Räuber*, S. 15.)

⁹³⁵ Brittnacher, *Die Räuber*, S. 344.

⁹³⁶ Scherpe, *Die Räuber*, S. 22.

⁹³⁷ Alt, *Schiller. Leben – Werk – Zeit*, Bd. 1, S. 289.

⁹³⁸ Ebd.

⁹³⁹ Zitiert nach Grawe, *Erläuterungen und Dokumente: Die Räuber*, S. 171.

⁹⁴⁰ NA 3, S. XXVI.

die über ihn richten und in den Turm werfen, in dem eigentlich sein Vater hatte sterben sollen. Auf Dalbergs Drängen wird Amalia nicht von Karl erstochen, sondern tötet sich selbst. Um die Handlung noch deutlicher zu entschärfen, ändert Dalberg den Ort und die Zeit: „Der Ort der Handlung ist Deutschland. Das Stück spielt in der Zeit, als der ewige Landfriede in Deutschland errichtet wird.“ (NA 3, 138). Doch zeigt sich Schiller mit diesen Änderungen nicht recht einverstanden, da seine Charaktere zu modern und aufgeklärt angelegt seien, als dass die Handlung ins Spätmittelalter verlegt werden könne.⁹⁴¹ Obwohl die Mannheimer Uraufführung ungeheures Aufsehen erregt und das Stück schnell und erfolgreich an vielen Orten gespielt wird, behaupten sich *Die Räuber* in ihrer Schauspielfassung erst allmählich ab Mitte des 19. Jahrhunderts auf den deutschsprachigen Bühnen. Bis dahin werden sie in bearbeiteten Fassungen inszeniert, die nicht gegen die Zensurbestimmungen verstoßen.⁹⁴² Insofern nimmt sich die Aufführungssituation der *Räuber* in Kopenhagen weniger ungewöhnlich aus, vergleicht man sie mit der in anderen Städten. Die Aufführungsgeschichte in Berlin und Wien kann dies verdeutlichen.⁹⁴³ Schillers Schauspiel wird in Berlin erst unter dem Generalintendanten Graf Karl von Brühl ab 1815 auf die Bühne gebracht, doch schon 1819 im Zuge der *Karlsbader Beschlüsse* und der sich verschärfenden Zensurbestimmungen wird es wieder vom Spielplan genommen. 1825 wird das Stück erneut gezeigt, bis Wilhelm III., dessen Interesse Lustspielen und Possen galt, es vier Jahre später, unter dem neuen Intendanten Graf von Redern, verbieten ließ. Danach wurde es erst wieder von 1843 bis 1849 und schließlich ab 1855 aufgeführt. In Wien erlebte *Die Räuber* bereits 1784 seine Erstaufführung und wurde fortan in kleinen Theatern und in bearbeiteten Varianten gezeigt. Erst 1850 bringt das *Wiener Burgtheater* das Stück in der Schauspielfassung auf die Bühne, was jedoch noch nicht bedeutete, dass diese Fassung auch in anderen Landesteilen ohne Weiteres aufgeführt werden durfte.

Es mag daher kaum verwundern, dass auch in Kopenhagen 1823 noch die *Mannheimer Trauerspielfassung* zum Einsatz kommt. Die vorliegenden Rezensionen thematisieren diesen Umstand kaum,⁹⁴⁴ allenfalls wird die gedrungene und umständliche Sprache kritisiert,⁹⁴⁵ der sich Christian Ryge, der Übersetzer, bedient habe. Erst 1830 geht

⁹⁴¹ Vgl. Schillers Brief an Dalberg vom 3.11.1781, NA 23, 24.

⁹⁴² Zu den verschiedenen Bearbeitungen Vgl. Houben, *Verbotene Literatur von der Klassischen Zeit bis zur Gegenwart*, Bd. 1, S. 531-537.

⁹⁴³ In den folgenden Ausführungen beziehe ich mich auf Houben *Verbotene Literatur von der Klassischen Zeit bis zur Gegenwart*, Bd. 1, S. 531-537. Und: Houben, *Zur Aufführungsgeschichte der Räuber in Berlin*, S. 36-41.

⁹⁴⁴ Astralis: *Theatret*. In: *Litteratur-, Kunst- og Theaterblad*, 22.8.1823, S. 133-135. Ebenso: *Sommerskuespil*. In: *Kjöbenhavns Morgenblad*, 16.8.1825. S. 388 (1.Teil); *Sommerskuespil*. In: *Kjöbenhavns Morgenblad*, 20.8.1825. S. 396. (2. Teil.)

⁹⁴⁵ Vgl. Neiiendam, *Ryge, Johan Christian*, S. 491. Vgl. ebenso Overskou: *Den danske Skueplads* 4, S. 706.

Christian N. David in seiner Kritik in *Kjøbenhavns flyvende Post* auf den präsentierten Dramentext ein. Er erkennt zwar einige (wenige) der Änderungen der Mannheimer Bühnenbearbeitung an, wie zum Beispiel die Entindividualisierung der einzelnen Räuber, und hält sie für die Aufführung des Dramas für sinnvoll. Trotzdem werde das Stück durch die Änderungen und Kürzungen seines ursprünglichen Wertes beraubt und gerate zu einem bloßen Effektstück, weshalb von einer Aufführung dieser Dramenversion abgesehen werden sollte.⁹⁴⁶ Die Schauspielfassung der *Räuber* wird in Kopenhagen erst Ende der 1880er Jahre gegeben. Während sich Schillers Erstling in den 1820er Jahren auf der dänischen Bühne nicht so recht durchzusetzen vermag, avanciert er gegen Ende des Jahrhunderts zu dem am meisten gespielten Schillerschen Drama.

Über die Aufführung ist den Rezensionen zu entnehmen, dass sie gut besucht waren, das Publikum also durchaus Interesse und Neugier an Schillers *Räubern* zeigte. Im Sommer 1823 ist Ryge in der Rolle des Franz Moor zu sehen und wird für seine Darbietung sehr gelobt:

Endskjønt Ryges kraftfulde Udvortes ikke passede for Franz, gav han ham ved klog Anvendelse af sine store Fremstillingsmidler en meget karakteristisk ydre Skikkelse, og viste et ham ellers ikke almindeligt dybt Studium i den Maade, hvorpaa han lod hans Tanker, da han meest hyklersk skjuler dem for Stykkets Personer, fremtræde klart for Tilskuerne.⁹⁴⁷

(Obwohl Ryges kraftvolles Äußeres nicht zu Franz passte, gab er ihm doch klugen Einsatz seiner reichen Darstellungsmittel eine sehr charakteristische äußere Erscheinung und zeigte ein sonst ihm eher ungewöhnlich tiefes Studium in der Art, wie er seine Gedanken, die er vor den Figuren des Stückes am heuchlerischsten versteckt, vor den Zuschauern klar ausbreitet.)

Ebenso positiv wird über Peter Jørgen Frydendahl als Graf von Moor geurteilt, der den Alten mit einer imponierenden Würde und Klarheit äußerst gefühlvoll verkörpert habe.⁹⁴⁸ Als dritter herausragender Schauspieler wird Smith hervorgehoben, der „med ungdommelig Varme, Styrke og Følelse udførte Kosinsky.“⁹⁴⁹ („mit jugendlicher Wärme, Kraft und Gefühl Kosinsky darstellte.“) Das Urteil über Gottlob Stage als Karl Moor fällt weniger positiv aus, er habe wie ein „Coulissenreißer“ gespielt, seine Bewegungen fielen allzu bombastisch aus, gesprochen habe er in einem schwulstigen Priesterton.⁹⁵⁰ Auch Astralis bewertet seine

⁹⁴⁶ Vgl. David, *Forestillingen paa det Kgl. Theater den 26 Juni: Røverne*. In: *Kjøbenhavns flyvende Post*, 5.7.1830. S. 326.

⁹⁴⁷ Overskou, *Den danske Skueplads* 4, S. 707. Dieses Urteil teilt auch Astralis in seiner Rezension vom 22.8.1823 in *Litteratur-, Kunst- og Theaterblad*. S. 133-135.

⁹⁴⁸ Vgl. Overskou, *Den danske Skueplads* 4, S. 707. Auch Astralis hebt die Schauspielleistung Frydendahls hervor: „Den gamle Grev Maximilian v. Moor fremstillede Hr. Frydendahl med træffende Farver.“ *Litteratur-, Kunst- og Theaterblad*, 22.8.1823, S. 134. („Den alten Maximilian von Moor stellte Herr Frydendahl in treffenden Farben dar.“)

⁹⁴⁹ Overskou, *Den danske Skueplads* 4, S. 707.

⁹⁵⁰ Vgl. ebd., S. 707f.

Leistung in *Litteratur-, Kunst- og Theaterblad* als zu leidenschaftlich.⁹⁵¹ Zwei Jahre später wird seine Leistung in der gleichen Rolle jedoch gelobt. Der Rezensent in *Kjöbenhavn's Morgenblad* hatte Stage bereits 1823 als Karl Moor gesehen und kann nun berichten:

Den Bombast, hvortil de mange excentriske og vilde Kraft-Udtryk, af hvilke denne Rolle vrimler, let kan lede, og som dengang endog ofte lod hans Fremstilling spille temmelig nær Grændsen af det Parodiske, var nu som oftest lykkelig fjernet, og hans Fremstilling aandede i det Hele langt mere Sandhed.⁹⁵²

(Der Bombast, zu dem die vielen exzentrischen und wilden Kraftausdrücke, von denen es in dieser Rolle wimmelt, leicht führen können und der damals seine Darstellung oft an der Grenze zum Parodischen spielen ließ, war jetzt meistens glücklich entfernt, und seine Darstellung atmete im Ganzen weit mehr Wahrheit.)

In Franz Moors Rolle ist nun Carl Winsløw zu sehen, die er trotz seiner Unerfahrenheit als Schauspieler gut gemeistert habe.⁹⁵³ Als Amalia ist wie bereits 1823 Mad. Wexschall zu sehen, die die Rolle geistreich und liebenswürdig ausführe.⁹⁵⁴ Auf das Bühnenbild gehen weder Overskou noch die bisher angeführten Rezensionen ein. Erst anlässlich der Aufführung im Jahr 1830 wird das Bühnenbild, das eine Aussicht auf das Meer darstellt, als unpassend kritisiert.⁹⁵⁵

Schillers *Räuber* werden in Kopenhagen erst ab 1823 im Rahmen der Sommervorstellungen aufgeführt. Die Theaterleitung hatte bis dahin nicht gewagt, das Stück zu inszenieren. Die Vorstellungen ab 1823 geschehen auf Initiative der Schauspieler am *Königlichen Theater*. Wie bereits an *Kabale und Liebe* wird offenbar, dass der Sturm und Drang in Dänemark nicht die gleiche Bedeutung erlangt wie in Deutschland. Der revolutionäre Gestus und die Kritik an überkommenen Strukturen sowie die Darstellung der „Orientierungskrise des Zeitalters“⁹⁵⁶, scheinen in Dänemark nicht auf fruchtbaren Boden zu fallen.

3.5 Resümee

Schillers Dramen gelangen ab 1817 am *Königlichen Theater* zur Aufführung. Diese erste Phase muss jedoch ab Ende 1836 als beendet angesehen werden. Mit Ausnahme der Aufführung der *Maria Stuart* 1861/62 werden seine Theaterstücke bis Ende der 1880er Jahre nicht mehr gezeigt. Zunächst stehen Schillers klassische Dramen im Fokus, wobei seine klassische Dramenkonzeption zur Interpretation der Stücke nicht herangezogen wird.

⁹⁵¹ Vgl. Astralis, *Litteratur-, Kunst- og Theaterblad*, 22.8.1823, S. 134.

⁹⁵² *Sommerskuespil*. In: *Kjöbenhavn's Morgenblad*, 16.8.1825. (1. Teil), S. 388.

⁹⁵³ Vgl. *Sommerskuespil*. In: *Kjöbenhavn's Morgenblad*, 20.8.1825. (2. Teil), S. 396.

⁹⁵⁴ Vgl. ebd.

⁹⁵⁵ Vgl. *Kjöbenhavn's flyvende Post*, 5.7.1830, S. 327.

⁹⁵⁶ Brittnacher, *Die Räuber*, S. 345.

Vielmehr beabsichtigte das Theater eine Erneuerung des Spielplans, die Schauspiele Kotzebues und Ifflands sollten zugunsten des Tragödiengenre zurückgedrängt werden. *Maria Stuart* ist das erste Schillersche Stück, das in Kopenhagen aufgeführt wird und soll der Verankerung des Tragödiengenres auf der dänischen Bühne dienen. Ziel dieser Aufführung ist es, Schauspieler wie Publikum mit einem neuen Repertoire und einem neuen Spielstil vertraut zu machen. Die Inszenierung der *Jungfrau von Orleans* 1819 ist mit ähnlicher Absicht vorgenommen worden. Die ersten Vorstellungen der *Jungfrau* lassen jedoch zwei bedeutende Szenen des Damentexts aus. Die Montgomery-Szene und die des Schwarzen Ritters werden in Kopenhagen zunächst nicht aufgeführt. Auch wenn die Gründe hierfür letztlich ungeklärt sind, so bestätigt sich nochmals, dass Schillers klassische Dramenkonzeption in der dänischen Rezeption keine Rolle spielt und nicht weiter zur Kenntnis genommen wird. Wie bereits im Kapitel über die *Epochenabgrenzungen in der dänischen Literaturgeschichtsschreibung* dargestellt wurde, findet eine Hinwendung und Auseinandersetzung mit der griechisch heidnischen Antike in Dänemark nicht statt. Auch die Forderung nach einer klaren Trennung der Gattungen findet keinen Widerhall. Schillers nach 1800 entstehende Dramen werden daher nicht in Zusammenhang mit seinen philosophischen und ästhetischen Schriften gesehen, sondern der Romantik zugeordnet, die in Dänemark deutlich national gefärbt ist.

Die Aufführungen von Schillers Jugenddramen *Kabale und Liebe* und *Die Räuber* setzen zeitgleich mit denen seiner klassischen Tragödien ein. Das bedeutet, dass diese Stücke erst rund 30 Jahre nach ihrer Entstehung in Dänemark auf die Bühne gebracht werden. Schiller war zu diesem Zeitpunkt bereits tot und sein jugendlicher Leichtsinn schon längst von seinen philosophischen Gedanken überlagert. Leif Ludwig Albertsen ist darin zuzustimmen, dass „Schiller [...] in Dänemark als Klassiker auf[tritt], als Weltklassiker, als Auslandsklassiker, und [er] unterliegt dabei entsprechenden Bedingungen, unter denen er während seiner Mannheimer Zeit nicht angetreten war.“⁹⁵⁷ Die Aufführung von *Kabale und Liebe* in Rahbeks Übersetzung verfolgt nicht das Ziel, die Dramatik des Sturm und Drang nach Dänemark zu vermitteln. Vielmehr gerät die Inszenierung zu einem bürgerlichen Trauerpiel im empfindsamen Stil, in dem die Sozialkritik und die Doppelmoral des Bürgertums bis zur Unkenntlichkeit abgemildert sind. *Die Räuber* hingegen wagt die Theaterleitung, zunächst nicht aufzuführen, so dass das Stück erst nach der Erstaufführung von *Kabale und Liebe* ab 1823 im Rahmen der Sommervorstellungen des *Königlichen Theaters* gezeigt wird. Die Aufführungssituation dieser beiden Jugenddramen Schillers verdeutlicht somit nochmals, dass der Sturm und Drang mit seiner sozialen Anklage und dem

⁹⁵⁷ Albertsen, *Schillers Kabale und Liebe in Rahbeks Übersetzung*, S. 65.

Aufbegehren gegen überkommene höfisch feudale sowie patriarchalische Strukturen in Dänemark kein Gegenstück erfährt.

Die Vorführung von *Maria Stuart* 1861/62 scheint allein dem Umstand geschuldet, dass das Stück hervorragend geeignet ist, die Schauspielerin Johanna Luise Heiberg ins rechte Licht zu setzen. Dass die Tragödie Schiller zu Ehren aufgeführt worden ist, ist unwahrscheinlich. Seine Vereinnahmung in Deutschland als Nationalautor war zu diesem Zeitpunkt in vollem Gange, kaum zwei Jahre vor dieser Aufführung wurden in Deutschland landesweit Schillerfeiern anlässlich seines 100. Geburtstages begangen. Ebenso befindet sich der Konflikt um Schleswig und Holstein auf dem Höhepunkt. Dass Schillers Königinnentragedie zwischen den beiden Schleswig-Holsteinischen Kriegen aufgeführt wurde, ist allein auf die Popularität von Johanne Luise Heiberg zurückzuführen. Nach 1861/62 verschwinden Schillers Dramen vom Spielplan des *Königlichen Theaters* und werden erst wieder ab 1888 aufgenommen, dann jedoch unter anderen Vorzeichen und unter veränderten Rahmenbedingungen.

4. Die zweite Aufführungsphase: Hintergründe und Voraussetzungen

4.1 Entwicklungen in der Theaterlandschaft in Kopenhagen

Die Voraussetzungen für eine Wiederbelebung von Schillers Dramen auf der dänischen Bühne entstehen ab Mitte des 19. Jahrhunderts im Zuge der Abschaffung des Absolutismus und der Einführung des dänischen Grundgesetzes (*grundlov*) 1849. Das *Königliche Theater* behielt zwar vorerst seine Monopolstellung, was die Aufführung von Tragödien betrifft, doch wird diese nach und nach eingeschränkt. Es verliert seinen Status eines königlichen Anliegens und unterliegt ab 1849 dem Ministerium für Kirche und Bildungswesen (*Ministerium for Kirke og Undervisningsvæsen*), das wiederum dem Reichstag gegenüber verantwortlich ist.⁹⁵⁸ Von nun an entstehen in Kopenhagen Privattheater, deren Stückauswahl anfangs auf Komödien, Lustspiele, Farcen und Vaudevilles begrenzt ist. Im Jahr 1889 wird eine Theaterverordnung⁹⁵⁹ vom zuständigen Ministerium verabschiedet, die das Repertoire des *Königlichen Theaters* für die nächsten zehn Jahre festlegt. Diese Verordnung führt 160 Dramen auf, darunter 100 Stücke dänischer und 60 ausländischer Autoren, die ausschließlich der Aufführung am *Königlichen Theater* vorbehalten sind und nur unter besonderen

⁹⁵⁸ Vgl. hier und im Folgenden: Poulsen, *Det moderne privatteaters opståen i København*, S. 10-18.

⁹⁵⁹ Veröffentlicht in *Minsterialtidende* 20.7.1889. Ich beziehe mich hier auf die Angaben von Aumont, *Dansk Teater-Aarbog*.

Umständen auch an anderen Theatern gezeigt werden dürfen.⁹⁶⁰ Das Verzeichnis unterteilt die Schauspiele in zwei Gruppen, und zwar in die Schauspiele, die das *Königliche Theater* unbedingt aufführen soll, und die Schauspiele, die es darüber hinaus zeigen kann, wenn damit nicht die übrigen Aufgaben des Theaters beeinträchtigt werden.⁹⁶¹ In beiden Gruppen ist jeweils ein Drama von Friedrich Schiller vertreten: *Maria Stuart* in der ersten und *Don Carlos* in der zweiten Gruppe.

Den endgültigen Anstoß zu erneuten Aufführungen von Schillers Dramen geben dann jedoch die Gastspiele von Josef Kainz im Sommer 1888 und des *Meininger Hoftheaters*, das im Mai 1889 für 30 Aufführungen im *Casino Teater* gastiert. *Casino Teatret* wurde als eines der ersten Privattheater Kopenhagens bereits 1848 gegründet. Obwohl das *Meininger Hoftheater* auch eine Auswahl von Schillers Dramen zeigt, inszeniert *Casino Teatret* danach keines seiner Stücke. Dieser Aufgabe stellt sich das *Dagmartheater*, das im Anschluss an Josef Kainz' Gastspiel bereits im Oktober 1888 *Die Räuber* inszeniert. Ab 1890 führt es dann auch *Kabale und Liebe*, *Die Verschwörung des Fiesco zu Genua* (ab 1893), *Wilhelm Tell* (ab 1895) und *Die Jungfrau von Orleans* (1909) auf. Das *Königliche Theater* zieht mit *Maria Stuart* und *Don Carlos* erst 1892 bzw. 1905 nach.

Die zweite Aufführungsphase in Kopenhagen ist also hauptsächlich durch zwei Faktoren bestimmt: Zum einen wirkt sich die mit der Entstehung von Privattheatern größer werdende Theaterlandschaft positiv auf die erneute Aufnahme Schillerscher Stücke in den Theaterspielplan aus. Zum zweiten wird die Inszenierung von Schillers Dramen durch die Gastspiele von Josef Kainz und dem des *Meininger Hoftheaters* befeuert. Deren Neuerungen im Spielstil wirken sich inspirierend auf die Inszenierungen der dänischen Theater aus, insbesondere des *Dagmartheaters*. Bevor die einzelnen Inszenierungen präsentiert und ausgewertet werden, sollen die Gastspiele der Deutschen und ihre Aufnahme in Dänemark vorgestellt werden, da ohne sie Schillers Stücke nicht in diesem Umfang erneut auf die dänische Bühne gebracht worden wären.

4.2 Die deutschen Gastspiele: Josef Kainz und das Meininger Hoftheater

Im Sommer 1888 gastiert Josef Kainz mit seiner Truppe in Kopenhagen. Von Schiller werden *Kabale und Liebe*, *Don Carlos* und *Die Räuber* gezeigt. Im Vordergrund der Rezensionen über dieses Gastspiel steht Kainz' Schauspielleistung, die zwar nicht unmittelbar und

⁹⁶⁰ Vgl. *Ministerialtidende*, 20.7.1889, hier zitiert nach Aumont, *Dansk Teater-Aarbog*, S. 6 zitiert.

⁹⁶¹ Vgl. Aumont, *Dansk Teater-Aarbog*, S. 6f.

natürlich wirke, er vermag aber seine Worte authentisch klingen zu lassen, so als ob sie seinen eigenen Gedanken und seiner eigenen Begeisterung entspringen.⁹⁶²

In Kopenhagen tritt Kainz ebenfalls in der Rolle des Karl Moor auf, die er zuvor erst einmal 1885 in Prag gegeben hatte. Dort brilliert er in dieser Rolle, Herman Bang schreibt, dass er als Karl Moor das Sprachrohr der Jugend sei und ihren gesamten Trotz, Revolutionsdrang und Zweifel verkörpere. Mit dieser Leistung stelle er alle früheren Interpretationen dieser Figur in den Schatten. Diese hätten an Unnatur, Deklamationsfertigkeit und Dummheit gekrankt. Durch Kainz sei das Unvermögen, der Nachahmungsdrang, die Effekthascherei einer hundertjährigen Darstellungsgeschichte dieser Rolle offenbar geworden.⁹⁶³ Als Kainz diese Rolle im September 1888 in Berlin gibt, kann er an diese Leistung, unter dem Erwartungsdruck – schließlich waren begeisterte Berichte über Kainz' Darbietung in Kopenhagen bis nach Berlin gedrungen –, jedoch nicht mehr anknüpfen.⁹⁶⁴

Die Aufführungen des *Meininger Hoftheaters* sorgen in ihrer neuen Form der Aufführung in ganz Europa für Aufsehen. Herzog Georg II. von Sachsen-Meiningen setzt zusammen mit seiner Frau, der ehemaligen Schauspielerin Ellen Franz, und dem Regisseur und Intendanten Ludwig Chronegk in seinem Hoftheater Prinzipien⁹⁶⁵ durch, die zu einer neuen Theaterpraxis führen. Sie betreffen den Umgang mit dem Dramentext, die Arbeit der Schauspieler und die Ausstattung der Inszenierung. Der Dramentext solle möglichst ohne Kürzungen aufgeführt werden, sollten diese dennoch notwendig sein, dann sei nicht nach den Bestimmungen der Zensur zu kürzen, sondern „nach einer der Dichtung immanenten Logik.“⁹⁶⁶ Die Dichtung habe im Vordergrund zu stehen, was sich auch auf die Arbeit der Schauspieler in der Hinsicht auswirkt, dass sie sich als Mitglied eines Ensembles verstehen und an allen Proben teilnehmen müssen. Die Schauspieler verpflichten sich auch zur Übernahme von Nebenrollen, den sogenannten Staraufführungen wird somit entgegen gewirkt. Dem Dramentext sind auch die für die Inszenierung wichtigen Angaben über Zeit, Ort und die Zugehörigkeit der Figuren zu einer gesellschaftlichen Schicht zu entnehmen: „Eine historisch und sozial korrekte Ausstattung bis in die kleinsten Details hinein ist daher absolut verpflichtend.“⁹⁶⁷

⁹⁶² Vgl. Skram, *Det tyske Skuespillerselskab paa Dagmartheatret*. In: *Illustreret Tidende*. 8.7.1888.

⁹⁶³ Vgl. Bang, *Josef Kainz*, S. 50.

⁹⁶⁴ Vgl. Eisermann, *Josef Kainz – Zwischen Tradition und Moderne*, besonders S. 123-126.

⁹⁶⁵ Zu den Prinzipien des *Meininger Hoftheaters* vgl. Fischer-Lichte, *Kurze Geschichte des deutschen Theaters*, S. 217-236.

⁹⁶⁶ Fischer-Lichte, *Geschichte des Dramas*, Bd. 2, S. 85.

⁹⁶⁷ Ebd.

Dennoch zeichnen sich die Meininger durch eine „eigentümliche Zwischenstellung“ aus, die ihren Gegnern auch eine Reihe von Kritikpunkten bieten,⁹⁶⁸denn

[e]inerseits führten sie bestehende Tendenzen fort, die sie entweder nur leicht modifizierten (wie die idealistische Schauspielkunst) oder radikalisierten (wie das realistische Prinzip der Ausstattung), andererseits verwirklichten sie Tendenzen, die auf einen tiefgreifenden kulturellen Wandel hinweisen.⁹⁶⁹

Ganz ähnlich beschreibt auch Herman Bang die Arbeit des *Meininger Hoftheaters*. Er erkennt zwar die Absicht an, die mit einer historischen Bühnenausstattung verfolgt wird, nämlich besonders der klassischen Tragödie neue Lebendigkeit zu verleihen. Er kritisiert jedoch, dass dieses Konzept nicht zu Ende geführt und durch den idealistischen Deklamationsstil wieder zunichte gemacht werde.⁹⁷⁰ Bang spricht sich gegen die idealistische Deklamation aus, da sie „det forstærkede Udtryk for den forfornige Slægts Tale“⁹⁷¹ („der verstärkte Ausdruck der Sprache der vorvorigen Generation“) gewesen sei. Er kritisiert an den Inszenierungen, dass sie zu Karnevals- bzw. zu Maskenspielen gerieten.⁹⁷² Für das zeitgenössische Publikum hingegen müsse man die Theaterstücke in die eigene Zeit überführen: „Derfor kan vi ikke gaa tilbage til Digterværkerne. Vi maa rive Digterværkerne frem til os“⁹⁷³ („Deshalb können wir nicht zurück zu den Dichtungen gehen. Wir müssen sie zu uns herüberreißen.“) Bang fordert zugleich, die tragischen Jamben in einen zeitgemäßen Ton zu überführen und sie dem eigenen Sprachrhythmus anzupassen.⁹⁷⁴

Im Mai 1889 begegnet das Kopenhagener Publikum dem *Meininger Hoftheater* zunächst weniger enthusiastisch, als es die Schauspieltruppe von Gastspielen in anderen Städten gewohnt ist. Aufgrund der schlechten Besucherzahlen konnte die Truppe gerade eben seine Selbstkosten wieder einspielen.⁹⁷⁵ Die Tages- und Wochenpresse, besonders die Zeitschrift *Reform*, verfolgt das Gastspiel sehr aufmerksam und äußert während des gesamten Monats hindurch Verwunderung über das geringe Interesse des dänischen Publikums.⁹⁷⁶ Gründe für die geringen Besucherzahlen werden in einem falschen Nationalgefühl gesehen und in dem Missverständnis, das darin bestehe, dass sich die Kunst der Meininger im

⁹⁶⁸ Fischer-Lichte, *Kurze Geschichte des deutschen Theaters*, S. 233.

⁹⁶⁹ Ebd., S. 235.

⁹⁷⁰ Bang, *Meiningerne*, S. 109-137.

⁹⁷¹ Ebd., S. 131.

⁹⁷² Vgl. ebd., S. 127 und S. 128.

⁹⁷³ Ebd., S. 131.

⁹⁷⁴ Vgl. ebd., S. 132.

⁹⁷⁵ Vgl. Erck, *Geschichte des Meininger Theaters*, S. 44.

⁹⁷⁶ Vgl. Skram, Erik: *Meiningerne*. In: *Illustreret Tidende*, 12.5.1889. S. 390-391. In den Rezensionen der Wochenschrift *Reform* wird die geringe Besucherzahl ebenfalls häufig thematisiert, so z.B. in Recke, *Realismen hos Meiningerne*. In: *Reform*, 11.5.1889. S. 254. Vgl. ebenfalls: Hansen, *Meiningerne. Gengangere. – Et vintereventyr. – Røverne*. In: *Reform*, 25.5.1889. S. 269.

Vorführen zeitgenössisch und ethnografisch korrekter Kostüme erschöpfe.⁹⁷⁷ Die Berichterstattung über sie betont ebenso, dass das *Königliche Theater* doch von diesen Aufführungen lernen möge.⁹⁷⁸ Hinsichtlich Dekoration und Bühnenbild, Requisiten und Kostümen könne das Theater, das bisher alles aus verschiedenen Inszenierungen miteinander kombiniert habe, sich einiges von der deutschen Truppe aneignen. So schreibt Peter Hansen am 11. Mai 1889 über die Meininger:

Hvad der hos Meiningerne er anvendt af historisk Studium og scenarisk Indsigt, af malerisk Finhed og plastisk Virkningsfuldhed for at give de klassiske Skuespil et forhøjet Relief, fortjener Beundring, og af saadant *gediegent* Udstyr have vi paa vore egne Scener seet saa lidet, at man ikke skal trække paa Skuldrene af disse Arrangementer, der have deres store relative Betydning for al Theaterkunst [...].⁹⁷⁹

(Was bei den Meinigern an historischem Studium und szenischer Einsicht, an malerischer Feinheit und an umfassender plastischer Wirkabsicht vollzogen wird, um den klassischen Stücken ein erhabenes Relief zu geben, verdient Bewunderung, und von so einer *gehaltvollen* Ausstattung haben wir auf unseren Bühnen nur wenig gesehen, dass man nicht mit den Schultern über diese Arrangements zucken sollte, die ihre große, relative Bedeutung für jede Theaterkunst haben [...].)

Positiv hervorgehoben wird die schauspielerische Leistung des Ensembles, und dass obwohl kein herausragendes Talent unter den Schauspielern zu finden sei. Das Zusammenspiel falle gut aus, weil eben jeder die zu ihm passende Rolle ausführe und dabei nicht darauf geachtet werde, ob es sich dabei um eine Haupt- oder Nebenrolle handelt.⁹⁸⁰ Hansen fährt in seiner Besprechung fort: „[T]hi bringe Meiningerne os end ikke nogen fremstillende Kraft af første Rang for Øje, saa er der alligevel tilvisse en god Del at lære af et saa fuldentt Sammenspil som det, de præstere.“⁹⁸¹ („Denn führen uns die Meininger auch keine darstellende Kraft ersten Ranges vor Augen, so ist von diesem vollendeten Zusammenspiel, das sie präsentieren, dennoch ein guter Teil zu lernen.“) Mit diesem Ensembleprinzip werde dem Virtuositum vorgebeugt. Beeindruckt zeigen sich die dänischen Rezensenten auch von den Massenszenen, die das *Meininger Hoftheater* mit großer Lebendigkeit ausführe. Für diese Szenen werden auch in Kopenhagen hunderte von Statisten engagiert und instruiert, die so zu der großartigen Wirkung dieser Szenen beitragen.⁹⁸²

Auf dem als vorzüglich bewerteten Spielplan der Meininger ist Schiller mit vier Tragödien vertreten: *Wilhelm Tell*, *Die Räuber*, *Die Jungfrau von Orleans* und *Wallenstein*.⁹⁸³

⁹⁷⁷ Vgl. Hansen, *Meiningerne. Julius Caesar*. In: *Reform*, 4.5.1889. S. 244. Vgl. ebenso Recke, *Realismen hos Meiningerne*, S. 254.

⁹⁷⁸ Vgl. Aumont, *Meiningeres Gæstespil*. In: *Tilskueren*, S. 444.

⁹⁷⁹ Hansen, *Meiningerne. Wallenstein-Trilogien*. In: *Reform*, 11.5.1889. S. 253.

⁹⁸⁰ Vgl. Aumont, *Meiningeres Gæstespil*, S. 441. Vgl. ebenso Recke, *Realismen hos Meiningerne*, S. 257.

⁹⁸¹ Hansen, *Meiningerne. Wallenstein-Trilogien*. In: *Reform*, 11.5.1889. S. 253.

⁹⁸² Vgl. *Den første Meininger-Aften*. In: *Reform*, 4.5.1889. S. 248.

⁹⁸³ Laut der Statistik bei Osborne wird *Wallenstein* nicht aufgeführt. (Vgl. Osborne, *Die Meininger: Texte zur Rezeption*, S. 194f.) E. Skram spricht in seinem Artikel über die Meininger jedoch auch davon, dass *Wallensteins Lager*, *Die Piccolomini* wie auch *Wallensteins Tod* aufgeführt wurden (Vgl. *Illustreret Tidende*, 12.5.1889). So

In Bezug auf die Aufführung des *Wilhelm Tell* wird davon gesprochen, dass dieses Stück „det tyske Folks store Symbol paa dets bedste og mest prøvede nationale Kraft“⁹⁸⁴ geworden sei. Hier deutet sich zum ersten Mal an, was in späteren Rezensionen über die Inszenierungen in der zweiten Aufführungsphase noch deutlicher wird, nämlich, dass Schiller explizit als deutscher Nationaldichter angesehen wird.

Der eigentliche Erfolg der Meininger stellt sich erst nach ihrem Gastspiel ein. Immer wieder wird in Aufführungskritiken der Vergleich mit den Gaskpielen von Josef Kainz und den Meiningeren hinsichtlich des Spielstils, der Dekorationen und der Kostümierung gezogen. Auf die Spielplangestaltung der Theater wirken sich die Gastspiele geringfügig aus. Allein das *Dagmartheater* unter der Leitung von Christen Riis-Knudsen widmet sich verstärkt der Inszenierung von Klassikern und damit auch Schillers Dramen. Das *Königliche Theater* zieht mit Verzögerung nach. Mit ihrem neuen Aufführungsstil prägen die Meininger die kommenden Klassikerinszenierungen der beiden Theater.

4.3 Bestandsaufnahme: Zweite Aufführungsphase

4.3.1 Schilleraufführungen am Dagmartheater

Für die erneute Inszenierung von Klassikern und damit auch von Schillers Dramen setzt sich am *Dagmartheater* besonders Christen Riis-Knudsen ein. Die Theaterverordnung aus dem Jahr 1889 und seine Begeisterung für das Gastspiel der Meininger veranlassen den theaterinteressierten Riis-Knudsen dazu, die Leitung des *Dagmartheaters* zu übernehmen: Anfangs gemeinsam mit Karl Mantzius und Julius Lehmann, ab Oktober 1889 bis 1895 allein, bis 1905 zusammen mit Martinius Nielsen. Unter seiner Leitung entwickelt sich das Theater zu einer ernstzunehmenden Konkurrenz für das *Königliche Theater*, das es in künstlerischer Hinsicht sogar zeitweise überragt habe.⁹⁸⁵ Sein Ziel ist es, die großen klassischen und romantischen Dramen wieder ins Bewusstsein der Dänen zu rufen, wofür er schließlich sein gesamtes Vermögen einsetzt.⁹⁸⁶ Zum 25jährigen Bestehen des Theaters 1908 wird Riis-Knudsen für sein Verdienst gewürdigt: Er habe dem Theater kulturelle und literarische Bedeutung verliehen, die Geschichte dieser Institution habe erst mit seiner Zeit als Direktor

steht es auch in der Ankündigung des Repertoires der Meininger in: *Meiningerne*. In: *Reform*, 2.3.1889. S. 176. Das gesamte Repertoire, das das *Meininger Hoftheater* zeigt, ist auch in *Reform*, 2.3.1889, S. 176 zu finden.

⁹⁸⁴ Hansen, *Meiningerne. Wilhelm Tell. – Mellem Slagene. – Esther. – Helligtrekongersaften*. In: *Reform*, 1.6.1889. S. 276.

⁹⁸⁵ Vgl. Strømberg, Ulla: *Dagmartheatret 1883-1937*, S. 102-105.

⁹⁸⁶ Vgl. Neiiendam, *Riis-Knudsen, Christen*, S. 218.

wirklich angefangen.⁹⁸⁷ Doch Riis-Knudsen ist ebenso darum bemüht, aktuelle Dramatik auf seine Bühne zu bringen. Ibsen wird genauso gespielt wie Holger Drachmann oder Karl Gjellerup. Seine Idee ist es, gehaltvolle und wertvolle dramatische Literatur auf die Bühne zu bringen, ganz gleich, ob diese ihm selbst zusage oder nicht.⁹⁸⁸ In seinen schauspielerischen Grundsätzen orientiert er sich an denen des *Meininger Hoftheaters*: Der Damentext wird in vollständiger Länge wiedergegeben, Kulissen und Kostüme richten sich nach den Angaben des Damentexts und auch der Ensemblegedanke wird verfolgt. Obwohl seine Schauspieler besonders zu Beginn seiner Laufbahn als Direktor nicht immer zu den besten gezählt werden, was in Rezensionen häufig thematisiert wird, baut Riis-Knudsen das *Dagmartheater* zu einer der wichtigsten Bühnen in Kopenhagen des ausgehenden 19. Jahrhunderts auf.⁹⁸⁹

Bereits im Oktober 1888, noch unter der Leitung von Theodor Andersen, wird *Die Räuber* in einer neuen Übersetzung von Johannes Magnussen am *Dagmartheater* inszeniert. Die Entscheidung für dieses Schillersche Stück zu diesem Zeitpunkt wird im Allgemeinen als unglücklich angesehen, da es Josef Kainz mit seiner Truppe erst im Sommer 1888 gespielt hatte und die Erinnerung daran als noch zu frisch angesehen wurde.⁹⁹⁰ Die Urteile in den verschiedenen Rezensionen über diese Inszenierung sind sich darin einig, dass die Wahl eines anderen Dramas von Schiller vorteilhafter gewesen wäre, zumal an der Aufführung deutlich geworden sei, wie sehr eine Schauspielschule in Kopenhagen fehle, an der die Techniken des Schauspielens unterrichtet werden: „Anlæg, Begavelse, Midler findes der – men ikke Uddannelse, Øvelse, Skole.“⁹⁹¹ („Anlage, Begabung, Mittel sind vorhanden – aber keine Ausbildung, Übung, Schule.“) Zwar sehe man in der Vorführung der *Räuber* durchaus talentierte Schauspieler, wie zum Beispiel Wilhelm Wiehe in der Rolle des Karl Moor, trotzdem mangle es ihnen an einer einheitlichen Ausbildung, weshalb die Aufführung eben nicht durchgängig für gut befunden wurde, sondern mitunter parodistische Züge angenommen habe.⁹⁹²

Schillers Erstling kristallisiert sich in den folgenden Jahren als das Stück heraus, das am häufigsten aufgeführt wird, bis 1900 immerhin 33 Mal, in den Jahren 1891 und 1900 wird

⁹⁸⁷ Vgl. Lind, *Dagmartheatret i 25 Aar*. In: *Illustreret Tidende*, 8.3.1908. S. 355-356. Hier S. 355.

⁹⁸⁸ Vgl. Larsen, *Resultater*. In: *Tilskueren*, S. 437.

⁹⁸⁹ Vgl. Lind, *Dagmartheatret i 25 Aar*. In: *Illustreret Tidende*, 8.3.1908. S. 355.

⁹⁹⁰ So zum Beispiel Aumont, *Teatrene*. In: *Tilskueren*, S. 867. Vgl. ebenfalls *Dagmartheatret. Røverne*. In: *Morgenbladet*, 6.10.1888. Vgl. ebenfalls *Dagbladet*, 6.10.1888 und *Morgenbladet*, 6.10.1888.

⁹⁹¹ *Dagmartheatret. Røverne*. In: *Politiken*, 6.10.1888.

⁹⁹² Vgl. *Dagbladet*, 6.10.1888.

es jeweils neu inszeniert. Die übrigen Dramen von Schiller, die das Theater aufführt, werden über wesentlich kürzere Zeiträume und bei weitem nicht so oft gezeigt.⁹⁹³

Die Kritiken über die Inszenierung der *Räuber* im Jahr 1891 fallen deutlich positiver aus. Diese Aufführung stehe dem Meininger Gastspiel in nichts nach,⁹⁹⁴ und das Theater bewiese damit, dass es das wirklich theaterinteressierte Publikum anzuziehen weiß, denn: „Man mærker paa dette Theater som paa intet andet her i Byen en Respekt af Pietet for den klassiske Litteratur, Kjærlighed til Kunsten og udholdende og dygtig Arbejde.“⁹⁹⁵ („Man spürt an diesem Theater wie in keinem anderen in dieser Stadt einen ehrfürchtigen Respekt vor der klassischen Literatur, eine Liebe zur Kunst und anhaltende und gelungene Arbeit.“) Auch der Inszenierung im Jahr 1900 ist Erfolg beschieden. Die schauspielerische Leistung wird von einem Großteil der Rezensenten besonders herausgestellt: Positiv wird über Emmanuel Larsen in der Rolle des Franz Moor berichtet, der noch 1891 in der Rolle des Spiegelberg gescholten wurde.⁹⁹⁶ Über Martinius Nielsen als Karl Moor, der die Rolle seit 1891 innehatte, heißt es, dass er in sie hineingewachsen sei.⁹⁹⁷

Ab September 1890 steht auch *Kabale und Liebe*, nun in der Übersetzung von Johannes Magnussen, auf dem Spielplan des *Dagmartheaters* und wird dort bis 1899 aufgeführt. Erst jetzt wird das Stück in seiner ursprünglichen Version gezeigt und nicht mehr auf Rahbeks geglättete Bearbeitung zurückgegriffen. So geht die Rezension in *Morgenbladet* dann auch positiv auf Magnussens Spielvorlage ein: „Det var atter i Søndags en Fornøjelse at høre, med hvilket Mod og Lune han havde taget selv paa den gamle Millers drastiske Vendinger, og Ferdinands og Louises stærkfarvede Pathos klang ikke mindre fuldt og ægte.“⁹⁹⁸ („Das war am Sonntag wieder ein Vergnügen zu hören, mit welchem Mut und mit welcher Laune er sich selbst der drastischen Wendungen des alten Millers angenommen hatte, Ferdinands und Louises stark gefärbte Pathos klang nicht weniger voll und echt.“) Über *Kabale und Liebe* wie auch über *Die Räuber* heißt es, dass dies die beiden Stücke seien, die in dänischer Übersetzung Eingang in das Repertoire des dänischen Schauspiels gehalten haben.⁹⁹⁹

⁹⁹³ *Fiesco* wird 1893 neun Mal aufgeführt, *Kabale und Liebe* zwischen 1890 und 1899 14 Mal, *Die Jungfrau von Orleans* 1909 immerhin 19 Mal. (Vgl.: Swendsen, *Det københavnske Privattheaters Repertoire (1847-1906)*. Kopenhagen 1907.)

⁹⁹⁴ *Dagmartheatret. Røverne*. In: *Morgenbladet*, 13.1.1891.

⁹⁹⁵ *Dagmartheatret. Røverne*. In: *Dagbladet*, 14.1.1891.

⁹⁹⁶ Vgl. *Dagmartheatret. Røverne*. In: *Politiken*, 13.1.1891.

⁹⁹⁷ Vgl. *Dagmartheatret. Røverne*. In: *Nationaltidende*, 2.9.1900.

⁹⁹⁸ *Dagmartheatret. Kabale og Kjærlighed*. In: *Morgenbladet*, 16.9.1890.

⁹⁹⁹ *Morgenbladet*, 13.1.1891.

Drei Jahre später wird zum ersten Mal überhaupt in Dänemark *Die Verschwörung des Fiesco zu Genua* ebenfalls am *Dagmartheater* gezeigt. Doch im Gegensatz zu den vorherigen Inszenierungen ist mit diesem Stück dem Theater kein Erfolg beschert. Nach nur neun Vorstellungen wird es noch im selben Jahr vom Spielplan genommen. Das Urteil über diese Inszenierung in *Illustreret Tidende* vom 23. April 1893 fällt einseitig negativ aus, während in *Dagbladet* vom 15. April 1893 eine differenziertere Beurteilung zu finden ist: Die sonst positiv hervorgehobene Schauspielkunst am *Dagmartheater* werde in der *Fiesco*-Inszenierung nicht erreicht. Martinius Nielsen als Fiesco sei nicht in der Lage, diese Rolle zufriedenstellend auszufüllen und er lähme dadurch die übrigen Darsteller. Trotzdem sei die Vorstellung nicht vollends unglücklich gewesen, da sie überaus aufwändig und wirkungsvoll inszeniert worden sei.¹⁰⁰⁰

Anschließend bringt das Theater im 1895/96 *Wilhelm Tell* zur Aufführung. Innerhalb eines Monats wird das Stück 19 Mal gezeigt, verschwindet dann jedoch wieder vom Spielplan und ist seither in Kopenhagen nicht mehr inszeniert worden. Der Rezensent in *Illustreret Tidende* empfiehlt das Stück für die Aufführung zu kürzen, damit sich zum einen die Spielzeit verkürze und zum anderen die Leistung der Schauspieler gleichbleibend gut ausfalle.¹⁰⁰¹

Im Jahr 1909 zeigt das *Dagmartheater*, das nun von Oda Nielsen geleitet wird, auch *Die Jungfrau von Orleans*. Diese Inszenierung der *Jungfrau* scheint ein kurzer, aber großer Erfolg gewesen zu sein: Zwischen dem 19. Oktober und dem 11. Dezember 1909 wird das Stück 14 Mal gegeben. Rezensionen über diese Aufführung sind nicht zu finden, lediglich ein kurzer Bericht über die Situation des *Dagmartheaters* in *Illustreret Tidende* erwähnt am Rande diese gelungene Inszenierung.¹⁰⁰²

In den Jahren zwischen 1888 und 1909 bringt das *Dagmartheater* noch einmal fünf von Schillers Dramen zur Aufführung, darunter auch *Die Verschwörung des Fiesco zu Genua* und *Wilhelm Tell*, zwei Stücke, die vorher noch nicht in Kopenhagen zu sehen waren. In seinem Aufführungsstil folgt das Theater den historischen Inszenierungen des *Meininger Hoftheaters*. Beim dänischen Publikum ist es erfolgreich und profiliert sich zu einer der führenden Bühnen in Kopenhagen. Schillers Dramen werden in einer bisher unbekanntenen Häufigkeit gespielt, die für die Aufführung seiner Stücke einmalig ist.

¹⁰⁰⁰ Vgl. *Dagmartheatret. Fiesco*. In: *Dagbladet*, 15.4.1893.

¹⁰⁰¹ Vgl. Christiansen, *Privattheatrene. Wilhelm Tell. – Rosenborg*. In: *Illustreret Tidende*, 5.1.1896.

¹⁰⁰² Vgl. *Dagmartheatret*. In: *Illustreret Tidende*, 31.10.1909.

4.3.2 Schilleraufführungen am Königlichen Theater

Auch das *Königliche Theater* nimmt zwei von Schillers Dramen erneut in seinen Spielplan auf. Es inszeniert 1892 *Maria Stuart*, wobei auffällt, dass auf die ältere Übersetzung von Sille Beyer zurückgegriffen wird¹⁰⁰³ und nicht auf die von Johan Johansen im Jahr 1888 angefertigte. Vom 2. Oktober 1892 bis 16. Februar 1894 wird das Stück 19 Mal gezeigt, davon 15 Mal in der Spielzeit 1892/93 und 4 Mal 1893/94. 1896 wird es unter dem Regisseur Emil Poulsen neu inszeniert und nochmals 1908 aufgeführt. An der Inszenierung aus dem Jahr 1892 wird kritisiert, dass die Schauspieler des *Königlichen Theaters* nicht in der Lage seien, die Rollen adäquat, d.h. in Schillers Sinne umzusetzen.¹⁰⁰⁴ Valdemar Vedel bewertet die Schauspielleistung von Josephine Eckardt in der Rolle der Elisabeth als grob und unintelligent.¹⁰⁰⁵ Mit ihrem Verständnis der Elisabeth habe die Schauspielerin die Rolle wesentlich uninteressanter gestaltet, als sie vom Autor tatsächlich angelegt sei. Dass noch immer eine sehr einseitige Bewertung dieser Figur vorherrscht, zeigt die Rezension von Vilhelm Møller in *Tilskueren*. Über Elisabeth verliert der Rezensent nicht mehr als den folgenden Satz: „Dronning Elisabeth er blot: en behagesyg, misundelig, kold Hyklerske.“¹⁰⁰⁶ („Königin Elisabeth ist bloß: eine gefallsüchtige, neidische, kalte Heuchlerin.“) Die beiden Kritiker stimmen darin überein, dass der Schluss der Tragödie zu sentimental ausfalle. Vedel empfiehlt Betty Hennings, Maria Stuarts religiösen Enthusiasmus und ihre königliche Würde stärker zu betonen.¹⁰⁰⁷

Maria Stuart bleibt das Stück Schillers, das am häufigsten in Dänemark aufgeführt wird. Im Jahr 1928 wird es zeitgleich an zwei Theatern in Kopenhagen gezeigt, um damit die Bühnenjubiläen Bodil Ipsens (*Königliches Theater*) und Betty Nansens (*Betty Nansen Teatret*) zu begehen.¹⁰⁰⁸

Schließlich wird am *Königlichen Theater* in der Spielzeit 1905/06 *Don Carlos* insgesamt dreizehnmal gespielt, wobei das genaue Datum und auch die Kritiken keinen Bezug zu Schillers Todesjahr erkennen lassen. Kritisiert wird von Helmar Lind die Besetzung der Rollen mit zu jungen Schauspielern, die sie nicht glaubwürdig und ernsthaft genug ausführen können.¹⁰⁰⁹ Danach ist dieses Stück erst wieder im Jahr 1999 am *Königlichen Theater* inszeniert worden.

¹⁰⁰³ Vgl. Leicht/Hallar, *Det kongelige Teaters repertoire 1889-1975*, S. 223.

¹⁰⁰⁴ Vgl. Vedel, *Kgl. Theater. Maria Stuart*. In: *Illustreret Tidende*, 7.10.1892.

¹⁰⁰⁵ Vgl. ebd.

¹⁰⁰⁶ Møller, *Teatrene*. In: *Tilskueren*. S. 951.

¹⁰⁰⁷ Vgl. *Illustreret Tidende*, 7.10.1892.

¹⁰⁰⁸ Vgl. hierzu auch *Stationen der Schillerrezeption im 20. Jahrhundert* ab S. 226.

¹⁰⁰⁹ Vgl. Lind, *Don Carlos*. In: *Illustreret Tidende*, 15.10.1905.

4.4 Auswertung der Bestände

Den meisten Kritiken dieser zweiten Aufführungsphase ist gemeinsam, dass sie eine gewisse Verwunderung darüber äußern, dass Schillers Dramen, das gilt besonders für *Die Räuber*, mit Erfolg gespielt werden, obwohl sie den Dänen fremd und entfernt erscheinen:¹⁰¹⁰ „Danske er jo ikke opdragne med Ærefrygt for Schiller; Stykket [hier: *Die Räuber*, A.H.] hører ikke, som i Tyskland, til det faste Repertoire for ethvert Teater.“¹⁰¹¹ („Dänen sind ja nicht mit Ehrfurcht vor Schiller erzogen worden; das Stück [*Die Räuber*] gehört nicht wie in Deutschland zum festen Repertoire eines jeden Theaters.“) Die Rezensionen äußern Bewunderung für Schillers Dramen ebenso wie in ihnen eine distanzierte Haltung gegenüber dem deutschen Dichter ausgemacht werden kann. Es wird weniger auf die Qualität der Tragödien eingegangen, als vielmehr darauf, dass sie für die dänische Gesellschaft in den 1880er und 90er Jahren nicht von Bedeutung seien: „Interessen for de klassiske Værker i Ære – saa kan Opførelsen af gamle tyske Tragedier næppe have nogen synderlig Betydning for moderne danske Menneskers Aandsliv.“¹⁰¹² („Das Interesse für die klassischen Werke in Ehren – doch die Aufführung alter deutscher Tragödien kann kaum eine besondere Bedeutung für das Geistesleben moderner dänischer Menschen haben.“) Diese Haltung ist insofern nachvollziehbar, als Brandes 1871 von einer aktuellen Literatur fordert, dass sie Probleme zur Debatte stellen soll und ihr so zu ihrem Modernen Durchbruch verhilft.¹⁰¹³ Gesellschaftliche Fragen wie etwa nach der Geschlechterrollenverteilung, der des Geldes oder der Religion sollen realitätsnah dargestellt werden. Mit seinen Gesellschaftsdramen greift Henrik Ibsen diese drängenden Themen in einer Weise auf, wie sie sich in Schillers Dramen so nicht mehr aktualisieren lassen. Wenn Schillers Dramen am Ende des 19. Jahrhunderts erfolgreich aufgeführt werden, dann vor allem aufgrund der historischen Inszenierungen: Aufwändige Ausstattung und pompöse Kostüme tragen zur Unterhaltung bei. Schillers klassische Positionen bleiben auch zu diesem Zeitpunkt von untergeordneter Bedeutung für das Publikum.

In den Rezensionen fällt zudem auf, dass Adam Oehlenschläger als dänischer Nationalautor ins Feld geführt wird und seine Dichtung ins Verhältnis zu der Schillerschen gesetzt wird. Es wird zunehmend auf die nationale Zugehörigkeit von Schiller und Oehlenschläger verwiesen. In einer Rezension über *Maria Stuart* bezeichnet Valdemar Vedel Schiller als den Künstler, der einem großen Kulturvolk Nahrung gegeben habe und der vor

¹⁰¹⁰ Vgl. *Morgenbladet*, 13.1.1891.

¹⁰¹¹ *Politiken*, 2.9.1900.

¹⁰¹² *Illustreret Tidende*, 23.4.1893, S. 366.

¹⁰¹³ Vgl. hierzu auch *Georg Brandes* als Kulturvermittler ab S. 127.

allem für Deutschland das war, was Oehlenschläger für Dänemark leider nie war und niemals werden könne.¹⁰¹⁴ Mehr als an jedem anderen Autor werde an Schiller deutlich, wie unterschiedlich deutsches und dänisches Volk seien, was sich z.B. darin niederschläge, dass selbst unbedeutende deutsche Bühnen Schillers Dramen angemessen inszenieren könnten. Den dänischen Schauspielern hingegen bleibe seine Dichtung trotz ernsthaften Bemühens verschlossen.¹⁰¹⁵ Auffällig häufig wird das Nationalgefühl thematisiert, so z.B. in einer Besprechung über *Die Räuber*: „Ens Nationalfølelse indgyder En det Ønske, at Oehlenschlägers Tragedier var saa livskraftige og saa moderne som Schillers.“¹⁰¹⁶ („Das Nationalgefühl flößt einem den Wunsch ein, dass Oehlenschlägers Tragödien genauso lebenskräftig und so modern wie Schillers wären.“) Wird Oehlenschlägers Dichtung hier als der Schillerschen unterlegen bewertet, so sind zugleich andere Stimmen zu vernehmen, die Oehlenschläger als Schiller gleichwertigen dänischen Nationalautor etablieren. Vilhelm Møller schreibt beispielsweise in *Tilskueren* anlässlich der Aufführung der *Maria Stuart* 1892:

Forresten er der ingen Grund til at tale videre om Udførelsen, og heller ikke om Stykket. Det har i 5te Akt en scenisk Effekt, som et Teater trygt tør forlade sig paa; men vor egen Øhlenschläger har (og netop fra sin Skolegang hos Schiller) lige saa paalidelige sceniske Effekter. Fremdeles har det Schillerske Stykke, hvor Situationerne har revet Digteren med, en skøn og sandfærdig Lyrik; men hos vor egen Øhlenschläger er Lyriken ikke mindre sandfærdig og skøn [...].¹⁰¹⁷

(Im Übrigen gibt es keinen Grund, weiter über die Ausführung zu sprechen, und auch nicht über das Stück. Es hat im 5. Akt einen szenischen Effekt, auf den ein Theater sicher vertrauen darf; aber unser eigener Øhlenschläger hat (und gerade durch seine Lehre bei Schiller) ebenso zuverlässige Bühneneffekte. Darüber hinaus hat das Schillersche Stück, wo die Situationen den Dichter mitgerissen haben, eine schöne und wahre Lyrik; aber bei unserem eigenen Øhlenschläger ist die Lyrik nicht weniger wahr und schön [...].)

Die danisierte Schreibweise wie auch die Formulierung „von unserem eigenen Øhlenschläger“ betonen die deutlich nationale Abgrenzung und Zuschreibung. Dem Konstrukt Schillers als deutschem Nationalautor wird nunmehr Oehlenschläger als dänischer Nationalautor entgegengesetzt. Indessen war Schiller im Laufe des 19. Jahrhunderts in Deutschland immer mehr zum Garanten für nationale Einheit heraufbeschworen worden, seine Dichtung erfuhr nach seinem Tod eine Popularität, die in der Schillerfeier des Jahres 1859 gipfelte. In dem Maße in dem er in Deutschland für nationale Zwecke eingesetzt wird, nimmt seine Rezeption im Ausland ab. Gerade das Verhältnis zwischen Deutschland und Dänemark bleibt von der Grenzfrage um Schleswig und Holstein nicht unbeeinflusst. Dänemark, so der Titel des Aufsatzes von Per Øhrgaard, befindet sich seit Mitte des 19.

¹⁰¹⁴ Vgl. *Illustreret Tidende*, 7.10.1892.

¹⁰¹⁵ Vgl. ebd.

¹⁰¹⁶ *Dagmarteatret: Røverne*. In: *Politiken*, 2.9.1900.

¹⁰¹⁷ Møller, *Teatrene*, S. 952.

Jahrhunderts *Zwischen offizieller Anpassung und inoffizieller Distanz* zu Deutschland. Die Auseinandersetzungen um Schleswig und Holstein, die 1864 damit enden, dass Dänemark fast 40 Prozent seiner Gesamtfläche an Preußen verliert, wirken sich auf die nationale Identität aus. Damit, so Øhrgaard, sind „[z]wei gegensätzliche Interpretationen desselben Sachverhalts [...] möglich: Dänemark in enger Anlehnung an Deutschland, Dänemark in immer erneuter, wenn auch begrenzter Distanzierung von Deutschland.“¹⁰¹⁸ Eben diese ambivalente Haltung ist auch in der Aufnahme von Schillers Dramen im ausgehenden 19. Jahrhundert ablesbar: Schiller wird als Weltklassiker wahrgenommen, der zugleich von deutscher Seite als Nationalautor vereinnahmt wird. Um dieser Konstruktion etwas entgegenzusetzen, wird Oehlenschläger zum dänischen Nationaldichter erhoben. Daraus folgt jedoch auch, dass Oehlenschlägers deutsche Dichtung zunehmend in der dänischen Literaturgeschichtsschreibung ausgeblendet wird und er nur der dänischen Nationalliteratur zugeordnet wird. Nicht zufällig entwirft Valdemar Vedel 1890 in seiner Habilitationsschrift das Konzept eines dänischen Guldalders, in dem Oehlenschläger zum dänischen Nationalautor stilisiert wird. Schillers kosmopolitische Haltung spielen fortan weder auf deutscher noch auf dänischer Seite eine Rolle.

Obwohl Schillers Dramen im 19. Jahrhundert recht unregelmäßig und zeitweise überhaupt nicht aufgeführt wurden, so sind sie im Vergleich mit Goethes Stücken dann doch relativ häufig gespielt worden. Viele von Goethes Dramen gelangen zu Beginn des 19. Jahrhunderts überhaupt nicht auf die dänische Bühne. 1795 wird das Schauspiel *Die Geschwister (De to Søskende)* aufgenommen, es wird aber bis 1889 nur dreimal gezeigt. 1809 folgt *Clavigo* mit fünf Vorstellungen bis 1889. Vier Vorstellungen von *Egmont* finden 1834 statt. Ein Stück wie *Götz von Berlichingen* erlebt seine dänische Aufführung erst 1893 am *Dagmartheater*. Die dänische Uraufführung des *Faust* findet 1832 statt, tatsächlich wird das Stück aber nur ein einziges Mal am 19. Juni aufgeführt. Ab 1864 taucht der Titel zwar erneut auf dem Spielplan des *Königlichen Theaters* auf, dabei handelt es sich jedoch um Charles Gounods Oper *Marguélite*, die auf Goethes *Faust* basiert.¹⁰¹⁹ Diese wird allerdings bis Ende des Jahrhunderts über einhundertmal gezeigt und ist damit sehr erfolgreich gewesen.¹⁰²⁰ Als Schauspiel wird *Faust* erst wieder ab 1891 am *Königlichen Theater* gezeigt. Eine weitere

¹⁰¹⁸ Øhrgaard, *Zwischen offizieller Anpassung und inoffizieller Distanz*, S. 230. Vgl. ebenfalls Hvidt, *Det folkelige gennembrud*.

¹⁰¹⁹ Zu Charles Gounod sei hier verwiesen auf Jahrmärker, *Gounod*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* 7, Sp.1419-1435.

¹⁰²⁰ Vgl. Engberg, *Balletten og operaen 1874-1908*, S. 432.

Opernadaptation wird ab 1885 mit Arrigo Boitos *Mefistofeles (Mefistofele)* auf die Bühne gebracht.¹⁰²¹

Insgesamt werden also mehr Titel von Goethe gespielt, doch fallen deren Aufführungszahlen deutlich geringer aus als die der Schiller-Inszenierungen. Zudem handelt es sich bei den Stücken oftmals um Opernadaptationen, die in ganz Europa äußerst erfolgreich aufgeführt wurden.

5. Resümee

Schiller gelangt sowohl mit seinen klassischen Tragödien als auch mit seinen Jugenddramen auf die dänische Bühne. Ab 1817 wird *Maria Stuart* gezeigt, was besonders der Etablierung des Tragödiengenres auf dem *Königlichen Theater* dienen soll. Dort wurde bisher hauptsächlich die Dramatik Kotzebues und Ifflands gespielt, so dass sein Drama auch dazu beitragen soll, einen neuen Spielstil herauszubilden. Ein Interesse daran hat auch Oehlenschläger, der sich dadurch größeren Erfolg beim Theaterpublikum für seine eigenen Tragödien verspricht. *Maria Stuart* kristallisiert sich nach und nach als Schillers wirkungsmächtigstes Stück heraus. Der Erfolg der Aufführung 1860/61 ist jedoch auf die Popularität von Johanne Luise Heiberg zurückzuführen, die die Titelrolle übernimmt. Schillers Königinntragödie inspiriert auch Bjørnson zu seiner *Maria Stuart i Skotland*, die Johanne Luise Heiberg wiederum am *Königlichen Theater* 1867 inszeniert. Mit den in Bjørnsons Stück dargestellten Geschlechterrollen kann sich Heiberg besser identifizieren als mit denen in Schillers Tragödie. Die in *Maria Stuart* verhandelten Rollenzuschreibungen der Geschlechter werden also durchaus wahrgenommen, wie an Heibergs Interpretation des Dramas deutlich wird. Sie legt diese allerdings noch ganz im Sinne traditioneller Rollenerwartungen aus. Auffällig an Heibergs Auslegung der *Maria Stuart* ist auch, dass sie die Königinnen als Darstellung von eindeutigen Gegensätzen interpretiert. Für sie ist Maria Stuart die positiv besetzte Figur, der eine ausschließlich negativ konnotierte Königin Elisabeth entgegengesetzt wird. Dass Schiller die Rollen facettenreicher und nuancierter angelegt hat, entgeht Heiberg. Die Bedeutung von Schillers klassischen Positionen ist für die Inszenierung seiner Dramen von untergeordneter Bedeutung. Dies schlägt sich besonders in der Aufführung der *Jungfrau von Orleans* nieder, die zunächst ohne die für die Deutung wichtige Montgomery-Szene und die des Schwarzen Ritters gespielt wird.

¹⁰²¹ Zu Arrigo Boito sei hier verwiesen auf Jacobshagen, *Boito*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* 3, Sp. 281-287.

Von Schillers Jungenddramen wird zunächst *Kabale und Liebe* und schließlich *Die Räuber* gespielt. Die Spielvorlage zu *Kabale und Liebe* hat Rahbek dergestalt verändert, dass in ihr das sozialkritische Moment an den gängigen Tugendvorstellungen des Bürgertums nicht mehr zum Tragen kommt. Das Stück gibt sich so viel mehr als ein empfindsames bürgerliches Trauerspiel zu erkennen. *Die Räuber* gelangt erst mit Verspätung und auf Initiative der Schauspieler des *Königlichen Theaters* auf die Bühne. An der Aufführung dieser beiden Dramen wird nochmals deutlich, dass die für die deutschsprachige Literatur angesetzte Strömung des Sturm und Drang in Dänemark kein Gegenstück findet. Ab Mitte der 1830er Jahre verschwinden Schillers Dramen vom Spielplan des *Königlichen Theaters*.

Eine zweite Aufführungsphase kann ab Ende der 1880er Jahre angesetzt werden. Voraussetzung dafür war besonders die Herausbildung von Privattheatern, die in Konkurrenz zum *Königlichen Theater* treten, und das Gastspiel des *Meininger Hoftheaters*, das einen neuen Spielstil verbreitet. Nun zeigt besonders das *Dagmartheater* erfolgreich Schillers Dramen, darunter auch *Die Verschwörung des Fiesco zu Genua* und *Wilhelm Tell* – Stücke, die in der ersten Phase nicht auf die dänische Bühne gebracht wurden. Im Vordergrund der Aufführungen der zweiten Phase steht das Erfolgspotential historischer Aufführungen mit aufwändigen Bühnenbildern und prächtigen Kostümen. Dennoch schwindet das Interesse an Schillers Tragödien, während das sozialkritische Theater immer größere Bedeutung erlangt. Brandes' Forderung, dass Literatur aktuelle Probleme zur Debatte stellen sollte, erfüllt Ibsen mit seinen Gesellschaftsdramen.

In den kritischen Besprechungen dieser zweiten Aufführungsphase wird zunehmend auf Schillers nationale Zugehörigkeit zu Deutschland eingegangen. Von deutscher Seite wird Schiller im Laufe des 19. Jahrhunderts als Nationalautor vereinnahmt. Als dieser wird er auch in Dänemark zunehmend wahrgenommen, was dazu führt, dass Oehlenschläger immer stärker als dänischer Nationalautor etabliert wird. Aus den Rezensionen geht auch hervor, dass man sich von der deutschen Kultur abgrenzen möchte und sich deshalb auf eigene Traditionen zurückbezieht, was nicht zuletzt auch auf die Ansprüche auf Schleswig und Holstein zurückzuführen ist. Damit deutet sich an, dass Schillers Dramen mit dieser zweiten Aufführungsphase nur eine kurze Wiederbelebung auf der dänischen Bühne beschieden ist.¹⁰²²

¹⁰²² Vgl. hierzu *Stationen der Schillerezeption im 20. Jahrhundert* ab S. 226.

VI Schillers Lyrik in Dänemark

Während Schillers Dramenwerk auf mehreren Wegen in Dänemark Aufnahme fand, d.h. in Buchform in sowohl deutscher als auch dänischer Sprache und als Bühnenaufführungen im Theater, wird seine Lyrik¹⁰²³ in deutlich geringerem Ausmaß beachtet: So liegt nur eine kleine Auswahl seiner Gedichte in dänischer Sprache vor. Sie werden zudem oftmals im kleinen privaten Kreis rezitiert, so dass der Theaterkritik vergleichbare Reaktionen nicht vorhanden sind. In dänischen Zeitschriften haben Schillers Gedichte weder in deutscher Sprache noch in Übersetzung Eingang gefunden.

Es liegen jedoch Übersetzungen der folgenden Gedichte vor: Oehlenschläger übersetzt Ende 1801 die *Ode an die Freude (Hymnen til Glæden)*, die Friedrich Kuhlau vertont und die in *Det harmoniske Selskab* aufgeführt wird. Von Levin Christian Sander existiert *Die Macht des Gesanges (Sangens Magt, 1823)* in dänischer Sprache. *Die Glocke (Klokkesangen, 1820)* und auch *Die Kindsmörderin (Barnemordersken, 1814)* werden von Johannes Nicolai Schow ins Dänische übertragen und beide von Andreas Romberg vertont. Unter dem Titel *Barnemorderinden. En lyrisk Monolog* übersetzt Sander das Gedicht noch einmal.¹⁰²⁴ Diese Gedichte und ihre musikalischen Adaptationen sind im kleinen Kreis, in kleinen Gesellschaften vorgetragen worden.¹⁰²⁵ An den vorliegenden Übersetzungen fällt auf, dass Schillers große Programmgedichte *Die Götter Griechenlands* und *Die Künstler* wie auch seine Balladen, die ihm in Deutschland großen Erfolg beim Publikum einbrachten, keine Übertragungen ins Dänische finden. Neben den vorhandenen dänischen Texten darf allerdings nicht vergessen werden, dass das gebildete Bürgertum am Ausgang des 18. und zu Beginn des 19. Jahrhunderts des Deutschen noch immer so mächtig gewesen ist, dass es nicht zwangsläufig auf dänische Übersetzungen angewiesen war und auch Schillers Lyrik in deutscher Sprache lesen und verstehen konnte.

Somit ist zu untersuchen – und dies stellt die Hauptaufgabe in diesem Kapitel dar –, inwieweit sich dänische Dichter mit Schillers Lyrik auseinandergesetzt haben und in welchem Maße sich ein Niederschlag in der dänischen Dichtung nachweisen lässt. Hierfür werden zwei Dichter beispielhaft herausgegriffen. An Adam Oehlenschlägers und Adolph Wilhelm Schack von Staffeldts Lyrik wird, stellvertretend für eine Vielzahl von dänischen Dichtern,

¹⁰²³ Zur Einführung in Schillers Lyrik sei hier verwiesen auf: Oellers, *Schillers Lyrik*, S. 103-208; Schwarz, *Schillers lyrischer Stil*, S. 285-303. Koopmann, *Schillers Lyrik*, S. 319-343; Oellers, Norbert (Hg.): *Interpretationen. Gedichte von Friedrich Schiller*. Stuttgart 1996.

¹⁰²⁴ Alle Angaben in *Bibliotheca Danica* 4, Sp. 275-276.

¹⁰²⁵ So ist die *Ode an die Freude* am 28.1.1814 in *Det harmoniske Selskab* wie auch *Die Kindsmörderin* in Schows Übersetzung (ohne Datum) aufgeführt worden, das *Lied von der Glocke* am 18.5.1827 in *Det musikalske Selskab*, *Die Kindsmörderin* noch einmal am 15.2.1818 in *Det venskabelige Selskab*. (Vgl. *Bibliotheca Danica* 4, Sp. 275f.)

vorgeführt, auf welchen Wegen Schillers Lyrik rezipiert wird und zugleich, wo die Rezeption an ihre Grenzen gelangt. Für diese Untersuchung eignen sich Oehlenschläger und Schack Staffeldt besonders, da sie nicht nur als Kontrahenten in der dänischen Literatur der Romantik wahrgenommen werden, sondern mit den Schillerschen Kategorien des sentimental (Staffeldt) und des naiven (Oehlenschläger) charakterisiert werden.¹⁰²⁶ Ihre ganz unterschiedliche Auseinandersetzung mit der Lyrik und der Ästhetik des deutschen Dichters lässt die Mechanismen hervortreten, von denen die Schillerrezeption zu Beginn des 19. Jahrhunderts in Dänemark geprägt ist. Deutliche Spuren einer Beschäftigung mit Schiller sind insbesondere an Schack Staffeldts Dichtung erkennbar. Schillers Konzeption von Klassizität und Idealisierung, die in Staffeldts Lyrik ihren Widerhall findet, wird zunehmend gegen das Konzept einer dänischen Nationalromantik ausgespielt, für die Oehlenschlägers Dichtung eingesetzt wird.

Staffeldt ist derjenige der beiden Dichter, der sich deutlich intensiver mit Schillers klassischen Positionen auseinandersetzt, der mit den zeitgenössischen Strömungen der deutschen Philosophie vertraut ist und diese für seine Dichtung produktiv umzusetzen weiß. Im Vordergrund seiner Schillerrezeption steht die Beschäftigung mit dessen Kunstphilosophie sowie der beiden Programmgedichte *Die Götter Griechenlands* und *Die Künstler*, also der Gedichte, die weder in der übrigen Rezeption Beachtung finden noch ins Dänische übersetzt sind und die zudem den Übergang zu Schillers klassischer Phase markieren.¹⁰²⁷ Dadurch wird Staffeldts Lyrik, ebenso wie die Schillersche, häufig als Ideen- bzw. Gedankenlyrik bezeichnet.¹⁰²⁸ Für Oehlenschläger hingegen, dem gemeinhin eine Hinwendung zu Schillers klassischen Positionen in Bezug auf seine Tragödien nachgesagt wird, haben genau jene klassischen Momente in Schillers Lyrik keine Bedeutung. Die Annahme, dass er, den bereits Heiberg als lyrisch-epischen Dichter charakterisiert hatte,¹⁰²⁹ sich mehr an Schillers Balladen orientiere, wird sich als falsch herausstellen. Wenngleich seine Romanzen als stilistisch mit denen Schillers und Goethes vergleichbar beurteilt werden, fehle ihnen jedoch, so Vilhelm Andersen, durchweg die gedankliche Tiefe.¹⁰³⁰ In seinen Gedichten thematisiert

¹⁰²⁶ So z.B. Mai, *At rime Erde på Werde – kvindefiguren i digte af Schack Staffeldt*, S. 45-65. Auch Albeck, *Romantik (1800-1870)*, S. 38ff. Stangerup bezeichnet Staffeldt als sentimental Dichter; Stangerup, *Schack Staffeldt*, S. 106ff.

¹⁰²⁷ Vgl. Berger, „Die Künstler“. *Entstehungsgeschichte und Interpretation*. S. 81. Vgl. ebenfalls *Schiller und die Deutsche Klassik* ab S. 39.

¹⁰²⁸ Vgl. Stangerup, *Schack Staffeldt*, S. 47, auch Blicher, *Denne Harpe er din Brud*, S. 290.

¹⁰²⁹ Heiberg, *Svar paa Oehlenschlägers Skrift*, S. 205.

¹⁰³⁰ Vgl. Andersen, *Eftermæle*. Andersen schreibt dort: „Som et Hele betragtede kan Oehlenschlägers Romancer sikkert nok maale sig med Goethes og Schillers i Enkelthedernes maleriske Skønhed, f. Eks. i Indledningsstrofernes Kolorit, men ikke i Anlæggets Skønhed og Tankens Dybde. Saadanne forberedende Betragtninger som de, der udveksledes mellem Goethe og Schiller, før Tranernes Flugt over Skuepladsen i

Oehlenschläger die nordische Vergangenheit und ihre Mythologie sowie die dänische Landschaft – Themen, von denen Schiller im Laufe seiner klassischen Phase zunehmend Abstand nimmt. Damit bietet es sich an, Oehlenschlägers Dichtung als Beitrag für eine sich herausbildende dänische Nationalidentität zu lesen. Doch resultiert daraus, dass Staffeldt, der nur in äußerst wenigen seiner Gedichte die dänische Geschichte zur Sprache bringt, zu seinen Lebzeiten keinen Erfolg in Dänemark einfahren kann und er kaum bzw. weitestgehend abwertend rezipiert wird. Damit versiegt jedoch eine Quelle, die zu einer stärkeren Schillerrezeption hätte führen können. Oehlenschlägers Lyrik ist für die sich herausbildende Nation und das dänische Nationalgefühl deutlich zweckdienlicher.¹⁰³¹ Diesen Rezeptionsbewegungen einmal nachzugehen und aufzuzeigen, an welchen Punkten die Schillerrezeption an ihre Grenzen gelangt, ist Aufgabe der folgenden Ausführungen.

1. Schack Staffeldts Lyrik

Adolph Wilhelm Schack von Staffeldt wurde 1769 auf Rügen geboren und kommt im Alter von neun Jahren nach Kopenhagen, wo er die Landcadet-Academi durchläuft, eine Schule, die armen und verwaisten Kindern von Offizieren eine kostenfreie Erziehung bot.¹⁰³² 1786 verlässt er die Militärschule und tritt in das Regiment von Prinz Friedrich als Offiziersanwärter ein. Im Rahmen seines Studiums hält er sich von 1791 bis 1793 in Göttingen auf und beginnt dort zu dichten. Stangerup macht nicht weniger als 45 Gedichte aus, die in Göttingen entstanden sind.¹⁰³³ In Gottfried August Bürgers *Musen Almanach. Poetische Blumenlese auf das Jahr 1793* veröffentlicht Staffeldt mehrere in deutscher Sprache verfasste Gedichte.¹⁰³⁴ Nach seiner Rückkehr nach Kopenhagen erhält Staffeldt ein

Ibykos' Traner var kommen til den fulde symbolske Klarhed som „Eumenidernes lange Kvælesnor“, vilde umuligt kunne forekomme paa noget Trin af Oehlenschlägers Romancedigtning.“ (S. 102.) („Im Ganzen betrachtet, können sich Oehlenschlägers Romanzen mit den malerischen Schönheiten ihrer Einzelheiten mit denen Schillers und Goethes sicher messen, z. B. im Kolorit der Einleitungsstrophen, aber nicht in der Schönheit der Anlage und der gedanklichen Tiefe. Solch vorbereitende Betrachtungen wie die, die zwischen Goethe und Schiller gewechselt wurden, bevor der Flug Kraniche über das Theater in *Die Kraniche des Ibykos* zur vollen symbolischen Klarheit wie „die Würgeschnur der Eumeniden“, würde unmöglich, auf welchem Niveau auch immer, in Oehlenschlägers Romanzendichtung vorkommen können.“)

¹⁰³¹ Ganz ähnlich hat bereits Ludvig Heiberg im Jahr 1843 die beiden Dichter beurteilt. Er schreibt in *Lyrisk Poesie*, dass Oehlenschläger wesentlich mehr Einfluss auf die dänische Poesie gehabt habe, weil er, indem er seinen Ausgang in den Romanzen des Mittelalters nehme, für Kontinuität stehe und so ein Bindeglied zwischen „Folkepoesie“ und der neueren dänischen Dichtkunst darstelle. Vgl. Heiberg, *Lyrisk Poesie*, S. 445.

¹⁰³² Hier und im Folgenden beziehe ich mich auf: Stangerup, *Schack Staffeldt*, 13ff.

¹⁰³³ Vgl. ebd., S. 43.

¹⁰³⁴ In G. A. Bürgers *Musen Almanach. Poetische Blumenlese auf das Jahr 1793* veröffentlicht er die folgenden Gedichte: *Der Zweifler am Grabe seines Vaters*, *Der Morgen*, *Die Stunde der Andacht*, *Auf den Trümmern der Gleichen*, *Die Stätte. Sonett*. Besonders dem 24 Strophen umfassenden Gedicht *Der Zweifler am Grabe seines Vaters* wird eine Nähe zu Schillers *Eine Leichenphantasie*, die im Jahr 1780 aus Anlass des Todes von Christian August von Hoven, ebenfalls Schüler der Karlsschule, mit dessen Bruder Friedrich Wilhelm Schiller gut

Reisestipendium, mit dem er fünf Jahre (von 1796 bis 1800) quer durch Europa reist. Als Ende 1803 seine Anthologie *Digte*, 1804 erscheint, wird ihm damit keinerlei Beachtung in den dänischen Feuilletons zuteil. Eine weitere Gedichtsammlung veröffentlicht er 1808 (*Nye Digte*), mit der er jedoch auch keinen Erfolg erzielt. Er zieht sich nach und nach aus dem Kulturleben zurück und widmet sich seiner Laufbahn als Amtmann, die ihn zuerst nach Cismar und schließlich nach Gottorp führt. Einsam, unglücklich und zurückgezogen stirbt Staffeldt 1826 und gerät in Vergessenheit.

Seine Lyrik wird, ähnlich wie die Schillers, als Gedanken- und Ideendichtung bezeichnet.¹⁰³⁵ Henrik Blicher wirft sogar die Frage auf, warum Staffeldt überhaupt das Medium Dichtung gewählt habe, da doch Philosophie vielleicht die passendere Form gewesen wäre.¹⁰³⁶ Staffeldts Lyrik ist philosophische Dichtung, die damals wie heute (und im Vergleich zu der Oehlenschlägers) als schwer zu deuten wahrgenommen wird. Er gilt als sentimentaler Dichter, wobei hier nicht allein Schillers Begriff des Sentimentalen gemeint zu sein scheint, sondern sentimental im Sinne von sehnsüchtig und melancholisch benutzt wird.¹⁰³⁷ Diese Auslegung des Begriffs rekuriert auf Oehlenschläger, der eine deutliche Wertung zwischen dem naiven als dem gesunden und dem sentimental als dem kranken Dichter vorgenommen hatte, die bei Schiller in der Art nicht angelegt ist.¹⁰³⁸ Zudem werden Staffeldts Gedichte häufiger als bei anderen Dichtern als Spiegelbild seiner psychischen Verfassung angesehen, wobei ihm nicht selten dichterisches Talent abgesprochen wird.¹⁰³⁹ Die Deutung von Staffeldts Poesie erschwert, dass außer den angeführten biographischen Fakten kaum Persönliches über ihn bekannt ist: Nur wenige Briefe von und an ihn sind erhalten, Aufzeichnungen, die Aufschluss über seine Lektüre bzw. Hinweise über seine Dichtung geben – wie sie in etwa von Schiller in Form von Briefen und auch von Oehlenschläger vorliegen – sind nicht überliefert. Welche Bücher er las und seine Bibliothek

befreundet war, entstanden war. Auch Palleske erkennt eine Nähe zu diesem Gedicht, vgl. Palleske, *Der dänisch-deutsche Dichter Schack von Staffeldt*, S. 296-304. Vgl. ebenfalls Stangerup, *Schack Staffeldt*, S. 47. Auch Blicher übernimmt diese Deutung, vgl. Blicher, in: *Samlede Digte*, Bd. 3: *Tekskritik, varianter og kommentarer*, S. 17f.

¹⁰³⁵ Vgl. Stangerup, *Schack Staffeldt*, S. 47, auch Blicher, *Denne Harpe er din Brud*, S. 290.

¹⁰³⁶ Ebd. Auch Schiller muss das *Künstler*-Gedicht dahingehend verteidigen, als dass es sich dabei um ein Gedicht und nicht um Philosophie handle, an Körner schreibt er am 9.3.1789: „Es ist ein *Gedicht* und keine Philosophie in Versen; und es ist *dadurch* kein schlechtes Gedicht, wodurch es mehr als ein Gedicht ist.“ (NA 25, 200.)

¹⁰³⁷ So z.B. Mai, *At rime Erde på Werde – kvindefiguren i digte af Schack Staffeldt*, S. 45-65. Vgl. ebenfalls Albeck, *Romantik (1800-1870)*, S. 38ff. Staffeldt als sentimentaler Dichter auch bei Stangerup, *Schack Staffeldt*, S. 106ff.

¹⁰³⁸ Vgl. hierzu auch „*Naivitet og Sentimentalitet*“ ab S. 104.

¹⁰³⁹ So z.B. Vedel, *Studier over Guldalderen i Dansk Digting*. In neueren Arbeiten zieht besonders Laust Kristensen immer wieder Parallelen zwischen Dichtung und psychischer Verfassung des Dichters. (Kristensen, Laust: *Fantasiens Ridder. En studie i Schack Staffeldts Liv og Digting*. Odense 1993.)

umfasste, ist ebenso wenig bekannt.¹⁰⁴⁰ Von seinen Zeitgenossen ist nur die Erinnerung von Engels überliefert,¹⁰⁴¹ auf deren Grundlage der Literaturprofessor Christian Molbech 1851 eine Biographie verfasst,¹⁰⁴² auf die noch zurückzukommen sein wird. Der Hauptteil von Staffeldts Werk besteht aus Gedichten, einer literarischen Form, die besonders viel Raum für Interpretationen lässt, da sie sich einer knappen, aber zugleich konzentrierten und verdichteten Sprache bedient.¹⁰⁴³ Daneben sind von Staffeldt einige Dramenfragmente und sein ausführliches Reisetagebuch erhalten.¹⁰⁴⁴ Doch auch dem lässt sich kaum entnehmen, mit welchen Philosophen und Dichtern er sich eingehender beschäftigt hat.

Aus der dänischen Literaturgeschichtsschreibung des 19. Jahrhundert ist Staffeldt weitestgehend ausgegrenzt, was nicht allein mit dem Vorwurf des Plagiats seiner Anthologie *Digte, 1804* zu begründen ist. Staffeldt wird vorgeworfen in *Digte, 1804*, Oehlenschlägers Sammlung (*Digte, 1803*) plagiiert zu haben.¹⁰⁴⁵ Tatsächlich weisen die Gedichtsammlungen auffallende Ähnlichkeiten in ihrer Aufmachung, besonders hinsichtlich Titel, Titelblatt, Format und Typographie auf,¹⁰⁴⁶ und auch in der Anordnung der Gedichte folgt Staffeldt Oehlenschläger. Staffeldt versucht sich in der Romanzendichtung und ist bemüht, Oehlenschläger darin zu übertrumpfen. An seiner Sammlung fällt zudem auf, dass er zum ersten und einzigen Mal in einigen Gedichten auf Stoffe der nordischen Mythologie und des Mittelalters zurückgreift,¹⁰⁴⁷ wohingegen ihm ansonsten die griechische Mythologie und Antike die Stoffe für seine Dichtung liefern. Damit ließ sich Staffeldts Dichtung jedoch nicht als Beitrag für ein sich herausbildendes dänisches Nationalbewusstsein heranziehen und es kollidierte mit den zeitgenössischen Konstruktionen einer dänischen Nationalromantik und eines dänischen Guldalders. Diese Konstruktionen tragen dazu bei, dass er aus der dänischen

¹⁰⁴⁰ Nur aus einem Brief an Sigismund Ludvig Schulin ist zu erfahren, dass Staffeldts Bibliothek zum Teil nach Kiel überführt wird, zum anderen Teil in Kopenhagen verbleiben soll. (Vgl. Blicher, in: *Samlede Digte*, Bd. 3: *Tekskritik, varianter og kommentarer*, S. 131.)

¹⁰⁴¹ Wiederabgedruckt in: Blicher, *Schack Staffeldt – Die Nachtseite seiner späteren Lebensjahre*, S. 67-99.

¹⁰⁴² Molbech, *Digteren Adolf Vilhelm Schack Staffeldt. Et biografisk Udkast*. In: *Samlinger til Schack Staffeldts Levnet* 1. Hg. von F. L. Liebenberg. Kopenhagen 1851.

¹⁰⁴³ Vgl. Knörrich, *Einleitung*, S. XXXIX.

¹⁰⁴⁴ Dieses auf deutsch verfasste Reisetagebuch, in dem Staffeldt ausführlich über die meisten seiner Stationen berichtet, ist erst nach seinem Tod gefunden worden. Es ist unklar, ob es jemals für die Öffentlichkeit bestimmt war. Das Tagebuch ist unter dem Titel *Uddrag af Schack Staffeldts haandskrevne Beretning om hans Reise i Tydskland og Norditalien. 1796-1800* veröffentlicht worden. Bis auf Hakon Stangerup liegen über dieses Tagebuch keine weiteren Forschungen vor.

¹⁰⁴⁵ Staffeldts Gedichtsammlung wird kein einziges Mal kritisch besprochen. Weder in Oehlenschlägers Autobiographie noch in seinen Briefen findet sich ein Hinweis auf diese Plagiatsaffäre.

¹⁰⁴⁶ Beide Anthologien erschienen jedoch bei demselben Verleger, bei Universitätsbuchhändler Friedrich Brummer. Ob Staffeldt tatsächlich verantwortlich für diese Vermarktung ist, ist nicht nachzuweisen. Allerdings muss ihm klar gewesen sein, dass diese beiden in ihrer Aufmachung sehr ähnlichen Gedichtbände für Verwirrung sorgen müssen. Da Staffeldt großen Wert auf die Originalität seiner Gedichte gelegt hatte, musste das Erscheinungsbild seiner Anthologie umso mehr Aufsehen erregen. (Vgl. Blicher, in: *Samlede Digte*, Bd. 3: *Tekskritik, varianter og kommentarer*, S. 129.)

¹⁰⁴⁷ So z. B. in den Gedichten *Harpespilleren i Kong Erik Eiegods Leir, Barden, Harpen*.

Literatur ausgegrenzt und gegen Adam Oehlenschläger als dem dänischen Nationaldichter schlechthin ausgespielt wird. In seiner Biographie spricht Molbech immer wieder abwertend über Staffeldts deutsche Denkart, die er auf seine deutsche Herkunft zurückführt. Staffeldts Dichtung sei nicht national genug, die Verwendung der dänischen Sprache oft unrichtig, weshalb ihr auch kein Erfolg beschieden sein könne.¹⁰⁴⁸ Molbech sieht, so Flemming Conrad in seiner Studie über die dänische Literaturgeschichtsschreibung von 1800 bis 1861, einen entscheidenden Zusammenhang zwischen Nation, Sprache und Literatur.¹⁰⁴⁹ Die Nationalsprache, so Conrad weiter, bilde für ihn die Voraussetzung für die Entfaltung dichterischen Talents. Die Fähigkeit des Dichters, sich die Eigenschaften und Möglichkeiten seiner Muttersprache anzueignen, bilde auch das Vermögen dafür, den Charakter des Volkes auszudrücken. Die Grenzen der Nationalsprache könne der Dichter nur überschreiten, indem er seinem dichterischen Wesen Gewalt antue.¹⁰⁵⁰ Diese Auffassung vertritt Molbech auch in Bezug auf Schack Staffeldts Poesie, indem er über den Autor schreibt:

Folket fordrer nemlig til en vis Grad baade det almindelige Præg af genial Digterkraft, og en med Folkets Aand i en given Tidsalder harmonerende Nationalitet; men det fordrer *altid*, at intet stødende eller saarende Misforhold imellem Sprogdannelsen, som den til en vis Tid findes, eller den erkendte Sprogbrugs og Sprogrenhedens Love, og Digterens Anvendelse af Sproget som poetisk Middel, skal forvanske og forstyrre Nydelsen af et Digterværk.¹⁰⁵¹

(Das Volk fordert nämlich bis zu einem bestimmten Grad beides: den allgemeinen Zug genialer Dichterkraft und eine mit dem Geist des Volks im gegebenen Zeitalter harmonierende Nationalität; aber es fordert *immer*, dass kein anstößiges oder verletzendes Missverhältnis zwischen der Sprachbildung, die zu einer bestimmten Zeit herrscht, bzw. die bekannten Gesetze des Sprachgebrauchs und der Sprachreinheit, und die Anwendung der Sprache durch den Dichter als poetisches Mittel, den Genuss der Dichtung entstellt und stört.)

In Molbechs Literaturbetrachtung funktionieren also „Danskhed“ und „Nationalitet“, wie Conrad weiter herausgearbeitet hat, als sprachlich-ästhetische Kriterien.¹⁰⁵²

Erst anlässlich der von Liebenberg herausgegebenen Gedichte im Jahr 1882 würdigt Georg Brandes Schack Staffeldt in einem Vorwort als einen herausragenden dänischen

¹⁰⁴⁸ Molbech schreibt, dass es Staffeldt nicht gelungen sei in der dänischen Sprache klassisch geworden zu sein: „Han var dertil for lidt *national*, baade i Aand og Sprog [...]“ (S. 2) („Dafür war er zu wenig *national*, sowohl im Geist und in der Sprache [...]“.) Etwas später heißt es bei Molbech: „At nu hans Poesie overhovedet ikke vandt eller kunde vinde betydelig Opmærksomhed hos det danske Folk [...] – dette tilskrive vi saaledes et Vilkaar, hvis Indflydelse viser sig almindelig i den Side af Poesiens Historie, der berører *Digterens Indvirkning paa Nationens Opfatning af deres Værker*.“ Molbech, *Digteren Schack Staffeldt*, S. 154f. („Dass seine Poesie überhaupt keine bedeutende Aufmerksamkeit beim dänischen Volk gewann oder gewinnen konnte [...] – das schreiben wir einem Umstand zu, dessen Einfluss sich gewöhnlich auf der Seite der Geschichte der Poesie zeigt, und die die *Wirkung des Dichters auf die Auffassung der Nation ihrer Werke* betrifft.“)

¹⁰⁴⁹ Vgl. Conrad, *Smagen og det nationale. Studier i dansk litteraturhistoriskrivning*, S. 191.

¹⁰⁵⁰ Vgl. ebd., S. 193.

¹⁰⁵¹ Molbech, *Digteren Schack Staffeldt*, S. 155.

¹⁰⁵² Vgl. Conrad, *Smagen og det nationale. Studier i dansk litteraturhistoriskrivning*, S. 201.

Dichter, der jedoch einer überlebten literarischen Epoche angehöre.¹⁰⁵³ Staffeldts Leben, so Brandes, sei unglücklich und leer gewesen, seine Poetik falsch und seine Philosophie veraltet, und dennoch gesteht er ihm zu, einige Dichtungen von unvergänglicher Schönheit hervorgebracht zu haben.¹⁰⁵⁴

Damit wird deutlich, dass Staffeldts Lyrik weder dem ideologisch gefärbten Konzept einer dänischen Nationalromantik entspricht noch für Brandes' Literatur des Modernen Durchbruchs besonders interessant ist. Indem der Deutsch-Däne im Kulturleben des 19. Jahrhundert eine nur untergeordnete Rolle spielt, kann er auch nicht Schillers klassische Positionen nach Dänemark vermitteln, die er sich für seine eigene Dichtung angeeignet hat. Der dänischen Öffentlichkeit bleibt Staffeldts Auseinandersetzung mit Schillers Dichtung und seinen ästhetischen Schriften verborgen. Denn diese lassen sich nicht in ein nationalromantisches Programm integrieren. In dem Maße wie Schiller als zu philosophisch und idealistisch wahrgenommen wird, wird auch Staffeldts Dichtung als philosophisch und idealistisch abqualifiziert.¹⁰⁵⁵

Eine größere zusammenhängende Abhandlung über Schack Staffeldt entsteht erst im Jahr 1940. In seiner Werkbiographie macht Stangerup vor allem zwei Deutsche aus, die Staffeldts Dichtung nachhaltig beeinflusst haben: Johann Gottfried Herder und Friedrich Schiller, um deren Philosophie Staffeldts Dichtung kreise, da diese ihn begeistert und berauscht hätten.¹⁰⁵⁶ Obwohl er Herders Namen niemals erwähnt, so führt Stangerup aus, sei er in seiner Dichtung doch häufig zugegen und nachzuweisen. Nicht zuletzt habe Herder sein vierbändiges Werk *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit* (1784-1791) eben genau zu dem Zeitpunkt abgeschlossen, als Staffeldt nach Göttingen kam, um dort zu studieren.¹⁰⁵⁷ Staffeldt setzt sich also mit den aktuellen philosophischen Strömungen auseinander, was auch die Beschäftigung mit Schillers kunsttheoretischen Schriften mit einschließt. Diese Kunstphilosophie verarbeitet er in seinen Gedichten, besondere Bedeutung erlangen hier ebenfalls Schillers große Programmgedichte *Die Götter Griechenlands* und *Die Künstler*.¹⁰⁵⁸

¹⁰⁵³ *Schack Staffeldts Digte*. Hg. von F.L. Liebenberg, 1882 (Med en Charakteristik af Digteren ved Georg Brandes. Tekstgrundlag: *Samlede Digte*, I-II med få ændringer). Wiederabgedruckt als: Brandes, *Schack Staffeldt*. (1769-1826). In: ders.: *Samlede Skrifter* 1, S. 308-367. (Nach dieser Ausgabe wird im Folgenden zitiert.)

¹⁰⁵⁴ Vgl. Brandes, *Schack Staffeldt*, S. 357. Vgl. dazu auch den lesenswerten Aufsatz von Bredsdorff, Thomas: *Ballonen og Dragen. Om Brandes' Staffeldt*. S. 157-171.

¹⁰⁵⁵ Genauso argumentiert auch Valdemar Vedel in Bezug auf Staffeldt und Baggesen, ihre Dichtung sei zu idealistisch und zu realitätsfern. (Vgl. Vedel, *Guldalder i dansk Digting*, S. 33-38.)

¹⁰⁵⁶ Vgl. Stangerup, *Schack Staffeldt*, S. 65.

¹⁰⁵⁷ Vgl. ebd., S. 49.

¹⁰⁵⁸ Vgl. ebd., S. 48.

Da Staffeldts Lyrik bisher an den Maßstäben einer dänischen Nationalromantik gemessen worden ist, wird seine Dichtung häufig unterschätzt und seine Auseinandersetzung mit Schiller kaum wahrgenommen. Deshalb soll im Folgenden gezeigt werden, dass die Kritik an seiner Lyrik mit Hilfe von Schillers klassischen Positionen nicht nur entkräftet werden kann, sondern auch, dass seine Dichtung anderen Prämissen folgt, die durchaus mit Schillers Vorstellungen von Klassizität in Vereinbarung zu bringen sind.

1.1 Schillers „Bürger“-Rezension und Schack Staffeldt

Die Kritik an Schack Staffeldts Lyrik lässt sich noch einmal wie folgt zusammenfassen: Von seinen Zeitgenossen wird sie als zu wenig national empfunden,¹⁰⁵⁹ sie zeige keine Landschaft,¹⁰⁶⁰ seine Gedichte stellten weder Stoffe der dänischen Vergangenheit noch der nordischen Mythologie dar¹⁰⁶¹ und trügen somit nicht zur Herausbildung eines dänischen Identitätsgefühls bei, wie dies für Oehlenschlägers Dichtung festgestellt werden kann. Hinzu kommt der Vorwurf, dass die Lyrik zu philosophisch und idealisierend ausfalle und fernab der Realität sei,¹⁰⁶² letztendlich sei sie nicht originell und zudem sprachlich unrichtig.¹⁰⁶³

Dass Staffeldt seiner Poesie allerdings andere Prämissen zu Grunde legt, wird dabei leicht übersehen. Selten ist bisher herausgearbeitet worden, dass er sich mit dem Programm der Deutschen Klassik eines Schillers eingehend beschäftigt und in seine Dichtung integriert hat. Wenn also Staffeldts Lyrik als zu wenig national empfunden wird, dann ist das zwar richtig, ließe sich jedoch problemlos mit Schillers Konzeption von „Classicität“ (NA 25, 97) vereinbaren. Denn auch er zielte nicht darauf ab, eine Literatur zu schaffen, die sich für die Herausbildung einer nationalen Identität funktionalisieren lässt, für ihn steht vielmehr die Beförderung der Freiheit des Menschen im Vordergrund.¹⁰⁶⁴ Ein ähnlicher Gedanke findet sich in einem großen Teil von Staffeldts Gedichten gespiegelt: Er thematisiert in Anlehnung an Schiller die Rolle der Kunst, die Entwicklung des Menschengeschlechts hin zu Humanität und Vollkommenheit und rekurriert dabei immer wieder auf die griechische Götterwelt.¹⁰⁶⁵

¹⁰⁵⁹ Vgl. Molbech, *Digteren Schack Staffeldt*, S. 154f.

¹⁰⁶⁰ Vgl. Andersen, *Den danske Litteratur i det nittende Aarhundredes første Halvdel*, S. 100.

¹⁰⁶¹ Molbech, *Digteren Schack Staffeldt*, S. 154ff. Vgl. ebenfalls Heiberg, *Lyrisk Poesie*, S. 445.

¹⁰⁶² Vedel, *Guldalderen i Dansk Digting*, S. 33f.

¹⁰⁶³ Vgl. ebd. Vgl. auch Molbech, *Digteren Schack Staffeldt*, S. 154.

¹⁰⁶⁴ Vgl. hierzu Schiller und die Deutsche Klassik ab S. 39.

¹⁰⁶⁵ So z.B. in den Gedichten *Menneskhedens Bane* und auch *Die Verklärung*, die zu Beginn der 1790er Jahre entstanden sind. Den Gedanken, dass die Kunst eine veredelnde Wirkung auf den Menschen ausübe, konnte Staffeldt in Schillers *Künstler*-Gedicht von 1789, aber auch in der Rezension *Über Bürgers Gedichte* vorfinden. (Vgl. NA 22, 245.)

Es erscheint daher sinnvoll, an Staffeldts Dichtung einmal Schillers Positionen, die er in seinen Rezensionen zu Bürgers und Matthissons Gedichten herausgearbeitet hat, als Richtschnur anzulegen. Beide Besprechungen dürften Staffeldt bekannt gewesen sein, da er sich zum Zeitpunkt ihres Erscheinens in Göttingen aufhielt, wo er in Austausch mit dem deutschen Geistesleben stand.¹⁰⁶⁶ Dass Staffeldt Schiller als Dichter bewunderte, ist auch einem Brief aus dem Jahr 1794 zu entnehmen, in dem er seinen Freund Johan Erik Berger bittet, dem Dichter einige seiner Gedichte zukommen zu lassen. In diesem Brief schreibt Staffeldt, dass er sich keinen besseren Kritiker für seine Gedichte vorstellen kann.¹⁰⁶⁷ Zugleich verrät der Brief, wie ambivalent er dieses Vorhaben angeht: Staffeldt weiß nicht, ob Berger Schiller überhaupt kennt und er weiß auch nicht, dass sich Berger schon längst wieder in Kopenhagen aufhält und er keine Möglichkeit hat, seine Gedichte zu überbringen.¹⁰⁶⁸ Welche Gedichte Staffeldt Schiller genau zukommen lassen hat, ist nicht mit Sicherheit nachzuvollziehen. Anzunehmen ist, dass es sich um die folgenden gehandelt haben könnte: *Das Opfer, Die Nacht, Die Verklärung, Hymne an Isis*.¹⁰⁶⁹ Staffeldts Brief belegt also, dass er Schiller als eine kritische Instanz anerkannte, weshalb auch davon ausgegangen werden kann, dass er die beiden Rezensionen kannte. Wenngleich Schillers Besprechungen dafür kritisiert wurden, dass sie ihm mehr Anlass boten, sein ästhetisches Programm vorzutragen, als dass er sich tatsächlich für die Lyrik der beiden Dichter interessiert habe,¹⁰⁷⁰ so konnte Staffeldt an ihnen Schillers Kriterien für gute Lyrik nachvollziehen. *Über Bürgers Gedichte* stammt aus dem Jahr 1791, fällt also in den Anfang seiner klassischen Phase. Viele der hier geäußerten Positionen finden sich später in Schillers philosophischen Abhandlungen wieder.

¹⁰⁶⁶ Die Rezension *Über Bürgers Gedichte* erscheint 1791 in *Allgemeine Literatur-Zeitung* 1791, Nr. 13. Die Rezension *Über Matthissons Gedichte* im Jahr 1794. Staffeldt hält sich zwischen 1791 und 1793 in Göttingen auf.

¹⁰⁶⁷ Vgl. Staffeldts Brief an Berger vom Herbst 1794 in: Liebenberg, F.L.: *Samlinger til Schack Staffeldts Levnet*, Bd. 2, S. 373. Staffeldt schreibt: „Nu veed jeg ingen i hvis Følge jeg heller gad se min Indbildningskrafts Børn – end den herlige Schillers. [...] [S]ig ham at en undseelig udlændisk Barde dyrkede Teutonia ved Sundets Bred, næsten til Forargelse for Dania; at disse Digte vare Prøver paa hans Offer, at han sandelig havde langt bedre endnu i sit Væрге og at han intet heftigere ønskede end at see dem billiget af ham ved at see dem trykkede i Thalia eller die Horen.“ Liebenberg, *Samlinger til Schack Staffeldts Levnet*, Bd. 2, S. 374. („Jetzt kenne ich niemanden, in dessen Folge ich die Kinder meiner Einbildungskraft lieber sähe – als in der des herrlichen Schillers. [...] [S]ag ihm, dass ein schüchternen ausländischer Barde Teutonia am Ufer des Sunds verehere, fast zur Entrüstung Danias; dass diese Gedichte Proben seines Opfers wären und dass er sicher noch weit bessere in seinem Gewahrsam habe und dass er nichts mehr wünschte, als sie von ihm gebilligt zu sehen, indem er sie in der Thalia oder den Horen gedruckt sähe.“) Ob dieser Brief wirklich aus dem Jahr 1794 stammt, gilt als ungesichert, da *Die Horen* erst ab 1795 erscheinen, *Thalia* war seit 1793 eingestellt.

¹⁰⁶⁸ Vgl. Liebenberg, *Samlinger til Schack Staffeldts Levnet*, Bd. 2, S. 373: „I den Forudsætning at De kiender Schiller, eller ogsaa uden denne Forudsætning, anmoder jeg Dem om at være min Sagfører hos ham. Jeg sidder næmlig her i Kjøbenhavn med endeel tydske Digte, (thi De veed jo af vor Sammenværelse i Göttingen at jeg stundom gjør Vers) til hvilke jeg ønskede en Canal til Udløb i Litteraturen.“ („Vorausgesetzt, Sie kennen Schiller, oder auch ohne diese Voraussetzung, ersuche ich Sie, mein Fürsprecher bei ihm zu sein. Ich sitze nämlich hier in Kopenhagen mit deutschen Gedichten, (denn Sie wissen ja von unserem Zusammentreffen in Göttingen, dass ich mitunter Verse mache) für die ich einen Kanal als Ausfluss in die Literatur wünsche.“)

¹⁰⁶⁹ Vgl. Blicher, in: *Samlede Digte*, Bd. 3: *Tekskritik, varianter og kommentarer*, S. 342.

¹⁰⁷⁰ Vgl. Misch, *Schiller als Rezensent*, S. 774.

„Idealisierung“ und „Veredlung“ stellen für ihn die wichtigsten Anforderungen an einen Dichter dar (vgl. NA 22, 253). Das bedeutet, dass alles „Individuelle und Lokale zum Allgemeinen zu erheben“ ist. (Ebd.) In der Vorrede zur *Braut von Messina* rund zehn Jahre später wird Schiller sagen, dass die Kunst nur dadurch wahr werde, indem sie das Wirkliche ganz verlasse und rein ideell werde:

Bloß der Kunst des Ideals ist es verliehen, [...] diesen Geist des Alls zu ergreifen, und in einer körperlichen Form zu binden. Auch sie selbst kann ihn zwar nie vor die Sinne, aber doch durch ihre schaffende Gewalt vor die Einbildungskraft bringen, und dadurch wahrer sein als alle Wirklichkeit und realer als alle Erfahrung. (NA 10, 10)

Der Darstellung alltäglich wiederkehrender Handlungen erteilt Schiller eine Absage, und genauso schreibt auch Staffeldt in einem Brief an Baggesen 1807, dass er bestrebt sei, seine Dichtung von Alltäglichkeit frei zu halten und eine idealische Sphäre zu schaffen: „[J]eg søger at adskille min Poesie fra Dagligdagsheden og at rulle min idealske Sfære saa højt omkring, at den ikke støder sammen med den jordiske Planet.“¹⁰⁷¹ („[I]ch versuche, meine Poesie von der Alltäglichkeit zu trennen und meine idealische Sphäre so hoch aufzurollen, dass sie nicht mit der Erdkugel zusammenstößt.“) Es geht Staffeldt also weniger darum, Erlebnislyrik (bzw. Gelegenheitsdichtung) zu verfassen, sondern Gedankenlyrik bzw. philosophische Lyrik, die durchaus mit Schillers Forderungen nach Distanz und Abstraktion übereinstimmt: „Aus der sanftern und fernenden Erinnerung mag er dichten [...], aber niemals unter der gegenwärtigen Herrschaft des Affekts, den er uns *schön* versinnlichen soll.“ (NA 22, 256) Der Dichter, so Schiller, müsse sich selbst fremd werden, um das Idealschöne zu schaffen. Dies sei aber nur durch „eine Freiheit des Geistes“ möglich, „durch eine Selbsttätigkeit [...], welche die Übermacht der Leidenschaft aufhebt.“ (NA 22, 256). In seiner Verteidigung gegen Bürgers Kritik führt Schiller diesen Punkt dahingehend aus, dass durch das Idealisieren etwas Allgemeines dargestellt werde: „*Menschlich* heißt uns die Schilderung eines Affekts, nicht weil sie darstellt, was ein einzelner Mensch wirklich so empfunden, sondern was *alle Menschen* ohne Unterschied *mitempfinden müssen*.“ (NA 22, 260)¹⁰⁷²

Der Vorwurf, dass Staffeldt keine Landschaft in seiner Dichtung beschreibe, lässt sich mit Schillers Rezension *Über Matthissons Gedichte* entkräften. Ausgehend von der Frage, ob

¹⁰⁷¹ Brief von Staffeldt an Baggesen vom 22.5.1807, in Liebenberg: *Samlinger til Schack Staffeldts Levnet*, Bd. 2, S. 413f.

¹⁰⁷² Etwas später im Text schreibt Schiller: „Will er [der Dichter, A.H.] aber einen Kunstzweck erreichen, d.i. will er allgemein rühren, will er gar die Seelen, die er rührt, durch diese Rührung *veredeln*, so entschieße er sich, von seiner noch so sehr geliebten Individualität in einigen Stücken Abschied zu nehmen, das Schöne, das Edle, das Vortreffliche, was wirklich in ihm wohnt, weislich zu Rat zu halten und wo möglich in *Einem Strahl* zu konzentrieren, so bemühe er sich, alles, was ausschließend nur an seinem einzelnen, umschränkten, befangenen Selbst haftet, und alles, was der Empfindung, die er darstellt, ungleichartig ist, davon zu scheiden und ja vor allem ändern jeden groben Zusatz von Sinnlichkeit, Unsittlichkeit u.dgl. abzustoßen, womit man es im handelnden Leben nicht immer so genau zu nehmen pflegt.“ (NA 22, 261.)

Naturlyrik, obwohl von den „Rigoristen in der Kunst“ im 18. Jahrhundert verpönt, nicht doch als gleichwertige „Art von Poesie, die der epischen, dramatischen und lyrischen ohngefähr ebenso wie die Landschaftsmalerei der Tier- und Menschenmalerei gegenüber steht“ (NA 22, 265), angesehen werden könne, entwirft Schiller ein Programm, das Landschaft und Natur als würdige Sujets der Kunst etabliert. Zuvor verweist er jedoch auf die Griechen, denen eine reine Landschaftsdarstellung, in der „die unbeseelte *Natur für sich selbst* zur Heldin der Schilderung“ (NA 22, 265) gemacht ist, fremd gewesen sei. Allein der Mensch sei ein der Kunst angemessener Gegenstand. Damit aber Landschaftsdichtung im Bereich der schönen Kunst bestehen kann, muss „die unbeseelte Natur ein Symbol der menschlichen werden“ (NA 22, 271) und „in den Kreis der Menschheit gezogen werden“ (NA 22, 272). Dies sei „entweder als Darstellung von Empfindungen oder als Darstellung von Ideen“ (NA 22, 271) möglich.

Auch in Staffeldts Lyrik weisen Landschaftsdarstellungen immer über ihre eigentliche Bedeutungsebene hinaus. Dies kann anhand einiger seiner Gedichte verdeutlicht werden. So dient beispielsweise die Natur in dem Gedicht *Indvielsen* als Rahmen für die dichterische Erweckung, die das lyrische Ich zu einer zweiten Natur führt.¹⁰⁷³ Auch das in *Paa Toppen af Mont-Cenis* geschilderte Unwetter steht für die im lyrischen Ich widerstreitenden Kräfte von Vernunft und Sinnlichkeit, das auch mit dem Vers „Orm og Guddom stride i mit Bryst“¹⁰⁷⁴ („Wurm und Göttlichkeit streiten in meiner Brust“) zum Ausdruck kommt. Der Geist bzw. die Vernunft erhebt sich über die drohende Natur und trägt den Sieg davon.¹⁰⁷⁵ Klaus P. Mortensen hat als einer der wenigen Wissenschaftler herausgearbeitet, dass sich in Staffeldts Dichtung oftmals ein zweifacher Untergang der Natur beobachten lasse: Die Natur und das leibliche Ich, und dies trifft in besonderem Maße auf *Paa Toppen af Mont-Cenis* zu, müssen vernichtet werden bzw. müssen untergehen, damit das lyrische Ich sie als sein Phantasiegebilde wieder auferstehen lassen könne.¹⁰⁷⁶ Während die Sinnenwelt stets ihrem Untergang geweiht sei, blieben das Bewusstsein und die schöpferische Phantasie bestehen.¹⁰⁷⁷ Damit erscheine der Sturz in einen Abgrund als ein Sturz aus der Sinnenwelt heraus. Dieser

¹⁰⁷³ *Indvielsen* wurde in *Digte, 1804* veröffentlicht. Hier zitiert nach Schack Staffeldt, *Samlede Digte* 1, S. 238.

¹⁰⁷⁴ Schack Staffeldt, *Samlede Digte* 1, S. 383.

¹⁰⁷⁵ *Paa Toppen af Mont-Cenis* in *Digte, 1804*. Hier zitiert nach Schack Staffeldt, *Samlede Digte* 1, S. 382f. Stangerup, Molbech und Blicher machen darauf aufmerksam, dass das Gedicht durch Baggesens 1801 entstandenes Gedicht *Tordenen paa Toppen af Grimsel* inspiriert sein könnte, gesicherte Aussagen gibt es jedoch nicht. In Staffeldts Dichtung kommt auch zum Ausdruck, und das besonders in seinen Naturdarstellungen, dass er sich mit Schellings Naturphilosophie auseinandergesetzt hat. Vgl. dazu Stangerup besonders S. 150-159. In seinen Aufzeichnungen bezeichnet Staffeldt Schelling als den ersten eigentlichen Idealisten: „Kants Seyn ist objectiv, Fichtes subjectiv, Schellings subjectiv-objectiv.“ (Zitiert nach Stangerup, *Schack Staffeldt*, S. 151.)

¹⁰⁷⁶ Vgl. Mortensen, *Afgrundspoeten*, S. 145.

¹⁰⁷⁷ Ebd., S. 146.

Sturz, so Mortensen, bedeute eine Rückwendung zum wahren Ich und zum wahren Bewusstsein, jedoch keine Selbsterstörung.¹⁰⁷⁸ An diesem Punkt lässt sich dann auch eine Parallele zu Schillers Theorie des Erhabenen ziehen,¹⁰⁷⁹ die er in seiner Schrift *Ueber das Erhabene* (1801)¹⁰⁸⁰ darlegt. Im Gefühl des Erhabenen, so Schiller, erfahre der Mensch sich als frei, „weil die sinnlichen Triebe auf die Gesetzgebung der Vernunft keinen Einfluß haben, weil der Geist hier handelt, als ob er unter keinen andern als seinen eigenen Gesetzen stünde.“ (NA 21, 42) Auch Staffeldts lyrisches Ich erfährt sich im Anblick der Natur als ein nicht ausschließlich sinnlich bestimmtes Wesen, sondern als eines, das immer zugleich auch geistiges Wesen ist, das „moralische Selbständigkeit“ (NA 21, 42) besitzt und sich somit „der Zustand unseres [des Menschen, A.H.] Geistes nicht notwendig nach dem Zustand des Sinnes richtet, daß die Gesetze der Natur nicht notwendig auch die unsrigen sind“ (NA 21, 42). Damit intendieren Staffeldts Gedichte keinesfalls, Landschaft als „wirkliche (historische) Natur“ (NA 22, 269) darzustellen, wie dies beispielsweise in Oehlenschlägers *Langlands-Reise* der Fall ist. Staffeldts Dichtung folgt Schillers Idealisierungskonzept und stellt sich somit in die Spuren seiner klassischen Dichtung.

Eine eingehende Analyse des Gedichts *Menneskhedens Bane* soll zeigen, dass Staffeldt Schillers Arbeiten nicht nur kannte, sondern dass er sie auch produktiv für seine eigene Dichtung nutzte.

1.2 „Menneskhedens Bane“ und „Die Künstler“

Ein Gedicht, dessen Entstehung in die Zeit des Göttingen-Aufenthaltes fällt und deutliche Spuren von Staffeldts Schiller-Lektüre aufweist, ist *Menneskhedens Bane*.¹⁰⁸¹ Unverkennbar an diesem Text ist sein Bezug zu Herder und dessen *Auch eine Geschichte zur Philosophie der Menschheit* und darüber hinaus zu Schillers Gedicht *Die Künstler*, das ebenfalls auf die

¹⁰⁷⁸ Vgl. ebd.: „Styrtet i afgrunden er et styrt væk fra sanseverden, ikke selvdestruktion, men det modsatte: selvfuldbyrdelse i foreningen med ‚det Hele‘.“ (S. 146.) („Der Sturz in den Abgrund ist ein Sturz weg aus der Sinnenwelt, keine Selbsterstörung, sondern im Gegenteil Selbstvollendung in Verbindung mit ‚dem Ganzen‘.“)

¹⁰⁷⁹ So auch Mortensen, *Afgrundspoeten*, S. 147.

¹⁰⁸⁰ Die Entstehung der Schrift *Ueber das Erhabene* ist nicht mit Sicherheit auszumachen, sie muss jedoch in die erste Hälfte der 1790er Jahre fallen, also in die Zeit, in der sich Schiller mit Kant beschäftigte. Im September 1793 erschien in der *Neuen Thalia* die Schrift *Ueber das Pathetische*, im August 1794 ihr zweiter Teil *Vom Erhabenen*. Insofern könnten Staffeldt Schillers Überlegungen zum Erhabenen bekannt gewesen sein. Die Schrift *Ueber das Erhabene* ist 1801 in Schillers *Kleineren Prosaischen Schriften* erschienen und muss zwischen 1794 und 1796 verfasst worden sein. (Vgl. NA 21, 328.)

¹⁰⁸¹ In denselben Entstehungszeitraum, so Stangerup, gehören auch: *Menneskets Kald, Til Menneskeheden 1793, Ode i den franske Ultrarevolutionsperiode, Til den galliske Jomfru und Reisen*. All diese Gedichte thematisieren ein ähnliches Problem, nämlich „Was ist der Sinn des Menschen“. (Vgl. Stangerup, *Schack Staffeldt*, S. 53.)

herdersche Schrift rekurriert.¹⁰⁸² Im *Künstler*-Gedicht habe Staffeldt, so Stangerup, eine Auffassung von Dichtung und Poesie vorgefunden, der er sich vorbehaltlos anschließen konnte.¹⁰⁸³ Das Gedicht *Menneskhedens Bane* wurde zu Staffeldts Lebzeiten nicht veröffentlicht, weshalb es auch nicht zu einer verstärkten Schillerrezeption in Dänemark beitragen konnte.

Staffeldts Gedicht ist mit 33 Strophen zu je acht Versen zwar nur knapp halb so umfangreich wie *Die Künstler* mit knapp 500 Versen, wirkt in seiner Darstellung jedoch ähnlich breit wie Schillers Gedicht. Koopmann spricht in Hinblick auf das *Künstler*-Gedicht von „einem unangemessenen Verhältnis zur eigentlichen Idee“¹⁰⁸⁴, und dieses Urteil lässt sich auch auf *Menneskhedens Bane* übertragen.

In *Menneskhedens Bane* wird die Entwicklung des Menschen hin zu Humanität und Vollkommenheit geschildert. Ihren Ausgang nimmt diese im Gestein und in der Entstehung der Erde, gefolgt von der Entstehung von Pflanzen und Tieren bis hin zum Menschen als Gesellschaftsmensch und den der Gegenwart, den Staffeldt als Kulturmenschen beschreibt.¹⁰⁸⁵ Für die Entwicklung des Menschen schreibt er wie auch Schiller der Kunst eine herausragende Rolle und Funktion zu. Während jedoch *Die Künstler* seinen Ausgang im Gegenwartsmenschen nimmt und diesen in den ersten zwölf Versen „in seiner jetzigen Vollkommenheit“ (NA 25, 199) zeigen, skizziert Staffeldt die Entwicklung hin zum Kulturmenschen nach, der am Ende des Gedichts steht und von Freiheit und Kunst (also der Schönheit) bestimmt ist. In Schillers Gedicht wird im zweiten Teil der Einleitung (V 13 bis 33) der Mensch daran gemahnt, die Funktion der Kunst nicht zu vergessen: „Berauscht von dem errungenen Sieg, | verlerne nicht die Hand zu preisen“ (NA 1, 201, V 13,14). Denn das, was den Menschen vom Tier unterscheidet, ist die Kunst: „Im Fleiß kann dich die Biene meistern, | in der Geschicklichkeit ein Wurm dein Lehrer sein, | dein Wissen teilst du mit vorgezogenen Geistern, | die Kunst, o Mensch, hast Du allein.“ (NA 1, 201, V 30-33) Auch Staffeldts Gedicht schickt den Menschen „Igiennem Phantasiens Rige | Til reene Aanders Værd og Held“¹⁰⁸⁶ und bringt damit zum Ausdruck, dass der Mensch nur zu Wert und Glück

¹⁰⁸² Vgl. Blicher, in: *Samlede Digte*, Bd. 3: *Tekskritik, varianter og kommentarer*, S. 361f. Vgl. auch NA 2, 2A, 192.

¹⁰⁸³ So trete denn auch in *Menneskhedens Bane* ein Künstler auf, der aktiv in die Entwicklung des Menschengeschlechts eingreife. Vgl. Stangerup, *Schack Staffeldt*, S. 58f.

¹⁰⁸⁴ Koopmann, *Schillers Lyrik*, S. 330.

¹⁰⁸⁵ Vgl. Stangerup, *Schack Staffeldt*: „Sten – Plante – Dyr – Vildmand – Samfundsmenneske – Kulturmenneske“ S. 56. („Stein – Pflanze – Tier – Wilder – Gesellschaftsmensch – Kulturmensch“.)

¹⁰⁸⁶ Schack Staffeldt, *Samlede Digte 2*, S. 353. Die „Phantasi“ wird in den Strophen 18, 20 und 22 wieder aufgenommen. Dies sind genau jene Strophen, in denen die besondere Wirkkraft der Kunst auf den Menschen beschrieben wird. Von „reene Aander“ also von „reinen Geistern“ wird auch Schiller in seiner 1801 erscheinenden Schrift *Ueber das Erhabene* sprechen.

gelangen kann, indem er durch das Reich der Phantasie schreitet. Die herausragende Rolle der Kunst wird bei Staffeldt zum ersten Mal in der dritten Strophe angekündigt. In beiden Gedichten wird somit ihre veredelnde Wirkung auf den Menschen thematisiert. Schiller beschreibt die Hauptidee seines Gedichts als „*die Verhüllung der Wahrheit und Sittlichkeit in die Schönheit*“, die er „zur herrschenden [Idee, A.H.] und im eigentlichen Verstande zur Einheit gemacht“ habe. (NA 25, 199)¹⁰⁸⁷ Die lyrische Umschreibung dieses Gedankens lautet: „Nur durch das Morgenthor des Schönen | Drangst du in der Erkenntnis Land.“ (NA 1, 202, V34, 35)¹⁰⁸⁸ Der Mensch kann nur über die Schönheit zu Erkenntnis und damit zu Sittlichkeit und Freiheit gelangen.¹⁰⁸⁹ Diese wird in den Versen 64 und 65 fortgeführt: „Was wir als Schönheit hier empfunden, | Wird einst als *Wahrheit* uns entgegengehn.“ (NA 1, 202, V 64, 65) Venus Urania ist in Schillers Gedicht als die Göttin der himmlischen Liebe zu verstehen und wird zur Personifikation der Wahrheit.¹⁰⁹⁰ Auch Staffeldt bezieht sich in der letzten Strophe, die zugleich den Höhepunkt seines Gedichts markiert, auf Urania:

Hun, om hvis Tinding Sole brænder,
 Betient af *Sandhed, Frihed, Dyd*,
 Som hun i Rad til Jorden sender,
Urania er Himlens Fryd.
 Naar Jorden alle tre tilbeder
 Hun selv, i salig Majesteet,
 Sin Stjernevogn fra Himlen leder
 Og Jord og Himmel vorder Eet.¹⁰⁹¹

Die Nähe zu Schillers *Künstler*-Gedicht scheint klar hervor: Die um die Schläfen brennende Sonne kann leicht mit der Feuerkrone der Urania (NA 1, 202, V 59, 60) in Verbindung gebracht werden, die so hell strahlt wie der Orion.¹⁰⁹² In seiner Anmerkung will Staffeldt unter Urania die höchste intellektuelle und moralische Vollkommenheit verstanden wissen¹⁰⁹³ und scheint damit auf die personifizierte Wahrheit im *Künstler*-Gedicht anzuspielen.

¹⁰⁸⁷ Damit habe Schiller, so Koopmann, seine „Schönheitsphilosophie [...], wie er sie vor allem in *Ueber Anmuth und Würde* und in den Briefen *Ueber die ästhetische Erziehung des Menschen* ausführlich entwickelt, in aller Prägnanz vorgezeichnet.“ (Koopmann, *Schillers Lyrik*, S. 331.)

¹⁰⁸⁸ Staffeldt lehnt sich in Strophe 15 nah an Schiller an: „Til Skjønhed, Sandheds Eos, knytter | Han Sympathie og Ærelyst“, wird *Sandheds Eos* aufgelöst, so handelt es sich um die Morgenröte der Wahrheit. Eos war in der griechischen Mythologie die Göttin des Morgens bzw. der Morgenröte. (Vgl. Blicher, in: *Samlede Digte*, Bd. 3: *Tekskritik, varianter og kommentarer*, S. 365.)

¹⁰⁸⁹ Am Ende des zweiten Briefes in *Ueber die ästhetische Erziehung des Menschen* schreibt Schiller: „[...] weil es die Schönheit ist, durch welche man zu Freyheit wandert.“ (NA 20, 312.)

¹⁰⁹⁰ Vgl. NA 2, 2A, 195.

¹⁰⁹¹ Schack Staffeldt, *Samlede Digte 2*, S. 363. Auch in dem Gedicht *Die Verklärung*, das Staffeldt wahrscheinlich Schiller zukommen lassen wollte, bezieht er sich auf „die himmlische Urania“: „Dort, wo die himmlische Urania | Verschleiert, als Dionens Tochter, thront [...]“. (Schack Staffeldt, *Samlede Digte 2*, S. 326.)

¹⁰⁹² „Die, eine Glorie von Orionen | Ums Angesicht“ (NA 1, 202, V 54, 55). Vgl. dazu auch Berger, „*Die Künstler*“. *Entstehungsgeschichte und Interpretation*, S. 41ff.

¹⁰⁹³ Vgl. Schack Staffeldt, *Samlede Digter 2*, S. 363.

Wie Schiller daran erinnert, dass den Künstlern „aus dem Formenreichtum der Natur die Vorbilder für erste eigene Schöpfungen entgegentraten“¹⁰⁹⁴, so erhebt auch Staffeldt die Natur zum Vorbild für die Kunst und nimmt in Strophe 12 die Rolle der Kunst erneut auf:

Snart Kunsten kappes om at beile
Med Dig, Natur! til Skiønheds Priis:
Paa Tavlen, som i Bækkes Speile,
Din Skygge staaer i syvfold Lys;¹⁰⁹⁵

Die von Staffeldt verwendete Lichtmetaphorik sowie die siebenfachen Strahlen finden sich ebenfalls bereits in Schillers Gedicht. So heißt es in den *Künstlern*: „Wie sich in sieben milden Strahlen | der weiße Schimmer lieblich bricht, | wie sieben Regenbogenstrahlen | zerrinnen in das weiße Licht“ (NA 1, 214, V474-477). Solch enge Nähe, die sich besonders in einer ähnlichen Wort- und Motivwahl niederschlägt, lässt sich in *Menneskhedens Bane* mehrfach nachweisen. Staffeldt nutzt die Bezeichnung „Dämon“ wie auch Schiller in *Die Künstler* (so z.B. in Vers 56) und legt ihr die gleiche griechische Bedeutung eines reinen Geistwesens zu Grunde. Synonym zu der Bezeichnung „Dämonen“ spricht Schiller auch von „vorgezogenen Geistern“ (NA 1, 201, V 32), „erhabne Geisterwelt“ (NA 1, 203, V 101) oder auch „dem heitern Geist“ (NA 1, 210, V 329). Im Vergleich dazu verwendet Staffeldt die Bezeichnungen „reene Aanders Værd“ (Strophe 3), „Daimonens Krone“ (Strophe 27) und „Aanders Værdighed“ (Strophe 28).¹⁰⁹⁶

In beiden Gedichten wird die Entwicklung des Kulturmenschen allerdings von Rückschlägen durchbrochen, die sich jeweils in der Situation der Kunst widerspiegeln. Schiller beschreibt die Bedrohung der Kunst als „der Zeiten stillen Sieg“, die „traurig, mit entnervtem Gange“ wie „[d]er Greis an seinem Stabe schlich“ (NA 1, 210f., V 354f.) und verweist damit auf das Mittelalter. Noch unmissverständlicher fällt Staffeldts Beschreibung des Mittelalters in den Strophen 24 und 25 aus und die Klage über die Situation der Kunst:

Bortvisner, Hellas! al din Vaar.
I Mørket Overtroe udtordner
Et Uveir af sit sorte Haar,
[...]
Min Barm er fuld af Klagetoner –
O Latium! din Søn sank ned,

¹⁰⁹⁴ Malles, *Fortschrittsglaube und Ästhetik*, S. 105f. Im *Künstler*-Gedicht lautet die Passage: „Wie konntet ihr des schönen Winks verfehlen, | Womit euch die Natur hilfreich entgegen kam? | Die Kunst, den Schatten ihr nachahmend abzustehlen, | Wies euch das Bild, das auf der Woge schwamm.“ (NA 1, 204, V 125-128.)

¹⁰⁹⁵ *Menneskhedens Bane*, Strophe 12, Schack Staffeldt, *Samlede Digte* 2, S. 356.

¹⁰⁹⁶ Ein weiteres Beispiel wäre etwa Schillers Schilderung der Eroberung Konstantinopels: „Vertrieben von Barbarenheeren, | Entrisset ihr den letzten Opferbrand | Des Orients entheiligten Altären | Und brachtet ihn dem Abendland. | Da stieg der schöne Flüchtling aus dem Osten, | Der junge Tag, im Westen neu empor, | Und auf Hesperiens Gefilden sproßten | Verjüngte Blüten Joniens hervor.“ (V 363-370.) Bei Staffeldt lautet diese Episode in Strophe 22: „Thi Phantasien Krandsen eder | Af Dagens gyldne Porte gav. | Da Tibers Ørn sin Flugt udspiled? | Mod Solens Opgang, tog han den | Til Seiersbytte med og iled? | Tilbage til Hesperien.“ (Vgl. auch Blicher, in: *Samlede Digte*, Bd. 3: *Tekskritik, varianter og kommentarer*, S. 365.)

Fra Phantasiens Foraarszoner
Til Vildheds grumme Vinter ned.¹⁰⁹⁷

Der Kunst wird sowohl im Gedicht des Deutschen als auch des Dänen die Fähigkeit zugesprochen, „einer schwächlichen und müden Menschheit wieder frische Kräfte zuzuführen und sie zu einer neuen Blüte zu ertüchtigen.“¹⁰⁹⁸ Griechische Antike und die Renaissance sind die beiden Epochen, in denen es zu dieser Blüte der Kunst gekommen ist. Was bei Schiller in den Versen „Zweymal verjüngte sich die Zeit, | zweymal von Samen, die ihr ausgestreuet“ (NA 1, 211, V 361f.) abgehandelt wird, stellt sich bei Staffeldt ausführlicher dar: In Strophe 26 wird die Renaissance in Florenz durch das Geschlecht der Medici angekündigt, um danach in Strophe 27 eine weitere Blütezeit des Menschen auszurufen: Für den Menschen eröffnet sich erneut die Möglichkeit, sich von seinen Instinkten loszusagen und sich den Dämonen (also den rein geistigen Wesen) anzunähern, was jedoch nur auf dem Weg über Wahrheit und Tugend erreicht werden kann (Vgl. Strophe 27 und 28).

Das, was in Schillers Gedicht nach Franz Berger den „kulturgeschichtlichen Teil“¹⁰⁹⁹ (V 103-382) darstellt, deckt sich mit den Strophen 13 bis 23 in Staffeldts Gedicht. Darin erfahren die Künstler „die ihrer Mittlerfunktion entsprechende Aufwertung“¹¹⁰⁰, die Staffeldt ebenso vornimmt. Für den Dichter solle der Kranz gewunden werden (Strophe 15), da nur er den Strahl der Wahrheit sehe. Allein die Dichtung bzw. die Kunst kann den Menschen vom Laster befreien und ihn zu anmutigen Taten motivieren. Sie bestimme über Lachen und Weinen, weil sie durch die Schönheit auf den Spuren der Weisen und Helden wandle und dadurch das Bild einer idealen Zukunft male.¹¹⁰¹ Auch Schiller sagt über die Künstler, dass sie „das Gleichmaß in die Welt gebracht“ (NA 1, 203, V 103) haben.

Schiller wollte, wie Norbert Oellers gezeigt hat, *Die Künstler* eigentlich immer noch einmal einer Überarbeitung unterziehen, „um das Gedicht mit seinen entwickelteren ästhetischen Auffassungen in Übereinstimmung zu bringen und ihm formal (vielleicht auch inhaltlich) mehr Geschlossenheit zu geben.“¹¹⁰² Doch zu dieser Überarbeitung ist es nie

¹⁰⁹⁷ Schack Staffeldt, *Samlede Digte 2*, S. 360.

¹⁰⁹⁸ Berger, „*Die Künstler*“. *Entstehungsgeschichte und Interpretation*, S. 77f.

¹⁰⁹⁹ Zum Aufbau von Schillers *Künstler*-Gedicht vgl. Berger, „*Die Künstler*“. *Entstehungsgeschichte und Interpretation*, besonders S. 28. Vgl. ebenfalls Malles, *Fortschrittsglaube und Ästhetik*, der sich in seinem Aufsatz auf Bergers Arbeit bezieht.

¹¹⁰⁰ Malles, *Fortschrittsglaube und Ästhetik*, S. 105.

¹¹⁰¹ Vgl. Strophe 16: „Af Styrkens Favn han Lasten vrister; | Han hersker over Smil og Graad; | Ved Skiønheds Alter blidt han frister | Barbarens Sind til yndig Daad; | Sødtlokkende, han Krandsse spreder | Paa Viises og Heroens Spor | Og lyst paa Fremtids Grund udbreder | En idealisk malet Jord.“ Schack Staffeldt, *Samlede Digte 2*, S. 357.

¹¹⁰² Oellers, *Schillers Lyrik*, S. 124. Briefen von Schiller an Körner ist zu entnehmen, dass ihm vor der Durchsicht der *Künstler* „am meisten bange [war]. Meine Ideen über Kunst haben sich seit der Zeit merklich erweitert. [...] Doch muß ich gestehen, daß ich noch sehr viel philosophisch richtiges in den Künstlern finde,

gekommen, er hat es auch nicht in den ersten Teil seiner *Gedichte* aufgenommen.¹¹⁰³ Auch Schack Staffeldt überarbeitet *Menneskhedens Bane*, schließt dieses Vorhaben jedoch nicht ab. Bei ihm stehen die Änderungen, besonders der Strophen 29 bis 32,¹¹⁰⁴ in Zusammenhang mit den Entwicklungen der *Französischen Revolution*. Als er zuerst begeistert über die Revolution in Frankreich ist, formuliert er in Strophe 29: „Triumph! Triumph! Fra Pol til Pol: | I Gallien et Folk sig sætter | Med Lov og Sværd, paa Retfærds Stol“.¹¹⁰⁵ Nach dem Sturm auf die Tuilerien und spätestens seit der Hinrichtung Ludwig XVI. schien es Staffeldt jedoch unmöglich gewesen zu sein, diese Verse beizubehalten, weshalb er sie ändert und stattdessen die Reformation beschreibt, die, wie er anmerkt, „Fornuftens første, ret hældige Forsøg at befrie sig fra hævdet og helliget Tanketvang“¹¹⁰⁶ („der erste, recht glückliche Versuch der Vernunft, sich aus dem geltenden und geheiligten Gedankenzwang zu befreien“) sei. Von Strophe 30, in der ursprünglich die Freiheit gefeiert wurde, bleiben nur Reste bestehen, Staffeldt hat diese Zeilen nicht mehr geändert. Ebenso enttäuscht über den Verlauf der Revolution hatte sich auch Schiller gezeigt und ihn zum Anlass genommen, ein System einer ästhetischen Erziehung zu entwerfen. In den Briefen an den Prinzen Friedrich Christian von Schleswig-Holstein-Sonderburg-Augustenburg fällt sein Urteil über die Entwicklungen in Frankreich drastischer aus als in der *Horen*-Fassung:

Der Versuch des Französischen Volks, sich in seine heiligen Menschenrechte einzusetzen, und eine politische Freiheit zu erringen, hat bloß das Unvermögen und die Unwürdigkeit desselben an den Tag gebracht, und nicht nur dieses unglückliche Volk, sondern mit ihm auch einen beträchtlichen Theil Europens, und ein ganzes Jahrhundert, in Barbarey und Knechtschaft zurückgeschleudert. (13.7.1793, NA 26, 262)

Wie bereits angemerkt, hat Schack Staffeldt *Menneskhedens Bane* nicht veröffentlicht. Die unbestreitbaren Bezüge zu Schillers *Künstler*-Gedicht, das in Dänemark nur geringe Bekanntheit erlangte, bleiben der dänischen Öffentlichkeit verborgen. Eine Verbreitung von Schillers klassischen Positionen bleibt ihm aufgrund seiner eigenen Stellung verwehrt. Dagegen findet die Poesie Adam Oehlenschlägers deutlich mehr Beachtung. Diese steht ganz im Zeichen der dänischen Nationalromantik und fördert damit die Herausbildung des dänischen Nationalbewusstseins.

und darüber ordentlich verwundert bin. Ueber den Gang des ganzen Gedichts fürchte ich, mein Urtheil zu sagen. Es befriedigt mich gar zu wenig.“ (An Körner, 27.5.1793, NA 26, 243.)

¹¹⁰³ Vgl. NA, 2A, 193. Das Gedicht wurde erst in den zweiten Band, der im Jahr 1803 erschien, aufgenommen.

¹¹⁰⁴ Im Grunde liegt nur von Strophe 31 eine vollständig überarbeitete Fassung vor. Die Strophen 29 und 32 sind in *Samlede Digte* unvollständig abgedruckt. Die früheren Varianten bringt Blicher im Kommentarband. (Vgl. Blicher, in: *Samlede Digte*, Bd. 3: *Tekskritik, varianter og kommentarer*, S. 358f.)

¹¹⁰⁵ Blicher, in: *Samlede Digte*, Bd. 3: *Tekskritik, varianter og kommentarer*, S. 359.

¹¹⁰⁶ Schack Staffeldt, *Samlede Digte 2*, S. 362.

2. Adam Oehlenschlägers Lyrik

Welche Bedeutung hat Schillers Lyrik für die von Adam Oehlenschläger, dessen Tragödien von der dänischen Literaturgeschichtsschreibung häufig eine Nähe zu den klassischen Dramen des deutschen Dichters attestiert wird?¹¹⁰⁷ Anzunehmen wäre, dass Oehlenschläger aus Schillers Balladen, die hauptsächlich im sogenannten Balladenjahr 1797 im wechselseitigen Austausch mit Goethe entstanden,¹¹⁰⁸ für seine Romanzendichtung¹¹⁰⁹ fruchtbar macht. Diese bezeichnet Heiberg immerhin als die Grundfeste seines gesamten poetischen Talents.¹¹¹⁰ Eine produktive Auseinandersetzung mit Schillers klassischer Lyrik, insbesondere seinen Balladen, lässt sich bei Oehlenschläger jedoch nicht nachweisen. Zwar sind motivische Ähnlichkeiten erkennbar, wie z.B. zwischen Schillers *Der Kampf mit dem Drachen* und *Løveridderen*, doch fehle es Oehlenschlägers Romanzen, wie eingangs erwähnt, durchweg an gedanklicher Tiefe.¹¹¹¹ So bleibt dann auch unklar, inwiefern *Knud den Store*¹¹¹² nun einer Schillerschen Ballade wie etwa dem *Taucher* vergleichbar sei, wie Topsøe-Jensen behauptet.¹¹¹³ Denn in Folge seines Idealisierungskonzepts transportiert Schiller in seinen Balladen immer einen „moralisch[en] Sinnzusammenhang“, der, „nicht über den Menschen verhängt, sondern vom Menschen selbst hervorgebracht [wird]“.¹¹¹⁴ Indem der König in *Knud den Store* im Anblick des Meeres seine Machtlosigkeit gegenüber der Natur begreift und schließlich Vergebung im christlichen Glauben sucht, entspricht das Gedicht vielmehr einer Naturballade, als dies im *Taucher* der Fall ist. Schillers Ballade handelt nicht „von religiösen oder außerreligiösen Schicksalsmächten“ und auch nicht „von Vorgängen und Gegebenheiten

¹¹⁰⁷ Dass diese Nähe nicht mit Schillers Konzept von Klassizität in Einklang zu bringen ist und Oehlenschläger den Deutschen nur für seine eigene Dichtung heranzieht, habe ich im Kapitel *Adam Oehlenschläger – „Schiller des Nordens“* ab S. 69 gezeigt.

¹¹⁰⁸ In seinem Brief an Goethe vom 22.9.1797 bezeichnet Schiller das Jahr als „Balladenjahr“ (NA 29, 137), zwischen Juni und September des Jahres verfasst er sechs Balladen, die zusammen mit denen Goethes im *Musenalmanach auf das Jahr 1798* erscheinen, darunter Schillers Balladen *Der Ring des Polykrates*, *Der Handschuh*, *Ritter Toggenburg*, *Der Taucher*, *Die Kraniche des Ibykus*, *Der Gang nach dem Eisenhammer* und Goethes Balladen *Der Schatzgräber*, *Legende*, *Die Braut von Korinth*, *Der Gott und die Bajadere*, *Der Zauberlehrling*. Schillers Ballade *Der Kampf mit dem Drachen* erscheint erst im folgenden Almanach. (*Musenalmanach auf das Jahr 1799*.)

¹¹⁰⁹ Die Bezeichnung „Romanze“ wird hier gleichbedeutend mit „Ballade“ verwendet und lehnt sich damit an den nahezu gleichbedeutenden Gebrauch im 19. Jahrhundert an. Ebenso sprechen Heiberg und Vilhelm Andersen in Bezug auf Oehlenschlägers Balladen von Romanzen.

¹¹¹⁰ Heiberg schreibt diesbezüglich: „Romancen er Grundvolden for Oehlenschlägers hele poetiske Geni, det er den Spire, hvorfra alle hans Værker have udviklet sig; og hvilke og hvor mange end de Fag ere, hvori han har digtet, i dem alle er han trængt saa dybt ind, som Romancens Vinger kunde bære ham, men heller ikke længer.“ Heiberg, *Svar paa Oehlenschlägers Skrift*, S. 215. („Die Romanze ist die Grundfeste für Oehlenschlägers gesamtes poetisches Genie, sie ist der Keim, woraus alle seine Werke sich entwickelt haben; und welche und wieviele auch die Formen sind, in denen er gedichtet hat, in alle ist er so tief eingedrungen wie die Flügel der Romanze ihn tragen konnten, aber auch nicht weiter.“)

¹¹¹¹ Vgl. Andersen, *Eftermæle*, S. 102.

¹¹¹² Gemeint ist die Ballade und nicht Oehlenschlägers gleichnamige Tragödie aus dem Jahr 1818. *Knud den Store* erschien in *Poetiske Skrifter*. Første Deel, 1805.

¹¹¹³ Vgl. Topsøe-Jensen, *Indledning*, in: *Poetiske Skrifter* 1, S. VIII.

¹¹¹⁴ Kaiser, *Mensch und Weltlauf in Schillers Balladen*, S. 59f.

im Unbewußten¹¹¹⁵, wie Gerhard Kaiser herausgestellt hat, sondern von der Versuchtheit des Menschen zur Hybris.¹¹¹⁶ Insofern darf *Der Taucher* eben nicht mit einer Naturballade verwechselt werden, „die, indem sie von einem magischen Apell der Natur an vorbewußte Schichten im Menschen ausgeht, einen Wechselbezug zwischen innermenschlicher Seelennatur und außermenschlicher Natur aufdeckt.“¹¹¹⁷

Den beiden Gedichten *Hakon Jarls Død* und *Guldhornene* aus Oehlenschlägers Debüt *Digte, 1803* schreibt Gustav Albeck die größte Nähe zu Schiller und auch Goethe zu.¹¹¹⁸ Dennoch sind die Spuren von Schillers Lyrik in Oehlenschlägers Gedichten äußerst gering. Aussagen über eine Beschäftigung mit der Lyrik des Deutschen lassen sich in seiner Autobiographie nicht finden. Schillers *Ode an die Freude* ist das einzige Gedicht, das Oehlenschläger ins Dänische übertragen hat. Im Gegensatz dazu hat er mehrere von Goethes Gedichten ins Dänische übersetzt.¹¹¹⁹

Im Vergleich zu Schack Staffeldts Poesie bietet Oehlenschläger in seinen Gedichten eine Vielzahl von identitätsstiftenden Momenten, die dazu geeignet sind, seine Dichtung für die Herausbildung einer nationalen Identität heranzuziehen. Oehlenschläger findet seine Stoffe in der nordischen Vergangenheit wie beispielsweise die Gedichte *Hakon Jarls Død*, *Guldhornene* und auch *Knud den Store* erkennen lassen. Darüber hinaus verweist er in seiner Lyrik auf die dänische Landschaft, die mit historischen Erinnerungsorten wie etwa in *Roskilde Domkirke* oder *Svendborg Sund* in *Langelands-Reise i Sommeren 1804* verknüpft ist. Der Gedichtzyklus *Langelands-Reise* stellt das poetische Resultat seiner gemeinsamen Reise mit Niels Ørsted von Kopenhagen nach Langeland dar. In 38 Gedichten werden historische Orte sowie nationale Mythen in eine lyrische Form gebracht.¹¹²⁰ Das erste eigentliche Gedicht nach der Einleitung, *Saxo Grammaticus*, als der Verweis auf historische Quellen kann ebenso als Oehlenschlägers literarisches Programm gelesen werden. Natur und Geschichte sowie Vergangenheit und Gegenwart sollen sich in Harmonie vereinen:¹¹²¹

Hvergang Besøg jeg faaer, huldt af den unge Natur;
Men naar Farvel hun har sagt, naar sig nærmer de mosgroede Mure,
[...]
At sig Oldtid kan blande med Nutid og Nutid med Oldtid,

¹¹¹⁵ Kaiser, *Sprung ins Bewußtsein*, S. 209.

¹¹¹⁶ Vgl. Kaiser, *Mensch und Weltlauf in Schillers Balladen*, S. 62.

¹¹¹⁷ Kaiser, *Sprung ins Bewußtsein*, S. 209.

¹¹¹⁸ Vgl. Albeck, *Romantik (1800-1870)*, S. 25f.

¹¹¹⁹ Vgl. Liebenberg, F. L.: *Bidrag til den oehlenschlägerske Litteraturshistorie*, Bd. 2. Liebenberg führt Übersetzungen der folgenden Gedichte Goethes an: *Der Fischer*, *Grenzen der Menschheit*, *Meine Göttin*, *Harzreise im Winter* und *Der Erbkönig*.

¹¹²⁰ Vgl. Jensen, *Naturens Verden. Naturromantikken*, S. 628.

¹¹²¹ Vgl. hierzu Topsøe-Jensen, *Indledning*, in: *Poetiske Skrifter* 1, S. IXf. Vgl. ebenfalls Albeck, *Romantik (1800-1870)*, S. 47.

Kierligt i blid Harmonie, giennem det reisende Digt.¹¹²²

Damit lässt sich Oehlenschlägers Poesie in ein literarisches Konzept einpassen, das dazu dient, die Identität der dänischen Nation zu befördern. Mit Schillers klassischen Positionen der *Bürger*-Rezension oder auch seinen ästhetischen Schriften lässt sich dies jedoch keineswegs in Einklang bringen. Denn Schiller wendet sich ausdrücklich gegen die Darstellung der wirklichen, d.h. der historischen Natur, „denn alle Wirklichkeit ist mehr oder weniger Beschränkung jener allgemeinen Naturwahrheit. [...] Nur in Wegwerfung des Zufälligen und in dem reinen Ausdruck des Notwendigen liegt der *große Stil*.“ (NA 22, 269) Wie wenig Oehlenschlägers Dichtung mit dieser Vorstellung von Klassizität und Idealisierung gemeinsam hat, wird besonders am Beispiel seiner Lyrik klar. Deutlich wird auch, dass zu Beginn des 19. Jahrhunderts kein Interesse an diesem Schillerschen Konzept in Dänemark zu bestehen scheint. Im Gegensatz dazu verspricht genau das Erfolg, was zur Herausbildung eines dänischen Nationalgefühls beiträgt. Folglich wird Oehlenschläger zum dänischen Nationaldichter stilisiert, der sich zwar für Schillers Dramen interessiert, doch eben nur in dem Ausmaß als sie ihm eine bühnenwirksame Dramentechnik vorführen, die er in seinen eigenen Tragödien anwendet. Schillers klassische Positionen hingegen sind für Oehlenschläger von untergeordneter Bedeutung. Diese vermittelt er in seinen Dramen nicht nach Dänemark. Seine Poesie untermauert diese Beobachtung dergestalt, als dass sich in ihr keinerlei Hinweise auf Schillers Dichtung bzw. seine Ästhetik finden lassen. Schack Staffeldt hingegen, der sich genau mit diesen, d.h. Schillers ästhetischen Positionen, auseinandersetzt, wird aufgrund mangelnder nationenbildender Momente von der dänischen Literaturgeschichte des 19. Jahrhunderts ausgegrenzt. Damit gelangt jedoch auch die Vermittlung von Schillers Lyrik und Ästhetik an ihr Ende.

¹¹²² Oehlenschläger, *Langlands-Reise i Sommeren 1804*, S. 122.

VII Stationen der Schillerrezeption im 20. Jahrhundert

Hatten Schillers Dramen im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts, trotz des aufkommenden Naturalismus, durch die historischen Inszenierungen des *Dagmartheater* noch einmal eine Wiederbelebung erfahren, so gehen die Aufführungszahlen zu Beginn des neuen Jahrhunderts zurück. Forderungen nach einer neuen Theaterästhetik, die den aktuellen Themen und Fragen gerecht wird, führen dazu, dass seine Stücke seltener gezeigt werden. Zudem verliert er als dichterisches Vorbild an Bedeutung. Während das sozialrealistische Illusionstheater zunehmend von expressionistischen Strömungen abgelöst wird, kommt seinen Dramen und ästhetischen Schriften kaum mehr eine Vorbildfunktion zu.

Für Schiller ist das Theater, wie er bereits in seiner Rede *Was kann eine gute stehende Bühne eigentlich wirken?* darlegt, „eine Schule der praktischen Weisheit, ein Wegweiser durch das bürgerliche Leben, ein unfehlbarer Schlüssel zu den geheimsten Zugängen der menschlichen Seele.“ (NA 20, 95) Es stellt damit eine „politische Anstalt“ dar, wie Walter Hinderer in seinem gleichnamigen Aufsatz zeigt.¹¹²³ Ebenso vertritt Schiller in den *Briefen über die ästhetische Erziehung des Menschen* eine Position, in der „die Ästhetik zu einer Art politischer, gesellschaftlicher und moralphilosophisch-anthropologischer Vorschule“¹¹²⁴ wird. Kunst und Theater existieren damit keineswegs losgelöst von gesellschaftlichen und politischen Verhältnissen, sondern stellen vielmehr „ein Erziehungsinstrument“ dar, so Hinderer weiter, „das [...] die Bedingung der Möglichkeit einer politischen und gesellschaftlichen Veränderung vorbereitet.“¹¹²⁵ Inwieweit diese Grundsätze für dänische Dramatiker zu Beginn des 20. Jahrhunderts von Bedeutung sind, soll insbesondere am Beispiel von Kaj Munk untersucht werden. Denn gerade seine Dramen werden in der dänischen Literaturgeschichtsschreibung häufig mit Schillers Tragödien in Verbindung gebracht. Zugleich zeigt sich, dass Munks Dramen lange als rückwärtsgerichtet und anachronistisch eingeschätzt wurden, was auf seine Vorbilder Shakespeare, Schiller und Oehlenschläger zurückgeführt wird.¹¹²⁶ Im Vergleich mit ihm wurden Autoren wie Poul Henningsen, Kjeld Abell und auch Soya als deutlich moderner und zeitgemäßer angesehen. Erst seit etwa der 1990er Jahre lässt sich ein neues Interesse an Kaj Munk und seinen Dramen beobachten, das zu einer Renaissance seiner Stücke geführt hat und auch die in der dänischen Literaturgeschichtsschreibung verfestigte Gegenüberstellung von Abell als dem Erneuerer des

¹¹²³ Hinderer, *Das Theater als politische Anstalt*, S. 209-238.

¹¹²⁴ Ebd., S. 225.

¹¹²⁵ Ebd., S. 222.

¹¹²⁶ So z.B. Olivarius, *Teatret: Kaj Munk og Kjeld Abell*, S. 541. So auch Hesselaa, *Kristendommens drama – Kaj Munk*, S. 345.

dänischen Theaters und Munk als dem eher traditionell Gesinnten hinterfragt hat.¹¹²⁷ Dieser Rezeptionsverlauf, der näher herauszustellen sein wird, ist für die Dramatik Abells und Soyas so nicht erkennbar. Es wird daher an ausgewählten Dramen von Kaj Munk überprüft, ob die postulierte Nähe zu Schillers Dramen in formalästhetischer Sicht aufrechterhalten werden kann.

Ebenso wird nach der gesellschaftlichen Funktion des Theaters bei Munk zu fragen sein und ob sich diese auf die oben skizzierten Schillerschen Positionen zurückführen lässt. Es wird zudem der Frage nachgegangen, inwieweit sich Munk mit Schillers *Schaubühnenrede* wie auch seinem Programm einer ästhetischen Erziehung auseinandersetzt. Hier sei vorweggenommen, das zwar durchaus Parallelen hinsichtlich der Funktion des Theaters und der zu vermittelnden moralischen Grundsätze zu Schiller erkennbar sind, diese aber kaum auf eine Beschäftigung mit dem Dichter zurückgeführt werden können.

Der zweite Teil dieses Kapitels geht der Aufführungssituation von Schillers Dramen nach. Hierbei wird zunächst die Anzahl der Inszenierungen bis zum Zweiten Weltkrieg zu untersuchen sein, wobei auch sein Ansehen in Deutschland und das Zusammenspiel von deutscher und dänischer Rezeption berücksichtigt werden. Seine Vereinnahmung als deutscher Nationalautor hatte bereits früh im 19. Jahrhundert begonnen und setzt sich mit Ausbruch des Ersten Weltkrieges ungebrochen fort. Schließlich werden seine Schriften zwischen 1933 und 1945 von den Nationalsozialisten ausgenutzt und für eigene Machtzwecke missbraucht. Damit scheint eine unbefangene Rezeption in Dänemark nicht möglich zu sein. Zudem verbreitet sich in Dänemark ab Mitte des 19. Jahrhunderts eine zunehmend distanzierte Haltung gegenüber deutscher Literatur und Kultur.¹¹²⁸ Die ungeklärte Grenzfrage um die Gebiete Schleswig und Holstein, die in die Kriege von 1848 bis 1851 und 1864 mündet, lässt wiederum das dänische Nationalgefühl erstarken. Die Berufung auf die eigene (dänische) nationale Identität und zugleich die Instrumentalisierung Schillers als deutschem Nationalautor haben zur Folge, dass seine Dramen in Dänemark seltener aufgeführt werden. Dennoch erstaunt es – auch vor dem Hintergrund der Machtergreifung durch die Nationalsozialisten 1933 –, dass *Maria Stuart* zwischen 1930 und 1940 noch nahezu 60 Mal gezeigt wird. Der letzte Abschnitt widmet sich den Übersetzungen und Inszenierungen nach dem Zweiten Weltkrieg bis in die Gegenwart.

¹¹²⁷ Vgl. hierzu auch de Mylius, *Kaj Munk og dansk ekspressionisme*, S. 132.

¹¹²⁸ Vgl. Bagge, *Nationalisme, antinationalisme og nationalfølelse i Danmark omkring 1900*, S. 444ff.

1. *Kaj Munk*

In der dänischen Literaturgeschichtsschreibung werden durchaus Bezüge zwischen Kaj Munk und Schiller hergestellt, die jedoch auf ihre Stichhaltigkeit zu befragen sind. Ebenso transportiert die Munk-Forschung ein bestimmtes Schiller-Bild, das zu überprüfen ist.

Die Urteile über Munk und seine Dramen fallen ambivalent aus. Bereits die zeitgenössische Kritik wusste seine Stücke nicht recht einzuordnen. *En Idealist* benötigt zwei Anläufe (1928 und 1938), ehe dem Stück auf der dänischen Bühne Erfolg vergönnt ist.¹¹²⁹ Sein Durchbruch gelingt Munk mit *Cant*, das 1932 uraufgeführt wird. Mit seinen übrigen Dramen ist er in den 1930er und 1940er Jahren einer der meistgespielten Dramatiker.¹¹³⁰ Dennoch hat sich das Urteil über Munk als eines anachronistischen und rückwärtsgewandten Dramatikers bis in neueste literaturgeschichtliche Darstellungen gehalten.¹¹³¹ Birgitte Hesselaa schreibt beispielsweise, dass Munk „det anti-moderne“¹¹³² („das Anti-Moderne“) repräsentiere, seine Figuren ließen sich ohne Schwierigkeiten in eine alte Dramentradition einpassen. Zu seinen ästhetischen Vorbildern zählten, so Hesselaa, die Klassiker Oehlenschläger, Shakespeare und Schiller.¹¹³³ Bei Peter Olivarius heißt es 2005, dass Munk das große theatralische Drama wieder belebt habe „med aner hos Shakespeare, Schiller, Oehlenschläger og den tidlige Ibsen: de store passioner, de store personligheder, de store konflikter, kaldet og martyriet, men i klassisk dramaform.“¹¹³⁴ („mit Ahnen bei Shakespeare, Schiller, Oehlenschläger und dem frühen Ibsen: die großen Passionen, die großen Persönlichkeiten, die großen Konflikte, den Ruf und das Martyrium, jedoch in klassischer Dramenform.“) Jens Kistrup charakterisiert Munks Dramen als verblüffend unmodern und rückwärtsgewandt, seine Vorbilder seien nicht die seiner Zeit gewesen, sondern Shakespeare, Schiller und Oehlenschläger.¹¹³⁵ In den Darstellungen fallen die Bezüge zum Geschichtsdrama besonders auf. Munk nimmt zwar in einigen seiner Dramen historische Stoffe auf, doch trifft dies nicht für alle seine Stücke zu.¹¹³⁶ Die Namen Shakespeare, Schiller und Oehlenschläger dienen gewissermaßen als Chiffre für die Verarbeitung historischer Stoffe und werden zur Charakterisierung für Munks Dramen herangezogen. Offensichtlich

¹¹²⁹ Die Gründe, die zu diesem ersten Misserfolg von *En Idealist* beitrugen, hat Lise Præstgaard Andersen herausgearbeitet. Vgl. Præstgaard Andersen, *En Idealist som 1920'ernes Herodes-drama*, S. 103-130.

¹¹³⁰ Vgl. Auchet, *Kaj Munk som dramatiker. (1898-1944)*, S. 8.

¹¹³¹ Eine Darstellung des Munk-Bildes in der dänischen Literaturgeschichtsschreibung bringt Rossel, *Kaj Munk-billedet i dansk litteraturhistoriskrivning – punktnedslag*, S. 163-186.

¹¹³² Hesselaa, *Kristendommens drama – Kaj Munk*, S. 346.

¹¹³³ Vgl. ebd.

¹¹³⁴ Olivarius, *Teatret: Kaj Munk og Kjeld Abell*, S. 541.

¹¹³⁵ Kistrup, *Det moderne Drama (1920-65)*, S. 416. Auch Hesselaa und Olivarius erklären Shakespeare, Schiller und Oehlenschläger zu Munks Vorbildern, ebenso wie Skriver, *Kaj Munk*, S. 343-348.

¹¹³⁶ *En Idealist* und *Cant* lassen sich durchaus als Geschichtsdramen begreifen, für Stücke wie *Sejren*, *Ordet* oder *Kærlighed* trifft diese Bezeichnung jedoch nicht zu.

wird hier an ein Bild Schillers angeknüpft, das seinen Ursprung bereits in Oehlenschlägers Auseinandersetzung mit dem Dichter hat. Denn auch er hatte Schillers klassische Dramenkonzeption zur Deutung der Dramen nicht herangezogen. Er hatte sie ausschließlich als Historiendramen interpretiert, die „histor[ische] Themen und Stoffe quellentreu“¹¹³⁷ zu gestalten haben. Zugleich werden Munks Dramen mit dem Begriff des „Klassischen“ belegt, wobei jedoch unklar ist, wofür diese Bezeichnung steht. Wenn Olivarius von „klassisk dramaform“¹¹³⁸ spricht und Hesselaa über *Cant* schreibt, dass es „teknisk set Munks mest klassiske arbejde“¹¹³⁹ („in technischer Hinsicht Munks klassischste Arbeit“) sei, wird damit die Bauform der Dramen thematisiert. „Klassisch“ ließe sich dann im Sinne eines konventionellen geschlossenen Regeldramas deuten, was in der dänischen Literaturgeschichtsschreibung zugleich mit rückwärtsgewandt und anachronistisch assoziiert wird. Schiller, so ist erkennbar, wird als überholter Klassiker wahrgenommen. In Bezug auf seine Dramen bleibt jedoch festzuhalten, dass er „die für das klassische Drama spezifische Tektonik“¹¹⁴⁰ nur in *Maria Stuart* erfüllt. Ihr „Strukturprinzip ist [...] die Einheit der Handlung, die eine ganze, in sich geschlossene Welt mit Beginn und Ende bildet und durch den pyramidalen Aufbau (Einleitung, Krise, Lösung) eine innere Gesetzmäßigkeit erhält.“¹¹⁴¹ Dagegen entzieht Schiller sich mit *Die Jungfrau von Orleans* jeder Formstrenge. Die Konstruktion einer Weimarer Klassik stellt daher letztlich den Versuch dar, die Heterogenität und Vielseitigkeit zu glätten.¹¹⁴²

Dass Munks Dramatik jedoch weder als anachronistisch noch als rückwärtsgewandt beurteilt werden kann, wurde lange übersehen. Seine Dramen sind unterschätzt und zudem vom Urteil über seine politische Gesinnung überschattet worden.¹¹⁴³ Diese umfasst sowohl seine Faszination für Führergestalten wie Hitler und Mussolini als auch seinen Einsatz im Widerstand gegen die deutsche Besatzungsmacht. Schließlich trug seine Ermordung durch ein SS-Kommando im Januar 1944 dazu bei, ihn als Märtyrer zu verklären. Erst seit Beginn der 1990er Jahre entstehen vermehrt Studien, die sich dezidiert mit seiner theaterhistorischen Bedeutung auseinandersetzen.¹¹⁴⁴ Munks politische und historische Dramen erweisen sich in formaler Hinsicht als erstaunlich vielfältig: 10-Akte umfassende Dramen wie *En Idealist*

¹¹³⁷ Schönhaar, *Geschichtsdrama*, S. 179. Vgl. ebenso meine Ausführungen zu *Adam Oehlenschläger – „Schiller des Nordens“* ab S. 69.

¹¹³⁸ Olivarius, *Teatret: Kaj Munk og Kjeld Abell*, S. 541.

¹¹³⁹ Hesselaa, *Kristendommens drama – Kaj Munk*, S. 352.

¹¹⁴⁰ Rietzer, *Schillers dramatischer Stil*, S. 273.

¹¹⁴¹ Ebd.

¹¹⁴² Vgl. hierzu *Klassik – Romantik* ab S. 36.

¹¹⁴³ Vgl. auch Skriver, *Kaj Munk*, S. 343. Vgl. auch Achet, *Kaj Munk som dramatiker. (1898-1944)*, S. 7.

¹¹⁴⁴ Vgl. z.B. Achet, *Kaj Munk som dramatiker. (1898-1944)*, S. 7f.

finden sich in seinem Werk ebenso wie Einakter (z.B. *Før Cannae*) und eher traditionell gebaute Fünfakter (z.B. *Sejren*).¹¹⁴⁵

An den bereits genannten Dramen *En Idealist* und *Cant* ist erkennbar, dass Munk durchaus mit den aktuellen Strömungen des Expressionismus vertraut war und diese auch in seinen Stücken umsetzt. In *En Idealist* bedient er sich eines historischen Stoffes: Herodes, Herrscher über Jerusalem, versucht, das gesamte Stück hindurch seine Macht als König zu behaupten, scheut dabei nicht vor Mord und Intrigen zurück und zeigt sich in seinem Verhalten ungeheuer wandlungs- und anpassungsfähig. Um seine Macht aufrecht zu erhalten, schreckt er auch nicht davor zurück, seine Frau Mariamne zu ermorden und bringt sich damit um seine Lebenskraft und seinen Lebenssinn. Besiegt wird er schließlich, und hierauf wird noch einmal zurückzukommen sein, durch den Anblick eines kleinen Kindes, dessen blaue Augen ihm Frieden bringen. Die äußere Form des Stückes entspricht kaum einem geschlossenen Drama. Bereits der Untertitel des Stückes „Nogle Indtryk fra en Kongers Liv“¹¹⁴⁶ („Einige Eindrücke aus dem Leben eines Königs“) verweist auf eine nur lose Verbindung der Akte und Szenen, das viel mehr mit der Form eines (expressionistischen) Stationendramas gemeinsam hat.¹¹⁴⁷ Per Stig Møller macht in seiner großen Studie über Munk zutreffend darauf aufmerksam, dass sich der Dichter mit dem Stück an einer Ästhetik des Films orientiere, in der ein hohes Tempo und häufige Ortswechsel einfacher zu bewältigen seien als auf der Bühne.¹¹⁴⁸ Tatsächlich dürfte es dem Leser des Dramas auch sehr schwer fallen, sich einen Überblick über die Figuren und die Orte zu verschaffen. Ein Personenverzeichnis ist dem Damentext nicht vorangestellt, was bei der Vielzahl der auftretenden Figuren leicht zu Verwirrung führen kann, zumal fast keine Regieanweisungen auftauchen, so dass unklar ist, wer sich auf der Bühne befindet und wer sie wann wieder verlässt. Das Stück gliedert sich zudem in zehn Akte, die mitunter sehr kurz (ca. eine halbe Seite), aber auch sehr lang (bis zu 20 Seiten) ausfallen. Nahezu mit jedem neuen Akt wird der Ort gewechselt, wobei der gesamte Mittelmeerraum einbezogen wird.

¹¹⁴⁵ Einen Überblick über Munks Dramenwerk gibt Auchet, *Kaj Munk som dramatiker. (1898-1944)*, S. 6-22.

¹¹⁴⁶ Dieser Untertitel wird in der Buchausgabe, die kurz vor der Uraufführung 1928 erscheint, mitgeführt. Die Herausgeber von *Kaj Munks Mindeudgave* beziehen sich auf ein maschinengeschriebenes Manuskript aus dem Nachlass des Dichters, das den Untertitel nicht anführt.

¹¹⁴⁷ In seinem Artikel über *Omkring En Idealists Urpremiere* bezieht Munk sich ebenso auf Julius Magnussens Theaterstück *En Digtors Drøm*, das, wie de Mylius gezeigt hat, im Untertitel (*Skuespil i syv Billeder*) ebenfalls auf die lose Aneinanderreihung von Szenen aufmerksam macht. (Vgl. de Mylius, *Kaj Munk og dansk ekspressionisme*, S. 133f.)

¹¹⁴⁸ Vgl. Møller, *Munk*, S. 104. Auch Munk verweist in seinem Artikel *Omkring En Idealists Urpremiere* auf den Film. (Vgl. Munk, *Omkring En Idealists Urpremiere*. In: *Berlingske Tidende* 16.2.1928. Wiederabgedruckt in *En Digtors Vej og andre Artikler*. S. 27.)

Einer Deutung von *En Idealist* wird man also gerechter, wenn man daran Maßstäbe einer expressionistischen Ästhetik anlegt, auf die Munk in einem Artikel in *Berlingske Tidende* auch verweist.¹¹⁴⁹ Darin verknüpft er seine Vorstellung von einem aktuellen Theater ausdrücklich mit Svend Borbergs Artikel über *Skuespillets Forfald*¹¹⁵⁰ von 1919, worin dieser die Grundsätze für eine neue Dramatik formuliert. Borberg erteilt dem sozialrealistischen Theater eine Absage und fordert, dass Kunst das Leben der Menschen in angemessener und zeitgemäßer Form vorführen solle. Diese Form könne sich jedoch nicht auf die Logik berufen, denn: „Livet er ikke Logik, i det Mindste ikke en Logik, vi uden videre kan fatte [...]. Tilværelsen er ikke den lille Tabel, selv om den har sine Love. [...] Og Menneskene er hverken ‚Skikkelser‘, ‚Figurer‘ eller ‚Roller‘.“¹¹⁵¹ („Das Leben ist keine Logik, zumindest keine Logik, die wir ohne weiteres begreifen [...]. Das Dasein ist nicht das kleine Einmaleins, selbst wenn es seine Gesetze hat. [...] Und die Menschen sind weder ‚Figuren‘ noch ‚Rollen‘.“) Der Dramatiker habe sich von den Forderungen nach Logik, Wirklichkeitstreue und der Einhaltung der aristotelischen Einheiten zu befreien, um eine so chaotische und unübersichtliche Zeit wie die seine im Drama angemessen widerspiegeln zu können.¹¹⁵² Drama müsse auch endlich wieder Handlung bedeuten und nicht einfach nur ein Gespräch vorführen wie dies in den zeitgenössischen (naturalistischen) Stücken üblich sei.¹¹⁵³

Sein Ziel mit *En Idealist*, so geht aus Munks Artikel hervor, sei es gewesen, das Drama der neuen Zeit zu verfassen.¹¹⁵⁴ Wie Borberg vertritt auch er die Ansicht, dass das naturalistische Drama mit der bekannten „Dagligstue med Vinduet lukket“¹¹⁵⁵ („Wohnstube mit geschlossenem Fenster“) nicht mehr zeitgemäß sei, sondern dass Drama wieder Handlung bedeuten müsse.¹¹⁵⁶ Hierzu führt er das Medium des Films als wichtige Inspirationsquelle an. Im Film werde endlich wieder gehandelt, dort passiere etwas, es werde gekämpft und geflohen, betrogen und vergeben, geküsst und gemordet: „dér genspejles det Liv, der ikke er udspekuleret i en blodfattig Digters fortænkte Hjerne [...]“¹¹⁵⁷ („dort wird das Leben gespiegelt, das nicht von einem spekulativen Gehirn eines blutarmen Dichters ausgeklügelt wurde [...].“) Dass Schillers klassische Dramen hier als Vorbild für *En Idealist* gedient haben

¹¹⁴⁹ Munk, *Omkring En Idealists Urpremiere*, S. 26-29.

¹¹⁵⁰ Borberg, *Om Skuespillets Forfald*, S. 465-480.

¹¹⁵¹ Ebd., S. 477f.

¹¹⁵² Vgl. ebd., S. 475f. und S. 465f.

¹¹⁵³ Vgl. ebd., S. 472: „I pæne, moderne Stykker taler man i en dæmpet parlamentarisk og troværdig Tone om dét, der er sket inden Tæppet gik op, og videre sker, hver Gang det er nede i Pausen.“ („In feinen modernen Stücken spricht man in einem gedämpften parlamentarischen und glaubwürdigen Ton über die Dinge, die geschahen, bevor der Vorhang aufging, und die Dinge, die passieren, wenn der Vorhang in der Pause unten ist.“)

¹¹⁵⁴ Vgl. Munk, *Omkring En Idealists Urpremiere*, S. 29.

¹¹⁵⁵ Ebd., S. 28.

¹¹⁵⁶ Vgl. ebd., S. 28.

¹¹⁵⁷ Ebd., S. 27.

sollen, erscheint nicht haltbar. Die dramatische Umsetzung eines historischen Stoffes reicht kaum aus, um auf eine Auseinandersetzung mit dem deutschen Dichter schließen zu können.

Auch das 1931 verfasste Stück *Cant*, zu Deutsch Heuchelei, lässt aufgrund der historischen Nähe des Stoffes zu *Maria Stuart* eine Verbindung zu Schiller erahnen. Die sich über mehrere Jahre hinziehende Handlung des Stückes nimmt die Ehe von Henry VIII. und Anne Boleyn in den Blick, also die Umstände, die zu Elisabeths und Maria Stuarts Kampf um die englische Krone führen. Das in Blankversen verfasste Drama weist ähnlich wie *En Idealist* eine lose Aneinanderreihung von Bildern auf, die dazu dienen, den Titel des Stückes zu illustrieren. Im Gegensatz zur strengen Bauform von Schillers Königinnentragödie ist *Cant* in sieben Akte gegliedert, die aristotelischen Einheiten sind nicht gewahrt. Das Ende des Dramas wartet mit einer Doppelszene auf, in der das Kabinett und der (Hochzeits-)Saal nebeneinander auf die Bühne gebracht sind.¹¹⁵⁸ Während Richmond, Sohn Heinrich VIII. Blut hustet und stirbt, feiert der König seine dritte Hochzeit und Cromwell, der eigentliche Strippenzieher des Stückes, äußert am Ende zynisch: „Det gaar jo lystigt.“¹¹⁵⁹ („Das läuft ja lustig.“)

An Schillers *Maria Stuart* mag lediglich der sechste Akt erinnern, der eine (entfernte) Nähe zu Marias Abendmahlszene aufweist. Auch Anne Boleyn zeigt kurz vor ihrer Hinrichtung Einsicht und bereut ihre Sünden, wobei dies nicht mit Schillers Darstellung der Maria Stuart als einer schönen Seele, die sich in die Unausweichlichkeit ihres Schicksals ergibt, in Verbindung zu bringen ist. Vielmehr findet Anne Boleyn zum Gebot der christlichen Nächstenliebe zurück, das sie sogar Vergebung für Heinrich VIII. fühlen lässt.¹¹⁶⁰

Es wird deutlich, dass Munk mit seinen Dramen die Forderungen nach einer neuen Dramenästhetik, wie sie zu Beginn des 20. Jahrhunderts auch in Dänemark aufkommen, einzulösen vermag. Seine Theaterstücke sind in dieser Hinsicht lange unterschätzt worden. Obwohl Munk sich in seinen Stücken historischer Stoffe bedient, ist es vorschnell zu behaupten, seine Vorbilder seien ausschließlich Shakespeare, Schiller und Oehlenschläger gewesen. Wenn diese Dichter in Zusammenhang mit seiner Dramatik genannt werden, dann, weil sie als mustergültige Verfasser von Historiendramen angesehen werden. Welche

¹¹⁵⁸ Dem Nebentext ist zu Beginn des VII Akts zu entnehmen: „Slottet – Salen og Kabinettet“. (S. 163) („Das Schloss – der Saal und das Kabinett“) Die letzte Regieanweisung lautet: „[...] Inde i Kabinettet hoster Richmond sig til Døde. Med Jane ved sin Side spiller Kongen for de dansende Herrer af England, Lorden, Bispen og Storkøbmand. Bag ham staar Cromwell og ler.“ (Munk, *Cant*, S. 165.) („[...] Im Kabinett hustet sich Richmond zu Tode. Mit Jane an seiner Seite spielt der König für die tanzenden Herren von England, die Kords, Bischöfe und Großkaufleute. Hinter ihm steht Cromwell und lacht.“)

¹¹⁵⁹ Munk, *Cant*, S. 165.

¹¹⁶⁰ Vgl. Munk, *Cant*, Akt VI. Anne lässt Heinrich VIII. übermitteln, dass ihm ihre letzten Gedanken galten und sie ihm für das entgegengebrachte Vertrauen dankbar sei, dass er sie geheiratet habe. (Vgl. Munk, *Cant*, S. 161f.) Vgl. hierzu auch Pahuus, *Kærlighedstanken og storhedsidealet*.

Bedeutung jedoch dem Begriff des „Klassischen“ zukommt, wird nicht ersichtlich. Zu vermuten ist, dass mit Shakespeare, Schiller und Oehlenschläger ein literarischer Kanon aufgerufen wird, der sich in Munks Dramen weiter verfolgen lässt. Dieser Kanon wird zugleich als nicht mehr zeitgemäß empfunden bzw. scheint er für die Erneuerung des dänischen Theaters nicht dienlich zu sein. Indem Munks literarische Vorbilder auf diese drei Autoren verkürzt werden, werden auch seine Dramen als rückwärtsgewandt und unzeitgemäß angesehen. Für die Schillerrezeption in Dänemark heißt das, dass seine Dramen für eine Erneuerung des dänischen Theaters als unbedeutend angesehen werden.

2. Munk und die Deutsche Klassik

Eine Frage, die die Munk-Forschung bisher nicht aufgeworfen hat, die sich aber bei der Lektüre der Stücke aufdrängt, ist die danach, ob Schiller als Autor der Deutschen Klassik, dem es „um ein geschichtsphilosophisches Konzept zur Bildung von Humanität durch Kunst“¹¹⁶¹ geht, eine Bedeutung für Munk hat. Schon in seiner Rede *Was kann eine gute stehende Bühne eigentlich wirken?* schreibt Schiller dem Theater die Macht zu, „sittlichen Einfluß“ (NA 20, 94) auf den Menschen auszuüben. Für seine klassischen Dramen gilt, dass er durch das Pathos der Handlung die Affekte des Zuschauers zum Ausgleich bringen möchte, damit dieser so zu moralischer Freiheit gelange.¹¹⁶² Um ethisches Handeln, das gerade nicht von selbstherrlichen und eigennütigen Motiven geleitet ist, geht es auch in Munks Dramen. Per Stig Møller hat herausgearbeitet, dass der Autor immer wieder den Kampf zwischen Selbst- und Nächstenliebe sowie um Macht vorführe, der jedoch stets in Beziehung zum Christentum gesetzt werde.¹¹⁶³ So ist *En Idealist* auch als ein Stück zu lesen, in dem Herodes als Nachfahre von Esau sein Geschlecht rächen möchte und damit Gott den Kampf erklärt, da er von seinem Bruder Jakob um sein Erstgeburtsrecht gebracht wurde. Indem Munk die Ehe von Herodes und Mariamne auf die Bühne bringt, verdeutlicht er die Zerrissenheit des Königs zwischen Selbst- und Nächstenliebe, die im Todesurteil über seine Frau zwar ihr Ende findet, aber eben auch den Verlust der Nächstenliebe bedeutet. Herodes wird damit endgültig zum tyrannischen Herrscher. Dennoch glaubt er, aus seinem Kampf gegen Gott als Sieger hervorgegangen zu sein: „Jeg har kæmpet med Gud og vundet [...]“¹¹⁶⁴ („Ich haben mit Gott gekämpft und gewonnen [...]). Als er in die Augen des Kindes blickt, das zugleich „Messias,

¹¹⁶¹ Voßkamp, *Klassisch/Klassik/Klassizismus*, S. 302.

¹¹⁶² Vgl. hierzu *Schillers klassische Dramenkonzeption* ab S. 51.

¹¹⁶³ Vgl. hier und im Folgenden Møller, *Munk*, S. 401-414. Hier S. 404.

¹¹⁶⁴ Munk, *En Idealist*, S. 336.

Davidssønnen, Jødernes Konge“ („Messias, Sohn Davids, König der Juden“) ist, ihm seinen Königsmantel schenkt und ihm die Hand küsst, muss er am Ende seine Niederlage doch eingestehen und zugeben: „Han er større end jeg.“¹¹⁶⁵ („Er ist größer als ich.“) Møllers Feststellung, dass sich die Figuren in Munks Dramen immer zu Gott als der abwesenden Hauptfigur verhielten, trifft daher besonders für *En Idealist* zu.¹¹⁶⁶ Für Munk sind Theater und Kirche zwei aufs Engste miteinander verwobene Institutionen, die einander nicht ausschließen,¹¹⁶⁷ sondern deren Verbindung er in den Worten „Kristendommen er Dramaets Religion“¹¹⁶⁸ („Das Christentum ist die Religion des Dramas.“) auf den Punkt brachte. Indessen ist Schillers Verhältnis zu Religion und Kirche nicht so eindeutig zu entscheiden.¹¹⁶⁹ Beide Dichter verfechten zwar durchaus ähnliche ethisch-moralische Grundsätze, die sie jedoch auf ganz unterschiedliche Art gewinnen: Schiller in Auseinandersetzung mit Kant und dessen Ästhetik, die auf Vernunft fußt, wohingegen Munk diese aus dem christlichen Glauben ableitet.

Eine Reihe von Hinweisen auf den Katholizismus in Schillers Dramen wie z.B. in der Abendmahlszene in *Maria Stuart* oder Johannas Himmelfahrt am Ende von *Die Jungfrau von Orleans* sind nicht als Ausdruck seiner Nähe zum katholischen Glauben zu lesen, vielmehr dienen „die christlichen Elemente [...] der szenischen Vergegenwärtigung“¹¹⁷⁰. Insbesondere mit der Figur der Maria Stuart führt Schiller einen erhabenen Charakter vor, der sich in die Unausweichlichkeit seines Schicksals fügt.¹¹⁷¹ Doch auch aus seinen philosophischen und theaterästhetischen Schriften lässt sich Schillers Position zu Religion und Kirche nur schwer herausfiltern. Bereits in seiner Rede *Was kann eine gute stehende Schaubühne eigentlich wirken?* im Jahr 1784 erläutert er die Überlegenheit der Bühne: Sie sei in der Lage „sittlichen Einfluß“ auch dort auszuüben, wo „Religion und Geseze es unter ihrer Würde achten, Menschenempfindungen zu begleiten“ (NA 20, 94). Die Religion beschreibt er zwar als die „festeste Säule“ (NA 20, 91) des Staates, schränkt ihre Wirkung jedoch sogleich ein: Religion wirke nicht auf alle Menschen, sondern sie „wirkt im ganzen mehr auf den sinnlichen Theil des Volks“ (NA 20, 91), d.h. auf den Teil der Menschen, der für sinnlich-bildhaft eingekleidete Wahrheiten empfänglich ist.¹¹⁷² Die Wirkkraft der Religion gehe jedoch

¹¹⁶⁵ Ebd., S. 352.

¹¹⁶⁶ Vgl. Møller, *Munk*, S. 404.

¹¹⁶⁷ Vgl. ebd.

¹¹⁶⁸ Munk, *Gud-Skaber-Religion*, S. 235.

¹¹⁶⁹ Hier und im Folgenden beziehe ich mich auf die Ausführungen von Misch, *Schiller und die Religion*, S. 210-228 und Oellers, *Schiller und die Religion*, S. 165-186.

¹¹⁷⁰ Misch, *Schiller und die Religion*, S. 226.

¹¹⁷¹ Vgl. hierzu Oellers, *Schiller und die Religion*, S. 184.

¹¹⁷² Vgl. hierzu auch Misch, *Schiller und die Religion*, S. 214.

verloren, „wenn wir ihre Bilder, ihre Probleme vertilgen, wenn wir ihre Gemälde von Himmel und Hölle zernichten“ (NA 20, 91). Der Schaubühne hingegen sei eine größere Anschaulichkeit gegeben, so dass sie unterstützend auf Religion und Gesetze wirken könne. (Vgl. NA 20, 91) Zudem sei das Theater der Religion auch in seiner „Menschlichkeit und Sanftmuth“ (NA 20, 98) überlegen und trage damit zu größerer Toleranz bei. In Schillers „wirkungsästhetische Überlegungen“, so Misch, mische sich nun „ein grundsätzlicher Vorbehalt gegenüber der Religion. Sie bedarf der Humanisierung durch die Kunst.“¹¹⁷³ Schiller modifiziert seine Ansichten im Laufe seiner Beschäftigung mit Kant dahingehend, dass der Mensch als sinnlich-vernünftiges Wesen bereits die Anlage in sich trage, sich über seine sinnliche Natur zu erheben und somit selbstbestimmt und moralisch zu handeln. Er zielt darauf ab, dass sein Prinzip menschlicher Autonomie sich mit dem „Willen der Allmacht“¹¹⁷⁴ deckt. Der Mensch fühle sich dadurch unabhängig von Gott, so Schiller in *Vom Erhabenen*, weil er so

nie *als eine Macht* auf unseren Willen wirken könne. Weil aber der reine Wille jederzeit mit dem Willen der Gottheit coincidieren muß, so kann der Fall nie eintreten, daß wir uns aus reiner Vernunft gegen den Willen der Gottheit bestimmen. Wir sprechen ihr also bloß in sofern den Einfluß auf unsern Willen ab, als wir uns bewußt sind, daß sie *durch nichts anders als durch ihre Einstimmigkeit mit dem reinen Vernunftgesetz in uns*, also nicht durch Autorität, nicht durch Belohnung oder Strafe, nicht durch Hinsicht auf ihre Macht, *in unsre Willensbestimmungen einfließen könne*. (NA 20, 183.)

Die menschliche Vernunft sieht Schiller also als durchaus identisch mit der göttlichen Macht an. Der Kunst und einer ästhetischen Erziehung des Menschen räumt er eine viel größere Wirkkraft auf sein ethisches Handeln ein als es die Religion vermag. Eine „gesetzgebende Offenbarungsreligion“ sieht er somit lediglich als „ein Notbehelf für die große Mehrheit der Menschen“¹¹⁷⁵ an, die „durch Angst vor göttlichem Zorn und Jenseitshoffnung motiviert“¹¹⁷⁶, zu moralischem Handeln bewegt werden müssen. Diese von Kant geprägten Ansichten Schillers über die Religion sind für Kaj Munks Dramen nicht nachzuweisen. Eine Auseinandersetzung mit Schillers dramentheoretischen und ästhetischen Schriften scheint speziell bei Munk nicht stattgefunden zu haben, jedenfalls lassen sich weder in seinen Zeitungsartikeln noch in seiner Autobiographie Hinweise dafür finden. In formaler Hinsicht orientiert er sich an einer Ästhetik des Expressionismus, die zum einen aktueller ist, zum anderen eine deutlichere Abgrenzung vom Naturalismus markiert. Schillers Dramen wie auch sein humanistisches Bildungsideal haben für die Dramatik des beginnenden 20. Jahrhunderts und insbesondere für Munk keine Vorbildwirkung mehr. Die dänische

¹¹⁷³ Misch, *Schiller und die Religion*, S. 215.

¹¹⁷⁴ Ebd., S. 224f.

¹¹⁷⁵ Ebd., S. 224.

¹¹⁷⁶ Ebd.

Literaturgeschichtsschreibung erkennt in Munks Fall zwar eine Nähe zu Schiller, die jedoch nicht haltbar ist.

3. Aufführungen und Übersetzungen bis zum Zweiten Weltkrieg

In Deutschland setzt bereits zu Beginn des 19. Jahrhunderts eine Popularisierung Schillers ein, die mit einer „pragmatischen Rezeption“¹¹⁷⁷ einher geht: Seine Texte werden in Bestandteile aufgelöst und „einzelne Verse in außerliterarischen Bereichen zitiert und benutzt“¹¹⁷⁸. Zitatensammlungen, die Schillers Texte mit den unterschiedlichsten Bereichen des Alltags verbinden und aus ihrem eigentlichen Zusammenhang herausreißen, entstehen bereits kurz nach seinem Tod.¹¹⁷⁹ Seine Popularität spiegelt sich auch in Schillerfeiern wider, die ihm zu Ehren zu seinem Geburts- bzw. Todestag ab dem ersten Viertel des 19. Jahrhunderts begangen werden.¹¹⁸⁰ In Deutschland wird er mehr und mehr als Nationalautor vereinnahmt und „zur Identifikationsfigur für Freiheit und gegen Fürstenwillkür“¹¹⁸¹ stilisiert und für politische Zwecke instrumentalisiert. Diese Art der Rezeption setzt sich zu Beginn des neuen Jahrhunderts ungebrochen fort. Insofern verwundert es nicht, dass die dänische Rezeption immer schwächer wird, während Schiller in Deutschland immer stärker als Garant für eine geeinte Nation angesehen wird. Ebenso bleibt festzuhalten, dass Georg Brandes in seiner Literaturkritik und Kulturvermittlung Schiller so gut wie unberücksichtigt lässt und stattdessen die Rezeption Goethes fördert. Mit ihm hatte er sich zeitlebens beschäftigt und veröffentlicht 1915 schließlich eine große Biographie über ihn.¹¹⁸²

Auf den Theaterspielplänen lässt sich bereits in den ersten beiden Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts ein starker Rückgang von Schillers Dramen feststellen. Außer zwei Aufführungen von *Don Carlos* in der Spielzeit 1905/06 am *Königlichen Theater* zeigt das *Dagmartheater* 1900 *Die Räuber* und 1909 *Die Jungfrau von Orleans*.¹¹⁸³ Gründe für diese Inszenierungen sind nicht auszumachen. Die Daten, insbesondere die der *Don Carlos*-Inszenierung, legen keinen Zusammenhang zu Schillers 100. Todesjahr bzw. seinem

¹¹⁷⁷ Gerhard, *Schiller und seine Wirkung. Schiller im 19. Jahrhundert*, S. 811.

¹¹⁷⁸ Ebd., S. 810.

¹¹⁷⁹ Vgl. ebd., S. 811f.

¹¹⁸⁰ Vgl. hierzu auch: Noltenius, *Dichterfeiern in Deutschland. Rezeptionsgeschichte als Sozialgeschichte am Beispiel der Schiller- und Freiligrath-Feiern*. München 1984. (Vgl. darin besonders: *Das Schillerfest 1859: Deutschland und sein Klassiker*, S. 71-112.)

¹¹⁸¹ Carbe, *Überlebensgroß – der Dichter auf dem Sockel*, S. 36.

¹¹⁸² Vgl. hierzu Georg Brandes ab S. 127.

¹¹⁸³ Im *Dagmartheater* wird im Jahr 1900 *Kabale und Liebe* aufgeführt, in der Spielzeit 1909/10 *Die Jungfrau von Orleans*. Vgl. die Aufführungsverzeichnis im *Anhang* ab S. 259. Vgl. ebenso *Bestandsaufnahme – Schiller auf der dänischen Bühne* ab S. 151.

Geburtstag nahe. Während des Ersten Weltkriegs ist in Dänemark keine Aufführung von Schillers Dramen verzeichnet. Eine Ursache hierfür mag darin zu sehen sein, dass seiner Dichtung in Deutschland besonders zu Kriegsausbruch eine identitäts- und gemeinschaftsstiftende Funktion zugeschrieben wurde, die sich darin widerspiegelt, dass Soldaten oftmals mit einem Buch ausgestattet in den Krieg ziehen, bei dem es sich nicht selten um Schillers *Wallenstein* oder eine der angesprochenen Zitatensammlungen handelte.¹¹⁸⁴ Die Vereinnahmung Schillers im Ersten Weltkrieg und seine Instrumentalisierung ab 1933 durch die Nationalsozialisten lassen eine unbefangene Rezeption in Dänemark jedoch unmöglich erscheinen.

Das einzige Drama Schillers, das sich bis 1940 auf dem Spielplan des *Königlichen Theaters* hält, ist *Maria Stuart*. Zwischen 1928 und 1940 finden dort über 60 Vorstellungen statt. 1928 zeigen gleich zwei Theater Inszenierungen dieser Tragödie. Das *Königliche Theater*¹¹⁸⁵ und *Betty Nansen Teatret*¹¹⁸⁶ führen *Maria Stuart* auf; jedoch nicht, um damit Schiller zu ehren, wie aus einer Rezension in *Tilskueren* hervorgeht, sondern um das Bühnenjubiläum von Bodil Ipsen (in der Rolle der Elisabeth, *Königliches Theater*) und Betty Nansen (in der Rolle der Maria Stuart am *Betty Nansen Teater*) zu begehen.¹¹⁸⁷ Begründet wird die Wahl dieser Tragödie mit den szenischen Qualitäten und der besonderen Rollenkonstellation, die es für die Darstellung von Charakterrollen besonders geeignet erscheinen lässt.¹¹⁸⁸ Beide Inszenierungen greifen nicht auf bereits vorhandene Übersetzungen zurück, sondern lassen neue anfertigen. Das *Königliche Theater* benutzt ein von Valdemar Rørdam erarbeitetes Manuskript, während *Betty Nansen Teatret* eines von Tom Kristensen nutzt.¹¹⁸⁹ In der vorliegenden Rezension in *Tilskueren* wird auf die beiden Übersetzungen jedoch nicht eingegangen.

Die ab 1933 einsetzende Gleichschaltung von Schillers Schriften durch die Nationalsozialisten sollte dann jedoch vermuten lassen, dass er in Dänemark kaum noch gespielt wird. Gerade seine Dramen und Abhandlungen wurden von den Nationalsozialisten einer Umdeutung unterzogen und sind in einer Weise missbraucht worden, die eine Rezeption im Ausland im Grunde verbieten müssten.

¹¹⁸⁴ Vgl. Carbe, *Mit Schiller ins Feld und tapfer gefallen – Gegenentwürfe in den zwanziger Jahren*, S. 84ff.

¹¹⁸⁵ Aufführung am *Königlichen Theater* am 3.11.1928.

¹¹⁸⁶ Erste und einzige Aufführung am *Betty Nansen Teatret* war am 1.11.1928.

¹¹⁸⁷ Vgl. Levin, *Fra Teatrene*. In: *Tilskueren*, S. 430. In dieser Rezension wird explizit darauf hingewiesen, dass nicht Schiller mit den beiden Inszenierungen der *Maria Stuart* geehrt werden soll.

¹¹⁸⁸ Vgl. ebd. S. 430.

¹¹⁸⁹ Beide Spielvorlagen liegen als maschinegeschriebene Manuskripte in der *Königlichen Bibliothek* in Kopenhagen.

Zum Hintergrund: Wie bereits geschildert, setzt die nationale Vereinnahmung von Schiller bereits im 19. Jahrhundert ein und wird nun zu Beginn des 20. Jahrhunderts und insbesondere ab 1933 fortbetrieben, als hier der Dichter als Nationalist dargestellt und seine Schriften soweit ausgereizt werden, ihnen einen biologisch-rassischen Nationenbegriff zu unterstellen,¹¹⁹⁰ während jegliche Hinweise auf seine kosmopolitische Gesinnung verschwiegen werden. Nicht selten werden dabei Tatsachen verschleiert, Zitate vollkommen aus dem Zusammenhang herausgerissen bzw. schlicht falsch dargestellt. So wurde seinem Leben und Werk „soldatisches Kämpfertum“ angedichtet und *Die Jungfrau von Orleans* als Ausdruck dieser kämpferisch-kriegerischen Natur gelesen.¹¹⁹¹ Auffällig bei der Vereinnahmung Schillers durch die Nationalsozialisten, so hat Ruppelt herausgearbeitet, ist, dass es sich bei den „ständig wiederkehrenden Bezeichnungen für den ‚geistigen Führer‘ Friedrich Schiller“, wie etwa „Revolutionär und Nationalist, Antisemit aus bestem Blut und heldischer Kämpfer“ um dieselben „Attributierungen“ handelt, mit denen „zwischen 1933 und 1945 auch vor allen anderen der Führer des Deutschen Reiches, Adolf Hitler, beschrieben“ worden ist. „Ein großer Teil der nationalsozialistisch inspirierten Schiller-Deutung war offensichtlich bestrebt, Schiller als Vorläufer Adolf Hitlers und Propheten und Wegbereiter des ‚Dritten Reiches‘ zu stilisieren.“¹¹⁹²

Für die Nationalsozialisten ist das Theater ein wichtiges Medium, das sie für ihre Propaganda einsetzen, um sich einerseits als kulturfreundlich darzustellen und es andererseits zur politischen Beeinflussung zu nutzen.¹¹⁹³ Die Theater, so stark finanziell unterstützt wie nie zuvor,¹¹⁹⁴ wurden mit der Machtergreifung gleichgeschaltet und dem Minister für Volksaufklärung und Propaganda Joseph Goebbels unterstellt.¹¹⁹⁵ Bereits im März und April 1933 wurde die erste „Säuberungswelle“ vorgenommen, in der Personalwechsel und Entlassungen stattfinden sowie Theaterleiter beurlaubt und später entlassen werden.¹¹⁹⁶ Am 15. Mai 1934 wurde das Theatergesetz verabschiedet, das die Stücke- und Spielplanzensur regelte.¹¹⁹⁷

Gerade Schillers Dramen werden landesweit und sehr oft gezeigt, sind unter Nationalsozialisten aber nicht unumstritten. So sind sein Kosmopolitismus und Humanismus

¹¹⁹⁰ Hier und im Folgenden beziehe ich mich auf Ruppelt, *Schiller im nationalsozialistischen Deutschland*, S. 14f.

¹¹⁹¹ Vgl. ebd., S. 24.

¹¹⁹² Ebd., S. 26f.

¹¹⁹³ Vgl. ebd., S. 103.

¹¹⁹⁴ Vgl. ebd.

¹¹⁹⁵ Vgl. hierzu auch Rischbieter, *NS-Theaterpolitik*, S. 20.

¹¹⁹⁶ Vgl. ebd. S. 14.

¹¹⁹⁷ Vgl. ebd., S. 22.

eben auch so eingeschätzt worden, wie sie tatsächlich sind: nämlich unverträglich mit der Nazi-Ideologie. *Wilhelm Tell*, zunächst ein sehr häufig aufgeführtes Drama, wurde 1941 verboten.¹¹⁹⁸ *Don Carlos* – zwar nicht verboten – hat jedoch durch die Worte des Marquis von Posas „Geben Sie Gedankenfreiheit!“ (NA 6, 191) auch als Drama des latenten Widerstands¹¹⁹⁹ funktioniert. Aufführungen dieses Dramas fanden zwischen 1933 und 1945 am *Königlichen Theater* nicht statt.

Besonders hohe Aufführungszahlen sind in Deutschland von *Kabale und Liebe* und eben bis zum Verbot 1941 von *Wilhelm Tell* verzeichnet. *Maria Stuart* steht in der Häufigkeit der Aufführungen, wie Ruppelt nachgewiesen hat, an dritter Stelle.¹²⁰⁰

Konkrete Anlässe boten den Nationalsozialisten die Gelegenheit, Schiller in aller Öffentlichkeit zu feiern, wie beispielsweise seinen 175. Geburtstag im Jahr 1934, das als Schillerjahr in besonderem Maße für eigene Zwecke missbraucht wurde. Erste Feiern fanden bereits am 21. Juni 1934 in Marbach statt, wohin über 10.000 Jungen Blumen an das Schiller-Denkmal gebracht und ein Feuer an den Neckar getragen haben. Zudem wurden mehrere Schiller-Wochen (z.B. in Frankfurt „als Stadt des Schillerfreundes Goethes“¹²⁰¹, in Bochum unter dem Motto „Schillers deutsche Sendung“¹²⁰²) veranstaltet. Zahlreiche Aufführungen von Schillers Dramen sowie eine Vielzahl weiterer Massenveranstaltungen unternahmen den Versuch der Gleichschaltung Schillers und hatten zum Ziel, ein Gefühl der „Zugehörigkeit“ zu vermitteln: „der einzelne sollte sich mit der nationalsozialistischen Volksgemeinschaft identifizieren.“¹²⁰³ Zu Schillers Geburtstag am 10. November 1934 wurden die Feierlichkeiten fortgesetzt und fanden ihren Höhepunkt in der „Reichsschillerwoche“ in Weimar.¹²⁰⁴

Dänemark wurde am 9. April 1940 von den Deutschen besetzt. Noch bis in den März des Jahres 1940 wird *Maria Stuart* am *Königlichen Theater* gespielt.¹²⁰⁵ Die letzte Aufführung dieser Tragödie findet noch vor der Besetzung am 9. März 1940 statt.¹²⁰⁶ Auch 1934, also dem Jahr, in dem die Nationalsozialisten Schillers 175. Geburtstag aufwändig

¹¹⁹⁸ Vgl. Eicher, *Spielplanstrukturen 1929-1944*, S. 279-485. (Vgl. darin insbesondere den Abschnitt zu Schiller S. 324-331.)

¹¹⁹⁹ Vgl. hierzu Carbe, *Don Carlos als Drama des latenten Widerstands*, S. 107-127.

¹²⁰⁰ Vgl. Ruppelt, *Schiller im nationalsozialistischen Deutschland*, S. 108. Vgl. hierzu auch die neueren Statistiken und Darstellungen bei Eicher, *Spielplanstrukturen 1929-1944*, S. 324-331. Eicher hat die deutschen Spielpläne für den Zeitraum September 1929 bis Januar 1933 ausgewertet, in diesem Zeitraum konnten 25 Inszenierungen der *Maria Stuart* ausgemacht werden, damit steht es auf Platz 6 der am häufigsten Inszenierten Stücke Schillers in diesem Zeitraum. Von Februar 1933 bis August 1944 wird *Maria Stuart* 192 Mal inszeniert und steigt damit auf Platz 3 der am meisten aufgeführten Schillerschen Dramen. (Vgl. Eicher, *Spielplanstrukturen 1929-1944*, S. 325.)

¹²⁰¹ Vgl. Ruppelt, *Schiller im nationalsozialistischen Deutschland*, S. 34.

¹²⁰² Vgl. ebd.

¹²⁰³ Ebd., S. 33.

¹²⁰⁴ Vgl. ebd., S. 35.

¹²⁰⁵ Vgl. das Aufführungsverzeichnis im *Anhang* ab S. 259.

¹²⁰⁶ Vgl. das Aufführungsverzeichnis im *Anhang* ab S. 259.

begehen, wird *Maria Stuart* am *Königlichen Theater* gegeben. In Deutschland wurde dieses Drama „als politische Kampftragödie“ interpretiert, in der „der Kampf einer Führerin mit politischem Instinkt und Willen“¹²⁰⁷ gezeigt werde. Grund für die erneute Darbietung in Kopenhagen ist, wie bereits 1928, das Bühnenjubiläum Bodil Ipsens, das in den dänischen Tageszeitungen groß gefeiert wird. Die Schauspielerin ist erneut in der Rolle der Elisabeth zu sehen, die der Maria Stuart ist mit Clara Pontoppidan besetzt.¹²⁰⁸ Vor dem Hintergrund, dass Schillers Texte gerade im Jahr 1934 massiv von den Nationalsozialisten in Beschlag genommen wurden, überrascht diese Aufführung der *Maria Stuart*. Doch an der Vorstellung im Jahr 1934 ist eben auch erkennbar, dass das Stück nicht mit den politischen Entwicklungen in Deutschland in Verbindung gebracht wird. Stattdessen wird es, wie schon 1928, als geeignetes Drama zur Charakterdarstellung angesehen, das besonders dazu prädestiniert ist, die Schauspielleistung Bodil Ipsens in den Vordergrund zu stellen. Noch im September 1954, als die Tragödie zum ersten Mal nach dem Zweiten Weltkrieg aufgeführt wird, wird an Ipsens Darstellung der Königin Elisabeth erinnert.¹²⁰⁹ Die Instrumentalisierung von Schillers Dramen durch die Nationalsozialisten wird dabei nicht thematisiert.

Als brisant ist dann jedoch die Aufführung der *Maria Stuart* im Mai 1939 einzuschätzen. Das Stück wird am 11. Mai in Kopenhagen und zuvor am 3. Mai im *Schiller-Theater* in Berlin gezeigt. Da dieser Teil der deutsch-dänischen Theatergeschichte bisher kaum erforscht ist, sollen die Umstände, die zu dem Gastspiel führten, und das Gastspiel selbst in einem eigenen Abschnitt behandelt werden.

4. Das Gastspiel des *Königlichen Schauspiels* in Berlin 1939

Das *Königliche Theater* wurde bereits seit 1934 auf Initiative von Herluf Zahle, dem dänischen Gesandten in Berlin, zu Gastspielen nach Deutschland eingeladen.¹²¹⁰ Insgesamt gab es neun Anfragen von deutscher Seite, wovon vier Gastspiele tatsächlich stattfanden, im Juni 1937 in Hamburg und Karlsruhe sowie ein weiteres in Hamburg im März 1938 und der Auftritt des *Königlichen Schauspiels* im Mai 1939. Hierbei handelte es sich jedoch um Gastspiele des *Königlichen Balletts*, die im Falle von Hamburg und Karlsruhe so geplant

¹²⁰⁷ Eicher, *Spielplanstrukturen 1929-1944*, S. 326.

¹²⁰⁸ Vgl. *Maria Stuart - Festforestilling*. In: *Politiken*, 11.10.1934.

¹²⁰⁹ Vgl. *Elisabeth II paa Kongens Nytorv*. In: *Berlingske Tidende* vom 27.9.1954. Vgl. ebenso *Magt, erotik og Vorherre*. In: *Politiken*, 27. 9.1954.

¹²¹⁰ Hier und im Folgenden beziehe ich mich auf die Darstellungen von Hans Bay-Petersen: *En selskabelig invitation. Det Kgl. Teaters gæstespil i Nazi-Tyskland i 1930'erne*. Kopenhagen 2003. Diese z.T. recht unübersichtlich geratene Monographie ist der bisher einzige Versuch, die Gastspiele des *Königlichen Theaters* in Deutschland zwischen 1933 und 1940 aufzuarbeiten.

waren, dass sie auf der Hin- bzw. Rückreise zu anderen Veranstaltungen stattfanden und die Auftritte in diesen deutschen Städten somit nicht den Hauptreisegrund darstellten. Unter der Leitung des Theaters von Andreas Møller (1931-1938) ist diesen Einladungen, wenn überhaupt, nur zögernd geantwortet worden. Häufig wusste er Zeit zu schinden, indem er die Entscheidung über die Gastspiele dem *Undervisningsministeriet*, dem das *Königliche Theater* in seiner Funktion als Staatstheater unterstellt war, überließ. Damit waren die zeitlichen Abläufe oftmals nicht mehr einzuhalten. Møller verstand es jedoch auch, andere, mitunter sehr fadenscheinige Ausflüchte zu finden oder die Einladungen rundweg abzulehnen. Auffällig sei, wie Bay-Petersen meint, dass Møller niemals Gegenvorschläge machte, um eine Zusammenarbeit doch noch zu ermöglichen, wenn Gastspiele nicht zustande gekommen waren.¹²¹¹ Der Theaterdirektor reichte die Entscheidung über die Gastauftritte des Balletts im Jahr 1937 direkt an das Ballett weiter, da der gewünschte Termin außerhalb der dänischen Theatersaison anberaumt war und es sich daher streng genommen um eine private Einladung handelte.¹²¹² Das *Königliche Ballett* tanzte in Hamburg zum größten Teil vor Kongressteilnehmern der NS-Freizeitorganisation „Kraft durch Freude“, einer Unterorganisation der „Deutschen Arbeiterfront“, anwesend war auch der Gründer dieser Organisation Robert Ley.¹²¹³ Im März 1938 kam es auf Initiative des Ballettleiters zu einem weiteren Gastauftritt des *Königlichen Balletts*.¹²¹⁴

Das Gastspiel im Mai 1939 scheint jedoch anders gelagert zu sein. Die Initiative hierzu geht auf Johannes Fønss zurück, der für die Tourneeplanung des *Königlichen Theaters* zuständig ist. Er verabredet im Januar 1939 mit Heinrich George, der gerade Kopenhagen besuchte, um das Theater und sein Repertoire kennenzulernen sowie ein Gastspiel zu arrangieren, einen Auftritt des *Königlichen Theaters* in Berlin. Heinrich George war seit 1938 Intendant des *Schiller-Theaters* in Berlin.¹²¹⁵ Seine Rolle im Nationalsozialismus ist

¹²¹¹ Vgl. Bay-Petersen, *En selskabelig invitation*, S. 161.

¹²¹² Vgl. ebd., S. 68.

¹²¹³ Vgl. ebd., S. 69.

¹²¹⁴ Vgl. ebd., S. 77-104.

¹²¹⁵ Das *Schiller-Theater* in Berlin wurde 1893 gegründet, besaß jedoch erst ab 1907 ein eigenes Gebäude, ab 1936/37 fanden verschiedene Versuche von NS-Machthabern statt, das Theater ihrem Einflussbereich einzuverleiben. 1938 wurde es nach einem Umbau als „Schiller-Theater der Reichshauptstadt“ neu eröffnet, nun war die Stadt Eigentümer und Rechtsträger, Intendant wurde Heinrich George, der vor 1933 als „links“-orientiert galt, dann aber im Sommer 1933 einen „sich zum Nationalsozialismus bekehrenden kommunistischen Proleten im NS-Propagandafilm *Hitlerjunge Quex* spielt“ (S. 82). George war bekannt für seine großen und schweren Männerrollen wie z.B. als Karl Moor. Während des Theaterumbaus machte George eine Gastspielreise durch Deutschland, Österreich und Skandinavien, um für die „Schauspielkunst im Dritten Reich“ zu werben (S. 82). Georges Rolle im Nationalsozialismus ist ambivalent. Mit Treuebekennnissen zur NS-Führung sei George ebenso zur Stelle gewesen, wie er am *Schiller-Theater* jüdische Theaterleute beschäftigte, die er geschützt habe. Andere Darstellungen sind der Meinung, dass George vor allem weggesehen habe, sowohl was die Widerstandstätigkeit des bei ihm engagierten Günther Weisenborn betraf wie auch die Judenvernichtung. (Vgl. Rischbieter, *NS-Theaterpolitik*, S. 81-83.)

umstritten. Kurt Fricke hat herausgearbeitet, dass er sich „in völliger Verkennung der Kriegsziele der NS-Führung als Vertreter einer von der Tagespolitik nicht berührenden Kunst“¹²¹⁶ gesehen habe, seine Auslandseinsätze im Auftrag des Reichsministeriums für Volksaufklärung und Propaganda habe er nicht hinterfragt.¹²¹⁷ Der Besuch Georges in Kopenhagen ist, so Bay-Petersen, durch Fønss veranlasst worden.¹²¹⁸

Inzwischen hatte Cai Hegermann-Lindencrone 1938 als Nachfolger von Møller die Leitung des Theaters übernommen und ist scheinbar erst von Fønss' und Georges Plänen informiert worden, als eine Absage zu spät war. Damit sieht es so aus, als sei Hegermann-Lindencrone in seinem neuen Amt von Fønss' Plänen überrascht worden. Im Laufe seiner weiteren Amtszeit als Theaterdirektor (bis zu seinem Tod 1947) lehnt er erneute Einladungen aus Deutschland ab.¹²¹⁹ Für seine Haltung während der Besatzungszeit wird Hegermann-Lindencrone im Sommer 1945 von dänischen Theaterkritikern ein *Teaterpokal* verliehen.¹²²⁰

Für das Gastspiel in Berlin war ursprünglich geplant, neben Holbergs *Erasmus Montanus* auch Strindbergs *Dødsdansen* in der Hauptrolle mit Poul Reumert zu zeigen. Reumert lehnt es jedoch ab, mit nach Berlin zu reisen, wahrscheinlich weigert er sich, Nazi-Deutschland überhaupt zu besuchen.¹²²¹ Somit wird am 2. Mai Holbergs *Erasmus Montanus* und einen Tag später *Maria Stuart* (wieder mit Bodil Ipsen als Königin Elisabeth) gezeigt – zwei Stücke, die nicht Bestandteil des laufenden Repertoires waren, sondern eigens für das Gastspiel einstudiert wurden.¹²²² Dänische Tageszeitungen berichten auffallend euphorisch und stolz, mit welchem Aufwand die dänischen Schauspieler empfangen werden. In zahlreichen Festveranstaltungen und Empfängen werden, wie u.a. in *Politiken* am 4. Mai 1939 berichtet wird, die kulturellen Verbindungen zwischen Dänemark und Deutschland betont.¹²²³ Der Rezensent in *Berlingske Tidende* vom 3. Mai 1939 bezeichnet das Gastspiel der Dänen in Berlin als „Kulturmission“: „Teatret kommer med al sin festlige Glans, det talte Ord understøttes af Mimikken, Kostumerne, Scenebillederne og det udefinerlige, som hedder Talent, en enkelt Forestilling fortæller med sin Stil, sin Kultur, mere om et Land end hundrede

¹²¹⁶ Fricke, *Spiel am Abgrund. Heinrich George. Eine politische Biographie*, S. 210.

¹²¹⁷ Vgl. ebd. Weiter heißt es bei Fricke, dass George an seine „Mission“ als Verkünder einer Wahrheit glaubte, die sich auf der Bühne manifestiere und unabhängig sei vom realen Geschehen außerhalb des Theaters. (Ebd.)

¹²¹⁸ Vgl. Bay-Petersen, *En selskabelig invitation*, S. 138.

¹²¹⁹ Vgl. hierzu Kvam, *Hegermann-Lindencrone, Cai*, S. 353. Vgl. ebenfalls Bay-Petersen, *En selskabelig invitation*, S. 149f. und S.161.

¹²²⁰ Vgl. Kvam, *Hegermann-Lindencrone, Cai*, S. 353.

¹²²¹ Vgl. Bay-Petersen, *En selskabelig invitation*, S. 140.

¹²²² Vgl. *Det kongelige Gæstespil i Berlin*. In: *Berlingske Tidende*, 3.5.1939.

¹²²³ Vgl. hierzu auch das Kapitel *Nicht bloss zur Lust! Skuespil-gæstespiilet i Berlin maj 1939*, in Bay-Petersen, *En selskabelig invitation*, S. 137-157.

Foredragsholdere.¹²²⁴ („Das Theater kommt mit all seinem festlichen Glanz, das gesprochene Wort wird durch Mimik unterstützt, die Kostüme, Bühnenbilder und das Undefinierbare, das Talent heißt, eine einzige Vorstellung erzählt mir ihrem Stil, ihrer Kultur mehr über ein Land als hundert Referenten.“) Die Auswahl der Stücke für das Gastspiel wird damit begründet, dass mit Holbergs *Erasmus Montanus* ein dänischer Klassiker vorgeführt werde.¹²²⁵ Mit *Maria Stuart* hingegen sei das deutsche Publikum so vertraut, dass es auch einer fremdsprachigen Aufführung problemlos folgen könne.¹²²⁶ Über die Aufführung der *Maria Stuart* überwiegen in der dänischen Presse die positiven Urteile über Bodil Ipsen in der Rolle der Elisabeth und Else Skouboe als Maria Stuart.

Dronningernes Opgør var Aftenens Kulmination, det rev Nerverne op, og selv om det tyske Publikum naturligvis ikke er indstillet paa happy end hos Schiller, gik der et koldt Gys gennem Teatret, da man hørte det skæbnsvangre Hug, der kappede Hovedet af Fru Else. Selv Heinrich George maatte tørre en Taare bort.¹²²⁷

(Der Kampf der Königinnen war der Höhepunkt des Abends, der die Nerven mitriss, und selbst wenn das deutsche Publikum bei Schiller natürlich nicht auf ein happy end eingestellt ist, ging ein kalter Schauer durch das Theater, als man den schicksalsschwangeren Hieb hörte, der den Kopf von Frau Else [Skouboe, A.H.] abschlug. Selbst Heinrich George musste sich eine Träne abwischen.)

Nach der Rückkehr des Ensembles aus Berlin wird aufgrund der dort so erfolgreich aufgeführten *Maria Stuart* kurzfristig der Spielplan des *Königlichen Theaters* geändert und statt der geplanten Aufführung von *Erasmus Montanus* noch einmal Schillers Drama aufgeführt.¹²²⁸

Dass die Gastspiele nicht nur im Zeichen der Kunst gestanden haben dürften, erhellt sich, wenn man den weiteren politischen Kontext betrachtet: Kurz nach den Aufführungen des *Königlichen Theaters* in Berlin schließt Deutschland mit Dänemark am 31. Mai 1939 einen Nichtangriffspakt ab.¹²²⁹ Zudem veröffentlicht der Zeitschriften-Dienst¹²³⁰ kurz vor Schillers 180. Geburtstag am 7. Oktober 1939 Anweisungen, wie der Dichter hinsichtlich der außenpolitischen Situation behandelt werden sollte. In Bezug auf Dänemark, so hat Ruppelt herausgearbeitet, sollten die freundschaftlichen Beziehungen aufgrund von Schillers Unterstützung durch den dänischen Erbprinzen hervorgehoben werden. Zugleich wurde

¹²²⁴ *Berlingske Tidende*, 3.5.1939.

¹²²⁵ Vgl. Sabroe, *Det kgl. Teater besejrede Berlin med Holberg*. In: *Politiken*, 3.5.1939.

¹²²⁶ Vgl. Sabroe, *Det kgl. Teater besejrede Berlin med Holberg*. In: *Politiken*, 3.5.1939. Vgl. auch *Det kongelige Gæstespil i Berlin*. In: *Berlingske Tidende*, 3.5.1939.

¹²²⁷ Sabroe, *Schiller paa dansk betog Berlinerne*. In: *Politiken*, 4.5.1939.

¹²²⁸ Vgl. *Hjem fra Succes'en i Tyskland*. In: *Nationaltidende*, 5.5.1939.

¹²²⁹ Vgl. Ruppelt, *Schiller im nationalsozialistischen Deutschland*, S. 39.

¹²³⁰ Der „Zeitschriften-Dienst“ wurde, „um die Kontrolle über das Zeitschriftenwesen lückenlos zu gewährleisten“ (S. 38), 1936 eingerichtet. Die Anweisungen wurden zuerst monatlich, ab 1939 wöchentlich herausgegeben und waren nur für den „Hauptschriftleiter“ bestimmt, der auch seine Mitarbeiter nicht über „die Existenz dieses Lenkungsmaterials“ (S. 39) informieren durfte, „er sollte“, so Ruppelt, „vielmehr die Weisungen so weitergeben, als formuliere er eigene Ansichten und Anordnungen.“ (Vgl. Ruppelt, *Schiller im nationalsozialistischen Deutschland*, S. 38f.)

bestimmt, „was die nationalsozialistische Führung aus Schillers Biographie und Werk für die eigene Propaganda für verwertbar erachtete.“¹²³¹ Hier stand besonders die Betonung seines Nationalbewusstseins im Vordergrund, weniger gern gesehen waren Hinweise auf seinen Idealismus und Kosmopolitismus.¹²³²

Zur gleichen Zeit (Oktober 1939) macht Heinrich George einen neuen Vorschlag für ein Gastspiel des dänischen Theaters in Berlin und eine Tournee mit seinem Theater nach Skandinavien.¹²³³ Diese Einladung lehnt Hegermann-Lindencrone in Abstimmung mit dem *Undervisningsministerium* mit der Begründung ab, das Ensemble nicht in ein kriegführendes Land schicken zu wollen.¹²³⁴ Im Februar 1940 kam es dann erneut zu einem Gastauftritt einiger dänischer Schauspieler des *Königlichen Theaters* im Berliner *Schiller-Theater*, darunter Bodil Ipsen und Johannes Fønss.¹²³⁵ Hierbei handelte es sich nicht um einen offiziellen Besuch, vielmehr scheint dieser Auftritt privat arrangiert worden zu sein.¹²³⁶

Es fällt schwer, die Einladung nach Berlin nicht als einen Versuch der politischen Beeinflussung zu deuten. In der dänischen Theatergeschichtsschreibung des 20. Jahrhunderts fällt jedenfalls auf, dass diese Gastspiele nicht thematisiert werden. Weder Engbergs Theatergeschichte *Til hver mands nytte* (1995), die sich ausschließlich mit dem *Königlichen Theater* beschäftigt, noch Kela Kvams Darstellung aus dem Jahr 1992 erwähnen sie.¹²³⁷ Stattdessen liegt das Hauptgewicht der Darstellungen auf dem Widerstand gegen das NS-Regime, den es selbstverständlich auch gab. So wird am 5. Mai 1939, also bereits ein Tag nach der Rückkehr des Ensembles aus Berlin, in Kopenhagen Kjeld Abells *Anna Sophie Hedvig* aufgeführt, ein politisches Drama, das sich mit den Führungsgestalten des Alltags auseinandersetzt und zeigt, dass die kleine Welt der Anna Sophie Hedvig gar nicht so weit entfernt ist von der großen Welt, „den fra aviserne – den vi hører om og taler om“¹²³⁸ („der aus den Zeitungen – von der wir hören und über die wir sprechen“) wie die Titelfigur selbst sagt. Das Stück ermahnt ausdrücklich dazu, Stellung zu beziehen und nicht (im Namen der Humanität) in Passivität zu verharren.¹²³⁹

Dagegen berichtet Engberg einigermaßen kritisch, dass das *Königliche Theater* im Jahr 1938 nicht den Mut aufgebracht habe, Kaj Munks *Han sidder ved Smeltediglen* auf die

¹²³¹ Ebd., S. 39.

¹²³² Vgl. ebd.

¹²³³ Vgl. Bay-Petersen, *En selskabelig invitation*, S. 149.

¹²³⁴ Vgl. ebd., S. 149f.

¹²³⁵ Vgl. ebd., S. 153.

¹²³⁶ Vgl. ebda.

¹²³⁷ Vgl. Engberg, *Til hver mands nytte: det Kongelige Teaters Historie fra 1722-1995*. 2 Bände. Kopenhagen 1995. Kvam, Kela (Hg.): *Dansk teaterhistorie*. Band 2: *Folkets Teater*. Kopenhagen 1992.

¹²³⁸ Abell, *Anna Sophie Hedvig*, S. 55.

¹²³⁹ Vgl. ebd., S. 62f.

Bühne zu bringen.¹²⁴⁰ Bereits 1936, so Engberg weiter, sei das Theater durch den dänischen Gesandten in Berlin und die deutsche Regierung gezwungen gewesen, Bertolt Brechts¹²⁴¹ Ballett *De syv Dødsynder* (dt. *Die sieben Todsünden*) vom Spielplan zu entfernen.¹²⁴² Dass das *Königliche Theater* 1939 der Einladung nach Deutschland folgt, mag als politischer Zwang einzuschätzen sein, die Wahl von Schillers Tragödie als unglücklich. An der Berichterstattung ist jedoch ebenso ablesbar, dass die positive Aufnahme in Berlin als ein Gefühl der Auszeichnung empfunden wird. Zugleich darf hier auch unterstellt werden, dass man das Verhältnis zum deutschen Nachbar nicht gefährden wollte und sich daher kooperativ zeigte.

5. Übersetzungen und Aufführungen nach dem Zweiten Weltkrieg

Nach dem Zweiten Weltkrieg entstehen neue Übersetzungen von Schillers Dramen nur, wenn sie auch für eine Aufführung bestimmt sind. Sie werden dann oftmals nicht veröffentlicht, können aber in der *Königlichen Bibliothek* als Theatermanuskript eingesehen werden. Umfangreiche biographische Abhandlungen in dänischer Sprache entstehen bis auf Carl Roos' kurze Abhandlung *Friedrich Schiller* aus dem Jahr 1958 nicht (Umfang 116 Seiten).¹²⁴³ Roos übersetzt ebenfalls Schillers *Ueber naive und sentimentalische Dichtung* (und *Ueber das Erhabene*) im Jahr 1952.¹²⁴⁴ Erst 1970 erscheinen die durch Unterstützung des dänischen Erbprinzen entstandenen *Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen* in der Übersetzung von Per Ørngaard in dänischer Sprache,¹²⁴⁵ sie werden 1996 erneut aufgelegt.¹²⁴⁶

¹²⁴⁰ Engberg, *Skuespillet i krigstid og efterkrigstid. 1938-1951*, S. 65ff.

¹²⁴¹ Bertolt Brecht hielt sich zwischen 1933 und 1939 in Dänemark im Exil auf. Sein Stück *Die heilige Johanna der Schlachthöfe* war vom *Königlichen Theater* eigentlich zur Aufführung angenommen, ist jedoch nie aufgeführt worden, weil die dänische Übersetzung des Manuskripts aus unerfindlichen Gründen nicht zu finden war. (Vgl. Engberg, *Skuespillet i krigstid og efterkrigstid. 1938-1951*, S. 72.)

¹²⁴² Vgl. ebd., S. 72. Das Ballett *Die sieben Todsünden* wurde am *Königlichen Theater* nur am 12. und 13.11.1936 aufgeführt und dann vom Spielplan genommen, danach fand erst wieder im Jahr 1969 eine Aufführung statt.

¹²⁴³ Roos, Carl: *Friedrich Schiller*. Kopenhagen 1958. Zu Carl Roos' durchaus ambivalenter Haltung gegenüber den Nationalsozialisten sei hier verwiesen auf Ørngaard, *Carl Roos (1884-1963), dänischer Germanist: Nazi oder unpolitisch?*, S. 61-78.

¹²⁴⁴ Friedrich Schiller: *Om naiv og sentimental digtning og Om det ophøjede*. Übersetzt von Carl Roos. Kopenhagen 1952. Neuere Übersetzung in Auszügen: Lilhav, Preben (Hg.): *Goethe og Schiller*. Risskov 2003. Beinhaltet Auszüge aus Schillers ästhetischen Schriften, Auszüge aus Goethes *Wilhelm Meisters Lehrjahre* sowie Auszüge aus Goethes und Schillers Briefwechsel.

¹²⁴⁵ Schiller, Friedrich: *Menneskets æstetiske opdragelse i en række breve*. Übersetzt von Per Ørngaard. Kopenhagen 1970.

¹²⁴⁶ Schiller, Friedrich: *Menneskets æstetiske opdragelse*. Übersetzt von Per Ørngaard. Kopenhagen 1996.

Im Jahr 1963 wird eine Übersetzung der *Wallenstein*-Trilogie von Herluf Møller veröffentlicht,¹²⁴⁷ das Stück wird jedoch weiterhin nicht auf die Bühne gebracht.

Das *Königliche Theater* zeigt nach dem Zweiten Weltkrieg in der Spielzeit 1954/55 erneut *Maria Stuart*. Es bleibt das Stück Schillers, das in Dänemark, auch außerhalb des *Königlichen Theaters*, am meisten gespielt wird.¹²⁴⁸ Die Inszenierung aus dem Jahr 1954, die besonders die politische Dimension betone, wird in *Information* für ihre Aktualität gelobt.¹²⁴⁹ Die Rezension in *Berlingske Tidende* erklärt diese Aktualität damit, dass weniger die Rolle der Maria Stuart, sondern die der Königin Elisabeth hervorgehoben werde:

Hendes Fremstilling af Magtmenneskets Afmægtighed er spændende og aktuel. Hendes indre Tomhed og ydre Afhængighed, hendes Vaklen mellem Frygt og Forfængelighed og hendes eneste selvstændige, snu Evne til at skubbe andre foran sig i sin egen Kvals evige Kværn for at lade dem knuse i sit Sted er Skuespillets dagklare Besked, dets formanende Budskab til sine Tilskuere i Dag.¹²⁵⁰

(Ihre Darstellung der Ohnmacht eines Machtmenschen ist spannend und aktuell. Ihre innere Leere und äußere Abhängigkeit, ihr Schwanken zwischen Furcht und Eitelkeit und ihre einzige selbstständige, schlaue Fähigkeit, andere vor sich hin in die ewigen Mühlen ihrer eigenen Qual zu treiben, um sie an ihrer statt zerbrechen zu lassen, ist die glasklare Intention des Stücks, seine ermahnende Botschaft an die heutigen Zuschauer.)

Rund dreißig Jahre später (1986) bringt das *Königliche Theater* eine neue Inszenierung der Königinnentragödie, nun in einer Bearbeitung von Per Olov Enquist. In 38 Bildern über Liebe und Tod wird der Machtkampf der Königinnen gezeigt.¹²⁵¹ Die Bearbeitung löst Schillers strenge Dramenform auf, das Stück besteht nun aus zwei Akten, die Szeneneinteilung ist zugunsten der Bilder getilgt. Damit wirkt das Stück als eine lose Abfolge von Szenen, in denen der Rollen- und Machtkampf sowie der Geschlechterkampf der Königinnen deutlich hervortritt. Diese Bearbeitung ist unterschiedlich beurteilt worden: Während die Rezension in *Politiken* den geschmeidigen und gleitenden Wechsel der Bilder äußerst positiv hervorhebt,¹²⁵² ist Kjerstin Norén in *Information* der Meinung, dass Enquist Schillers Stück ruiniert habe und seine Version nur mühsam zu verstehen und nachzuvollziehen sei, nicht zuletzt sei sie auch deutlich schwieriger zu spielen.¹²⁵³ Beide Rezensionen loben jedoch Ghita Nørbys Schauspielleistung in der Rolle der Elisabeth.

¹²⁴⁷ Schiller, Friedrich: *Wallenstein. Et dramatisk digt*. Übersetzt von Herluf Møller. Mit Einleitung und Anmerkungen von Herluf Møller. Kopenhagen 1963.

¹²⁴⁸ *Maria Stuart* wird 1984 auch am *Teatret ved Sorte Hest* in der Übersetzung von Valdemar Rørdam aufgeführt. Das *Betty Nansen Teater* zeigt das Stück vom 21.2.-8.4.2009. (Vgl. *Skolemateriale „Maria Stuart“*. Unter: <http://www.bettynansen.dk/skolemateriale-73.html> 27.3.2013.)

¹²⁴⁹ Vgl. *Afromantiseret machiavellisme*. In: *Information*, 27.9.1954.

¹²⁵⁰ *Elisabeth II paa Kongens Nytorv*. In: *Berlingske Tidende*, 27.9.1954.

¹²⁵¹ Diese Übersetzung wurde erst 1994 veröffentlicht. Das Manuskript ist in *der Königlichen Bibliothek* in Kopenhagen einzusehen. Enquist, Per Olov: *Maria Stuart, 38 billeder om kærlighed og død*. In: ders.: *Tre pjæser: Magisk cirkel - Tupilak - Maria Stuart*. Stockholm 1994.

¹²⁵² Vgl. Mohn, *To danske dronninger*. In: *Politiken*, 9.2.1986.

¹²⁵³ Vgl. Norén, *Dukkers spil og dronningers*. In: *Information*, 13.2.1986.

Das *Gladsaxe Teater* zeigt 1985 eine Inszenierung der *Räuber* und hebt sich damit von der Darstellung von Schillers klassischen Dramen ab. Wirkmächtig war diese Aufführung aufgrund ihrer unkonventionellen Inszenierung in der Regie des damals 28-jährigen Peter Langdal. In euphorischen Rezensionen wird sie als „modigt og artistisk gennemført“¹²⁵⁴ („mutig und artistisch durchgeführt“) und als eine Mischung aus „karikaturkomedie, operaparodi og politisk-moralsk western“ („Karikaturkomödie, Opernparodie und politisch-moralischem Western“) gepaart mit „en konstant strøm af Wagners efterromantiske toner“¹²⁵⁵ („mit einem konstanten Strom von Wagners nachromantischen Tönen“) gefeiert. Schillers Drama des Sturm und Drang wurde nicht zuletzt deshalb ein so großer Erfolg, weil Langdal es auf seine ganz eigene experimentelle Art inszenierte, in der sich sein Talent dafür gezeigt habe, bekannte Werke neu zu interpretieren und ihnen neue theatralische Energie einzuhauchen.¹²⁵⁶ Der Theaterraum wird in den Rezensionen als eine offene Arena beschrieben, die an drei Seiten bestuhlt ist, eine Treppe fungiert als eine Art weitere Bühne.¹²⁵⁷ Langdal zeige sich als Meister von Übergängen, die mit Hilfe von szenisch-musikalischen Effekten ausgeführt werden.¹²⁵⁸ Insgesamt wird die Aufführung als eine lebendige Darbietung von Schillers *Räubern* charakterisiert: „Forestillinger er ved at sprænges af talent – idéer, bulder, brag og ballade.“¹²⁵⁹ („Die Vorstellung wird beinahe gesprengt von Talent – Ideen, Getöse, Krach und Radau.“)

Unter der Regie von Staffan Valdemar Holm werden 1999 *Don Carlos*, 2003 *Kabale und Liebe* und 2004 unter Regie von Tue Biering *Die Räuber am Königlichen Theater* inszeniert. Für *Don Carlos* fertigt Villy Sørensen eine Übersetzung an, die auch im Gyldendal-Verlag veröffentlicht worden ist.¹²⁶⁰ Die viereinhalb Stunden dauernde¹²⁶¹ Aufführung wird einerseits als eine der wichtigsten Klassikerinszenierungen seit langem gelobt.¹²⁶² Andererseits wird angemerkt, dass ihr aufgrund der Länge und Themenvielfalt der Fokus fehle, wodurch ihr einiges an Wirkkraft verloren gehe.¹²⁶³ Holms Inszenierung von *Kabale und Liebe* im Jahr 2003 bringt ebenso wie *Don Carlos* einen kaum gekürzten

¹²⁵⁴ Mørk, *Stort, stærk, varmt*. In: *Politiken*, 8.2.1985.

¹²⁵⁵ Kistrup, *Folk, røvere og broderstrid*. In: *Berlingske Tidende*, 8.1.1985.

¹²⁵⁶ Vgl. Lense-Møller, *Langdal, Peter*, S. 511.

¹²⁵⁷ Vgl. Mørk, *Stort, stærk, varmt*, in: *Politiken*, 8.2.1985.

¹²⁵⁸ Vgl. ebd.

¹²⁵⁹ Kistrup, *Folk, røvere og broderstrid*. In: *Berlingske Tidende*, 8.1.1985.

¹²⁶⁰ Schiller, Friedrich: *Don Carlos, Kronprins af Spanien: Et dramatisk digt*. Übersetzt von Villy Sørensen. Kopenhagen 1999.

¹²⁶¹ Vgl. Programmheft des *Königlichen Theaters* zu *Don Carlos*.

¹²⁶² Christensen, *Ungdom og galskab i Det Kgl. 's Don Carlos*. In: *Information*, 29.3.1999.

¹²⁶³ Vgl. *Det spanske raritetskabinet*. In: *Politiken*, 28.3.1999. Schon im Untertitel dieser Rezension wird gesagt: „Don Carlos rummer alt – og det er styrkens svaghed.“ („Don Carlos umfasst alles – und das ist die Schwäche der Stärke.“)

Dramentext auf die Bühne, damit dauert auch diese Aufführung mehr als drei Stunden. Besonders gelobt wird die von Per Ørngaard angefertigte Übersetzung, sie wird als „yderst levende og ustøvet samling replikker fra en tid, hvor en tanke blev tænkt færdig“¹²⁶⁴ („äußerst lebendig und entstaubte Sammlung von Worten aus einer Zeit, wo ein Gedanke noch zu Ende gedacht wurde“), beschrieben. Die Stärke dieser Inszenierung liege in ihren vielen, bis zum Schluss ausgeführten Details, die eine Modernisierung und Aktualisierung dieses Dramas überflüssig machten.¹²⁶⁵ Genau dies, Schillers Drama aus dem Jahr 1782 in das Jahr 2004 zu überführen, versucht Tue Biering mit seiner Inszenierung der *Räuber*. In einem Interview im Programmheft zu dieser Aufführung betont Biering den Aufruhr gegen herrschende Autoritäten, die zwar ausgedient haben, doch zugleich stellt er den Wunsch nach Struktur und Autorität dar. Diese widerstreitenden Gefühle äußern sich in Gewalt, die Biering mittels Großstadtbilder auf die Bühne bringt, wo seiner Ansicht nach: „Terror bliver forståelig, vold bliver naturlig, drab bliver nødvendigt.“¹²⁶⁶ („Terror wird verständlich, Gewalt wird natürlich, Töten wird notwendig.“) Dieser Zugang spiegelt sich ebenso im Programmheft zu dieser Aufführung wider. So wird darin beispielsweise ein Tagesbericht der Kopenhagener Polizei abgedruckt, in dem Überfälle, Gewalt, Betrugerei und Zerstörung aufgeführt sind.¹²⁶⁷

Nach dem Zweiten Weltkrieg bleibt *Maria Stuart*, das von Schiller am meisten aufgeführte Stück. Daneben finden jedoch auch seine Dramen des Sturm und Drang Eingang auf die dänische Bühne. Dennoch scheint es so, als werden mit der Auswahl seiner Dramen unterschiedliche Bedürfnisse bedient: *Maria Stuart* eignet sich dafür, ein bildungsbürgerliches Publikum und seinen Anforderungen nach Hochkultur nachzukommen. Dagegen lädt *Die Räuber* zu Theaterexperimenten und zur Erneuerung der Bühnenästhetik ein, was das *Königliche Theater* auch beabsichtigt, indem es jüngere Regisseure wie etwa Tue Biering engagiert und die Spielstätte für diese Regisseure in Turbinehallerne verlegt.¹²⁶⁸

6. Resümee

Schillers Bedeutung für die Dramatik zu Anfang des 20. Jahrhunderts nimmt immer mehr ab. Die Dramen von Kaj Munk werden zwar in der dänischen Literaturgeschichtsschreibung

¹²⁶⁴ Vgl. Christensen, *Had, mod og kabale-knas*. In: *Information* 18.3.2003. Die Übersetzung wird auch in *Ad helvede til*. In: *Politiken*, 16.3.1999 gelobt.

¹²⁶⁵ Vgl. *Ad helvede til*, in: *Politiken*, 16.3.2003. Die Aufführung wird 2003 als beste Inszenierung ausgezeichnet. (Vgl. <http://www.aaretsreumert.dk/%C3%A5rets-forestilling-2003> 17.4.2013.)

¹²⁶⁶ Christensen, *Drevne drenge*. In: *Information*, 21.10.2004.

¹²⁶⁷ Vgl. *Døgnrapporten. Fra: Københavns politi*. In: *Røverne*. (Programmheft des *Königlichen Theaters*.) S. 4-5.

¹²⁶⁸ Vgl. Bichel, *Magten på Det Kongelige*. In: *Berlingske Tidende*, 17.3.2004.

immer wieder mit Schiller in Verbindung gebracht, doch lässt sich diese Nähe nicht aufrechterhalten. Wie gezeigt werden konnte, spielen Schillers klassische Positionen in Munks Dramen keine Rolle. An der Bewertung seiner Theaterstücke wird deutlich, dass in der dänischen Literaturgeschichtsschreibung offensichtlich ein Schillerbild vorherrscht, das auf Oehlenschläger zurückgeht. Schiller wird insbesondere als Verfasser von Historiendramen wahrgenommen, wobei sein Programm der poetischen Wahrheit und auch seine übrigen klassischen Grundsätze unberücksichtigt bleiben. Zugleich wird er für eine Erneuerung der Dramatik als nicht mehr zeitgemäß empfunden. Munks Dramen sind, weil sie lange mit Schiller in Zusammenhang gebracht wurden, als unmodern und anachronistisch betrachtet worden. Dass seine Dramatik jedoch moderner war und sich an expressionistischen Strömungen orientierte, ist erst in neueren Studien herausgearbeitet worden. Demzufolge wird Schillers Bedeutung für Munk abgeschwächt.

Ebenso werden Schillers Dramen weniger gespielt. *Maria Stuart* bleibt jedoch das mit Abstand am häufigsten aufgeführte Stück. Aufgrund seiner Rollenanlage wird es bevorzugt für Charakterdarstellerinnen gegeben. Gleichzeitig zeichnet sich ein Wandel in der Interpretation der Rollen ab: Stand 1860/61 noch Johanne Luise Heiberg als Maria Stuart im Rampenlicht, so verlagert sich das Interesse nun hin zu Königin Elisabeth. Bodil Ipsen lässt sich zu ihren Bühnenjubiläen in der Rolle der Elisabeth feiern. Die szenische Qualität des Stückes mag auch ein Grund dafür sein, warum es bis zur deutschen Besetzung in Dänemark noch so viele Aufführungen erlebte. Obwohl Schillers Schriften von den Nationalsozialisten instrumentalisiert wurden, war es offensichtlich unproblematisch, *Maria Stuart* weiterhin am *Königlichen Theater* aufzuführen. Die politischen Umstände in Deutschland wurden hierfür anscheinend ausgeblendet, im Vordergrund dürften allein künstlerische Ansprüche gestanden haben. Wie politisch das Scheinbar-Unpolitische ist, zeigt dann das Gastspiel des *Königlichen Theaters* am Berliner *Schiller-Theater* 1939. Nachdem der Direktor des *Königlichen Schauspiels* Møller Einladungen aus Deutschland erfolgreich abzulehnen wusste, kam es 1939 doch noch zu einem Gastauftritt, bei dem ebenfalls *Maria Stuart* gezeigt wurde. Die Wahl dieses Stückes erweist sich gerade vor dem Hintergrund der Vereinnahmung von Schillers Schriften durch die Nationalsozialisten als unglücklich. Von deutscher Seite dürfte hinter der Einladung die Absicht gestanden haben, sich Dänemark auch in kultureller Hinsicht gefügig zu machen.

Nach dem Zweiten Weltkrieg wurden Schillers Dramen ab 1954, erneut *Maria Stuart*, wieder auf die Bühne gebracht. Es fällt auf, dass Schillers Erstling *Die Räuber* zu

Theaterexperimenten einlädt, während mit Aufführungen von *Maria Stuart*, *Don Carlos* und *Kabale und Liebe* ein eher bildungsbürgerliches Publikum angesprochen werden soll.

VIII Schluss

Die Rezeption von Schillers Schriften in Dänemark wurde in dieser Arbeit auf mehreren Gebieten untersucht. Im Fokus standen zunächst die Kulturvermittler Rahbek, Oehlenschläger, Heiberg und Brandes, die ganz unterschiedlich zur Bekanntheit des Dichters beigetragen haben. Es wurde beleuchtet, wie sie Schiller im Spannungsfeld von Deutscher Klassik und Romantik sowie dänischer Nationalromantik verorten und vermitteln. Da Schillers Dramen in Dänemark die größte Beachtung fanden, wurde auch die Bühnengeschichte seiner Stücke rekonstruiert und analysiert. Hierbei galt es, die Aufführungspraktiken herauszuarbeiten ebenso, wie zu fragen war, inwieweit Schiller als stilbildendes Vorbild für dänische Dichter von Bedeutung war. Der Rezeption seiner Lyrik wurde am Beispiel von Schack Staffeldt und Oehlenschläger nachgegangen.

Die Hauptergebnisse, die im Folgenden erläutert werden, seien hier thesenhaft vorweggenommen: (1) Obwohl die gebildete dänische Bevölkerung Ende des 18. und zu Beginn des 19. Jahrhunderts Schillers Texte auch unübersetzt lesen und verstehen konnte, wird er in Dänemark anders aufgenommen als in Deutschland. Die kulturellen, politischen und sozialen Umstände des geistigen Lebens bestimmen mit, welche seiner Schriften gelesen und wie diese beurteilt werden. Dabei wurde auch deutlich, dass die aus der deutschsprachigen Literatur bekannten Epochenkonstruktionen wie Sturm und Drang und Deutsche Klassik auf die dänische Literatur nicht übertragen werden können. Wenngleich außerhalb des deutschsprachigen Raums ohnehin nicht zwischen Romantik und Klassik unterschieden wird, so zeigt sich in der dänischen Rezeption, dass bestimmte Aspekte seiner Dichtung und seiner philosophischen Positionen überhaupt nicht berücksichtigt werden. (2) Dadurch finden nur bestimmte Ausschnitte seines Werks in Dänemark Beachtung, die dann den jeweiligen Interessen angepasst werden. (3) Während der dänische Erbprinz, Schimmelmann und Baggese Schiller für sein Weltbürgertum verehren und der dänische Staat ihn finanziell unterstützt, so tritt seine kosmopolitische Gesinnung zunehmend in den Hintergrund. Im ausgehenden 19. Jahrhundert wird er in Dänemark eindeutig als Nationalautor der Deutschen wahrgenommen.

Knud Lyne Rahbek, Adam Oehlenschläger, Johan Ludvig Heiberg und Georg Brandes stellen normgebende Instanzen im kulturellen Leben des 19. Jahrhunderts dar. Sie bestimmen darüber, was Eingang in die kulturellen Diskurse findet und sie sind an der Vermittlung von Schillers Texten nach Dänemark beteiligt. Für seine Verbreitung setzen sie sich in ganz unterschiedlicher Weise ein. Der Theaterkritiker Rahbek fertigt für die meisten von Schillers Dramen Übersetzungen an. Diese konzipiert er zum einen als Lesedramen, die nicht für die

Aufführung am Theater bestimmt sind. Wurden diese Texte dennoch als Spielvorlage benutzt, so sind sie häufig für ihre Sprache kritisiert worden. Rahbek überträgt die gebundene Dramensprache wie etwa in *Maria Stuart* Vers für Vers und legt dabei großen Wert darauf, Stilmittel der deutschen Vorlage wie z.B. Anaphern, Alliterationen beizubehalten. Andererseits übersetzt Rahbek Schillers Dramen auch mit der Absicht, sie zur Aufführung zu bringen, was sich besonders deutlich an seiner Version von *Kabale und Liebe* ablesen lässt. Dieses Stück gleicht er einem dänischen Publikum an, indem er Schillers soziale Kritik an bürgerlichen Tugendvorstellungen fast bis zur Unkenntlichkeit abschwächt. Die für die Aufführung auszulassenden Textstellen betreffen hauptsächlich die Passagen, in denen die Vaterfiguren des Stückes kritisiert werden. Damit passt er Schillers Sturm und Drang-Drama an die Konventionen des empfindsamen bürgerlichen Trauerspiels an, wie es Lessing mit *Emilia Galotti* vorgelegt hatte. Dennoch ist Rahbeks *Kabale og Kjærlighed* relativ erfolgreich gespielt worden. Die späte Inszenierung des Stückes (erst ab 1817) verdeutlicht nochmals, dass die in der deutschsprachigen Literatur angesetzte Strömung des Sturm und Drang in Dänemark kein Gegenstück erfährt. Inwieweit sich Rahbek jedoch für die Aufführung von Schillers Dramen am *Königlichen Theater* eingesetzt hat, ist nicht zu rekonstruieren. Rezensionen über Vorstellungen von Schillers Stücken von ihm sind nicht vorhanden. Als sie ab 1817 zur Aufführung gelangten, hatte Rahbek sich bereits vollkommen aus der Theaterkritik zurückgezogen. Obwohl Rahbek von 1790 bis 1799 Professor für Ästhetik an der Kopenhagener Universität war, hat er sich kaum mit Schillers philosophischen Abhandlungen beschäftigt. In seiner Autobiographie bekennt er, dass ihm die neue Philosophie, und darunter besonders die Kants und Schillers, unzugänglich blieb. Dennoch ist ihm das große Verdienst zuzuschreiben, die meisten seiner Dramen ins Dänische übersetzt zu haben. Dadurch eröffnete er dem *Königlichen Theater* die Möglichkeit, Schillers Stücke auf die Bühne zu bringen. Schillers Bedeutung für die Literatur, so kann resümiert werden, hat Rahbek ganz klar erkannt.

Adam Oehlenschlägers Auseinandersetzung mit Schillers Schriften erweist sich als die folgenreichste. Er prägt das Bild des Dichters besonders durch seine eigenen Dramen und seine Vorlesung über ihn bis in die Gegenwart. In der dänischen Literaturgeschichtsschreibung, so fällt auf, taucht Schillers Name fast ausschließlich in Zusammenhang mit Oehlenschläger auf. Wie gezeigt werden konnte, hängt dies auch mit Oehlenschlägers Selbstinszenierung als Schillers Nachfolger zusammen. Er integrierte eine Vielzahl von Motiven in seine Tragödien, die aus denen des Deutschen bekannt sind. Allerdings beschränkte er sich darauf, Bühnenwirksame Motive zu übernehmen. Den hohen

Einsatz von Bühneneffekten hatte auch schon Baggesen besonders in *Axel og Valborg* kritisiert. Für die Deutung der Tragödien, so wurde herausgearbeitet, ergeben sich aus der Verwendung dieser Motive keine neuen Perspektiven. Dagegen kommt Schillers klassische Dramenkonzeption in Oehlenschlägers Tragödien nicht zum Tragen. Wie wenig sich Oehlenschläger für die ästhetischen Positionen interessiert, ist zudem an seiner Lyrik erkennbar, in der keinerlei Verweise auf Schiller ausgemacht werden konnten.

In seiner Dichtung verarbeitet Oehlenschläger Stoffe der nordischen Geschichte bzw. der nordischen Mythologie, er leistet damit einen Beitrag für die sich herausbildende dänische Identität. Schiller wird so in einen nationalromantischen Kontext überführt, seine klassischen Positionen werden aber ausgeblendet. Besonders sichtbar wird dieser Vorgang in Oehlenschlägers Vorlesung über Schiller, in der er die philosophischen Abhandlungen ganz bewusst nicht miteinbezieht. Erstaunlicherweise bleiben die ästhetischen Grundsätze und auch das Programm einer ästhetischen Erziehung in der späteren Rezeption unberücksichtigt. In seiner Vorlesung kritisiert Oehlenschläger jedoch Aspekte, die sich mit Hilfe der philosophischen Schriften auflösen ließen. Er bemängelt beispielsweise, dass Schiller historische Fakten in seinen Dramen verändert, womit ganz klar das aus *Ueber das Pathetische* bekannte Konzept der poetischen Wahrheit berührt wird. Ebenso wenig erfasst er Schillers Illusions- und Schicksalsbegriff. Eine metrische Dramensprache lehnt Oehlenschläger als unrealistisch ab. Schiller hingegen zielt gerade mit ihr darauf ab, dem Zuschauer die Künstlichkeit der vorgestellten Situation stets vor Augen zu halten. Eine Identifikation des Zuschauers mit dem Held, will er vermeiden, damit dieser sich über das vorgestellte Leid erheben kann. So eröffnet sich dem Zuschauer die Möglichkeit zu moralischem und selbstbestimmtem Handeln. Schillers klassische Dramenkonzeption, die eng mit seinem Programm einer ästhetischen Erziehung verzahnt ist, übergeht Oehlenschläger jedoch. Wie an seiner Interpretation der *Braut von Messina* deutlich wird, legt er die Bedeutung der griechischen Tragödie für Schiller nur unangemessen aus. Insbesondere *Die Braut von Messina* liest er als ein Stück, in dem ein griechischer Schicksalsglaube walte. Diesen hatte Schiller jedoch als unzeitgemäß verworfen, ihm ging es vielmehr darum, eine moderne Tragödie zu schaffen, in die auch Elemente der griechischen integriert sind. Dass Oehlenschläger stattdessen glaubte, Schiller mit *Baldur hin Gode* nacheifern zu können, veranschaulicht, dass er dessen klassische Dramenkonzeption nicht begriff. Während Schiller die Macht der Umstände darstellt, über die sich der Dramenheld erhebt und somit seine Selbstbestimmtheit unter Beweis stellt, lässt sich Oehlenschlägers Trauerspiel auf einen Kampf zwischen Gut und Böse reduzieren.

Oehlenschläger hat sich zwar auch mit Schillers Abhandlung *Ueber naive und sentimentalische Dichtung* auseinandergesetzt, seine Auslegung dieser Begriffe weicht jedoch entschieden von der Schillerschen ab. Bei ihm zeigt sich eine deutliche Wertung zugunsten des naiven Dichters (als der er sich auch selbst sah), die in Schillers Konzeption allerdings nicht vorhanden ist. Diese Wertung schwingt wiederum im Urteil über Schack Staffeldts Dichtung mit, wenn diese als sentimental charakterisiert wird. Damit ist dann aber weniger Schillers Begriff gemeint, der besagt, dass dem sentimentalischen Dichter der Zugang zur Natur versperrt ist und er daher das Ideal bearbeiten müsse. In Bezug auf Staffeldt wird die Bezeichnung, wie gezeigt wurde, im Sinne von melancholisch und sehnsüchtig benutzt, womit in Oehlenschlägers Definition ein zugleich „kränkliches“ Gemüt assoziiert wird. Dies erklärt dann auch bis zu einem gewissen Grad Schack Staffeldts Ausgrenzung aus der dänischen Literatur. Diese Ausgrenzung ist aber ebenso darauf zurückzuführen, dass er in seinen Gedichten im Gegensatz zu Oehlenschläger keine nationalen Stoffe verarbeitet, die sich für die Konstruktion einer nationalen Identität heranziehen ließen. Indessen hatte sich Staffeldt eingehend mit Schillers klassischen Positionen auseinandergesetzt und für seine Dichtung fruchtbar gemacht. Indem der Dichter weitestgehend aus dem kulturellen Leben des 19. Jahrhunderts ausgeschlossen wurde, konnte er auch nicht zur Verbreitung von Schillers klassischen Ideen beitragen.

Oehlenschlägers Vereinnahmung von Schillers Dramen führt dazu, dass sich sein Widersacher Johann Ludvig Heiberg kaum für den deutschen Dichter interessiert. Er trägt nicht dazu bei, Schiller in Dänemark bekannt zu machen. Als Philosoph setzt er sich für die Verbreitung von Hegels spekulativen Ideen ein. Wenngleich er mit *Om Philosophiens Betydning* eine ähnliche kulturphilosophische Schrift vorlegt wie Schiller mit den *Briefen über die ästhetische Erziehung*, so lassen sich die darin angeführten Positionen nicht auf diesen zurückführen. Heiberg kann sich auch nicht für Schillers Tragödien begeistern. Als Theaterzensor, Literaturkritiker und Dichter setzt er sich für die Verbreitung des aus Frankreich kommenden Vaudevilles ein. In Schillers Tragödien entdeckt er überdies ähnliche Fehler wie in denen von Oehlenschläger. Am Beispiel von *Die Jungfrau von Orleans* wurde gezeigt, dass er die Verwendung von übersinnlichen Motiven (Träume und Vorahnungen) gemäß seiner Dichtungstheorie als Vermischung unterschiedlicher Gattungen verwirft. Bereits Heiberg, so ist deutlich geworden, betrachtet Schiller allein in Verbindung mit Oehlenschläger, was sich in der weiteren Rezeption fortsetzen wird.

Georg Brandes trägt zur Vermittlung von Schillers Schriften nach Dänemark nur wenig bei. In seiner umfangreichen Literaturkritik und Literaturvermittlung findet sich kein

eigenständiger Beitrag über Schiller. Dies erstaunt insofern, als er sich in seiner Literaturbetrachtung einem grenzüberschreitenden Programm verpflichtet, das er in Goethes Idee einer Weltliteratur vorgeformt findet. Dass auch Schiller in seinen Schriften eine kosmopolitische Haltung einnimmt, spielt für ihn jedoch keine Rolle. Brandes' Vorbild ist der Universalgelehrte Goethe, mit dem er sich zeitlebens beschäftigt. Zugleich geht es ihm darum, die Literatur auf neue Leitideen zu verpflichten. Er fordert, dass Literatur aktuelle Probleme zur Debatte stellen und verändernd auf die Gesellschaft wirken solle. Damit unterscheidet sich sein Literaturkonzept gravierend von Schillers autonomem Kunstverständnis, in dem sich der Künstler von der Wirklichkeit zu entfernen und das Ideal zu bearbeiten habe. An der Literatur der Romantik und damit auch an der Literatur der Deutschen Klassik kritisiert Brandes, dass sie einer Flucht vor der Wirklichkeit gleichkomme, der zugleich jegliches Interesse an den politischen Verhältnissen fehle. Dass aber auch Schillers Programm einer ästhetischen Erziehung letztlich politische und gesellschaftliche Ziele verfolgt, entgeht ihm.

An Brandes' Rolle als Kulturvermittler spiegelt sich jedoch auch ein Wandel in der Schillerrezeption wider, der in Europa symptomatisch zu sein scheint. So hat Peter Boerner jedenfalls herausgearbeitet, dass im Zuge des zurückgehenden „romantischen Engagements in allen Literaturen Europas“¹²⁶⁹ Schillers Einfluss abnimmt. Boerner macht ebenso darauf aufmerksam, „daß in der Sicht des Auslands das Pathos der deutschen Einheit und Schillers poetisches Pathos oft miteinander verschmolzen.“¹²⁷⁰ Seine Rezeption im Ausland blieb eben von den Ereignissen in Deutschland nicht unbeeinflusst. Für seine dänische Aufnahme bedeutet dies, dass man sich besonders nach den Auseinandersetzungen um Schleswig und Holstein von dem Dichter distanziert, der in Deutschland zunehmend als Garant für die nationale Einheit und als Nationaldichter gefeiert wurde. Insofern unterscheidet sich die dänische Rezeption hier kaum von der in anderen Ländern. In dem Maße wie Schiller zurückgesetzt wird, tritt nun Goethe hervor, der, so Boerner, „im Hinblick auf seine weltbürgerlichen Ansichten auch von denen akzeptiert [wird], die sonst kaum Sympathien für Deutschland aufbringen.“¹²⁷¹ Brandes, so sei hier festgehalten, stellt für diesen Wandel ein prägnantes Beispiel dar. Dieser Wandel lässt sich auch in den Rezensionen der zweiten Aufführungsphase nachvollziehen. Schillers Dramen erleben in den 1890er Jahren zwar noch einmal eine Wiederbelebung auf der dänischen Bühne, im Vergleich zur ersten Phase wird in den Theaterkritiken jedoch seine nationale Zugehörigkeit auffällig stark betont. Indem in den

¹²⁶⁹ Boerner, *Schiller im Ausland*, S. 858.

¹²⁷⁰ Ebd.

¹²⁷¹ Ebd.

Kritiken immer wieder auf Oehlenschläger als dem dänischen Nationaldichter verwiesen wird, erfolgt eine spürbare Abgrenzung von Schillers Dramendichtung.

Für die Bühnengeschichte von Schillers Dramen wurden im Rahmen dieser Arbeit zwei Phasen angesetzt. Seine Stücke wurden zuerst von 1817 bis 1837 aufgeführt. Danach erscheinen sie erst wieder im Jahr 1888 auf den Spielplänen. Diese zweite Aufführungsphase wird durch die Herausbildung von Privattheatern und die Gastspiele von Joseph Kainz und des *Meininger Hoftheaters* begünstigt. Von Beginn an werden sowohl Schillers Jugenddramen wie auch seine klassischen Dramen gespielt, was auch dazu beiträgt, dass in Dänemark kaum zwischen diesen beiden Werkphasen unterschieden wird. Auf der dänischen Bühne wird Schiller von Anfang an als Weltklassiker wahrgenommen, wie Albertsen betont.¹²⁷² Seine frühen Dramen *Die Räuber* und *Kabale und Liebe* werden, wie oben dargelegt, nicht als Texte des Sturm und Drang gelesen, da diese literarische Strömung in Dänemark nicht die gleiche Bedeutung erlangt wie in der deutschsprachigen Literatur, und weil Rahbek Schillers Kritik an der bürgerlichen Tugendmoral nahezu vollkommen tilgt.

Schillers klassische Dramenkonzeption spielt auch für die Aufführung seiner Stücke keine Rolle. Die *Jungfrau von Orleans* wird anfangs sogar ohne die wichtige Montgomery-Szene und ohne die des Schwarzen Ritter gezeigt. *Maria Stuart* kristallisiert sich schon in der ersten Phase als Schillers erfolgreichstes Stück in Dänemark heraus. Die Vorstellung der *Maria Stuart* 1860/61 stellt eine Ausnahme in jeder Hinsicht dar: Es ist das einzige Schillersche Drama, das zwischen 1836 und 1888 in Kopenhagen auf die Bühne gebracht wird. Die Inszenierung liegt genau zwischen den beiden Schleswig-Holsteinischen Kriegen und findet damit zu einem Zeitpunkt statt, als sich die Kontroversen um die deutsch-dänischen Gebiete auf dem Höhepunkt befinden. *Maria Stuart* wird dann auch nicht gezeigt, um damit Schiller zu würdigen, sondern um die Schauspielerin Johanne Luise Heiberg zu ehren. Der Erfolg dieser Inszenierung ist ihrer Popularität zuzuschreiben.

Der Norweger Bjørnstjerne Bjørnson wird zu seiner *Maria Stuart i Skotland* durch eine Aufführung von Schillers Königinnentragödie angeregt, wobei bei ihm weniger eine Auseinandersetzung mit Schiller im Vordergrund steht. Für ihn bietet sich der Stoff der *Maria Stuart* dazu an, die tradierten Geschlechterrollen neu zu verhandeln. Bjørnsons Stück wiederum bringt Johanne Luise Heiberg im Jahr 1867 zur Aufführung. Dass sowohl in *Maria Stuart* als auch in *Maria Stuart i Skotland* die Geschlechterverhältnisse zur Diskussion stehen, geht aus Heibergs Reaktionen auf die Dramen deutlich hervor. Sie legt die Geschlechterrollen ganz im Sinne der ihr bekannten Rollenmuster aus, kann sich jedoch mit dem Frauenbild aus

¹²⁷² Albertsen, *Schillers Kabale und Liebe in Rahbeks Übersetzung*, S. 65.

Bjørnsons Stück besser identifizieren als mit dem der Schillerschen Tragödie. Deutlich emanzipierter zeigt sich Mathilde Fibiger, die sich in ihrem Roman *Clara Raphael* auf Schillers *Jungfrau von Orleans* bezieht. Sie verweist darin auf Johannas aktive Rolle, die selbstbestimmt ihren Platz in einer männlich geprägten Gesellschaft einnimmt und somit die gängigen Rollenmuster unterläuft. Damit zeigt sich Fibiger auch scharfsichtiger als Brandes, der ja ebenfalls die Geschlechterverhältnisse zur Debatte gestellt wissen wollte. Die gesellschaftliche Relevanz von Schillers Schriften blieb ihm aufgrund seiner Voreingenommenheit jedoch verborgen.

In der zweiten Aufführungsphase werden auch Dramen auf die Bühne gebracht, die zuvor noch nicht in Dänemark zu sehen waren wie z.B. *Wilhelm Tell* oder *Die Verschwörung des Fiesco zu Genua*. Die Erfolge dieser zweiten Phase sind auf den historischen Aufführungsstil mit aufwändigen Dekorationen und Kostümen zurückzuführen. Ein neuer Schauspielstil, in dem der Ensemblegedanke sich allmählich durchsetzte, trug ebenfalls zum Erfolg bei. Im Laufe des 20. Jahrhunderts werden Schillers Dramen seltener gegeben. *Maria Stuart* bleibt sein am häufigsten gespieltes Stück. Es dient insbesondere in den 1920er und 1930er Jahren der Würdigung herausragender Charakterdarstellerinnen. Dabei wird auch zunehmend das Rollenpotential der Königin Elisabeth erkannt. Die bis dahin hauptsächlich negativ aufgenommene Figur, wie an der Reaktion von Johanne Luise Heiberg ablesbar war, wandelt sich zu einer begehrten Schauspielrolle. Dass *Maria Stuart* jedoch bis zur deutschen Besetzung auf dem Spielplan des *Königlichen Theaters* stand, verwundert vor dem Hintergrund von Schillers Vereinnahmung durch die Nationalsozialisten. Hier steht sicherlich die Qualität des Stücks im Vordergrund, die nicht mit der politischen Situation in Deutschland in Verbindung gebracht wird. Dagegen ist die Aufführung der *Maria Stuart* während des Gastspiels am *Schiller-Theater* in Berlin 1939 dann doch als brisant und unglücklich einzuschätzen. Damit wurde eine Übereinstimmung mit der nationalsozialistischen Kulturpolitik signalisiert, die das *Königliche Theater* kaum beabsichtigt haben dürfte.

Auch nach dem Zweiten Weltkrieg nehmen Schillers Dramen einen festen Platz im Repertoire ein, wobei sich die Auswahl der gespielten Stücke auf *Die Räuber*, *Kabale und Liebe*, *Don Carlos* und *Maria Stuart* beschränkt. *Die Räuber*, so zeichnet sich ab, lädt zu Theaterexperimenten ein, während insbesondere mit *Maria Stuart* ein bildungsbürgerliches Publikum angesprochen werden soll.

Schillers Bedeutung als stilbildendes Vorbild für dänische Dramatiker im 20. Jahrhundert nimmt mehr und mehr ab. Der Dramatiker Kaj Munk wird zwar immer wieder mit Schiller in Verbindung gebracht, doch zeigt sich, dass auf ein Bild des Dichters rekurriert

wird, das seinen Ursprung in Oehlenschlägers Rezeption hat. Als Verfasser von Historiendramen wird er in einem Zug mit Shakespeare und Oehlenschläger genannt. Für eine Erneuerung der dänischen Dramatik am Anfang des 20. Jahrhunderts wird er jedoch als untauglich angesehen. Erst in neueren Studien ist dieses Urteil revidiert worden. In Munks Dramen wird die Auseinandersetzung mit expressionistischen Strömungen mehr und mehr herausgearbeitet, entsprechend wird weitaus seltener auf Schiller als literarisches Vorbild verwiesen.

In der dänischen Schillerrezeption nimmt Oehlenschläger eine Schlüsselposition ein. Seine Auseinandersetzung mit dem Dichter bestimmt das Schillerbild bis in die Gegenwart. Schillers Dramen werden einer nationalromantischen Deutung unterzogen, während seine philosophischen Abhandlungen und klassischen Positionen in der dänischen Rezeption nahezu vollständig ausgeklammert werden. Seine kosmopolitische Gesinnung, für die er vom dänischen Erbprinzen und auch von Baggesen gewürdigt wurde, gerät zunehmend in den Hintergrund. Als Klassiker der Weltliteratur ist Schiller auch heute noch auf den dänischen Theaterbühnen vertreten. Wenngleich eine Schiller-Renaissance nicht zu erwarten ist, so stellen seine Dramen nach wie vor eine Aktualität und Modernität unter Beweis, die erfolgreich in Szene gesetzt werden können. In diesem Sinne, so ist zu hoffen, gelangt diese Studie über die Schillerrezeption in Dänemark nur an ihr vorläufiges Ende.

*Anhang**Verzeichnis der Schilleraufführungen in Kopenhagen*

In dem Verzeichnis sind die Aufführungen angeführt, auf die in der Untersuchung eingegangen wird. Darüber hinaus fanden weitere Vorstellungen an anderen Theatern statt, die hier jedoch nicht verzeichnet sind. Zunächst werden die Aufführungen am *Königlichen Theater* fortlaufend genannt. Angegeben ist jeweils das Datum der Aufführung, der Name des Stückes, in Klammern folgt die Anzahl der Vorstellung. In der letzten Spalte wird angegeben, welche Übersetzung als Spielgrundlage dient, dabei wird nur angegeben, ab wann ein neuer Text zum Einsatz kommt, findet sich keine Angabe, so wurde die letztgenannte als Theatertext benutzt. Für die Vorstellungen nach dem Zweiten Weltkrieg können nur die Daten der Premieren angeführt werden.

1. Schilleraufführungen am Königlichen Theater Kopenhagen bis 1861¹

10. April 1817	Maria Stuart (1)	Übersetzung von K.L. Rahbk
15. April 1817	Maria Stuart (2)	
30. April 1817	Maria Stuart (3)	
12. Mai 1817	Maria Stuart (4)	
23. Mai 1817	Maria Stuart (5)	
01. September 1817	Kabale og Kjærlighed (1)	Übersetzung von K.L. Rahbek
19. September 1817	Kabale og Kjærlighed (2)	
25. September 1817	Kabale og Kjærlighed (3)	
03. März 1818	Kabale og Kjærlighed (4)	
11. April 1818	Maria Stuart (6)	
10. Dezember 1818	Kabale og Kjærlighed (5)	
17. April 1819	Johanna d'Arc, Orleans Mø (1)	Übersetzung von K.L. Rahbek
20. April 1819	Johanna d'Arc (2)	
23. April 1819	Johanne d'Arc (3)	
05. Mai 1819	Johanna d'Arc (4)	
16. September 1820	Wallensteins Leir (1)	
04. Mai 1821	Wallensteins Leir (2)	
29. März 1822	Johanna d'Arc (5)	
11. Januar 1823	Maria Stuart (7)	
04. Juni 1824	Kabale og Kjærlighed (6)	
15. August 1823	Røverne (1)	Übersetzung von Christian Ryge (unveröffentlicht)
19. August 1823	Røverne (2)	
03. August 1825	Røverne (3)	
16. August 1825	Røverne (4)	
17. November 1825	Kabale og Kjærlighed (7)	
22. Januar 1829	Kabale og Kjærlighed (8)	
20. Marts 1829	Kabale og Kjærlighed (9)	

¹ Overskou, Thomas: *Den danske Skueplads i dens Historie fra de første Spor af danske Skuespil indtil vor Tid*. Kopenhagen 1862.

26. Juni 1830	Røverne (5)	
03. Juni 1831	Røverne (6)	
20. September 1831	Don Carlos (1)	Übersetzung von Christian Molbech
24. September 1831	Don Carlos (2)	
06. Oktober 1831	Don Carlos (3)	
04. November 1831	Don Carlos (4)	
09. Januar 1832	Don Carlos (5)	
02. September 1833	Johanna d'Arc (6)	Übersetzung von Thomas Overskou
20. September 1833	Johanna d'Arc (7)	
01. Oktober 1833	Johanna d'Arc (8)	
07. November 1833	Johanna d'Arc (9)	
30. November 1833	Johanna d'Arc (10)	
11. Juni 1834	Røverne (7)	
18. Februar 1836	Kabale og Kjærlighed (10)	
23. Februar 1836	Kabale og Kjærlighed (11)	
01. September 1836	Maria Stuart (8)	
20. September 1836	Maria Stuart (9)	
02. Dezember 1836	Maria Stuart (10)	
13. Januar 1861	Maria Stuart (11)	Übersetzung von Sille Beyer
24. Januar 1861	Maria Stuart (12)	
27. Januar 1861	Maria Stuart (13)	
01. Februar 1861	Maria Stuart (14)	
06. Februar 1861	Maria Stuart (15)	
18. Februar 1861	Maria Stuart (16)	
23. Februar 1861	Maria Stuart (17)	
03. März 1861	Maria Stuart (18)	
10. März 1861	Maria Stuart (19)	
14. April 1861	Maria Stuart (20)	
16. Februar 1862	Maria Stuart (21)	

2. Aufführungen am Königlichen Theater ab 1892²

2.1 Maria Stuart

02. Oktober 1892	Maria Stuart (22)	Übersetzung von Sille Beyer
05. Oktober 1892	Maria Stuart (23)	
09. Oktober 1892	Maria Stuart (24)	
13. Oktober 1892	Maria Stuart (25)	
18. Oktober 1892	Maria Stuart (26)	
21. Oktober 1892	Maria Stuart (27)	
31. Oktober 1892	Maria Stuart (28)	
08. November 1892	Maria Stuart (29)	
20. November 1892	Maria Stuart (30)	
26. November 1892	Maria Stuart (31)	

² Georg Leicht, Marianne Hallar: *Det kongelige Teaters repertoire 1889-1975*. Ballerup 1977.

07. Dezember 1892	Maria Stuart (32)	
12. Januar 1893	Maria Stuart (33)	
27. Januar	Maria Stuart (34)	
25. Februar 1893	Maria Stuart (35)	
07. Mai 1893	Maria Stuart (36)	
06. Dezember 1893	Maria Stuart (37)	
02. Januar 1894	Maria Stuart (38)	
08. Januar 1894	Maria Stuart (39)	
16. Februar 1894	Maria Stuart (40)	
27. November 1896	Maria Stuart (41)	
30. November 1896	Maria Stuart (42)	
05. Dezember 1896	Maria Stuart (43)	
07. Januar 1897	Maria Stuart (44)	
12. Januar 1897	Maria Stuart (45)	
06. Mai 1908	Maria Stuart (46)	
22. Mai 1908	Maria Stuart (50) ³	
03. November 1928	Maria Stuart (51)	Übersetzung von Valdemar Rørdam ⁴
Unbekanntes Datum (1929/30)	Maria Stuart (79) ⁵	
10. Oktober 1934	Maria Stuart (82) ⁶	
03. Februar 1935	Maria Stuart (?) ⁷	
Unbekanntes Datum (1935/36)	Maria Stuart (95) ⁸	
Unbekanntes Datum (1938/39)	Maria Stuart (99) ⁹	
03. Mai 1939	Maria Stuart (100)	
11. Mai 1939	Maria Stuart (101)	
Unbekanntes Datum (1939/40)	Maria Stuart (102)	
09. März 1940	Maria Stuart (113) ¹⁰	
25. September 1954	Maria Stuart (114)	
08. Februar 1986	Maria Stuart	Bearbeitung von Per Olov Enquist

³ In dieser Tabelle werden nur die Aufführungen am *Königlichen Theater* angegeben. Die tatsächlichen Aufführungen können jedoch variieren, da das Ensemble des *Königlichen Theaters* auch Gastspiele an anderen Orten gegeben hat. Diese Daten lassen sich jedoch kaum auffinden. Insofern passiert es, dass mehr Aufführungen stattgefunden haben als sich aus den Spielplänen herauslesen lässt.

⁴ Vgl. <http://www.litteraturpriser.dk/1850/RValdemarRoerdam.htm> (16.2.2013.)

⁵ Vgl. Fußnote 3.

⁶ Vgl. Fußnote 3.

⁷ Ein Fragezeichen taucht immer dann auf, wenn die genaue Aufführungszahl nicht angegeben werden kann. Dies ist immer dann der Fall, wenn weitere Aufführungen statt gefunden haben, die jedoch in den Spielplänen nicht verzeichnet wurden.

⁸ Vgl. Fußnote 3.

⁹ Vgl. Fußnote 3.

¹⁰ Vgl. Fußnote 3.

2.2 *Don Carlos*¹¹

08. Oktober 1905	Don Carlos (6)	Übersetzung von Johannes Magnussen.
24. Januar 1906	Don Carlos (18) ¹²	
24.3.1999	Don Carlos	Übersetzung von Villy Sørensen, Regie: Staffan Valdemar Holm.

2.3 *Kabale und Liebe*

14.3.-22.5.2003	Kabale og Kærlighed	Übersetzung von Per Øhrgaard, Regie: Staffan Valdemar Holm.
-----------------	---------------------	---

2.4 *Die Räuber*

15.10.-27.11.2004	Røverne	Übersetzung von Johannes Magnussen, Regie: Tue Biering.
-------------------	---------	---

3. *Aufführungen am Dagmar-teatret*¹³

3.1 *Die Räuber*¹⁴

5. Oktober 1888	(1)	Übersetzung von Johannes Magnussen
14. Oktober 1888	(?)	
23. Oktober 1888	(8)	
12. Januar 1891	(9)	
15. Januar 1891	(10)	
16. Januar 1891	(11)	
20. Januar 1891	(12)	
21. Januar 1891	(13)	
28. Januar 1891	(14)	
01. Februar 1891	(15)	
02. Februar 1891	(16)	
05. Februar 1891	(17)	
17. Februar 1891	(18)	
08. März 1891	(19)	
24. Mai 1891	(20)	
31. Mai 1891	(21)	
21. Mai 1892	(22) in Auszügen gespielt	
01. September 1900	(?)	
04. September 1900	(?)	

¹¹ Aufführungsdaten unter: <http://www.litteraturpriser.dk/1850t/tnr482.htm> (5.1.2013.)

¹² Vgl. Fußnote 3.

¹³ Swendsen, Lauritz: *Det københavnske Privattheaters Repertoire (1847-1906)*. Kopenhagen 1907.

¹⁴ Aufführungsdaten unter: <http://www.litteraturpriser.dk/1850t/pnr2081.htm> (5.1.2013.)

06. September 1900	(?)	
08. September 1900	(?)	
06. November 1900	(33)	

3.2 *Kabale und Liebe*¹⁵

14. September 1890	(1)	Übersetzung von Johannes Magnussen
15. September 1890	(2)	
16. September 1890	(3)	
18. September 1890	(4)	
20. September 1890	(5)	
21. September 1890	(6)	
24. September 1890	(7)	
26. September 1890	(8)	
28. September 1890	(9)	
06. Oktober 1890	(10)	
17. Oktober 1890	(11)	
19. Oktober 1890	(12)	
21. Oktober 1890	(13)	
29. Oktober 1890	(14)	
06. November 1890	(15)	
16. September 1891	(16)	
17. September 1891	(17)	
22. September 1891	(18)	
05. Oktober 1891	(19)	
13. Oktober 1891	(20)	
04. November 1891	(21)	
21. Dezember 1891	(22)	
11. Februar 1892	(23) Aufführung in Auszügen	
21. Mai 1898	(?)	
17. Dezember 1898	(?)	
10. März 1899	(34)	

3.3 *Die Verschwörung des Fiesco zu Genua*¹⁶

13. April 1893	(1)	In Übersetzung von Johannes Magnussen.
15. April 1893	(2)	
16. April 1893	(3)	
17. April 1893	(4)	
19. April 1893	(5)	
23. April 1893	(6)	
24. April 1893	(7)	

¹⁵ Aufführungsdaten unter: <http://www.litteraturpriser.dk/1850t/pnr1275.htm> (5.1.2013.)

¹⁶ Aufführungsdaten unter: <http://www.litteraturpriser.dk/1850t/pnr3387.htm> (5.1.2013.)

26. April 1893	(8)	
02. Mai 1893	(9)	

3.4 *Wilhelm Tell*¹⁷

26. Dezember 1895	(1)	Übersetzung von Peter Hansen
27. Dezember 1895	(2)	
28. Dezember 1895	(3)	
29. Dezember 1895	(4)	
30. Dezember 1895	(5)	
01. Januar 1896	(6)	
02. Januar 1896	(7)	
03. Januar 1896	(8)	
04. Januar 1896	(9)	
05. Januar 1896	(10)	
06. Januar 1896	(11)	
07. Januar 1896	(12)	
09. Januar 1896	(13)	
10. Januar 1896	(14)	
12. Januar 1896	(15)	
14. Januar 1896	(16)	
15. Januar 1896	(17)	
17. Januar 1896	(18)	
20. Januar 1896	(19)	

3.5 *Die Jungfrau von Orleans*¹⁸

19. Oktober 1909	(1)	Übersetzung von Ernst v. d. Recke.
24. Oktober 1909	(?)	
06. November 1909	(?)	
11. Dezember 1909	(14)	

4. *Betty Nansen Teatret*

01. November 1928 ¹⁹	Maria Stuart	Übersetzung von Tom Kristensen
21.2. bis 8.4.2009 ²⁰	Maria Stuart	Keine Angabe, Bearbeitung von Mette Wolf Iversen.

¹⁷ Aufführungsdaten unter: <http://www.litteraturpriser.dk/1850t/pnr4501.htm> (5.1.2013.)

¹⁸ Aufführungsdaten unter: <http://www.litteraturpriser.dk/1850t/pnr4933.htm> (5.1.2013.)

¹⁹ Aufführungsdaten unter: <http://www.litteraturpriser.dk/1850t/pnr1644.htm> (29.9.2013.)

²⁰ Vgl. *Maria Stuart Skolemateriale* unter: <http://www.bettynansen.dk/skolemateriale-73.html> (29.9.2013.)

5. Gladsaxe Teater

06.1.1985	Røverne	Übersetzung konnte nicht in Erfahrung gebracht werden.
-----------	---------	--

6. Adam Oehlenschläger: *Schillers Minde*

Schillers Minde af Oehlenschläger, til Melodie af Weyse.²¹

Samme Haand, som af den hvide Blok
Troens Kæmper her fremkaldte,
Der med Jesu Ord til Verden talde,
Da sig skilte deres Broderflok; –
Samme Haand drog frem et andet Billed
Af en Skiald, – nu i sin Frelsers Favn,
Hvor han føler intet Savn.
Dyden han fremstilled – *Schiller* var hans Navn!

Christus! Du har ei forsmaaet hans Ord.
Thi forskielligt kan de virke,
Dine Kæmper, i usynlig Kirke,
Spredt af Tiden paa den vide Jord.
Af din Haand vel ei han blev indviet,
Hellig Fromhed dog ham siunge bød;
Andagt i hans Harpe lød.
Nu hans Liv – befriet –
Venter ingen Død.

Just idag, med rørt, taknemlig Aand,
Folkets Sværm til Festen mødte
Hist, hvor *Friedrich Schillers* Billedstøtte
Rieste sig ved Thorvalds Mesterhaand. –
Schiller, Peders og Johannes Broder!
Hiertenøglen fik Du, Ørnens Flugt!
Dristig var Din Vingebugt!
Jorden ei, vor Moder,
Har dit Øie lukt.

Til Apostlene Du saligt foer,
Did, hvor ei Du Glæden savner.

²¹ Das Gedicht findet sich unter: <http://arkivet.thorvaldsensmuseum.dk/dokumenter/ea7815> (2.12.2013.)

Christus mødte Dig – som her – Omfavner!

End Du skuer til Din Fødsels Jord.

Schiller! hør fra Gud de Danskes Stemme.

Du har glædet os saamangengang

Med Din høie Harpes Klang.

Aldrig kan vi glemme,

Store Skiald! Din Sang.

*Literatur**Quellen**Übersetzungen von Schillers Schriften**Die Räuber*

Røverne. Et Sørgespil af Frederik Schiller. Übersetzt von Matthias Rahbek Kopenhagen 1801.

Røverne. Sørgespil i fem Optog af Friedrich Schiller. Übersetzt von Johan Christian Ryge. (Unveröffentlichtes Manuskript.)

Røverne. *Skuespil i fem Acter*. Übersetzt von Johannes Magnussen. Kopenhagen 1888.

Kabale und Liebe

Kabale og Kiærlighed. *Et borgerligt Sørgespil i fem Optoge*. Übersetzt von Andreas Christian Alstrup. Kopenhagen 1805.

Kabale og Kjærlighed. *Et borgerligt Sørgespil i fem Acter*. Oversat til Skuepladsens Brug. Übersetzt von Knud Lyne Rahbek. Kopenhagen 1815.

Die Verschwörung des Fiesco zu Genua

Siehe Gesamtausgaben.

Don Carlos

II. Akt, 2. Szene, Übersetzung von J. Möller in *Den danske Tilskuer*, Bd. 2. 1804.

Don Carlos Infant af Spanien. Et Sørgespil af Schiller. Oversat til det Kongelige Theaters Brug. Übersetzt von Knud Lyne Rahbek. Kopenhagen 1830.

Don Karlos. *Infant af Spanien*. Übersetzt von Johan Storm Munch. Christiania 1812

Don Carlos, Infant af Spanien. Sørgespil i 5 Acter af Schiller. Indrettet til det Kgl. Theaters Brug. Übersetzt von C. Molbech. In: *Det Kongelige Theaters Repertoire*. Bd. 2, Heft 36. Kopenhagen 1831.

Don Carlos, Kronprins af Spanien: Et dramatisk digt. Übersetzt von Villy Sørensen. Kopenhagen 1999.

Wallenstein

Prøve af Sørgespillet Wallensteins Død. (3. Akt; 14,15,16 Szene) In: *Tilskueren* Nr. 92, 21. November 1815.

Prøve af Sørgespillet Piccolominiene. (3. Akt; 4. Szene). In: *Tilskueren* Nr. 97, 8. Dezember 1815.

To Scener af Schillers Wallenstein. En Prøve af den om faa Dage udkommende Oversættelse. (Wallensteins Tod: 4. Akt; 10 und 11. Szene). In: *Tilskueren* Nr. 19, 8. März 1816.

Schillers Prolog ved Gienaabningen af den weimarske Skueplads. Theclas Monolog af Wallensteins Død. In: *Tilskueren* Nr. 21, 15. März 1816.

Wallenstein. Et dramatisk digt. Übersetzt von Herluf Møller. Mit Einleitung und Anmerkungen von Herluf Møller. Kopenhagen 1963.

Maria Stuart

Einzelne Szenen der *Maria Stuart*. In: *Den danske Tilskuer*. Bd. 2. 1804

Maria Stuart. Sørgespil i fem Acter. Übersetzt von Knud Lyne Rahbek. Kopenhagen 1812.

Maria Stuart, et Sørgespil i 5 Acter. Oversat til Brug for det kgl. Theater. (Übersetzt von Sille Beyer) In: *Det Kongelige Theaters Repertoire*, 4. Heft Nr. 77. Kopenhagen 1836.

Maria Stuart. Übersetzt von J. Johansen. Kopenhagen 1888.

Maria Stuart. Übersetzt von Valdemar Rørdam. (Manuskript.)

Maria Stuart. Sørgespil i 5 Akter. Übersetzt von Tom Kristensen. (Manuskript.)

Die Jungfrau von Orleans

Johanna d'Arc. Orleans Mø. Sørgespil i fem Acter med Prolog af Frederik Schiller. Übersetzt von Knud Lyne Rahbek. Kopenhagen 1813.

Johanna d'Arc, Pigen af Orleans. Romantisk Tragoedie i 5 Acter, med Prolog. Oversat til Brug for det kgl. Theater. (Übersetzt von Thomas Overskou) In: *Det Kongelige Theaters Repertoire*, 3. Heft Nr. 52. Kopenhagen 1833.

Jomfruen af Orleans. Et romantisk Sørgespil. Übersetzt von P. E. Benzon. Kolding 1886.

Jomfruen af Orleans. En romantisk Tragedie. Übersetzt von Ernst v. d. Recke. Ohne Ort 1899.

Wilhelm Tell

Proben einer Übersetzung des *Wilhelm Tell* in *Den danske Tilskuer*. Bd. 2. 1804

Wilhelm Tell. Übersetzt von J. Lehmann. Kopenhagen 1888.

Die Braut von Messina

Siehe *Schillers udvalgte Værker*.

Gesamtausgaben

Schiller, Friedrich: *Friedrich von Schillers udvalgte Skrifter*. Übersetzt von Frederik Schaldemose. 6 Bände. Kopenhagen 1832-1834.

Darin:

- Band 1: *Røverne: Et Skuespil i fem Acter.*
Fieskos Sammenværgelse i Genua: Et republikansk Sørgespil.
- Band 2: *Kabale og Kjærlighed: Et borgerligt Sørgespil.*
Maria Stuart: Sørgespil i fem Optog.
- Band 3: *Den orleanske Jomfrue: Et dramatisk Digt.*
Wilhelm Tell: Et Skuespil.
- Band 4: *Don Karlos. Infant af Spanien: Et dramatisk Digt.*
- Band 5: *Wallenstein: Et dramatisk Digt.*
- Band 6: *Historiske Skrifter: De forenede Nederlandes Frafald fra den spanske Regjering.*

Schillers udvalgte Værker. Übersetzt von Johannes Magnussen mit Einleitungen von Peter Hansen. Kopenhagen 1896.

Darin:

- Band 1: *Don Carlos.*
- Band 2: *Røverne.*
- Band 3: *Jomfruen af Orleans.*
- Band 4: *Fiesco.*
- Band 5: *Kabale og Kjærlighed.*
- Band 6: *Maria Stuart.*
- Band 7: *Bruden fra Messina, Wilhelm Tell.*
- Band 8: *Wallenstein.*

Philosophische Schriften

Om naiv og sentimental digtning og Om det ophøjede. Übersetzt von Carl Roos. Kopenhagen 1952.

Menneskets æstetiske opdragelse i en række breve. Übersetzt von Per Øhrgaard. Kopenhagen 1970 und 1996.

Lilhav, Preben (Hg.): *Goethe og Schiller*. Risskov 2003. Beinhaltet Auszüge aus Schillers ästhetischen Schriften, Auszüge aus Goethes *Wilhelm Meisters Lehrjahre* sowie Auszüge aus Goethes und Schillers Briefwechsel.

Rezensionen: Schilleraufführungen

Die Räuber

Astralis: *Theatret*. In: *Litteratur-, Kunst- og Theaterblad*, 22.8.1823, S. 133-135.

Sommerskuespil. In: *Kjöbenhavnns Morgenblad*, 16.8.1825. S. 388 (1. Teil).

Sommerskuespil. In: *Kjöbenhavnns Morgenblad*, 20.8.1825. S. 396 (2. Teil).

David, C.N.: *Forestillingen paa det Kgl. Theater den 26 Juni: Røverne*. In: *Kjöbenhavnns flyvende Post*, 5.7.1830. (Fotomechanischer Nachdruck, Band 3. Hg. von Uffe Andreasen. Kopenhagen 1982) S.325-328.

Dagmartheatret. In: *Dagbladet*, 6.10.1888.

Dagmartheatret. Røverne. In: *Morgenbladet*, 6.10.1888.

Dagmartheatret. Røverne. In: *Politiken*, 6.10.1888.

Dagmartheatret. Røverne. In: *Morgenbladet*, 13.1.1891.

Dagmartheatret. Røverne. In: *Politiken*, 13.1.1891.

Dagmartheatret. Røverne. In: *Dagbladet*, 14.1.1891.

Dagmartheatret. Røverne. In: *Nationaltidende*, 2. September 1900.

Dagmartheatret. Røverne. In: *Politiken*, 2.9.1900.

Kistrup, Jens: *Folk, røvere og broderstrid*. In: *Berlingske Tidende*, 8.1.1985.

Mørk, Ebbe: *Stort, stærk, varmt*. In *Politiken*, 8.2.1985.

Christensen, Anne Middelboe: *Drevne drenge*. In: *Information*, 21.10.2004. Unter: www.information.dk/98726 (10.1.2013).

Døgnrapporten. Fra: Köpenhavns politi. In: *Røverne*. (Programmheft des Königlichen Theaters zur Aufführung von *Don Carlos* 1999.). S. 4-5.

Kabale und Liebe

Sommerskuespil. In: *Litteratur-, Kunst- og Theaterblad*, 12.6.1824. S. 94-95. (1. Teil)

Sommerskuespil. In: *Litteratur-, Kunst- og Theaterblad*, 19.6.1824. S. 97-98. (2. Teil)

Theatret. In: *Kjöbenhavnns Morgenblad*, 26.11.1825. S. 564.

Dagmartheatret. Kabale og Kjærlighed. In: *Morgenbladet*, 16.9.1890.

Dithmer, Monna: *Ad helvede til*. In *Politiken*, 16.3.2003.

Christensen, Anne Middelboe: *Had, mod og kabale-knas*. In: *Information*. 18. 3.2003. Unter: <http://www.information.dk/79585> (11.2.2013).

Die Verschwörung des Fiesco zu Genua

Dagmartheatret. Fiesco. In: *Dagbladet*, 15.4.1893.

Christiansen, Einar: *Fiesco*. In: *Illustreret Tidende*, 23.4.1893.

Don Carlos

Lind, Helmer: *Don Carlos*. In: *Illustreret Tidende*, 15.10.1905.

Heltberg, Bettina: *Det spanske raritetskabinet*. In: *Politiken*, 28.3.1999.

Christensen, Charlotte: *Ungdom og galskab i Det Kgl.'s Don Carlos*. In: *Information* 29.3.1999. Unter: <http://www.information.dk/29250> (16.2.2013.)

Maria Stuart

Astralis: *Theatret*. In: *Literatur-, Kunst- og Theaterblad*, 17.1.1823. S. 9-12 (1. Teil)

Astralis: *Theatret*. In: *Literatur-, Kunst- og Theaterblad*, 24.1.1823. S. 13-14. (2. Teil)

Det kgl. Theater. Maria Stuart. Sørgespil i 5 Akter af Schiller. In: *Dagbladet*, 30.1.1861.

Petersen, Clemens: *Det kongelige Theater. Maria Stuart, Sørgespil i fem Acter af Schiller*. In: *Fædrelandet*, 30. 1.1861. S. 99-101.

Brandes, Georg: *Det kongelige Theater. Maria Stuart*. In: *Illustreret Tidende*, 8.9.1867.

Vedel, Valdemar: *Kgl. Theater. Maria Stuart*. In: *Illustreret Tidende*, 7.10.1892.

Møller, Vilehelm: *Teatrene*. In: *Tilskueren. Maanedsskrift for Literatur, Samfundsspørgsmaal og almenfattelige videnskabelige Skildringer*. 1892. S. 947-954.

Maria Stuart – Festforestilling. In: *Politiken*, 11.10.1934.

Sabroe, Povl: *Det kgl. Teater besejrede Berlin med Holberg*. In: *Politiken*, 3.5.1939.

Sabroe, Povl: *Schiller paa dansk betog Berlinerne*. In: *Politiken*, 4.5.1939.

Hjem fra Succes'en i Tyskland. In: *Nationaltidende* vom 5.5.1939.

Nielsen, Carsten: *Elisabeth II paa Kongens Nytorv*. In: *Berlingske Tidende*, 27.9.1954.

Ekman, Ulf: *Afromantiseret machiavellisme*. In: *Information*, 27.9.1954.

Mogensen, Harald: *Magt, erotik og Vorherre*. In: *Politiken*, 27. 9.1954.

Mohn, Bent: *To danske dronninger*. In: *Politiken*, 9.2.1986.

Norén, Kjerstin: *Dukkers spil og dronningers*. In: *Information* 13.2.1986.

Die Jungfrau von Orleans

Kruse, Lauritz: *Theatret, en Oversigt over Alt Theatervæsenet vedkommende i Almindelighed, med Hensyn paa Det Kongelige Danske Theater*. 2 Bände. 1819-1824. Kopenhagen 1819-1824. Hier Band. 2. S. 73-115.

Astralis: *Theatret*. In: *Litteratur-, Kunst- og Theaterblad*, 12.4.1822. S. 57-59.

Wilhelm Tell

Christiansen, Einar: *Privatteatrene. Wilhelm Tell. – Rosenborg*. In: *Illustreret Tidende*, 5.1.1896.

Joseph Kainz' Gastspiel

Skram, E.: *Det tyske Skuespillerselskab paa Dagmartheatet*. In: *Illustreret Tidende*, 8.7.1888.

Aumont, Arthur: *Teatrene*. In: *Tilskueren. Tilskueren. Maanedsskrift for Litteratur, Kunst, Samfundsspørgsmaal og almenfattelige videnskabelige Skildringer*. 1888. S. 865-878.

Gastspiel des Meininger Hoftheaters

Meiningerne. In: *Reform*, 2.3.1889. S. 176.

Hansen, Peter: *Meiningerne. Julius Cæsar*. In: *Reform*, 4.5.1889. S. 243-245.

Den første Meininger-Aften. In: *Reform*, 4.5.1889. S. 246-248.

Hansen, Peter: *Meiningerne. Wallenstein-Trilogien*. In: *Reform*, 11.5.1889. S. 251-254.

Recke, v. E.: *Realismen hos Meiningerne*. In: *Reform*, 11.5.1889. S. 254-257.

Skram, Erik: *Meiningerne*. In: *Illustreret Tidende*, 12.5.1889. S. 390-391.

Hansen, Peter: *Meiningerne. Gengangere. – Et vintereventyr. – Røverne*. In: *Reform*, 25.5.1889. S. 267-269.

Hansen, Peter: *Meiningerne. Wilhelm Tell. – Mellem Slagene. – Esther. – Helligtrekongersaften*. In: *Reform*, 1.6.1889. S. 274-277.

Aumont, Arthur: *Meiningernes Gæstespil*. In: *Tilskueren. Tilskueren. Maanedsskrift for Litteratur, Kunst, Samfundsspørgsmaal og almenfattelige videnskabelige Skildringer*. 1889. S. 441-444.

Zeitungsartikel zum Theater allgemein

David, C. N.: *Betragtninger over Repertoiret*. In: *Kjøbenhavns flyvende Post*. Teil 1: 25.6.1830. S. 311-312. Teil 2: 28.6.1830. S. 315-316. Teil 3: 30.6.1830. S. 319-320. (Photomechanischer Nachdruck. Hg. von Uffe Andreasen. Kopenhagen 1982. 4 Bände. Hier Bd. 3)

Lind, Helmer: *Dagmar-teatret i 25 Aar*. In: *Illustreret Tidende*, 8.3.1908.

Dagmar-teatret. In: *Illustreret Tidende*, 31.10.1909.

Larsen, Emmanuel: *Resultater*. In: *Tilskueren. Maanedsskrift for Litteratur, Kunst, Samfundsspørgsmaal og almenfattelige videnskabelige Skildringer*. 1914. S. 434-438.

Bichel, Lotte: *Magten på Det Kongelige*. In: *Berlingske Tidende*, 17.3.2004. Unter: <http://www.b.dk/kultur/magten-paa-det-kongelige> (21.8.2013.)

Weitere Quellen im Internet

Brecht-Aufführung unter: <http://www.litteraturpriser.dk/1850t/tnr5658.htm> (19.3.2013.)

Brief vom *Verein für Schiller's Denkmal*, 30.1.1830. Unter: <http://arkivet.thorvaldsensmuseum.dk/dokumenter/m151830,nr.12?highlight=Schiller+statue> (11.9.2013.)

Oehlenschläger, Adam: *Schillers Minde*. Unter: <http://arkivet.thorvaldsensmuseum.dk/dokumenter/ea7815?highlight=Schiller+statue> (11.9.2013.)

Reumert-Prisen unter: <http://www.aaretsreumert.dk/%C3%A5rets-forestilling-2003> (17.4.2013.)

Inszenierungen von Schillers Dramen am *Nationaltheatret* in Oslo unter: <http://fdb.nationaltheatret.no/S%C3%B8k/tabid/57/ctl/ViewPerson/mid/374/personId/5c037aae-1fd8-4ad5-a004-cff996439749/Default.aspx> (9.10.2013.)

Weitere Quellen

Abell, Kjeld: *Anna Sophie Hedvig*. Kopenhagen 1962. [Zuerst 1939]

Andersen, Hans Christian: *Den gamle Kirkeklokke*. In: *H. C. Andersens samlede værker 2*. Hg. von Det Danske- og Litteraturselskab under redaktion af Klaus P. Mortensen. Kopenhagen 2003 . S. 453-457.

Andersen, Hans Christian: *Die alte Kirchenglocke*. In: ders.: *Sämtliche Märchen in zwei Bänden 2*. Aus dem Dänischen von Thyra Dohrenburg. Hg. von Heinrich Detering. Düsseldorf 2005. S. 206-211.

Andersen, Hans Christian: *Lykke-Peer*. In: *H. C. Andersens samlede værker* 6. Hg. von Det Danske- og Litteraturselskab under redaktion af Klaus P. Mortensen. København 2004. S. 263-347.

Andersen, Hans Christian: *Der Glücks-Peter*. In: *H. C. Andersen's Gesammelte Werke: Vom Verfasser selbst besorgte Ausgabe*. Bd. 49. Leipzig 1871.

Andersen, Hans Christian: *Dagbøger* 4 (1851-1860). Hg. von Tue Gad. København 1974.
 Baggesen, Jens: *Axel og Valborg*. In: ders.: *Dramaturgisk Kritik. Første Samling (1813-1814)*. In: ders.: *Jens Baggesens danske Værker* 11. Hg. von August Baggesen. København 1847. S. 237-293.

Baggesen, Jens Immanuel: *Correggio af Adam Oehlenschläger*. In: ders.: *Dramaturgisk Kritik. Anden Samling. (1814-1816)*. In: ders.: *Jens Baggesens danske Værker* 12. Hg. von August Baggesen. København 1847. S. 93-99.

Aus Jens Baggesen's Briefwechsel mit Karl Leonhard Reinhold und Friedrich Heinrich Jacobi. Teil 1. Leipzig 1831.

Baggesen, Jens: *Labyrinten eller en Reise giennem Tydskaand, Schweitz og Frankrig*. København 1986.

Bang, Herman: *Josef Kainz*. In: ders.: *Teatret*. København 1892. S. 31-70.

Bang, Herman: *Meiningerne*. In: ders.: *Teatret*. København 1892. S. 109-137.

Bjørnson, Bjørnstjerne: *Brev fra en Reisende*. In: *Fædrelandet*, 15. 12.1860 und 17.12.1860. S. 1213-1216.

Bjørnson, Bjørnstjerne: *Maria Stuart i Skotland*. In: ders.: *Samlede Digter-Verker* 2. Oslo 1927.

Bjørnson, Bjørnstjerne: *Maria Stuart in Schottland*. Aus dem Norwegischen übersetzt von I. Harges. Berlin 1866.

Bjørnstjerne Bjørnson Gro-Tid. Brev fra Årene 1857-1870. Hg. von Halvdan Koht. Kristiania 1912. 2 Bände.

Borberg, Svend: *Om Skuespillets Forfald*. In: *Litteraturen. Nordens kritiske Revue*. København 1919. S. 465-480.

Brandes, Georg: *Goethe og Danmark*. In: ders.: *Samlede Skrifter* 1. København 1899. S. 265-307.

Brandes, Georg: *Schack Staffeldt. (1769-1826)*. In: ders.: *Samlede Skrifter* 1. København 1899. S. 308-367.

Brandes, Georg: *Den Heibergske Æstetik*. In: ders.: *Samlede Skrifter* 1. København 1899. S. 494-512.

Brandes, Georg: *Indledning*. In: ders.: *Samlede Skrifter* 4. København 1900. S. 1-14.

Brandes, Georg: *Den Romantiske Skole i Tyskland*. In: ders.: *Samlede Skrifter* 4. København 1900. S. 195-482.

Brandes, Georg: *Friedrich Nietzsche. En afhandling om aristokratisk radikalisme*. In: ders.: *Samlede Skrifter* 7. København 1901. S. 596-664.

Brandes, Georg: *Aristokratischer Radikalismus*. In: Bohnen, Klaus (Hg.): *Der Essay als kritischer Spiegel. Georg Brandes und die deutsche Literatur*. Königstein/Ts. 1980. S. 94-136.

Brandes, Georg: *Verdenslitteratur*. In: ders.: *Samlede Skrifter* 12. København 1902. S. 23-28.

Brandes, Georg: *Begrebet: Den tragiske Skæbne*. In: ders.: *Samlede Skrifter* 12. København 1902. S. S. 60-97.

Brandes, Georg: *Schiller, spilt af Meiningerne*. In: ders.: *Samlede Skrifter* 14. København 1904. S. 366-378.

Brandes, Georg: *Jeanne d'Arc*. In: ders.: *Samlede Skrifter* 18. København 1910. S.68-95.

Brandes, Georg: *Det kongelige Theater. Bjørnson: Maria Stuart i Skotland*. In: *Illustreret Tidende*, 20.9.1868. (Wiederabgedruckt in: Fenger, Henning: *Bjørnson og Georg Brandes før det moderne Gennembrud*. In: *Edda*, Bd. LXIV, 1964. S. 81-116.)

Brandes, Georg: *Goethe und Dänemark*. In: *Goethe-Jahrbuch*. Bd. 2. 1881. S. 1-48.

Brandes, Georg: *Goethe-Studier. Brudstykker af et større Skrift om Goethe*. In: *Tilskueren. Maanedsskrift for Literatur, Samfundsspørgsmaal og almenfattelige videnskabelige Skildringer*. 7. Jg. 1890. S. 695-710.

Brandes, Georg: *Goethe og Frihedsideen*. In: *Det Ny Aarhundrede*. København 1907. S. 20-33.

Brandes, Georg: *Die romantische Schule in Deutschland*. In: ders.: *Die Hauptströmungen der Literatur des neunzehnten Jahrhunderts* 2. Unter Zugrundelegung der Übertragung von Adolf Strodtmann. Nach der Neubearbeitung des Verfassers übersetzt von Ernst Richard Eckert. Berlin 1924.

Brandes, Georg: *Wolfgang Goethe*. København 1915. 2 Bände.

Brandes, Georg: *Goethe*. Übersetzt von Erich Holm und Emilie Stein. Berlin 1922.

Collin, Edgar (Hg.): *Af Jonas Collins Papirer. Bidrag til det kgl. Theaters og dets Kunstneres Historie*. København 1871.

Enquist, Per Olov: *Maria Stuart, 38 billeder om kærlighed og død*. In: ders.: *Tre pjæser: Magisk cirkel - Tupilak - Maria Stuart*. Stockholm 1994.

Fibiger, Mathilde: *Clara Raphael. Minona*. Hg. Von Lise Busk-Jensen. Kopenhagen 1994. [Zuerst 1851.]

Goethe, Johann Wolfgang: *Götz von Berlichingen med Jernhaanden. Et Skuespil*. Übersetzt von Adam Oehlenschläger. Kopenhagen 1803.

Goethe, Johann Wolfgang: *Herrmann og Dorothea*. Ins Dänische übertragen und umgearbeitet von Jens Smidth. Kopenhagen 1799.

Goethe, Johann Wolfgang: *Valgslægtskaberne. En Roman*. Übersetzt von Knud Lyne Rahbek. Kopenhagen 1810-1811.

Goethe, Johann Wolfgang: *Wilhelm Meisters Læreaar. En Roman*. Übersetzt von Knud Lyne Rahbek. Kopenhagen 1801-02.

Goethe, Johann Wolfgang: *Des Künstlers Erdewallen*. (Erste Fassung) In: ders.: *Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*, Bd. 4: *Dramen 1765-1775*. Hg. von Dieter Borchmeyer. Frankfurt/M. 1985. S. 421-424.

Goethe, Johann Wolfgang: *Des Künstlers Erdewallen*. (Zweite Fassung) In: ders.: *Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*, Bd. 4: *Dramen 1765-1775*. Hg. von Dieter Borchmeyer. Frankfurt/M. 1985. S. 493-498.

Goethe, Johann Wolfgang: *Künstlers Apotheose*. In: ders.: *Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*, Bd. 4: *Dramen 1776-1790*. Hg. von Dieter Borchmeyer. Frankfurt/M. 1988. S. 721-730.

Goethe, Johann Wolfgang: *Literarischer Sansculottismus*. In: ders.: *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*, Bd. 18: *Ästhetische Schriften 1771-1805*. Hg. von Friedmar Apel. Frankfurt/M. 1998. S. 319-324.

Goethe, Johann Wolfgang: *Briefe, Tagebücher und Gespräche vom 24. Juni 1794 bis zum 9. Mai 1805*. Teil 2: *Vom 1. Januar 1800 bis zum 9. Mai 1805*, Bd. 32: *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*. Hg. von Volker C. Dörr. Frankfurt/M. 1999.

Eckermann, Johann Peter: *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahre seines Lebens*. In: Goethe, Johann Wolfgang: *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche* 39. Hg. von Christoph Michel. Frankfurt/M. 1999.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse*. Teil 1. Bd. 8. In: ders.: *Werke in zwanzig Bänden*. (Redaktion: Moldenhauer, Eva und Michel, Karl Markus). Frankfurt/M. 1964.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Vorlesungen über die Ästhetik*. Bd. 13-15. In: ders.: *Werke in zwanzig Bänden*. (Redaktion: Moldenhauer, Eva und Michel, Karl Markus). Frankfurt/M. 1973.

Heiberg, Johan Ludvig: *Breve og Aktstykker vedrørende Johan Ludvig Heiberg*. 5 Bände. Hg. von Morten Borup. Kopenhagen 1946-1950.

Heiberg, Johan Ludvig: *Om den menneskelige Frihed. I Anledning af de nyeste Stridigheder over denne Gjenstand.* In: ders.: *Prosaiske Skrifter* 1. Kopenhagen 1861. S. 1-110.

Heiberg, Johan Ludvig: *Om Philosophiens Betydning for den nuværende Tid. (1833). Med tvende Tillæg i Anledning af Recensionerne over Skriftet. (1841).* In: ders.: *Prosaiske Skrifter* 1. Kopenhagen 1861. S. 381-460.

Heiberg, Johan Ludvig: *Svar paa Hr. Prof. Oehlenschlägers Skrift ,Om Critiken i Kjøbenhavns flyvende Post over Væringerne i Miklagard.* In: ders.: *Prosaiske Skrifter* 3. Kopenhagen 1861. S. 194-284.

Heiberg, Johan Ludvig: *Lyrisk Poesie.* In: ders.: *Prosaiske Skrifter* 4. Kopenhagen 1861. S. 416-459.

Heiberg, Johan Ludvig: *Schillers og Göthes Brevvexling.* In: ders.: *Prosaiske Skrifter* 5. Kopenhagen 1861. S. 213-326.

Heiberg, Johan Ludvig: *Om Theatret. I Anledning af Artiklen om denne Gjenstand i Fædrelandet Nr. 263 og 264.* In: ders.: *Prosaiske Skrifter* 6. Kopenhagen 1861. S. 171-262.

Heiberg, Johan Ludvig: *Om Vaudevillen som dramatisk Digtart og om dens Betydning paa den danske Skueplads. En dramatisk Undersøgelse.* In: ders.: *Prosaiske Skrifter* 6. Kopenhagen 1861. S. 1-111.

Heiberg, Johan Ludvig: *Macbeth paa den danske Scene.* In: ders.: *Prosaiske Skrifter* 7. Kopenhagen 1861. S. 3-17.

Heiberg, Johan Ludvig: *Macbeth.* In: ders.: *Prosaiske Skrifter* 7. Kopenhagen 1861. S. 18-23.

Heiberg, Johan Ludvig: *J.L. Heiberg. Autobiographiske Fragmenter.* In: ders.: *Prosaiske Skrifter* 11. Kopenhagen 1862. S. 485-504.

Heiberg, Johanne Luise: *Et Liv genoplevet i erindringen.* 4 Bände. Hg. von Niels Birger. Kopenhagen 1974.

Ibsen, Henrik: *Henrik Ibsens Skrifter 1: Inledning og kommentar.* Oslo 2005.

Ibsen, Henrik: *Henrik Ibsens Skrifter 3: Inledning og kommentar.* Oslo 2006. S. 183-188.

Kant, Immanuel: *Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?* In: ders.: *Schriften zur Anthropologie, Geschichtsphilosophie, Politik und Pädagogik.* Hg. von Wilhelm Weischedel. Frankfurt/M. 1982. S. 51-61. (= Bd. 11: *Werkausgabe in 12 Bänden*).

Kant, Immanuel: *Kritik der Urteilkraft.* Hg. von Wilhelm Weischedel. Frankfurt/Main 1977. (= Bd. 10: *Werkausgabe in 12 Bänden*).

Lessing, Gotthold Ephraim: *Hamburgische Dramaturgie.* In: ders.: *Werke und Briefe* 6. Hg. von Klaus Bohnen. Frankfurt/M. 1985. S. 181-778.

Lessing, Gotthold Ephraim: *Briefwechsel über das Trauerspiel mit Mendelssohn und Nicolai.* In: ders.: *Briefe und Werke* 3. Hg. von Conrad Wiedemann. Frankfurt/M. 2003. S. 667-736.

Levin, Poul: *Fra Teatrene*. In: *Tilskueren. Maanedsskrift for Litteratur, Kunst, Samfundsspørgsmaal og almenfattelige videnskabelige Skildringer*. 45. Jg. 1928. S. 430-432.

Liebenberg, F.L. (Hg.): *Samlinger til Schack Staffeldts Levnet, fornemmelig af Digterens efterlødte Haandskrifter*. 2 Bände. Kopenhagen 1847-1851.

Molbech, Christian: *Digteren Adolf Vilhelm Schack Staffeldt. Et biografisk Udkast*. In: *Samlinger til Schack Staffeldts Levnet*. Bd.1, Teil 1. Hg. von F.L. Liebenberg. Kopenhagen 1851.

Munk, Kaj: *Cant*. In: ders.: *Cant og andre Skuespil*. Hg. von Niels Nøjgaard und Knud Bruun-Rasmussen. Kopenhagen 1948. S. 91-165. (= Bd. 1. *Mindeudgave*.)

Munk, Kaj: *En Idealist*. In: ders.: *Pilatus og andre Skuespil*. Hg. von Niels Nøjgaard und Knud Bruun-Rasmussen. Kopenhagen 1949. S. 222-352. (= Bd. 2. *Mindeudgave*.)

Munk, Kaj: *Gud-Skaber-Religion*. In: ders.: *Dagen er inde og andre Artikler*. Hg. von Niels Nøjgaard und Knud Bruun-Rasmussen. Kopenhagen 1949. S. 232-238. (= Bd. 5. *Mindeudgave*.)

Munk, Kaj: *Omkring En Idealists Urpremiere*. In: ders.: *En Digtets Vej og andre Artikler*. Hg. von Niels Nøjgaard und Knud Bruun-Rasmussen. Kopenhagen 1948. S. 26-29. (= Bd. 6. *Mindeudgave*.)

Novalis: *Vermischte Fragmente*. In: ders.: *Novalis Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs*, Bd. 2: *Das philosophische Werk*. Teil 1. Hg. Richard Samuel in Zusammenarbeit mit Hans-Joachim Mähl und Gerhard Schulz. Darmstadt 1981. S. 539-557.

Poulsen, Anna: *En Skuepsillers Liv. Minder om et samliv med Emil Poulsen*. ohne Ort 1925.

Oehlenschläger, Adam: *Selbstbiographie des Verfassers, bis zu seinem dreißigsten Jahre*. In: ders.: *Adam Oehlenschläger's Schriften. Zum erstenmale gesammelt als Ausgabe letzter Hand*. 2 Bände. Breslau 1829.

Oehlenschläger, Adam: *Adam Oehlenschlägers Briefe in die Heimath, auf einer Reise durch Deutschland und Frankreich*. 2 Bände. Aus dem Dänischen von Georg Lotz. Altona 1820.

Oehlenschläger, Adam: *Palnatoke*. In: ders.: *Adam Oehlenschläger's Schriften. Zum erstenmale gesammelt als Ausgabe letzter Hand* 6. Breslau 1829. S. 147-278.

Oehlenschläger, Adam: *Correggio*. In: ders.: *Adam Oehlenschläger's Schriften. Zum erstenmale gesammelt als Ausgabe letzter Hand* 7. Breslau 1829. S.129-294.

Oehlenschläger, Adam: *Die Götter des Nordens. Episches Gedicht in 3 Büchern*. Aus dem Dänischen übertragen und mit einem Wörterbuche versehen von G. Th. Legis. Leipzig 1829.

Oehlenschläger, Adam: *Naivitet og Sentimentalitet*. In: *Prometheus. Maanedsskrift for Poesie, Æsthetik og Kritik*. Bd. 1. 1832. S. 48-62.

Oehlenschläger, Adam: *Æsthetik og Theater*. In: *Prometheus: Maanedsskrift for Poesie, Æsthetik og Kritik*. Bd. 5. 1834. S. 310-374.

Oehlenschläger, Adam: *Baldur der Gute*. In: ders.: *Werke. Zum zweiten Male gesammelt, vermehrt und verbessert* 3. Breslau 1839.

Oehlenschläger, Adam: *Oehlenschlägers Erindringer*. Hg. von F. L. Liebenberg und Otto Borchsenius. Kopenhagen 1872.

Oehlenschläger, Adam: *Langlands-Reise i Sommeren 1804*. In: ders.: *Poetiske Skrifter* 1. Hg. von Helge Topsøe-Jensen. Kopenhagen 1926. S. 117-176.

Oehlenschläger, Adam: *Hakon Jarl hin Rige*. In: ders.: *Poetiske Skrifter* 3. Hg. von Helge Topsøe-Jensen. Kopenhagen 1928. S. 225-391.

Oehlenschläger, Adam: *Palnatoke*. In: ders.: *Poetiske Skrifter* 4. Hg. von Helge Topsøe-Jensen. Kopenhagen 1929. S.1-133.

Oehlenschläger, Adam: *Fortale til Nordiske Digte*. In: *Digterens Værker. Adam Oehlenschläger. Æstetiske Skrifter 1800-1812*. Hg. von F.J. Billedskov Jansen. Kopenhagen 1980. S. 29-49.

Oehlenschläger, Adam: *Svar paa Capt. Abrahamsons Recension over mine nordiske Digte*. In: *Digterens Værker. Adam Oehlenschläger. Æstetiske Skrifter 1800-1812*. Hg. von F.J. Billedskov Jansen. Kopenhagen 1980. S. 50-90.

Oehlenschläger, Adam: *Om Evald og Schiller. Forlæsninger 1810-12*. In: *Digterens Værker. Adam Oehlenschläger. Æstetiske Skrifter 1800-1812*. Hg. von F.J. Billedskov Jansen. Kopenhagen 1980. S. 91-433.

Breve fra og til Adam Oehlenschläger. 1798-1809. 5 Bände. Hg. von H.A. Paludan, Daniel Preisz und Morten Borup. Kopenhagen 1945-50.

Breve fra og til Adam Oehlenschläger. 1809-1829. 5 Bände. Hg. von Daniel Preisz. Kopenhagen 1953-1981.

Breve fra og til Adam Oehlenschläger. 1829-1850. 3 Bände. Hg. von Daniel Preisz. Kopenhagen 1984-1990.

Rahbek, Knud Lyne: *Dansk Læsebog og Exempelsamling til de forandrede lærde Skolers Brug*. 2 Bände. Kopenhagen 1799-1804.

Rahbek, Knud Lyne und Rasmus Nyerup: *Bidrag til den danske Digtekunsts Historie, uddragne af Forelæsninger holdne over dette Æmne i Vintrene 1798-1800*. Kopenhagen 1800-1808.

Rahbek, Knud Lyne: *Erindringer af mit Liv*. 5 Bände. Kopenhagen 1824-1829.

Rosenstandt-Goiske, Peder: *Den dramatiske Journal. 1771-1773*.

Rosenstandt-Goiske, Peder: *Kritiske Efterretninger om Den Kongelige danske Skueplads, dens Forandringer efter 1773 og dens Tilstand. 1778-80*. Hg. von Christian Molbech. Kopenhagen 1839.

Schack Staffeldt, Adolph Wilhelm von: *Uddrag af Schack Staffeldts haandskrevne Beretning om hans Reise i Tydskland og Norditalien. 1796-1800.* In: *Samlinger til Schack Staffeldts Levnet, fornemmelig af Digterens efterladte Haandskrifter.* Hg. F. L. Liebenberg, Kopenhagen 1847. (Teil 1: S. 59-483 und Teil 2: S. 3-368.).

Schack Staffeldt, Adolph Wilhelm: *Samlede Digte.* 3 Bände. Hg. von Henrik Blicher. Kopenhagen 2001.

Schillers Werke. Nationalausgabe. Begründet von Julius Petersen, fortgeführt von Lieselotte Blumenthal und Benno v. Wiese. Hg. im Auftrag der Stiftung Weimarer Klassik und des Schiller-Nationalmuseums Marbach von Norbert Oellers, Weimar 1943ff.

Schiern, Niels Frederik Bernhard: *James Hepburn, Jarl af Bothwell, hans Anholdelse i Norge og Fængselsliv i Danmark.* Kopenhagen 1863.

Schlegel, Friedrich: *Athenäums-Fragmente.* In: ders.: *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe* 2. Hg. von Ernst Behler unter Mitwirkung von Jean-Jacques Anstett und Hans Eichner. Darmstadt 1967. S. 165-255.

Schlegel, Friedrich: *Geschichte der europäischen Literatur.* In: ders.: *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe* 11. Hg. Von Ernst Behler unter Mitwirkung von Jean-Jacques Anstett und Hans Eichner. Darmstadt 1958. S. 3-188.

Strindberg, August: *Några ord om en teaters moraliska värde för ett samhälle.* In: ders.: *Samlade verk*, Bd. 4: *Ungdomsjournalistik.* Hg. von Hans Sandberg. Stockholm 1991. S. 485-493.

Strindberg, August: *Tjänstekvinnans son.* In: ders.: *Samlade verk*, Bd. 20: *Tjänstekvinnans son I-III.* Hg. von Hans Lindström. Stockholm 1989.

Strindberg, August: *Prolog till Schillers Räuber på Svenska Teatern. Den 10. November 1909.* In: ders.: *Samlade verk*, Bd. 51: *Ordalek och småkonst och annan 1900-talslyrik.* Hg. von Gunnar Ollén. Stockholm 1989. S. 219-222.

Strindberg, August: *Memorandum till Medlemmarna av Intima Teatern från Regissören.* In: ders.: *Samlade verk*, Bd. 64: *Teater och Intima teatern.* Hg. von Per Stam. Stockholm 1999. S. 7-41.

Strindberg, August: *Memorandum des Regisseurs für die Mitglieder des Intimen Theaters, 2. Teil (1908).* In: ders.: *Über Drama und Theater.* Hg. von Marianne Kesting und Verner Arpe. Aus dem Schwedischen von Verner Arpe. Köln 1966. S. 179-203.

Strindberg, August: *Det historiska dramat.* In: ders.: *Samlade verk*, Bd. 64: *Teater och Intima teatern.* Hg. von Per Stam. Stockholm 1999. S. 7-41.

Strindberg, August: *Schiller.* In: ders.: *Samlade verk*, Bd. 71: *Essäer, tidningsartiklar och andra Prosatexter 1900-1912.* Hg. von Conny Svensson. Stockholm 2004. S. 73-74.

August Strindbergs Brev, Bd. 1: *1858-1876.* Hg. von Torsten Eklund. Stockholm 1948.

August Stindbergs Brev, Bd.18: 1. Maj-maj 1910. Hg. von Björn Medal. Stockholm 1993.

Tieck, Ludwig: *Correggio von Oehlenschläger*. In: ders.: *Kritische Schriften zum ersten Male gesammelt und mit einer Vorrede versehen* 4. Leipzig 1852. S. 270-313.

Winckelmann, Johann Joachim: *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst. Sendschreiben. Erläuterung*. Hg. von Ludwig Uhlig. Stuttgart 2007.

Forschungsliteratur

Albeck, Gustav: *Romantik (1800-1820)*. In: ders.: Oluf Friis und Peter B. Rohde: *Dansk Litteratur Historie*, Bd. 2: *Fra Oehlenschläger til Kierkegaard*. Kopenhagen 1971. S. 11-244.

Albertsen, Leif Ludvig: *Schillers „Kabale und Liebe“ in Rahbeks Übersetzung*. In: *Nerthus: nordisch-deutsche Beiträge*. IV. 1979. S. 55-67.

Albertsen, Leif Ludvig: *Einführung*. In: Oehlenschläger, Adam: *Axel und Walburg. Correggio. Tragödien*. Faksimiledruck nach den Ausgaben 1810 und 1816. Bern, 1989. (= Bd. 10: *Seltene Texte aus der Deutschen Romantik*.)

Albertsen, Leif Ludvig: *„Was kann von Nazareth Gutes kommen?“ Oehlenschlägers deutsche Erfolge*. In: Detering, Heinrich; Anne-Bitt Gerecke und Johan de Mylius (Hg.): *Dänisch-deutsche Doppelgänger. Transnationale und bikulturelle Literatur zwischen Barock und Moderne*. Göttingen 2001. S. 134-147.

Alt, Peter-André: *Auf den Schultern der Aufklärung. Überlegungen zu Schillers „nationalem“ Kulturprogramm*. In: ders., Košenina, Alexander, Reinhardt, Hartmut und Riedel, Wolfgang (Hg.): *Prägnanter Moment. Studien zur deutschen Literatur und Klassik. Festschrift für Hans-Jürgen Schings*. Würzburg 2002. S. 215-237.

Alt, Peter André: *Schiller. Leben – Werk – Zeit*. 2 Bände. München 2009.

Andersen, Vilhelm: *Adam Oehlenschläger. Et livs Poesi*. Bd. 1: *Ungdom*. Kopenhagen 1899.

Andersen, Vilhelm: *Adam Oehlenschläger. Et livs Poesi*. Bd. 3: *Eftermæle*. Kopenhagen 1900.

Andersen, Vilhelm: *Illustreret dansk Litteraturhistorie*, Bd. 3: *Den danske Litteratur i det nittende Aarhundredes første Halvdel*. Hg. von Carl S. Petersen und Vilhelm Andersen. Kopenhagen 1924. S. 5-140.

Andreasen, Uffe: *Efterskrift*. In: *Kjøbenhavns Flyvende Post*. 1827-37. Hg. von Uffe Andreasen. Viborg 1984. S. 549-573. (Photomechanischer Nachdruck.)

Anz, Heinrich: *„Ich wage es, mich auch einen deutschen Dichter zu nennen.“ Situation und Selbstverständnis des literarischen Grenzgängers Adam Oehlenschläger zwischen dänischer und deutscher Literatur*. In: Henningsen, Bernd (Hg.): *Begegnungen. Deutschland und der Norden im 19. Jahrhundert*. Berlin 2000. S. 19-48.

Apel, Friedmar und Annette Kopetzki: *Literarische Übersetzung*. Stuttgart 2003.

Arndt, Astrid, Andreas Blödorn, David Fraesdorff u.a. (Hg.): *Imagologie des Nordens. Kulturelle Konstruktionen von Nördlichkeit in interdisziplinärer Perspektive*. Frankfurt/M. 2004.

Aschengreen, Erik: *Fra Trine Rar til Maria Stuart. En studie i fru Heibergs kunst*. Kopenhagen 1961. (= *Studier fra Sprog- og Oldtidsforskning* Nr. 247.)

Aschengreen, Erik: *Engang den mest spillede. Studier i Eugène Scribes teater i Frankrig og Danmark*. Kopenhagen 1969. (= *Studier fra Sprog- og Oldtidsforskning* Nr. 271.)

Auchet, Marc: *Kaj Munk som dramatiker. (1898-1944)*. In: *Munkiana* 44, 2010 (14. Jg.). S. 6-22. Unter: <http://www.munkiana.dk/inc/pdf.php?nr=44> (5.2.2013.)

Aumont, Arthur (Hg.): *Dansk Teater-Aarbog 1889-1890*. Kopenhagen 1890.

Bagge, Povl: *Nationalisme, antinationalisme og nationalfølelse i Danmark omkring 1900*. In: Feldbæk, Ole (Hg.): *Dansk Identitetshistorie, Bd. 3: Folkets Danmark. 1848-1940*. Kopenhagen 1992. S. 443-467.

Bausinger, Hermann: *Kultur*. In: Wierlacher, Alois und Andrea Bogner (Hg.): *Handbuch interkulturelle Germanistik*. Stuttgart 2003. S. 271-276.

Bayerdörfer, Hans-Peter: *Probleme der Theatergeschichtsschreibung*. In: Möhrmann, Renate (Hg.): *Theaterwissenschaft heute. Eine Einführung*. Berlin 1990. S. 41-63.

Bay-Petersen, Hans: *En selskabelig invitation. Det Kgl. Teaters gæstespil i Nazi-Tyskland i 1930'erne*. Kopenhagen 2003.

Berger, Franz: *„Die Künstler“ von Friedrich Schiller. Entstehungsgeschichte und Interpretation*. Zürich 1964.

Berghahn, Klaus L.: *Vorwort*. In: *Briefwechsel zwischen Schiller und Körner*. Hg. von Klaus L. Berghahn. München 1973. S. 7-27.

Berghahn, Klaus L.: *Anhang*. In: Friedrich Schiller: *Über naive und sentimentalische Dichtung*. Hg. von Klaus L. Berghahn. Stuttgart 2005. S. 111-145.

Berghahn, Klaus L.: *Nachwort*. In: Schiller, Friedrich: *Vom Pathetischen und Erhabenen. Schriften zur Dramentheorie*. Hg. von Klaus L. Berghahn. Stuttgart 2005. 133-157.

Berghahn, Klaus L.: *Kommentar*. In: Schiller, Friedrich: *Über die ästhetische Erziehung des Menschen*. Stuttgart 2006. S. 214-248.

Berghahn, Klaus L.: *Nachwort*. In: Schiller, Friedrich: *Über die ästhetische Erziehung des Menschen*. Stuttgart 2006. S. 253-286.

Berghahn, Klaus L.: *Nachwort*. In: Friedrich Schiller: *Kallias oder über die Schönheit. Anmut und Würde*. Hg. von Klaus L. Berghahn. Stuttgart 2006. S. 157-173.

Beyer, Edvard: *Bjørnstjerne Bjørnson*. In: ders.: *Norges Litteratur Historie*, Bd. 3: *Fra Ibsen til Garborg*. Oslo 1995. S. 93-226.

Bibliotheca Danica. Systematisk Fortegelse over den danske Litteratur fra 1482 til 1830. Hg. von Chr. V. Bruun. 1872-1914. Neuaufgelegt von der *Königlichen Bibliothek*. Kopenhagen 1963.

Billeskov Jansen, F. J.: *Indledning*. In: *Æstetiske Skrifter 1800-1812*. Hg. von F.J. Billeskov Jansen, Oehlenschläger Selskabet 1980. S. XII-XC.

Billeskov Jansen, F.J.: *Danmarks Digtekunst*, Bd. 3. Kopenhagen 1958.

Birklund, Palle: *Dansk Folkebibliotek*. In: Birkelund, Palle, Esli Dansten und Lauritz Nielsen (Hg.): *Nordisk Leksikon for Bogvæsen*, Bd. 1. Kopenhagen 1951. S. 239.

Blicher, Henrik: *Schack Staffeldt – Die Nachtseite seiner späteren Lebensjahre. En kommenteret gengivelse af etatsråd C. A. G. J. Engels optegnelser om Schack Staffeldt*. In: *Danske Studier*. 1994. S. 67-99.

Blicher, Henrik: *Denne Harpe er din Brud. Schack Staffeldt Digte*. In: Lehmann, Ulrik und Lise Præstgaard Andersen (Hg.): *Læsninger i Dansk Litteratur*, Bd. 1: *1200-1820*. Odense 1998. S. 279-293.

Blicher, Henrik: *Tekskritik, varianter og kommentarer*. In: Schack Staffeldt, Adolph Wilhelm: *Samlede Digte 3*. Hg. von Henrik Blicher. Kopenhagen 2001.

Blödorn, Andreas: *Zwischen den Sprachen. Modelle transkultureller Literatur bei Christian Levin Sander und Adam Oehlenschläger*. Göttingen 2004.

Bobé, Louis: *Schiller und Dänemark*. In: *Euphorion. Zeitschrift für Literaturgeschichte*. Bd. 12. 1905. S. 151-167.

Boerner, Peter: *Goethe gehört der Welt und Schiller den Deutschen. Reaktionen des Auslands auf die Großen von Weimar, von Madame de Staël bis zu unserer Zeit*. In: Barner, Wilfried u.a. (Hg.): *Unser Commercium. Goethes und Schillers Literaturpolitik*. (Symposium anlässlich des 150. Todestages von Goethe vom 6. bis 9. September 1982.) Stuttgart 1984. S. 585-600.

Boerner, Peter: *Schiller im Ausland: Dichter-Denker und Herold der nationalen Befreiung*. In: Koopmann, Helmut (Hg.): *Schiller-Handbuch*. Stuttgart 2011. S. 849-863.

Böhler, Michael J.: *Die Bedeutung Schillers für Hegels Ästhetik*. In: *Publications of the Modern Language Association*. (PMLA) Bd. 87, Nr.2, 1972. S. 182-191.

Borchmeyer, Dieter: *Weimarer Klassik. Portrait einer Epoche*. Weinheim 1998.

Borup, Morten: *Johan Ludvig Heiberg*. 3 Bände. Kopenhagen 1947-1949.

Bredsdorff, Thomas: *Ballonen og Dragen. Om Brandes' Staffeldt*. In: *Spring. Tidsskrift for moderne dansk litteratur*. Nr. 14. 1999. S. 157-171.

Brittnacher, Hans Richard: *Die Räuber*. In: Koopmann, Helmut (Hg.): *Schiller-Handbuch*. Stuttgart 2011. S.344-372.

Brittnacher, Hans Richard: *Über Anmut und Würde*. In Koopmann, Helmut (Hg.): *Schiller-Handbuch*. Stuttgart 2011. S. 625-648.

Broich, Ulrich: *Formen der Markierung von Intertextualität*. In: Broich, Ulrich; Pfister, Manfred (Hg.): *Intertextualität: Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*. Tübingen 1985. S. 31-47.

Busk-Jensen, Lise: *Heiberg's View of Female Authors*. In: Stewart, Jon (Hg.): *Johan Ludvig Heiberg. Philosopher, Littérateur, Dramaturge, an Political Thinker*. Kopenhagen 2008. S. 471-492.

Busk-Jensen, Lise: *Kvindebevægelsen første manifest. Om Mathilde Fibigers Clara Raphael*. In: Møller Jensen, Elisabeth (Hg.): *Nordisk kvindelitteraturhistorie, Bd. 2: Faderhuset. 1800-tallet*. Kopenhagen 1993. S. 313-318.

Busk-Jensen, Lise: *Romantikens Forfatterinder*. 3 Bände. Kopenhagen 2009.

Carbe, Monika: *Überlebensgroß – der Dichter auf dem Sockel*. In dies.: *Schiller. Vom Wandel eines Dichterbildes*. Darmstadt 2005. S. 35-60.

Carbe, Monika: *Mit Schiller ins Feld und tapfer gefallen – Gegenentwürfe in den zwanziger Jahren*. In dies.: *Schiller. Vom Wandel eines Dichterbildes*. Darmstadt 2005. S. 84-106.

Carbe, Monika: „Geben Sie Gedankenfreiheit!“ – *Don Carlos als Drama des latenten Widerstands im Nationalsozialismus*. In dies.: *Schiller. Vom Wandel eines Dichterbildes*. Darmstadt 2005. S. 107-127.

Collin, Edgar: *Den kongelige danske Skuepladses Historie, fra dens Overdragelse til Staten 1849 indtil 1874. Efter Forfatterens Død fortsat og fuldført af Edgar Collin*. 2 Bände. Kopenhagen 1876.

Conrad, Flemming: *Den nationale litteraturhistorieskrivning 1800-1861*. In: Feldbæk, Ole (Hg.): *Dansk Identitetshistorie, Bd. 2: Et yndigt Land. 1789-1848*. Kopenhagen 1991. S. 391-468.

Conrad, Felmming: *Smagen og det nationale. Studier i dansk litteraturhistorieskrivning 1800-1861*. Kopenhagen 1996.

de Mylius, Johan: *Kaj Munk og dansk ekspressionisme*. In: Auchet, Marc und Anker Gemzøe (Hg.): *Kaj Munks dramatik i teaterhistorisk optik*. Aalborg 2011. S. 131-145.

Detering, Heinrich: *Produktive Grenzgänge: Literatur zwischen den Kulturen*. In: Detering, Heinrich (Hg.): *Grenzgänge. Skandinavisch-deutsche Nachbarschaften*. Göttingen 1996. S. 11-27.

Detering, Heinrich: *Das prosaische Lied von der Glocke: Andersens Schiller-Märchen und die postromantische Kunstreligion*. In: Arndt, Astrid, Christoph Deupmann und Lars Korten (Hg.): *Logik der Prosa. Zur Poetizität ungebundener Rede*. Göttingen 2012. S. 215-234.

Domes, Alfred: *Schiller auf der dänischen Bühne. Ein Beitrag zur Bühnengeschichte der dramatischen Werke Schillers*. Leipzig 1935.

Düsing, Wolfgang: *Ästhetische Form als Darstellung der Subjektivität. Zur Rezeption Kantischer Begriffe in Schillers Ästhetik.* In: Berghahn, Klaus L. (Hg.): *Friedrich Schiller. Zur Geschichtlichkeit seines Werkes.* Kronberg 1975. S. 197-240.

Düsing, Wolfgang: *Friedrich Schiller „Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen“ Text, Materialien, Kommentar.* München 1981.

Eicher, Thomas: *Spielplanstrukturen 1929-1944.* In: Rischbieter, Henning (Hg.): *Theater im „Dritten Reich“: Theaterpolitik, Spielplanstruktur, NS-Dramatik.* Seelze-Velber 2000. S. 279-485.

Eisermann, Judith: *Josef Kainz – Zwischen Tradition und Moderne. Der Weg eines epochalen Schauspielers.* München 2010.

Engberg, Jens: *Kunstnerne og deres publikum.* In: ders.: *Til hver mands nytte: Det kongelige Teaters historie 1722-1995.* Bd. 1. Kopenhagen 1995. S. 161-184.

Engberg, Jens: *Skuespillet i krigstid og efterkrigstid. 1938-1951.* In: ders.: *Til hver mands nytte: det Kongelige Teaters Historie fra 1722-1995.* Bd. 2. Kopenhagen 1995. S. 65-91.

Engberg, Jens: *Balletten og operaen 1874-1908.* In: ders.: *Til hver mands nytte: det Kongelige Teaters Historie fra 1722-1995.* Bd. 2. Kopenhagen 1995. S. 421-444.

Erck, Alfred: *Geschichte des Meininger Theaters: 1831-2006.* Meiningen 2006.

Feldbæk, Ole: *Fædreland og Indfødsret. 1700-tallets danske identitet.* Feldbæk, Ole (Hg.): *Dansk Identitetshistorie,* Bd. 1: *Fædreland og Modersmål 1536- 1789.* Kopenhagen 1991. S. 111-230.

Feldbæk, Ole (Hg.): *Dansk Identitetshistorie,* Bd. 2: *Et yndigt land. 1789-1848.* Kopenhagen 1991.

Fichte, Johann Gottlieb. In: Hügli, Anton, Lübcke Poul (Hg.): *Philosophielexikon. Personen und Begriffe der abendländischen Philosophie von der Antike bis zur Gegenwart.* Hamburg 2001. S. 205-207.

Fischer-Lichte, Erika: *Aufführung.* In: *Metzler-Lexikon Theatertheorie.* Hg. von Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch, Matthias Warstat. Stuttgart 2005. S.16-26.

Fischer-Lichte, Erika: *Inszenierung.* In: *Metzler-Lexikon Theatertheorie.* Hg. von Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch, Matthias Warstat. Stuttgart 2005. S.146-153.

Fischer-Lichte, Erika: *Geschichte des Dramas. Epochen der Identität auf dem Theater von der Antike bis zur Gegenwart,* Bd. 2: *Von der Romantik bis zur Gegenwart.* Tübingen 1990.

Fischer-Lichte, Erika: *Kurze Geschichte des deutschen Theaters.* Tübingen 1993.

Fjeldstad, Anton: *Rahbeks danske Parnass.* In: Reitan, Rolf (Hg.): *Vejen ved verdens ende – Festskrift til Jens Cramer.* Aarhus 2000. S. 93-107.

Frenzel, Elisabeth: *Verführerin, die dämonische.* In: dies.: *Motive der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte.* Stuttgart 2008. S. 760-774.

Frey, John R.: *Schillers Schwarzer Ritter*. In: *The German Quarterly*, Vol. 32, Nr. 4, 1959. S. 302-315.

Frick, Werner: *Schiller und die Antike*. In: Koopmann, Helmut (Hg.): *Schiller-Handbuch*. Stuttgart 2011. S. 95-122.

Fricke, Kurt: *Spiel am Abgrund. Heinrich George. Eine politische Biographie*. Halle/Saale 2000.

Fritz, Axel: „Die deutsche Muse und der schwedische Genius.“ *Das deutschsprachige Drama auf dem schwedischen Theater*. Stockholm 1989.

Fuhrmann, Helmut: *Revision des Pariserurteils. „Bild“ und „Gestalt“ der Frau im Werk Schillers*. In: ders.: *Zur poetischen und philosophischen Anthropologie Schillers. Vier Versuche*. Würzburg 2001. S. 9-60.

Gad, Birgit: *Sille Beyers bearbejdelser af William Shakespeares lystspil*. Kopenhagen 1974. (= *Studier fra Sprog- og Oldtidsforskning*. Nr. 285.)

Gethmann-Siefert, Annemarie: *Einführung in Hegels Ästhetik*. München 2005.

Gerhard, Ute: *Schiller und seine Wirkung. Schiller im 19. Jahrhundert*. In: Koopmann, Helmut (Hg.): *Schiller-Handbuch*. Stuttgart 2011. S. 809-824.

Gethmann-Siefert, Annemarie: *Die Funktion der Kunst in der Geschichte*. Bonn 1984. (= *Hegel-Studien*, Beiheft 25.)

Gethmann-Siefert, Annemarie: *Einführung in die Ästhetik*. München 1995.

Goßens, Peter: *Weltliteratur. Modelle transnationaler Literaturwahrnehmung im 19. Jahrhundert*. Stuttgart 2011.

Grawe, Christian (Hg.): *Erläuterungen und Dokumente: Friedrich Schiller „Die Räuber“*. Stuttgart 2009.

Greiner, Norbert: *Übersetzung und Literaturwissenschaft*. Tübingen 2004.

Guthke, Karl S.: *Kabale und Liebe. Tragödie der Säkularisation*. In: Hinderer, Walter (Hg.): *Schillers Dramen*. Stuttgart 2006. S. 105-158.

Guthke, Karl S.: *Das bürgerliche Trauerspiel*. Stuttgart 2006.

Guthke, Karl S.: *Die Jungfrau von Orleans*. In: Koopmann, Helmut (Hg.): *Schiller-Handbuch*. Stuttgart 2011. S. 467-493.

Guthke, Karl S.: *Die Braut von Messina*. In: Koopmann, Helmut (Hg.): *Schiller-Handbuch*. Stuttgart 2011. S. 494-514.

Hansen, Peter: *Den danske Skueplads. Illustreret Theaterhistorie*. 3 Bände. Kopenhagen 1889.

Hauberg Mortensen, Finn: *Johan Ludvig Heiberg and the Theater: In Oehlenschläger's Limelight*. In: Stewart, Jon (Hg.): *The Heibergs and the Theater. Between Vaudeville, Romantic Comedy and National Drama*. Kopenhagen 2012. S. 17-44.

Hecht, Ulrich: *Eschenburg*. In: *Killy Literaturlexikon: Autoren und Werke des deutschsprachigen Kulturraums*, Bd. 3. Hg. von Wilhelm Kuhlmann. Berlin 2008. S. 324-327.

Heftrich, Eckhard: *Shakespeare in Weimar*. In: Bauer, Roger (Hg.): *Das Shakespeare-Bild in Europa zwischen Aufklärung und Romantik*. Bern 1988. S. 182-200. (= Bd. 22: *Jahrbuch für Germanistik*.)

Hesselaar, Birgitte: *Kristendommens drama – Kaj Munk*. In: Mortensen, Klaus P. und May Schack (Hg.): *Dansk litteraturs historie*, Bd. 4: 1920-1960. Kopenhagen 2006. S. 344-353.

Hettner, Hermann: *Die romantische Schule in ihrem inneren Zusammenhange mit Goethe und Schiller*. Braunschweig 1850.

Hettner, Hermann: *Literaturgeschichte der Goethezeit*. Hg. von Johannes Anderegg. München 1970. [Zuerst 1876.]

Hinderer, Walter: *Das Theater als politische Anstalt*. In: ders.: *Schiller und kein Ende. Metamorphosen und kreative Aneignung*. Würzburg 2005. S. 209-238.

Hoff, Karin: *Die Entdeckung der Zwischenräume. Literarische Projekte der Spätaufklärung zwischen Skandinavien und Deutschland*. Göttingen 2003.

Hoff, Karin: *Aufklärung (1720-1800)*. In: Glauser, Jürg: *Skandinavische Literaturgeschichte*. Stuttgart 2006. S. 79-130.

Hoff, Karin: *Vom Nutzen der Historie für das Drama. Nation-Building und Psychologie in Ibsens Geschichtsdramen*. In: *studi germanici* 2006. S. 409-422.

Höffe, Otfried: *Die philosophische Ästhetik und die Philosophie des Organischen*. In: ders.: *Immanuel Kant*. München 2007. S. 259-280.

Höffe, Otfried (Hg.): *Immanuel Kant. Kritik der Urteilskraft*. Berlin 2008.

Hoffmeister, Gerhart: *Der romantische Roman*. In: Schanze, Helmut (Hg.): *Literarische Romantik*. Stuttgart 2008. S. 37-68.

Houben, Heinrich Hubert: *Verbotene Literatur von der Klassischen Zeit bis zur Gegenwart. Ein kritisch-historisches Lexikon über verbotene Bücher, Zeitschriften und Theaterstücke, Schriftsteller und Verleger*. Band 1. Hildesheim 1964. [Zuerst 1924.]

Houben, Heinrich Hubert: *Zur Aufführungsgeschichte der Räuber in Berlin*. In: ders.: *Der ewige Zensor. Längs- und Querschnitte durch die Geschichte der Buch- und Theaterzensur*. Kronberg 1978. S. 36-41. [Zuerst 1926.]

Hucke, Karl-Heinz und Olaf Kutzmutz: *Demetrius*. In: Koopmann, Helmut (Hg.): *Schiller-Handbuch*. Stuttgart 2011. S. 544-555.

Hucke, Karl-Heinz und Olaf Kutzmutz: *Entwürfe, Fragmente*. In: Koopmann, Helmut (Hg.): *Schiller-Handbuch*. Stuttgart 2011. S. 556-581.

Hvidt, Kristian: *Det folkelige gennembrud*, Bd. 11: *Gyldendals og Politikens Danmarkshistorie*. Hg. von Olaf Olsen. Kopenhagen 2004.

Ijassova-Morger, Olga: *Von der interkulturellen zur transkulturellen literarischen Hermeneutik*. Duisburg 2009.

Irrlitz, Gerd: *Kritik der Urteilskraft*. In: ders.: *Kant-Handbuch. Leben und Werk*. Stuttgart Weimar 2010. S. 340-380.

Jacobshagen, Arnold: *Boito*. In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume* 3. Hg. von Ludwig Finscher. Stuttgart 2000. Sp. 281-287.

Jahrmärker, Manuela: *Gounod*. In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume*. 7. Hg. von Ludwig Finscher. Stuttgart 2002. Sp.1419-1435.

Janz, Rolf-Peter: *Schillers Kabale und Liebe als bürgerliches Trauerspiel*. In: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 20 (1976). S.208-228.

Janz, Rolf-Peter: *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen*. In: Koopmann, Helmut (Hg.): *Schiller-Handbuch*. Stuttgart 2011. S. 649-666.

Jauß, Hans Robert: *Literaturgeschichte als Provokation*. Frankfurt/M. 1973.

Jensen, Anne E.: *Rahbeks Pariserbreve. En studie i den unge Rahbeks dramaturgi*. Kopenhagen 1958. (= *Studier fra Sprog- og Oldtidsforskning*. Nr. 235.)

Jensen, Johan Fjord: *Naturens Verden. Naturromantikken*. In: Jensen, Johan Fjord und Morten Møller u.a. (Hg.): *Dansk Litteraturhistorie*, Bd. 4: *Patriotismens Tid. 1746-1807*. Kopenhagen 1983. S. 607- 638.

Jespersen, Iver: *Johan Heibergs benyttelse af Schillers brevveksling med Goethe*. Kopenhagen 1952.

Jørgensen, Sven Aage, Klaus Bohnen und Per Øhrgaard: *Geschichte der deutschen Literatur 1740-1789. Aufklärung, Sturm und Drang, frühe Klassik*, Bd. 6: *Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart*. (Begründet von Helmut de Boor und Richard Newald.) München 1990.

Jørgensen, Sven Aage: *Klassische Romantik in Dänemark*. In: von See, Klaus (Hg.): *Neues Handbuch der Literaturwissenschaft*, Bd. 14: *Europäische Romantik* 1. Wiesbaden 1982. S. 461-488.

Jørgensen, Sven-Aage: *Goethezeit in Dänemark? Überlegungen zu einem Symposium*. In: Bohnen, Klaus u.a. (Hg.): *Dänische „Guldalder“- Literatur und Goethezeit*. Vorträge des Kolloquiums am 29. und 30. April 1982. Kopenhagen 1982. S. 9-15. (= Bd. 14: *Text & Kontext*, Sonderreihe.)

Kaiser, Gerhard: *Als ob die Gottheit nahe wär ... Mensch und Weltlauf in Schillers Balladen*. In: ders.: *Von Arkadien nach Elysium: Schiller-Studien*. Göttingen 1978. S. 59-78.

Kaiser, Gerhard: *Sprung ins Bewußtsein*. In: Oellers, Norbert (Hg.): *Interpretationen. Gedichte von Friedrich Schiller*. Stuttgart 1996. S. 201-216.

Kappelgård, Ditte Bjørg: *Gåden Jens Baggesen. Oehlenschlägers Baggesen-portræt*. In: Sandberg, Anna/Svend Skriver (Hg.): *Jens Baggesens liv og værk*. Hellerup 2010. S. 141-172.

Keutler, Frany J.: *Hakon Jarl hin Rige*. In: Arnold, Heinz Ludwig (Hg.): *Kindlers Literatur Lexikon*, Bd. 12. Stuttgart 2009. S. 265.

Kistrup, Jens: *Det moderne Drama (1920-65)*. In: ders. und Brostrøm, Torben (Hg.): *Dansk Litteratur Historie*, Bd. 4: *Fra Tom Kristensen til Klaus Rifbjerg*. København 1966. S. 409-530.

Kjørup, Søren: *Digteren og Æstetikken. Om professor Oehlenschlägers bidrag til de skønne kunsters teori*. In: *Oehlenschläger Studier 1980-84*. Herning 1985. S. 61-98.

Knobloch, Hans-Jörg: *Wilhelm Tell*. In: Koopmann, Helmut (Hg.): *Schiller-Handbuch*. Stuttgart 2011. S. 515-543.

Knörrich, Otto: *Einleitung*. In: ders.: *Lexikon lyrischer Formen*. Stuttgart 1992. S. XII-L.

Knudsen, Jørgen: *Forfatterportræt*. Unter:

http://adl.dk/adl_pub/fportraet/cv/ShowFpItem.aspx?nnoc=adl_pub&ff_id=2&p_fpkat_id=biog und

http://adl.dk/adl_pub/fportraet/cv/ShowFpItem.aspx?nnoc=adl_pub&ff_id=2&p_fpkat_id=fskab (14.12.2012)

Koch, Carl Henrich: *Den danske idealisme 1800-1880*. København 2004.

Koch, Carl Henrich: *Heiberg's „Hegelian“ Solution to the Free Will Problem*. In: Stewart, Jon (Hg.): *Johan Ludvig Heiberg. Philosopher, Littérateur, Dramaturge, and Political Thinker*. København 2008. S. 5-36.

Koopmann, Helmut: *Poetischer Rückruf*. In: Oellers, Norbert (Hg.): *Interpretationen. Gedichte von Friedrich Schiller*. Stuttgart 1996. S. 70-83.

Koopmann, Helmut: *Schiller und die dramatische Tradition*. In: Koopmann, Helmut (Hg.): *Schiller-Handbuch*. Stuttgart 2011. S. 143-161.

Koopmann, Helmut: *Schillers Lyrik*. In: Koopmann, Helmut (Hg.): *Schiller-Handbuch*. Stuttgart 2011. S. 319-343.

Koopmann, Helmut: *Kabale und Liebe*. In: Koopmann, Helmut (Hg.): *Schiller-Handbuch*. Stuttgart 2011. S. 384-398.

Koopmann, Helmut: *Über naive und sentimentalische Dichtung*. In: Koopmann, Helmut (Hg.): *Schiller-Handbuch*. Stuttgart 2011. S. 667-679.

Korten, Lars: „*Fluch auf den armen Nordländer*“ – Schillers „*Die Antike. An einen Wanderer aus Norden*.“ In: Arndt, Astrid, Andreas Blödorn und David Fraesdorff u.a. (Hg.): *Imagologie des Nordens. Kulturelle Konstruktionen von Nördlichkeit in interdisziplinärer Perspektive*. Frankfurt/M. 2004. S. 127-140.

Kortländer, Bernd: *Begrenzung – Entgrenzung. Kultur- und Wissenschaftstransfer in Europa*. In: Jordan, Lothar und Bernd Kortländer (Hg.): *Nationale Grenzen und internationaler Austausch. Studien zum Kultur- und Wissenschaftstransfer in Europa*. Tübingen 1995. S. 1-19.

Kreuder, Friedemann: *Theaterhistoriographie*. In: *Metzler-Lexikon Theatertheorie*. Hg. von Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch, Matthias Warstat. Stuttgart 2005. S. 344-346.

Kristensen, Laust: *Fantasiens Ridder. En studie i Schack Staffeldts Liv og Digtning*. Odense 1993.

Kronlund, Dag: *Schiller har spelats lika länge på Dramaten som Shakespeare*. Unter: <http://www.dramaten.se/dramaten/Kontakt1/Bibliotek--arkiv/Visste-du-att-/Schiller-har-spelats-lika-lange-pa-Dramaten-som-Shakespeare/> (9.10.2013.)

Kulenkampff, Jens: *Friedrich Schiller: Vollständiges Verzeichnis der Randbemerkungen in seinem Handexemplar der „Kritik der Urteilskraft“*. In: Kulenkampff, Jens (Hg.): *Materialien zu Kants „Kritik der Urteilskraft“*. Frankfurt/M. 1974. S. 126-144.

Kvam, Kela (Hg.): *Dansk teaterhistorie, Bd 2: Folkets Teater*. Kopenhagen 1992.

Kvam, Kela: *Hegermann-Lindenchrone, Cai*. In: *Gyldendals Teaterleksikon*. Hg. von Alette Scavenius und Bjørn Lense-Møller. Kopenhagen 2007. S. 353.

Lazardzig, Jan, Viktoria Tkaczyk und Matthias Warstat: *Theaterhistoriografie. Eine Einführung*. Tübingen 2012.

Leicht, Georg und Marianne Hallar: *Det kongelige Teaters repertoire 1889-1975*. Ballerup 1977.

Lecke, Bodo (Hg.): *Dichter über ihre Dichtungen. Friedrich Schiller. Von 1795 bis 1805*. München 1970.

Lense-Møller, Bjørn: *Langdal, Peter*. In: *Gyldendals Teaterleksikon*. Hg. von Alette Scavenius und Bjørn Lense-Møller. Kopenhagen 2007. S. 511.

Leskovec, Andrea: *Einführung in die interkulturelle Literaturwissenschaft*. Darmstadt 2011.

Liebenberg, F. L.: *Bidrag til den oehlenschlägerske Litteraturshistorie*. 2 Bände. Kopenhagen 1868.

Lohmeier, Dieter: *Adam Oehlenschlägers Ruhm in Deutschland*. In: Bohnen, Klaus; Jørgensen, Sven Aage (Hg.): *Dänische „Gulalder“- Literatur und Goethezeit*. Vorträge des Kolloquiums am 29. und 30. April 1982. Kopenhagen 1982. S. 90-108. (= Bd. 14: *Text & Kontext*, Sonderreihe.)

Lützeler, Paul Michael: *Schiller und Europa. Identität und Konflikt*. In: Hofmann, Michael, Jörn Rüsen, Mirjam Springer (Hg.): *Schiller und die Geschichte*. München 2006. S. 27-43.

Lundgreen-Nielsen, Flemming: *Henrik Steffens' Gothe-forelæsninger*. In: *Danske Studier*. 1971. S. 121-129. (Wiederabgedruckt in: Steffens, Henrich: *Indledning til filosofiske Forelæsninger*. Hg. von Johnny Kondrup. Kopenhagen 1996. S. 227-243.)

Lunding, Erik: *Biedermeier og romantismen*. In: *Kritik* 7, 1968. S. 32-67.

Lunin, Hanno: *Strindbergs Dramen*. Emsdetten, Westf. 1962.

Luserke, Matthias: *Sturm und Drang*. Stuttgart 1997.

Luserke-Jacqui, Matthias: *Über Schillers Jungfrau von Orleans als Zeugnis eines Epochenumbruchs*. In: Ders.: *Über Literatur und Literaturwissenschaft. Anagrammatische Lektüren*. Tübingen 2003. S. 79-94.

Luserke-Jacqui, Matthias: *Friedrich Schiller*. Tübingen 2005.

Lyche, Lise: *Norges Teaterhistorie*. Asker 1991.

Mai, Anne Marie: *At rime Erde på Werde – kvindefiguren i digte af Schack Staffeldt*. In: Mai, Anne Marie und Walther, Bo Kampmann (Hg.): *At gå til grunde. Sider af romantikkens litteratur og tænkning*. Odense 1997. S. 45-65.

Malles, Hans-Jürgen: *Fortschrittsglaube und Ästhetik*. In: Oellers, Norbert (Hg.): *Interpretationen. Gedichte von Friedrich Schiller*. Stuttgart 1996. S. 98-111.

Mandelkow, Karl Robert: *Deutsche Literatur zwischen Klassik und Romantik in rezeptionsgeschichtlicher Sicht*. In: von See, Klaus (Hg.): *Neues Handbuch der Literaturwissenschaft*, Bd. 14: *Europäische Romantik 1*. Wiesbaden 1982. S. 1-26.

Mandelkow, Karl Robert: *Kunst- und Literaturtheorie der Klassik und Romantik*. In: von See, Klaus (Hg.): *Neues Handbuch der Literaturwissenschaft*, Bd. 14: *Europäische Romantik 1*. Wiesbaden 1982. S. 49-82.

Meier, Albert: *Klassik – Romantik*. Stuttgart 2008.

Michelsen, Knud: *Kunst som forædling – Schillers æstetik og Oehlenschläger*. In: Mortensen, Klaus P. und May Schack: *Danske litteraturs historie*, Bd. 2: *1800-1870*. Kopenhagen 2008. S. 37-42.

Misch, Manfred: *Schiller und die Religion*. In: Koopmann, Helmut (Hg.): *Schiller-Handbuch*. Stuttgart 2011. S. 210-228.

Misch, Manfred: *Schiller als Rezensent*. In: Koopmann, Helmut (Hg.): *Schiller-Handbuch*. Stuttgart 2011. S. 756-776.

Moen, Svein-Roald: *Knud Lyne Rahbeks Dansk Læsebog og Exempeldigtning for de lærde Skolers Brug. En studie i skolelesningens og kanondannelsens historie*. Høgskolen i Telemark, 2004. Unter: <http://teora.hit.no/dspace/handle/2282/224> (22.5.2010.)

Møller, Per Stig: *Munk*. København 2000.

Mortensen, Klaus P.: *Afgrundspoeten*. In: ders.: *Himmelstormerne. En linje i dansk naturdigtning*. København 1993. S. 144-148.

Müller-Wille, Klaus: *Romantik – Biedermeier – Poetischer Realismus (1800-1870)*. In: Glauser, Jürg (Hg.): *Skandinavische Literaturgeschichte*. Stuttgart 2006. S. 131-182.

Müller-Wille, Klaus: *Ghostly Monarchies – Paradoxical Constitutions of the Political in Johan Ludvigs Heiberg's Royal Dramas*. In: Stewart, Jon (Hg.): *The Heibergs and the Theater. Between Vaudeville, Romantic Comedy and National Drama*. København 2012. S. 67-94.

Neiiendam, Klaus: *Romantikkens Teater i Danmark. Belyst gennem Edvard Lehmanns scenetegninger. Skuespil og ballet*. København 1994.

Neiiendam, Robert: *Det Kongelige Teaters Historie 1874-1922*. 5 Bände. København 1921-1930.

Neiiendam, Robert: *Riis-Knudsen, Christen*. In: *Dansk Biografisk Leksikon*. Bd. 12. Hg. von Cedegreen Bech, Sv. København 1982. S. 218-219.

Neiiendam, Robert: *Ryge, Johan Christian*. In: *Dansk Biografisk Leksikon*. Bd. 12. Hg. von Cedegreen Bech, Sv. København 1982. S. 490-493.

Nodin, Bertil: *Den gode europén. Studier i Goerg Brandes' idéutveckling 1871-1893 med speciell hänsyn till hans förhållande till tysk, engelsk, slavisk och fransk litteratur*. Uppsala 1965.

Noltenius, Rainer: *Dichterfeiern in Deutschland. Rezeptionsgeschichte als Sozialgeschichte am Beispiel der Schiller- und Freiligrath-Feiern*. München 1984.

Nordmark, Dag: *Tiljorna vid vägen. Studier i den svenska landsortsteaterns historie til ca 1850*. Gideå 1995.

Nordmark, Dag: *Vägfärande komedianter*. In: Lagerroth, Ulla-Britta und Ingeborg Nordin Hennel: *Ny svensk teaterhistoria, Bd. 2: 1800-talets teater*. Riga 2007. S. 99-125.

Noreng, Harald: *Bjørnstjerne Bjørnsons dramatiske diktning*. Oslo 1954.

Nygaard, Bertel: *Guldalderens moderne politik. Om krisediagnose, utopi og handling hos Johan Ludvig Heiberg*. Aarhus 2011.

Oellers, Norbert: *Schiller. Geschichte seiner Wirkung bis zu Goethes Tod. 1805-1832*. Bonn 1967.

Oellers, Norbert (Hg.): *Schiller – Zeitgenosse aller Epochen: Dokumente zur Wirkungsgeschichte Schillers in Deutschland*. Teil 1: 1782 – 1859. Herausgegeben, eingeleitet und kommentiert von Norbert Oellers. Frankfurt/M. 1970.

Oellers, Norbert (Hg.): *Interpretationen. Gedichte von Friedrich Schiller*. Stuttgart 1996.

Oellers, Norbert: *Schillers Lyrik*. In: ders.: *Friedrich Schiller. Zur Modernität eines Klassikers*. Frankfurt/M. 1996. S. 103-208.

Oellers, Norbert: *Schillers Norden. Mit einer Vorbemerkung zu einem aufgeschobenen Plan*. In: Hoff, Karin, Susanne Kramarz-Bein u.a. (Hg.): *Poetik und Gedächtnis. Festschrift für Heiko Uecker zum 65. Geburtstag*. Frankfurt/M. 2004. S. 359-370.

Oellers, Norbert: *Schiller und die Religion*. In: Hinderer, Walter (Hg.): *Friedrich Schiller und der Weg in die Moderne*. Würzburg 2006. S. 165-186.

Oesterreich, Peter L.: *Ironie*. In: Schanze, Helmut (Hg.): *Literarische Romantik*. Stuttgart 2008. S. 174-188.

Olivarius, Peter: *Teatret: Kaj Munk og Kjeld Abell*. In: Jørgensen, Jens Anker und Knud Wentzel (Hg.): *Hovedsporet. Dansk litteraturs Historie*. Viborg 2005. S. 540-542.

Øhrgaard, Per: *Zwischen offizieller Anpassung und inoffizieller Distanz. Dänemark und Deutschland nach der Auseinandersetzung um Schleswig und Holstein*. In: Henningsen, Bernd (Hg.): *Begegnungen. Deutschland und der Norden im 19. Jahrhundert*. Berlin 2000. S. 219-240.

Øhrgaard, Per: *Die Nachfolge Schillers? Über Oehlenschlägers Correggio und Goethe*. In: *Das achtzehnte Jahrhundert. Zeitschrift der Deutschen Gesellschaft für die Erforschung des achtzehnten Jahrhunderts*. Heft 2, Jg. 25. 2001. S. 231-247.

Øhrgaard, Per: *Carl Roos (1884-1963), dänischer Germanist: Nazi oder unpolitisch?* In: *Geschichte der Germanistik*. Doppelheft 41/42. Göttingen 2012. S. 61-78.

Olesen, Poul Erik N.: *Lessing og Danmark. 1750-1800*. Aarhus 1971.

Olesen, Tonny Aagaard: *Heiberg's Initial Approach: The Prelude to his Critical Breakthrough*. In: Stewart, Jon (Hg.): *Johan Ludvig Heiberg. Philosopher, Littérateur, Dramaturge, and Political Thinker*. Kopenhagen 2008. S. 211-245.

Olivarius, Peter: *Teatret: Kaj Munk og Kjeld Abell*. In: Jørgensen, Jens Anker und Knud Wentzel (Hg.): *Hovedsporet. Dansk litteraturs Historie*. Viborg 2005. S. 540-542.

Osborne, John (Hg.): *Die Meininger: Texte zur Rezeption*. Tübingen 1980.

Ostermann, Eberhard: *Fragment/Aphorismus*. In: Schanze, Helmut (Hg.): *Literarische Romantik*. Stuttgart 2008. S. 102-113.

Overskou, Thomas: *Den danske Skueplads, i dens Historie fra de første Spor af danske Skuespil indtil vor Tid*. 5 Bände. Kopenhagen 1854-1864.

Pahuus, Mogens: *Kærlighedstanken og storhedsidealet. Kristendomsopfattelsen i Kaj Munks dramatiske værker*. In: *Munkiana* 38, 2008 (12. Jg.). Unter: <http://www.munkiana.dk/inc/pdf.php?nr=38> (15.2.2013)

Palleske, Richard: *Der dänisch-deutsche Dichter Schack von Staffeldt*. In: *Euphorion. Zeitschrift für Literaturgeschichte*. Wien 1899. S. 296-304.

Paul, Fritz: *Im Grenzbereich der Gattungen: Strindbergs monodramatische Experimente*. In: Forster, Leonard und Hans-Gert Roloff (Hg.): *Akten des V. Internationalen Germanisten-Kongresses Cambridge 1975*. Frankfurt/M. 1976. S. 384-400. (=Bd. 2: *Jahrbuch für Internationale Germanistik*. Reihe A: Kongreßberichte.)

Paul, Fritz und Brigitte Schultze: *Probleme der Dramenübersetzung 1960 bis 1988. Eine Bibliographie*. Tübingen 1991.

Paul, Fritz: *Die skandinavische Romantik: Tradition oder literaturhistorischer Paradigmenwechsel? Anmerkungen zu Problemen der Epochenzäsur und der Literaturgeschichtsschreibung*. In: Bandle, Oskar u.a. (Hg.): *Nordische Romantik. Akten der XVII. Studienkonferenz der International Association for Scandinavian Studies 7.-12. August 1988 in Zürich und Basel*. Basel 1991. S. 27-39.

Pfister, Manfred: *Konzepte der Intertextualität*. In: Broich, Ulrich; Pfister, Manfred (Hg.): *Intertextualität: Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*. Tübingen 1985. S. 1-30.

Posner, Roland: *Kultur als Zeichensystem. Zur semiotischen Explikation kulturwissenschaftlicher Grundbegriffe*. In: Assmann, Aleida und Dietrich Harth (Hg.): *Kultur als Lebenswelt und Monument*. Frankfurt/M. 1991. S. 37-74.

Poulsen, Ida: *Københavnske ildsjæle, 1848-1911. Det moderne privatteaters opståen i København*. In: Strømberg, Ulla (Hg.): *Det Private Initiativ. Stationære københavnske privateatre, 1848-2008*. Kopenhagen 2008. S. 10-18.

Præstgaard Andersen, Lise: *En Idealist som 1920'ernes Herodes-drama*. In: Auchet, Marc und Anker Gemzøe (Hg.): *Kaj Munks dramatik i teaterhistorisk optik*. Aalborg 2011. S. 103-130.

Reed, Terence James: *Schiller und die Weimarer Klassik*. In: Koopmann, Helmut (Hg.): *Schiller-Handbuch*. 2011. S. 229-245.

Reinhardt, Karl: *Sprachliches zu Schillers Jungfrau*. In: ders.: *Tradition und Geist. Gesammelte Essays zur Dichtung*. Hg. von Carl Becker. Göttingen 1960. S. 366-380.

Riedel, Wolfgang: *Schriften zum Theater, zur bildenden Kunst und zur Philosophie vor 1790*. In: Koopmann, Helmut (Hg.): *Schiller-Handbuch*. Stuttgart 2011. S. 595-610.

Rietzer, Monika: *Schillers dramatischer Stil*. In: Koopmann, Helmut (Hg.): *Schiller-Handbuch*. Stuttgart 2011. S. 254-284.

Ringdal, Nils Johan: *Nationaltheatrets historie. 1899-1999*. Tangen 2000.

Rischbieter, Henning: *NS-Theaterpolitik*. In: ders. (Hg.): *Theater im „Dritten Reich“: Theaterpolitik, Spielplanstruktur, NS-Dramatik*. Seelze-Velber 2000. S. 9-277.

Robert, Jörg: *Vor der Klassik. Die Ästhetik Schillers zwischen Karlsschule und Kant-Rezeption*. Berlin 2011.

Rochow, Christian Erich: *Karls Kutte. Zur politischen Funktion des Vaterbildes bei Schiller.* In: *Germanisch-Romanische Monatsschrift.* N. F. 45 (1995). S. 192-203.

Rohrmoser, Günter: *Zum Problem der ästhetischen Versöhnung. Schiller und Hegel.* In: *Euphorion. Zeitschrift für Literaturgeschichte.* Bd. 53, 1959. S. 129-144.

Rømhild, Lars Peter: *Georg Brandes og Goethe.* Kopenhagen 1996.

Roos, Carl: *Friedrich Schiller.* Kopenhagen 1958.

Rosenabaum, Heidi: *Formen der Familie. Untersuchungen zum Zusammenhang von Familienverhältnissen, Sozialstruktur und sozialem Wandel in der Gesellschaft des 19. Jahrhunderts.* Frankfurt/M. 1982.

Rossel, Sven Hakon: *Kaj Munk-billedet i dansk litteraturhistorisk beskrivelse – punktnedslag.* In: Auchet, Marc und Gemzøe, Anker (Hg.): *Kaj Munks dramatik i teaterhistorisk optik.* Aalborg 2011. S. 163-186.

Rubow, Paul V.: *Heiberg og hans Skole i Kritiken.* Kopenhagen 1953.

Ruppelt, Georg: *Schiller im nationalsozialistischen Deutschland. Der Versuch einer Gleichschaltung.* Stuttgart 1979.

Sander, Karin: *Kvindelighedens skønne positur. Om Johanne Luise Heiberg.* In: Møller Jensen, Elisabeth (Hg.): *Nordisk kvindelitteraturhistorie, Bd. 2: Faderhuset. 1800-tallet.* Kopenhagen 1993. S. 125-134.

Sauder, Gerhard: *Die Jungfrau von Orleans.* In: Hinderer, Walter (Hg.): *Schillers Dramen.* Stuttgart 2006. S. 336-384.

Sautermeister, Gert: *Maria Stuart – Ästhetik, Seelenkunde, historisch-gesellschaftlicher Ort.* In: Hinderer, Walter (Hg.): *Interpretationen. Schillers Dramen.* Stuttgart 2006. S. 280-335.

Schanze, Helmut: *Literarische Romantik – Romantische Grammatik.* In: ders. (Hg.): *Literarische Romantik.* Stuttgart 2008. S. 11-29.

Scherpe, Klaus R.: *Die Räuber.* In: Hinderer, Walter von: *Schiller Dramen. Neue Interpretationen.* Stuttgart 1979. S. 9-37.

Schmidt, Jochen: *Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750-1945, Bd. 1: Von der Aufklärung bis zum Idealismus.* Darmstadt 1985.

Schmitz, Victor A.: *Oehlenschlägers Beziehungen zu Schiller, Goethe und den deutschen Romantikern.* In: ders.: *Dänische Dichter in ihrer Begegnung mit deutscher Klassik und Romantik.* Frankfurt/M. 1974. S. 62-92.

Schönhaar, Rainer: *Geschichtsdrama.* In: *Metzler Literatur Lexikon: Begriffe und Definitionen.* Hg. von Günther und Irmgard Schweikle. Stuttgart 1990. S. 178-179.

Schöning, Udo: *Die Internationalität nationaler Literaturen. Bemerkungen zur Problematik und ein Vorschlag*. In: Schöning, Udo (Hg.): *Internationalität nationaler Literaturen Beiträge zum ersten Symposium des Göttinger Sonderforschungsbereichs 529*. Göttingen 2000. S. 9-31.

Schulz, Gerhard: *Geschichte der deutschen Literatur*, Bd. 7.1: *Das Zeitalter der Französischen Revolution*. Begründet von Helmut de Boor und Richard Newald. München 1983.

Schultze, Brigitte: *Übersetzungen von Drama und fürs Theater: Herausforderungen an die Literatur- und Theaterwissenschaft*. In: Frank, Armin Paul und Horst Turk (Hg.): *Die literarische Übersetzung in Deutschland. Studien zu ihrer Kulturgeschichte in der Neuzeit*. Berlin 2004. S. 193-217.

Schwarz, Sandra: *Schillers lyrischer Stil*. In: Koopmann, Helmut (Hg.): *Schiller-Handbuch*. Stuttgart 2011. S. 285-303.

Schyberg, Frederik: *Rosenstand-Goiske, Peder*. In: *Dansk Biografisk Leksikon*. Bd. 12. Hg. von Cedegreen Bech, Sv. Kopenhagen 1982. S. 381-383.

Schyberg, Frederik: *Dansk Teaterkritik indtil 1914*. Kopenhagen 1937.

Selbmann, Rolf: *Deutsche Klassik*. Paderborn 2005.

Skriver, Svend: *Kaj Munk*. In: Mai, Anne-Marie (Hg.): *Danske digtere i det 20. Århundrede*, Bd. 1: *Fra Henrik Pontoppidan til Karen Blixen*. Kopenhagen 2002. S. 343-348.
Stangerup, Hakon: *Schack Staffeldt*. Kopenhagen 1940.

Sørensen, Anne Scott (Hg.): *Nordisk Salonkultur. Et studie i nordiske skønånder og salonmiljøer 1780-1850*. Odense 1998.

Sørensen, Anne Scott: *Min Laterna Magica – om Charlotte Schimmelmänn og Sølyst*. In: dies. (Hg.): *Nordisk Salonkultur. Et studie i nordiske skønånder og salonmiljøer 1780-1850*. Odense 1998. S. 76-100.

Steinmetz, Horst: *Interkulturelle Rezeption und Interpretation*. In: Wierlacher, Alois und Andrea Bogner: *Handbuch interkulturelle Germanistik*. Stuttgart 2003.

Stephan, Inge: *Aufklärung*. In: Beutin, Wolfgang u.a.: *Deutsche Literaturgeschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Stuttgart 2001. S. 148-182.

Stewart, Jon: *A History of Hegelianism in Golden Age Denmark*, Bd.1: *The Heiberg Period: 1824-1836*. Kopenhagen 2007. (= *Danish Golden Age Studies* 3.)

Storz, Gerhard: *Der Dichter Friedrich Schiller*. Stuttgart 1963.

Strømberg, Ulla: *Dagmateatret 1883-1937*. In: dies. (Hg.): *Det private initiativ. Stationære københavnske privatteatre 1848-2008*. Kopenhagen 2008. S. 102-105.

Swendsen, Lauritz: *Det københavnske Privatteaters Repertoire (1847-1906)*. Kopenhagen 1907.

Szondi, Peter: *Die Theorie des bürgerlichen Trauerspiels im 18. Jahrhundert*. Hg. von Gert Mattenklott. Frankfurt/M. 1973.

Szondi, Peter: *Das Naive ist das Sentimentale. Zur Begriffsdiagnostik in Schillers Abhandlung*. In: *Euphorion. Zeitschrift für Literaturgeschichte*. Nr. 66, 1972. S. 174-206.

Topsøe-Jensen, Helge: *Om Schiller og Oehlenschläger*. In: *Edda. Nordisk Tidsskrift for Litteraturforskning*. Bd. XV. 1921. S. 170-211.

Topsøe-Jensen, Helge: *Om Schiller og Oehlenschläger*. In: *Edda. Nordisk Tidsskrift for Litteraturforskning*. Bd. XVI. 1921. S. 56-106.

Topsøe-Jensen, Helge: *Indledning*. In: Oehlenschläger, Adam: *Poetiske Skrifter* 1. Hg. von Helge Topsøe-Jensen. Kopenhagen 1926. S. I-XXXIV.

Topsøe-Jensen, Helge: *Indledning*. In: Oehlenschläger, Adam: *Poetiske Skrifter* 4. Kopenhagen 1929. S. I-LIV.

Uecker, Heiko: *Ein guter dänischer Europäer. Georg Brandes und Friedrich Nietzsche*. In: *Arcadia - Internationale Zeitschrift für Literaturwissenschaft / International Journal for Literary Studies*. Band 17, Heft 1-3. 2009. S. 245-257.

Ueding, Gert: *Welche Wohlthat es [...] ist, in Europa geboren zu seyn*. In: Henke, Silke und Nikolas Immer (Hg.): *Schiller und Europa*. Weimar 2010. S. 71-89.

Vedel, Valdemar: *Studier over Guldalderen i dansk Digtning*. Kopenhagen 1967. [Zuerst 1890.]

Vogelius, Jørgen: *Teatret*. In: Auring, Steffen u.a.: *Dansk Litteraturhistorie*, Bd. 5: *Borgerlig Enhedskultur 1807-48*. Kopenhagen 1984. S. 205-231.

Voßkamp, Wilhelm: *Klassisch/Klassik/Klassizismus*. In: Barck, Karlheinz (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe*. Bd. 3. Stuttgart 2001. S. 289-305.

Wierlacher, Alois und Andrea Bogner (Hg.): *Handbuch interkulturelle Germanistik*. Stuttgart 2003.

Wierlacher, Alois und Eichheim, Hubert (Hg.): *Der Pluralismus kulturdifferenter Lektüren. Zur ersten Diskussionsrunde am Beispiel von Kellers „Pankraz der Schmoller“*. In: *Jahrbuch Deutsch als Fremdsprache* 18 (1992), S. 375-540.

Wiese, Benno von: *Das Problem der ästhetischen Versöhnung bei Schiller und Hegel*. In: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft: internationales Organ für neuere deutsche Literatur*. Bd. 9, 1965, S. 167-188.

Wilms, Marie-Christin: *Die Jungfrau von Orleans. Tragödientheoretisch gelesen*. In: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 47(2003). S. 141-170.

Wilpert, Gero von: *Schiller-Chronik. Sein Leben und Schaffen*. Stuttgart 2000.

Winge, Vibeke: *Dansk og Tysk i 1700-tallet*. In: Feldbæk, Ole (Hg.): *Dansk Identitetshistorie*, Bd. 1: *Fædreland og Modersmål 1536- 1789*. København 1991. S. 89-110.

Woerner, Roman: *Schiller in Norwegen*. In: *Euphorion. Zeitschrift für Literaturgeschichte*. Bd. 12. 1905. S. 167-180.

Zerlang, Martin: *Biedermeier i et Bondeland*. In: Auring, Steffen u.a.: *Dansk Litteraturhistorie*, Bd. 5: *Borgerlig Enhedskultur 1807-48*. København 1984. S. 13-22.

Zima, Peter V.: *Komparatistik*. Tübingen 1992.