

SÖREN SCHMIDTKE

Brücken aus Versen

Wieland und Baggesen

Vermittlungen literarischer Traditionen, Stoffe, Motive und Verfahren verlaufen überwiegend über literarische Texte selbst. Die Hinwendung zu Altem, dessen Aneignung und Gestaltung zu Neuem – ob inhaltlich oder formal, makro- oder mikrostrukturell orientiert – kann mit dem Wort ›Übersetzen‹ beschrieben werden. Wielands dichterisches Arbeiten lässt sich als dauernder Prozess wechselseitiger Brückenschläge vom Fremden zum Eigenen und wieder zurück in allen literarischen und mit der Literatur verwandten Bereichen verstehen. Gerade in seinem verserzählerischen Werk kann dies studiert werden. Ob und wie auf diese Weise entstandene poetische Texte wie zum Beispiel die *Comischen Erzählungen* und *Oberon* gleichsam selbst als Brücke dienen können, soll anhand von Jens Peter Baggesens an Wieland orientierten ersten kleineren Verserzählungen und an seiner Libretto-Adaption des *Oberon* untersucht werden.

I. Jens Baggesen

Da Baggesen trotz einiger wiederaufgelebter Beachtung in den letzten zwei Jahrzehnten¹ zumindest in Deutschland dennoch eher unbekannt geblieben ist, werden zuvor einige biographische Stichpunkte über den »dänischen Wieland«² bis 1787 mitgeteilt. Baggesen wurde am 15. Februar

- 1 Zur Rezeption Baggesens in Deutschland vgl. Niels Penke: Der Wiedergänger. Jens Baggesens Nachleben in der deutschen Literatur. In: *European Journal for Scandinavian Studies* 44/2 (2014), S. 286-298.
- 2 Wieland an Karl Leonhard Reinhold, 30. oder 31. Juli 1790. In: *Wielands Briefwechsel* [im Folgenden: WBr]. Hg. v. d. Deutschen Akademie d. Wissenschaften zu Berlin. Institut f. deutsche Sprache u. Literatur. Berlin 1963-2007. Bd. 10.1, S. 378f., hier S. 379. Die Zuschreibung lässt sich zeitgenössisch nur mit diesem Brief durch Wieland selbst belegen. Zur persönlichen Bekanntschaft Wielands und Baggesens, die im Juli 1790 begann, vgl. Andreas Berger: »Wir sind fast zu seelig –« Jens Baggesens Tagebuch zu seinem Besuch in Weimar und Jena im Sommer 1790. In: *Athenäum. Jahrbuch der Friedrich Schlegel-Gesellschaft* 16 (2006), S. 185-224.

1764 in der dänischen Hafenstadt Korsør am Großen Belt auf der Insel Seeland geboren. Der älteste Sohn des Landarbeiters und Schreibers Bagge Baggesen erwies sich als begabtes Kind, und nach anfänglichem Hausunterricht konnte er mit Hilfe privater und kirchlicher Stipendien aus den ärmlichen Verhältnissen seines kinderreichen Elternhauses ausbrechen. Zunächst besuchte er in Slagelse die Lateinschule, von 1782 bis 1784 studierte er in Kopenhagen Theologie. Hier veröffentlichte Baggesen auch seine ersten Gedichte, die ihm die Salons der Hauptstadt öffneten und die Bekanntschaft mit den Schriftstellern Knud Lyne Rahbek und Christen Henriksen Pram einbrachten. Letztere führten ihn daraufhin in die deutschsprachigen adligen Kreise Kopenhagens ein. Seit der Mitte des 18. Jahrhunderts war die politische und gesellschaftliche Elite des aus Dänemark, Norwegen, Schleswig und Holstein bestehenden sogenannten dänischen Gesamtstaates deutsch, genauer gesagt, vom norddeutschen Adel dominiert.³ Vornehmlich standen sich zu dieser Zeit in der dänischen Gesellschaft eine aristokratisch-kosmopolitische und eine bürgerlich dänisch-patriotische Seite gegenüber. Am dänischen Hof wurde neben Französisch eher Deutsch als Dänisch gesprochen. Somit wurde vor allem die deutschsprachige Literatur, Musik und Wissenschaft rezipiert. Die patriotisch gesinnte dänische Bürgerschaft sah dies mit besonderem Missfallen und versuchte den deutschen Einfluss zurückzudrängen. Ein erster Erfolg gelang den dänischen Patrioten 1776 mit dem Sturz des deutschen Arztes und ersten Ministers Johann Friedrich Struensee.⁴ Doch noch knapp 15 Jahre nach dessen Hinrichtung und der Einführung eines Gesetzes, das nur Einheimischen den Zugang zu Stellen und Posten erlaubte,⁵ galt den Dänen der Einfluss der Deutschen weiterhin als zu groß. Baggesen war zunächst ein Begünstigter dieser dänischen Besonderheit. Er wurde von führenden deutschen adligen Familien am dänischen Hof gefördert. Zu nennen sind hier vor allem Ernst Heinrich von Schimmelmann und Herzog Friedrich Christian II. von Schleswig-Holstein-Sonderburg-Augustenburg. Durch diese lernte Baggesen 1787 Christian Graf von Stolberg und dessen Frau Louise sowie den von ihm bewunderten Friedrich Gottlieb Klopstock kennen. Zuvor waren 1785

3 Zu Staat und Gesellschaft Dänemarks im 18. Jahrhundert vgl. Ole Feldbæk: Dänisch und Deutsch im dänischen Gesamtstaat im Zeitalter der Aufklärung. In: Der dänische Gesamtstaat. Kopenhagen – Kiel – Altona. Hg. v. Klaus Bohnen, Sven-Aage Jørgensen. Tübingen 1992, S. 7-22.

4 Vgl. Klaus Bohnen: Johann Friedrich Struensee und die Folgen. Aus Anlass von Christine Keitschs ›Der Fall Struensee‹. In: Das Achtzehnte Jahrhundert 25/2 (2001), S. 272-278.

5 Vgl. Ole Feldbæk: Dänisch und Deutsch (Anm. 3), S. 19-21.

Baggesens *Comiske Fortællinger* (*Komische Erzählungen*) erschienen,⁶ die ihm breite Anerkennung einbrachten und durch die er als poetischer Schüler Voltaires und Wielands wahrgenommen wurde. Seine Bekanntheit ermöglichte ihm ein Dasein als freier Schriftsteller. Baggesen gab sich in dieser Zeit als fahrender Dichter. Er tourte durch die Salons, reiste von Gut zu Gut im Gesamtstaat Dänemark und bediente den aufgeklärten Kosmopolitismus seiner adligen Mäzene.

II. Wielands *Comische Erzählungen*

Wieland begann die Arbeit an seinen *Comischen Erzählungen* in Biberach im Jahr 1762. Er feilte zwei Jahre an der für die deutsche Literatur neuartigen Ausgestaltung der Gattung Verserzählung,⁷ bei der er sich an Jean de La Fontaine anlehnte. Dieser hatte der Gattung einen komisch-erotischen Charakter aufgeprägt.⁸ Vor allem für den mündlichen Vortrag in vergnügter Gesellschaft bestimmt, dominieren Humor, Wortwitz, zuverlässige Pointen, Erotik und eine allgegenwärtige Erzählerinstanz die Darstellung. Stoffe werden aus dem bekannten Repertoire der antiken Mythologie, von Dichtergrößen wie Boccaccio, Ariost oder Crébillon, aber auch aus der Alltagswelt entnommen. Wichtiger als das Erzählte ist das ›Wie‹ des Erzählens. Leicht, rasch und anmutig schreitet die Schilderung auf ihren komischen Höhepunkt zu. Dabei unterbricht sich der allezeit souveräne Erzähler immer wieder selbst, indem er das Geschehen ironisch augenzwinkernd kommentiert, ergänzt und den Leser in ein Gespräch verwickelt. Das der Sammlung vorangestellte Horaz-Zitat aus der *Ars Poetica* formuliert Wielands leitendes dichterisches Selbstverständnis bei der Arbeit an den *Comischen Erzählungen*: »Ex noto fictum Carmen sequar, ut sibi quisvis |

6 Jens Baggesen: *Comiske Fortællinger*. Kiobenhavn 1785. Eine deutsche Übersetzung aller Erzählungen dieser Sammlung ist bis heute nicht erschienen. Lediglich von der Erzählung *Jeppe*. *Et Eventyr* existiert eine prosaische Übersetzung, die 1790 unter dem Titel *Jeppe. Ein dänisches Volksmärchen in zehn Kapiteln* in Christian Levin Sanders Sammelband dänischer Erzählungen erschien; vgl. Salz, Laune und Mannichfaltigkeit, in *comischen Erzählungen*. Hamburg 1790, S. 7-91.

7 Die *Comischen Erzählungen* erschienen 1765 bei Orell, Geßner und Compagnie in Zürich. Aus Zensurgründen wurde die Sammlung ohne Autornamen und mit Angabe der Messeorte Frankfurt und Leipzig gedruckt.

8 Vgl. *Contes et Nouvelles en Vers de M. de La Fontaine*. 2 Bde. Paris 1665 f.

Speret idem«⁹ (Aus lauter jedermann bekannten Wörtern | wollt ich mir eine neue Sprache bilden, so, | daß jeder dächt' er könnt' es auch).¹⁰ Wieland arbeitete für die Sammlung zunächst an fünf komischen Erzählungen: dem *Urtheil des Paris*, *Endymion*, *Juno und Ganymed*, *Aurora und Cephalus*, *Venus und Adonis* und dem *Netz des Vulkans*. Die letzten beiden Erzählungen fanden keinen Eingang in den Druck.¹¹ Wie in den französischen Vorbildern ist auch bei Wielands *Comischen Erzählungen* die Liebe das vorherrschende Thema bei allen darin versammelten Werken. Als Beispiel wird an dieser Stelle das *Urtheil des Paris* betrachtet. Die aus der griechisch-römischen Mythologie bekannte Geschichte von dem Streit der Göttinnen entnahm Wieland Lukians *Göttergesprächen*. Die olympischen Götter sind Gäste der Hochzeit der Thetis und des Peleus, allein Eris, die Göttin der Zwietracht, hatte man nicht eingeladen. Darüber gekränkt, wirft sie einen goldenen Apfel mit der Aufschrift ›Der Schönsten‹ unter die feiern den Götter. Wem der Apfel gebühre, darüber geraten zwei Töchter und die Ehefrau Jupiters in Streit: Venus, die Göttin der Liebe und Schönheit, Minerva, die Göttin der Weisheit, und Juno, die Göttin der Ehe. Da niemand die Frage entscheiden mag, bestimmt Zeus den trojanischen Hirten und Königssohn Paris zum Richter. Paris zeigt sich aufgeweckt: Als die drei Göttinnen vor ihm stehen, wählt er zunächst alle drei und ruft erfahren aus »Die Schönste, däucht mich, ist gerade die man hat«¹² und will den Preis allen anbieten. Als die Göttinnen auf seinem Spruch bestehen, bittet er sich aus, alle drei nackt sehen zu dürfen, um sein Urteil nicht verfälschen zu lassen. Juno und Minerva bleiben bei einer hochmütigen Haltung. Sie versuchen Paris mit Macht- und Ruhmversprechen zu bestechen. Einzig Venus erkennt, wie der Hirte zu bewegen ist, und verspricht ihm die Schönste aller Sterblichen, Helena von Sparta. Doch der kecke Paris stellt noch eine weitere Bedingung.

9 Christoph Martin Wieland: Comische Erzählungen. In: Wielands Werke. Historisch-kritische Ausgabe. [Oßmannstedter Ausgabe, im Folgenden: WOA]. Hg. v. Klaus Manger, Jan Philipp Reemtsma. Bd. 7.1. Bearb. v. Nikolas Immer. Berlin, New York 2009, S. 339-454, hier S. 339.

10 Christoph Martin Wieland: Horazens Briefe aus dem Lateinischen übersezt und mit historischen Einleitungen und andern nöthigen Erläuterungen versehen von C. M. Wieland. In: WOA 17.1, S. 39-532, hier S. 495.

11 Geplant waren darüber hinaus drei weitere Verserzählungen, die Wieland jedoch nicht ausführte. Vgl. WBr 3, S. 298, 301. Ausführlich zur Entstehungs- und Druckgeschichte vgl. WOA 7.2.2, S. 643-671.

12 Wieland: Comische Erzählungen. In: WOA 7.1, S. 352.

[...] was soll indessen hier
Aus diesem goldnen Apfel werden?

›Dem Apfel? Gut, mein Kind, den gibst du mir.
Bekommst du nicht das schönste Weib dafür?‹
Frau Göttin, frey vom Herzen weg zu reden,
Ich gäbe gleich um einen Kuß von dir
Die ganze Welt mit allen ihren Leden; [...]
Mit einem Wort – doch, wollt ihr mir’s vergeben?
Nehmt alles hin, sogar mein junges Leben,
Wenn ihr nur diese Nacht, nur biß zum Hahnen-Schrey,
Euch überreden wollt, daß ich *Anchises* sey.
Wie sollt ich nicht den Glücklichen beneiden?
Er war ein Hirt! und, Götter! dieser Hayn
War einst, ist noch ein Zeuge seiner Freuden:
Sprich, soll er’s nicht auch von den meinen seyn?

Die Göttin findt den Wunsch so ziemlich unbescheiden;
Sie meynt, sie seh ihn zürnend an,
Doch weil ihr reizend Aug nicht sauer sehen kan,
So wird ein Lächeln draus, das ihn so wenig schrecket,
Daß er nur feuriger entdeckt,
Was Venus selbst nicht ohne Röthe hört.
Sie hätte sich, den Regeln treu zu bleiben,
Wie sich’s geziemt, gern längre Zeit gewehrt;
Doch Ort und Zeit verbott ein langes Sträuben.
Der Jüngling fleht, und sie so weit zu treiben
Als man ein Mädchen treiben kan,
Das nicht von Marmor ist, fängt er zu weinen an.
Das mußte seine Würkung haben;
Wer könnte da noch grausam seyn?
›Nun, Göttin, sprich mein Urtheil – nur kein Nein!‹
Sie beut dem ungestümen Knaben
Die schöne Hand, und sagt nicht nein.
Der Schlaue will nochmehr Gewißheit haben;
›Beym Styx, mein Täubchen?‹ – Sey’s! willst du nun ruhig seyn?
›Hier, Göttin, nimm! der Preiß ist dein!‹¹³

Der verführerischen Situation entsprechend bettet Wieland die Erzählung in stropfenlose leichte und flexible Jamben mit wechselnder Hebungsahl.

13 Ebd., S. 370f.

Das freie Spiel mit der erotischen Situation wird subtil bis direkt über die Klaviaturbreite Anspielung, Reiz und Frivolität betrieben. Dabei wird scheinbar nebenbei die menschliche Sexualität als natürliche Neigung inszeniert und moralisch entlastet: Liebe und Lust sind nicht verwerflich, sondern der menschlichen Natur eigen.¹⁴ Nicht alle Kritiker Wielands mochten ihm darin folgen, und seine Erzählungen zogen ästhetische und sittliche Kritik nach sich, die er bei der Überarbeitung für eine Neuauflage berücksichtigte.¹⁵

III. Baggesens *Comiske Fortællinger*

Knapp 20 Jahre nach Wieland beginnt der 18-jährige Baggesen mit der Arbeit an seinen *Comiske Fortællinger*. Anders als Wieland plante er keine anonyme Erscheinungsweise. Dies liegt trotz der Titelidentität vor allem im thematischen Unterschied der Erzählungen begründet. Die Wahl des Sammeltitels geht nicht allein auf das Vorbild Wielands zurück, sondern verdankt sich wohl auch dem Wunsch des Verlegers, da sich ein ähnlicher Titel zwei Jahre zuvor gut verkauft hatte. Baggesen hatte im Februar 1783 mit Gedichten in einem Odenser Almanach debütiert.¹⁶ Er erlangte bald einen solchen Ruhm, dass sein Pränumerationsaufruf für eine Sammlung komischer Erzählungen 1.334 Vorbestellungen einbrachte.¹⁷ Als das Buch 1785 an die Abonnenten ausgeliefert wurde, umfasste es vier Erzählungen in Versen: *Poesiens Oprindelse (Der Ursprung der Poesie)*, *Katten, eller Elskovs Magt (Die Katze oder Die Macht der Liebe)*, *Deucalion og Pyrrha (Deucalion und Pyrrha)* und *Jeppé. Et Eventyr (Jeppé. Ein Abenteuer)*.¹⁸ Schon die Titel der einzelnen Erzählungen lassen erahnen, dass sich Baggesens gewählte Sujets deutlich von denen Wielands unterscheiden. In der

14 Vgl. WOA 7.2.2, S. 671 f.

15 Vgl. ebd., S. 657-666; W. Daniel Wilson: Ein »hartnäckiger Ketzer in Liebesachen«. Wieland, griechische Liebe und Selbstzensur. In: Wissen – Erzählen – Tradition. Wielands Spätwerk. Hg. v. Walter Erhart, Lothar van Laak. Berlin, New York 2010, S. 293-314, hier S. 301-305.

16 Samling af Poesier. Nytaarsgave 1783. Hg. v. Christen Henriksen Pram, Knud Lyne Rahbek. Odense 1783.

17 Vgl. Knud Michelsen: Publikumsgennembrud – Comiske Fortællinger. In: Dansk litteraturs historie 1100-1800. Hg. v. Vibeke A. Pedersen, Knud Michelsen, Bjarne Sandstrøm u. a. Kopenhagen 2007, S. 641.

18 Wieland könnte Baggesens Werk 1785 durch eine Anzeige in der *Allgemeinen Literaturzeitung* bekannt geworden sein (vgl. Kopenhagen: Comiske Fortællinger u. s. f. Das ist komische Erzählungen von Jens Baggesen. 1785. gr. 8. 196 Seiten. In: Allgemeine Literaturzeitung 1785. Bd. 3, Nr. 166, S. 64).

ersten Erzählung, *Poesiens Oprindelse*,¹⁹ wendet sich Baggesen den nordischen Götter- und Hedsagen zu und parodiert den in der *Edda* mythologisch begründeten Ursprung der Dichtkunst. Aus ihrem versammelten Speichel schufen die Götter einen Weisen namens Kvaser, der so viel Verstand hatte, dass er auf mehr Fragen antworten konnte als tausend Narren fragen könnten (»End tusind' Tosser kunde spørge om«).²⁰ Zwei Zwerge, die darüber eifersüchtig wurden, nahmen ihm daraufhin seinen Kopf ab und sammelten sein Blut in einem Gefäß, dem sie Honig beigaben. So entstand ein wunderbarer Trank – der Met, der denjenigen, der ihn zu sich nahm, fortan zum Dichter befähigte. Als Gott Odin von einem sehr bieder anmutenden Asgard – der nordischen Götterheimat – aus vergebens nach Kvaser sucht, versammelt er daraufhin seine Götter, um die Erde nach seinem Lieblingsweisen absuchen zu lassen. Aus Angst vor der Rache der Götter lassen die Zwerge diese glauben, dass Kvaser auf seinen Meister getroffen sei. Dieser habe ihm derart viele Fragen gestellt, bis dem Allwissenden der Kopf geplatzt sei. Den inzwischen zu einem Drachen gewanderten Met versteht Odin durch eine List an sich zu bringen, indem er ihn ganz austrinkt. Einen Teil des Mets kann er im Mund bergen und gibt ihn zurück in ein Gefäß. Der überschluckte Met gelangt daraufhin auf natürlichem Weg hinab in ein zweites Gefäß.

See her Oprindelsen til al den Poesie
 [...]

Af et af disse Poesiens Kar
 Har alle de Poeter, kiere Læser,
 Som ere til, som kommer, og som var,
 [...]

Een drak af dette, een af hint,
 Og een og anden af dem begge to,
 Adskillige drak saare fiint,
 Og somme drak prestissimo.
 See Grunden her til Forskiel paa Poeter [...].²¹

(Seht hier den Ursprung aller Poesie [...])! Aus einem dieser Gefäße der Poesie tranken alle Dichter, liebe Leser, die da sind, die da kommen, und die da waren. Einer trank von diesem, einer von jenem und der eine und der andere von beidem. Und manche tranken sehr fein

19 Jens Baggesen: *Poesiens Oprindelse*. In: Ders.: *Comiske Fortællinger* (Anm. 6), S. 1-44.

20 Ebd., S. 3.

21 Ebd., S. 39-42 (die Prosaübersetzung stammt vom Verf.).

und manche tranken prestissimo. Sehen Sie hier den Grund für den Unterschied zwischen den Dichtern).

Baggesen nutzt eine Episode aus der nordischen Mythologie, deren inhaltlicher Vorgabe er getreu folgt. Komik erzielt er aus der Gestaltung des Stoffs. Wie bei Wieland bildet sich aus zahlreichen literarischen Anspielungen, den situierenden und bewertenden Einlassungen des Erzählers, eine ironisierende Kommentarebene.²² Durch die satirische Veranschaulichung der erzählten allzu menschlich brav-biedereren Welt des nordischen Himmels Asgards und der ihn bevölkernden Götter entsteht ähnlich Wielands Umformung des Paris-Mythos eine Mythenparodie.²³

Betrachtet man den Aufbau des gesamten Bandes der *Comiske Fortællinger*,²⁴ lässt sich feststellen, dass Baggesen von Erzählung zu Erzählung in der Auswahl des komisch zu behandelnden Stoffs bis zur Alltagebene herabsteigt. Bewegt er sich in der ersten Erzählung mit der Parodie auf die mythologische Entstehung der Dichtkunst auf der Götterebene, widmet sich die zweite Verserzählung, *Katten, eller Elskovs Magt*,²⁵ zwar dem hohen Thema der Liebe, durch ihre Situierung wird das Thema jedoch bis an den Rand des Lächerlichen geführt: Ein Liebhaber, der große Angst vor Katzen hat, ist gezwungen, eine Katze aus dem Zimmer seiner Geliebten zu werfen.

In der dritten Verserzählung, *Deucalion og Pyrrha*,²⁶ werden die Götter und die Menschenwelt zusammen betrachtet. Komik realisiert sich hier vor allem ästhetisch durch das Scheitern des Erzählers. Dieser verliert sich in so vielen Anspielungen, Abschweifungen und Bemerkungen, dass er zu seinem eigentlichen Erzählgegenstand, der Geschichte um das Paar Deucalion und Pyrrha, gar nicht gelangt. Er bricht nach der Einleitung ab und verspricht dem Leser, sollte dieser seine Art des Erzählens nicht für ein Fiasko halten und ihn eines Tages wiedersehen, so werde er ihm auf seine Weise den anderen Teil von Pyrrha und Deucalion ehrerbietigst vorlegen

22 Beispielhaft: Ebd., S. 28, 30, 34, 36-38.

23 Ebd., S. 7 f., 14 f.

24 Obwohl in der Versbehandlung der Erzählungen zu beobachten ist, dass sich Baggesen in Versmaß, Reimtechnik und Periodenstruktur ähnlich wie Wieland von der strengeren Tradition befreit und somit zu einem leichteren Ton und variableren Tempo in der Erzählung des Geschehens gelangt, kann an dieser Stelle Baggesens Versifikation im Ganzen nicht bewertet werden.

25 Jens Baggesen: *Katten, eller Elskovs Magt*. In: Ders.: *Comiske Fortællinger* (Anm. 6), S. 47-74.

26 Jens Baggesen: *Deucalion og Pyrrha*. In: Ders.: *Comiske Fortællinger* (Anm. 6), S. 77-100.

(»Paa min Façon | Om Pyrrha samt Deucalion | Den anden Deel ærbødigt at frembære«).²⁷

Die vierte Erzählung, *Jeppes Et Eventyr*,²⁸ ist das umfangreichste Werk der Sammlung und beschäftigt sich durchweg mit Alltagsepisoden des Bauern Jeppe, der diese ähnlich wie Don Quijote als eingebildete Abenteuer erlebt. Baggesen übernahm die Figur aus der frühaufklärerischen Komödie *Jeppes på Bjerget eller Den forvandlede Bonde* (*Jeppes vom Berge oder Der verwandelte Bauer*) Ludvig Holbergs aus dem Jahr 1722, die über das Motiv ›der Bauer als Herr‹ ein Sittengemälde Livlands zu dieser Zeit entwirft. Der durch die Übernahme postulierte poetologische Anspruch, ein satirisches Bild des zeitgenössischen Dänemarks zu zeichnen, gelingt nur teilweise. Inhaltlich eher eine Reihe von bäuerlichen Schwänken, gewinnt die Verserzählung erst durch die formale Ausgestaltung der Erzählung ästhetische Qualität.

Für alle Stücke der *Comiske Fortællinger* lässt sich festhalten, dass Komik aus der bewussten Vermischung der Stilebenen entsteht. Die lineare Entwicklung der Handlung wird durch zahlreiche Anspielungen, Abschweifungen oder selbstkommentierende Einlassungen des stets gegenwärtigen Erzählers unterbrochen. In diesem Vorgehen zeigt sich Baggesens genaues Studium der Werke Wielands. Im Vergleich mit den *Comischen Erzählungen* fällt jedoch besonders auf, dass keine der Erzählungen aus Baggesens Sammlung einen Zug ins Erotische hat. Somit lässt sich zusammenfassen, dass Baggesen sich Wieland vor allem in der Form und in der Behandlung des Stoffs seiner komischen Erzählungen zum Vorbild nimmt. Die von ihm gewählten Sujets unterscheiden sich gründlich. Hier mögen Baggesens Paten eher in den dänisch-norwegischen Dichtern Ludvig Holberg, Baggesens Nestor Johan Herman Wessel und Johannes Ewald zu suchen sein.²⁹ Wielands eigene Vorbilder Voltaire, La Fontaine, Crébillon, Pope und seine späteren Verserzählungen wie *Idris und Zenide*, *Oberon* sowie *Clelia und Sinibald* dürften einen größeren Einfluss auf Baggesens *Comiske Fortællinger* gehabt haben als die titelgleiche Sammlung Wielands von 1765.

27 Ebd., S. 100.

28 Jens Baggesen: *Jeppes Et Eventyr*. In: Ders.: *Comiske Fortællinger* (Anm. 6), S. 101-196.

29 Vgl. Knud Michelsen: *Publikumsgennembrud* (Anm. 17), S. 64 f.

IV. Wielands *Oberon*

Im *Oberon* bedient sich Wieland seiner eigenen verserzählerischen Form, die er für den *Idris* 1768 erfunden und im *Neuen Amadis* 1771 weiterentwickelt hatte. Neben der Innovation, für den italienischen ›ottave rime‹ mit seiner achtzeiligen Stanze eine ebenbürtige deutsche Entsprechung zu schaffen, übertrug Wieland die Tradition des ›romanzo cavalleresco‹ als Verserzählung in die deutsche Literatur.³⁰ Den ›romanzo cavalleresco‹ charakterisiert grundsätzlich die Vermischung der ›matière de france‹ (das heißt der Chansons de Geste der Karlssage) und der ›matière de bretagne‹ (das heißt des höfischen Romans der Artussage), die durch Übernahmen aus der volkstümlichen oralen Dichtungstradition der italienischen ›cantari‹, Bezugnahmen auf das antike Epos sowie Montierung antiker Stoffe und neuzeitlicher Novellistik angereichert wird. Die Gattungsgeschichte des ›romanzo cavalleresco‹ ist geprägt durch eine »beständige Vermehrung einer narrativen Komplexität, die der Gattung von Anfang an als ihr inneres Organisationsprinzip vorgegeben war, und die im ›Orlando furioso‹ zu ihrer vollen Entfaltung findet«.³¹ Wielands Hauptbezugswerk ist Ariosts *Orlando furioso*. Hier fand er stoffliche und formale Anregungen, die auf seine Verserzählungen großen Einfluss ausübten und die in der Folge wiederum auf die deutsche Literatur seiner Zeit wirkten. Bereits 1757 erhält Ariost bei Wieland den Vorzug vor Tasso. In seiner *Theorie und Geschichte der Red- und Dichtkunst* bewertet er verschiedene Dichter der Literaturgeschichte in verschiedenen Rubriken mit Noten. Ariost erhält in den Rubriken »Versification« und »Innovation« die Höchstnote 20, in der Rubrik »Composition« mit fünf die schlechteste Note.³² Der frühe Eindruck einer ›Planlosigkeit‹ des *Furioso* hat bei Wieland noch im Jahr 1784 Bestand, wenn er in einer Rezension von dem »planlosen Chaos von 46 Gesängen«³³ des *Furioso* spricht. Werke des ›romanzo cavalleresco‹ wie zum

30 Ausführlich dazu vgl. Sören Schmidtke: Tradierungswege. Wieland und der *romanzo cavalleresco*. In: *Wieland-Studien* 10 (2017), 149-166.

31 Gerhard Regn: Schicksale des fahrenden Ritters. Torquato Tasso und der Strukturwandel der Versepiik in der italienischen Spätrenaissance. In: *Modelle des literarischen Strukturwandels*. Hg. v. Michael Titzmann. Tübingen 1991, S. 45-68, hier S. 45.

32 Christoph Martin Wieland: *Theorie und Geschichte der Red-Kunst und Dicht-Kunst*. Anno 1757. In: Ders.: *Gesammelte Schriften*. Hg. v. der Deutschen Kommission der Königlich-Preußischen Akademie der Wissenschaften. Berlin 1909 ff. I. Abt. Bd. 4, S. 303-420, hier S. 419 f.

33 Christoph Martin Wieland: *Vermischte Gedichte von Herrn Ludwig Heinrich von Nicolai, Cabinets-Secretär und Bibliothecar Sr. K.H. des Großfürsten aller*

Beispiel Luigi Pulcis *Morgante*,³⁴ Matteo Boiardos *Orlando innamorato*³⁵ und schließlich Ariosts *Orlando furioso* bauten die Integration unterschiedlicher Gattungstraditionen bewusst aus. In ihnen ist zunehmend die Absicht zu beobachten, einerseits das Erzählte zu banalisieren und andererseits das Erzählen zu ironisieren. Die hochepische Formensprache wird zur Darstellung niedrig-komischer Themen verwendet. Die Methode der fortwährenden Verletzung der poetisch vorgegebenen Gattungs- und Stilebenen der Zeit wird so zum eigenen gattungskonstitutiven Grundsatz. Zusammen mit der entwickelten ironischen Erzählhaltung entsteht so der komisch-parodistische Grundzug des ›romanzo cavalleresco‹.

In der Verschränkung unterschiedlicher Gattungstraditionen wie des höfischen Ritterromans sowie des ›romanzo cavalleresco‹, französischer Feenmärchen, der modernen erzählenden Gattungen und der Montierung von Stoffen und Motiven aus der Antike und aus *Tausendundeiner Nacht* wendet Wieland im *Idris* und im *Amadis* das poetologische Verfahren des ›romanzo‹ an. Die Folgen sind wie ebenda Figuren- und Handlungspluralität, die eine komplexe Erzählanlage herausfordern. Doch Wieland entgeht der gefürchteten Planlosigkeit Ariosts. Ihm gelingt die Verknüpfung der unterschiedlichen Gattungen, die Integration der heterogenen Stoffe und Motive sowie die Handlungsführung. Über die Erzählerrede wird die chevalereske Märchenwelt des *Idris* und des *Amadis* mit der aufgeklärten ironisch wohlwollenden Haltung des Erzählers verwoben, wobei letztere die erste gutmütig parodiert. Aus der lockeren Abfolge beinahe beliebig vertauschbarer episodischer Aventüren werden, konzentriert auf ein harmonisches Ende hin, durchkomponierte Liebesabenteuer männlicher wie

Reussen. Siebender Theil: oder zweyter Theil des Rittergedichts Reinhold und Angelica. Berlin und Stettin, bey Friedrich Nicolai. 1783 In: Der Teutsche Merkur 1 (1784), S. XXXIV-XXXVIII, hier S. XXXVII.

- 34 Die erste zwischen 1461 und 1470 entstandene Ausgabe ist genau wie die überarbeitete Ausgabe von 1480 verloren gegangen. Von der ersten überlieferten Ausgabe hat sich lediglich ein Exemplar erhalten. Es stammt aus dem Jahr 1482. Falk Peter Weber: Worte des Geleits. In: Luigi Pulci: *Morgante*. In deutsche Stanzas übers. v. Edith u. Horst Heintze. Hg. v. Falk Peter Weber. 4 Bde. Glienicke, Berlin, Madison 2008, 1. Bd., S. VI-XX, hier S. VIII f.
- 35 Vermutlich in der zweiten Hälfte der 1470er Jahre begann Boiardo die Arbeit an seinem Epos. 1483 erschienen die ersten zwei Bücher, 1495 das abschließende dritte Buch. Die erste vollständig überlieferte Ausgabe stammt aus dem Jahre 1506. Zur Entstehungs- und Publikationsgeschichte vgl. Claudia Micocci: *Orlando Innamorato di Matteo Maria Boiardo*. In: Letteratura italiana. Le opere. Volume primo: Dalle Origini al Cinquecento. Diretta da Alberto Asor Rosa. Torino 1992, S. 823-867, hier S. 825-827.

weiblicher Protagonisten. Wieland übernimmt zwar mit dem bewussten Einsatz der vielseitig verschlungenen Handlung, der Neuausrichtung des Ritter-Liebe-Komplexes und teilweise der Verschränkung verschiedener Gattungstraditionen die Darstellungsmittel des ›romanzo cavalleresco‹, doch mit einer im Vergleich zu den Vorbildern der italienischen Renaissance geminderten Handlungsvielfalt, einer präsenteren und überlegeneren Erzählführung und Erzählerfigur modernisiert er die poetologischen Grundsätze des ›romanzo‹ für seine Zwecke. Damit schuf er unter maßgeblicher Einwirkung des ›romanzo cavalleresco‹ eine für die deutsche Literatur neue Variante von Versepik.

Den kompositorischen Höhepunkt seines verspoetischen Schaffens bildet zweifelsohne Wielands *Oberon*.³⁶ Wieder wendet er sich vorrangig einem Stoff aus der Tradition des ›romanzo cavalleresco‹ zu, und wieder greift er auf die dort eingeübte und weiterentwickelte Poetik zurück. Doch der *Oberon* wird nicht bloß eine Variante vorhergehender Verserzählungen. Die Vorrede vom 18. November 1784, die Wieland dem *Oberon* seit Erscheinen der Sammelausgabe der *Auserlesenen Gedichte* voranstellt, benennt zu Beginn den Vorteil, den die alte Literatur auch noch den neueren Schriftstellern bieten kann.

Die Romanzen und Ritterbücher, womit Spanien und Frankreich im zwölften, dreyzehnten und vierzehnten Jahrhundert ganz Europa so reichlich versehen haben, sind, eben so wie die fabelhafte Götter- und Heldengeschichte der Morgenländer und der Griechen, eine Fundgrube von poetischem Stoffe, welche, selbst nach allem was *Bojardo*, *Ariost*, *Tasso*, *Allemanni*, und andere daraus gezogen haben, noch lange für unerschöpflich angesehen werden kann.³⁷

Die Vorlagen für seinen *Oberon* benennt Wieland unmittelbar darauf. Trotz dieser Vorrede werden Aneignung, Verarbeitung und deren Vermittlung rein funktionell und ohne Anspruch auf Vollständigkeit und Genauigkeit beschrieben.

36 Christoph Martin Wieland: *Oberon*. Ein Gedicht in vierzehn Gesängen. In: WOA 15.1, S. 4-242. Im Folgenden wird *Oberon* nach dieser Ausgabe unter Angabe des Gesangs und der Stanze zitiert.

37 Christoph Martin Wieland: *Oberon*. Ein romantisches Heldengedicht in zwölf Gesängen. In: Sämtliche Werke [im Folgenden: SW]. Leipzig 1794-1811. Reprintausgabe. Hg. v. der Hamburger Stiftung zur Förderung von Wissenschaft und Kultur in Zusammenarbeit mit dem Wieland-Archiv, Biberach a. d. Riß, und Dr. Hans Radspieler. 45 Bde. in 14 Bdn. Neu-Ulm, Hamburg 1984. Bd. 22, 23, hier Bd. 22, S. 5.

Grundlage der Fabel bildet der Stoff des altfranzösischen Ritterepos *Huon de Bordeaux* aus dem 13./14. Jahrhundert im Umfeld der Karlssage. Diesen kannte Wieland jedoch nicht im Wortlaut, sondern nur vermittelt aus der *Bibliothèque universelle des romans*, in der zwischen 1775 und 1789 in 224 Bänden fortlaufend stark gekürzte und für das 18. Jahrhundert modernisierte Lesefassungen ausgedehnter älterer Epen und Romane veröffentlicht wurden. Der Auszug aus dem Ritterepos, den der Enzyklopädist Comte de Tressan verfasste, stützt sich nicht direkt auf das Versepos, sondern auf eine Romanadaption des Epos aus dem 16. Jahrhundert.³⁸ Auch im Fall der Binnenerzählung, die den gesamten Oberon-Strang motiviert, verwendete Wieland nicht die angegebene Vorlage von Geoffrey Chaucers *Mercants Tale*, sondern eine von Alexander Pope 1709 aufgefrischte Bearbeitung.³⁹ In der Vorrede beschreibt Wieland die drei ineinander verwobenen Handlungsstränge, die seinen *Oberon* konstituieren: Wir lesen erstens die Geschichte Hüons aus der Karlssage, zweitens die Liebes- und Bewährungsgeschichte des Paares Hüon und Rezia und schließlich die Geschichte des Elfenkönigpaares Oberon und Titania aus der englischen Bühnentradition herkommend. Nicht ohne Stolz kommt Wieland in der Vorrede auch auf die Komposition zu sprechen:

diese drey Handlungen oder Fabeln sind dergestalt in Einen Hauptknoten verschlungen, daß keine ohne die andere bestehen oder einen glücklichen Ausgang gewinnen konnte. Ohne Oberons Beystand würde Hüon Kaiser Karls Auftrag unmöglich haben ausführen können: ohne seine Liebe zu Rezia, und ohne die Hoffnung, welche Oberon auf die Treue und Standhaftigkeit der beiden Liebenden, als Werkzeugen seiner eignen Wiedervereinigung mit *Titania*, gründete, würde dieser Geisterfürst keine Ursache gehabt haben, einen so innigen Antheil an ihren Schicksalen zu nehmen. Aus dieser auf wechselseitige Unentbehrlichkeit gegründeten Verwebung ihres verschiedenen Interesse entsteht eine Art von *Einheit*, die, meines Erachtens, das Verdienst der *Neuheit* hat [...].⁴⁰

38 Vgl. Florian Gelzer: Oberon. In: Jutta Heinz (Hg.): Wieland-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart, Weimar 2008, S. 227-237, hier S. 227 f.

39 Noch genauer zu Wielands Quellen vgl. Peter-Henning Haischer: Oberon bei Shakespeare und Wieland. In: »Shakespeare, so wie er ist«. Wielands Übersetzung im Kontext ihrer Zeit. Hg. v. Peter Erwin Kofler. Heidelberg 2021, S. 397-445, hier S. 428 f.

40 SW 22, S. 7 f.

In der dreifachen Paarbildung namentlich Hüons und Rezias, Almansors und Almansoris sowie schließlich Oberons und Titanias wird Wielands methodische Verbindung unterschiedlicher Stoffkreise, Traditionen und Motive sowie die Verquickung der Menschen- und Geisterwelt auf der Handlungsebene am sinnfälligsten: Hüon und Rezia entstammen schon dem altfranzösischen Epos, Oberon und Titania sind aus dem elisabethanischen Theater respektive Shakespeare entlehnt. Almansor und Almansoris sind eine Erfindung Wielands und sprechen für sein Bemühen um eine allumfassende Harmonisierung und Humanisierung der im Epos aufgeworfenen zwischenmenschlichen, religiösen und politisch-kulturellen Fragen und Konflikte. Bedingt wiederum durch ein weiteres Paar, Gangolf und Rosette, aus der Binnenerzählung Scherasmins, des Knappen Hüons, werden alle Protagonisten zu einer Schicksalsgemeinschaft. Die Digression um das ungleiche Paar des blinden Alten mit der untreuen Gattin,⁴¹ zu deren Partei-gängerin Titania wird, erbost Oberon derart, dass er schwört, seine Titania nicht eher wiedersehen zu wollen, bis »ein getreues Paar [...] | Der Ungetreuen schuld durch seine unschuld«⁴² gebüßt habe. Diese Geschichte bildet den Knoten, durch den die Handlungsstränge verbunden werden, durch die die Handlung überhaupt erst motiviert wird.

Wie in Shakespeares *Midsummer nights dream* garantiert deshalb Oberon die Ordnung in der Handlung, den problemlosen Ablauf der Stationen, das Happy End aber auch, und da geht er über Shakespeares poetologische Anlage Oberons hinaus, die Einheit des Werks. Er ist die Klammer, die die unterschiedlichen Stränge zusammenführt, aufeinander verpflichtet und am Schluss vereinigt. Die ordnungsstiftende Funktion, die im *Amadis* noch zurückhaltend und recht überraschend am Ende der Figur Tulpan zufällt,⁴³ wird im *Oberon* von Anfang an, noch vor dem eigentlichen Einsetzen der Handlung, zu einer konstitutiven Voraussetzung für das Gelingen des Versepos. Der durch Scherasmin mitgeteilte Fluch, der Oberon und Titania trennt und der nur durch ein ehrlich liebend treues Paar aufgehoben werden kann, lässt Oberon zum Spielleiter der Gesamthandlung werden.

41 Zur Digression vgl. Klaus Manger: Digression im Epos. Wielands ›Oberon‹. In: *Wieland-Studien* 4 (2005), S. 110-119.

42 Wieland: Oberon. In: *WOA* 15.1, VII, 66.

43 Christoph Martin Wieland: Der Neue Amadis. Ein comisches Gedicht in Achtzehn Gesängen. In: *WOA* 9.1, S. 409-656, hier S. 648-653.

Der »Geist Cappricio«,⁴⁴ der im *Amadis* so frei herrschen durfte wie in keinem anderen Werk Wielands zuvor, wird im *Oberon* gezügelt. Der Erzähler bleibt distanzierter, seine Sympathie mit den Figuren und der Hang zum ›furor poeticus‹ werden zurückgenommen. Ton und Tempo des Erzählers sind eine Nuance gezähmter, wie die Erzählanlage insgesamt disziplinierter durchgeführt ist, was nicht zuletzt auch durch die Neueinteilung des Versepos in zwölf statt vierzehn Gesänge seit der Fassung der *Auserwählten Gedichte* von 1785 unterstrichen wird.

Wie zuvor bleibt Wieland auch im *Oberon* nicht bei der Vermittlung, Anwendung und Aneignung der italienischen, französischen und englischen Muster und deren poetischer und poetologischer Praxis stehen, vielmehr führt deren erneute Erprobung und Anpassung an das neu zu erarbeitende Werk auch zur Erneuerung seiner eigenen dichterischen Gestaltung und Wirkungsabsicht.

V. Baggesens *Holger Danske*

Die weite Beachtung des Versepos spiegelt sich besonders im Bereich der Adaptionen für das musikalische Fach wider. Klaus Manger hat für die Zeit zwischen 1780 und 1798 acht musikalische Bearbeitungen nachweisen können, davon vier abendfüllende von Musik begleitete Dramatisierungen.⁴⁵ 1788 schuf Jens Baggesen in Dänemark ein auf dem Versepos basierendes Libretto für eine Oper in dänischer Sprache.⁴⁶ Als ein Jahr zuvor Johann Abraham Peter Schulz als neuer Kapellmeister nach Kopen-

44 Ebd., S. 564. Schon in der Vorrede zur Verserzählung *Idris* hatte Wieland bekannt, dass ihn der launenhafte »Berggeist Capriccio« bei seiner im Ergebnis »abentheurliche[n] Composition von Scherz und Ernst, von heroischen und comischen Ingredienzien, von Natürlichem und Unnatürlichem, von Pathetischem und lächerlichem, von Witz und Laune, ja sogar von Moral und Metaphysik« weiter geführt hatte, als er anfangs zu gehen gedachte (vgl. Wieland: *Idris*. Ein Heroisch-comisches Gedicht. In: WOA 8.1, S. 527-684, hier S. 532).

45 Klaus Manger: Schwedischer Mozart und dänischer Wieland: Kraus, Kunzen, Baggesen z. B. In: *Der Ostseeraum aus wissenschafts- und kulturhistorischer Sicht*. Hg. v. Jürgen Kiefer, Ingrid Kästner, Klaus Manger. Aachen 2018, S. 225-238, hier S. 229.

46 Die Oper wird im Folgenden vorrangig textuell betrachtet. Einen umfassenden Eindruck über die Oper und ihre Rezeptionsgeschichte vermitteln die Studien Heinrich Wilhelm Schwabs (vgl. ders.: Friedrich Ludwig Aemilius Kunzen (1761-1817). Stationen seines Lebens und Wirkens. Heide 1995). Für die Untersuchung der Partitur ist dazu ebenso die Dissertation zum Leben und Werk des Komponisten Kunzen von Børge Friis zu nennen (vgl. Børge Friis:

hagen kam, erweckte dieser in Baggesen den Wunsch, sich in der Gattung des Librettos zu versuchen. In Fragen des lyrischen Dramas wurde Schulz sein Mentor.⁴⁷ Dreißig Jahre später, 1818, erinnerte sich Baggesen, dass er seitdem an einer Operntrias gearbeitet habe, um die ihm damals schon bekannte Sulzer'sche Idee, wie eine Oper zu sein hat, zu verwirklichen.⁴⁸ In Johann Georg Sulzers *Allgemeiner Theorie der schönen Künste* heißt es im Artikel zur ›Oper‹:

Die Dichtkunst liefert den Hauptstoff, in dem sie die dramatische Handlung dazu hergiebt. In den vorigen Zeiten war es in Italien, wo die Oper zuerst aufgekommen ist, gebräuchlich, den Stoff zur Handlung aus der fabelhaften Welt zu nehmen. Die alte Mythologie, das Reich der Feen und der Zauberer, und hernach auch die fabelhaften Ritterzeiten, gaben die Personen und Handlungen dazu an die Hand.⁴⁹

Zum Opernstoff heißt es:

Es kommt bloß darauf an, daß der Dichter die Sachen in einer Lage zu fassen wisse, wo er eine hinlängliche Anzahl und Mannigfaltigkeit von Personen einzuführen wisse, die natürlicher Weise, bey dem, was geschieht, oder geschehen soll, in mancherley Empfindung gerathen, und Zeit haben, sie zu äußern.⁵⁰

Doch Sulzer warnt, der Librettist könne nicht wie der Tragödiendichter die Handlung »vom Anfang bis zum Ende mit allen Verwicklungen, Anschlägen, Unterhandlungen und Intrigen und Vorfällen, sondern bloß das, was man dabey empfindet, und was mit verweilender Empfindung, dabey

Friedrich Ludwig Aemilius Kunzen. Sein Leben und Werk. I. Teil: Bis zur Oper Holger Danske (1789). Kopenhagen, Berlin 1943).

47 »Hans Bemærkninger i lyrisk Dramatik og dramatisk Lyrik var mig Orakler«. Jens Immanuel Baggesen: Trylleharpens Historie med Procedure i Sagen Justitsraad og Professor Jens Immanuel Baggesen contra Student Peder Hiorth og Dom Afsagt i den Kongelige Lands-Over-, samt Hof- og Stadsret i Kiøbenhavn, den 25de Mai 1818. Kiøbenhavn 1818, S. 252.

48 »Min hele Trias af Planer til musikalske Dramer var allerede tidlig meddeelt Kuntzen, Trylleharpen nemlig, Holger Danske og Erik Eiegod for at udføre den allerede dengang af mig kiendte Sulzerske Idee om, hvordan en Oper bør være – paa tre forskellige Maader – da salig Kapelmester Schulz kom hertil Kiøbenhavn, og Bekiendteskabet med ham og hans Compositioner gjorde mig til lidenstabeligt Ønske, ogsaa engang at saae en Oper sat i Musik af ham.« Ebd., S. 251.

49 Johann Georg Sulzer: [Art.] Oper; Opera. In: Ders.: Allgemeine Theorie der schönen Künste. Bd. 2. Leipzig 1774, S. 842-852, hier S. 842.

50 Ebd., S. 847.

geredt oder getan wird«,⁵¹ vorstellen. Wielands *Oberon* bietet demnach allein durch die in ihm verwobenen Mythen- und Stoffkreise die besten Voraussetzungen, selbst zur Vorlage zu werden. Zudem lässt sich das Geschehen und das Personal leicht reduzieren und konzentrieren, ohne die Kohärenz und Kohäsion der Haupthandlung zu destruieren. Neben exotischen und märchenhaften Schauplätzen, Figuren sowie Situationen bietet das Epos zudem mit drei Paaren und Oberons Horn genügend musikalische Entfaltungsmöglichkeiten.

Rückblickend schreibt Baggesen, dass letztlich der spätere Komponist der Oper, der aus einer Lübecker Musikerfamilie stammende Friedrich Ludwig Aemilius Kunzen, den Ausschlag für die Verwendung von Wielands *Oberon* gegeben hatte. Baggesen hatte ihm seine drei Entwürfe zu Musikdramen vorgestellt. Kunzen favorisierte *Holger Danske*, da er ihm in Aufbau und Geschichte entgegenkam.⁵² Das Tanz erzwingende Horn Oberons ermöglicht eine Instrumentalisierung, die dem Bühnengeschehen entspricht. Ferner erlaubt es ohne erzwungene dramaturgische Kniffe den Einbau von Tänzen. In enger Abstimmung erarbeiteten Baggesen und Kunzen im Sommer 1788 Text und Musik zugleich,⁵³ so dass von einem unmittelbaren Einwirken des Komponisten auf Form und Inhalt des Librettos ausgegangen werden kann.

Baggesen übersetzt das komplexe Wieland'sche Versepos in ein dänisches dreiaktiges Musikdrama mit dem Titel *Holger Danske*. Wer aber ist dieser Holger Danske? Zunächst ersetzt dieser Name im Geschehen der Oper den Namen der Figur des Hüon aus dem Epos. Über das ›warum?‹ mag der Unterartikel ›Opernstoff‹ aus Sulzers *Allgemeiner Theorie der schönen Künste* Aufschluss geben: »Der festeste Grund um die Oper, als ein prächtiges und herrliches Gebäude daraufzusetzen, wär ihre genaue Verbindung mit dem Nationalinteresse eines ganzen Volks«. ⁵⁴ Eingedenk dieser Vorgabe versuchte Baggesen sein Libretto nicht nur sprachlich und gattungstechnisch zu übertragen, sondern auch inhaltlich sachte zu dänifizieren, um dem heimischen Publikum ein ansprechendes Identifikationsangebot zu machen und die Rezeption abzusichern.⁵⁵ Der dänische Nationalheld

51 Ebd., S. 846.

52 Vgl. Jens Baggesen: *Trylleharpens Historie* (Anm. 47), S. 252.

53 Ebd.

54 Johann Georg Sulzer: *Oper* (Anm. 49), S. 846.

55 Für die unmittelbare Aufnahme der Oper beim dänischen Publikum schlug die Verwendung des dänischen Nationalhelden genau ins Gegenteil der Absicht Baggesens aus. Mit seiner Indienstnahme Holgers als Opernfigur hatte er in ihren Augen einen Nationalhelden entweiht. Noch vor der Uraufführung erschien in

Holger Danske – Holger der Däne – stammt als Ogier le Danois aus dem altfranzösischen *Chanson de Geste*. Volkstümliche Verbreitung fand der Held seit 1534 durch Christiern Pedersens Buch *Kong Olger Danskis Krønike*, das auf den altfranzösischen Dichtungen basiert.⁵⁶ Baggesen beließ es jedoch weitgehend beim bloßen Namenstausch. Funktional änderte er an der ursprünglichen Anlage der Figur Wielands nichts. Zudem gibt Baggesen dem Vater der Rezia und Sultan Babylons, der in Wielands Werk unbenannt bleibt, den Namen Buurman, um seine Figur Holger näher an den dänischen Hintergrund der Holger-Sage zu rücken.⁵⁷ Die tradierten literarischen Stoffe um Huon de Bordeaux und Ogier le Danois sind sich in der Tat sehr ähnlich, so dass die inhaltliche Anpassung ohne Konzessionen an den Wieland'schen Grundaufbau gelingt. Als dänischer Referenzpunkt dient Baggesen im ersten Akt auch eine von dem Knappen Scherasmin gesungene Ballade.⁵⁸ Sie basiert auf einem beliebten dänischen Volkslied über die historische Person Oluf, den Pedersen als das historische Vorbild für den fiktiven Helden Holger interpretierte.⁵⁹ Mit dieser direkten Zugabe

der Zeitschrift *Minerva* eine Rezension des Schriftstellers Rahbek (vgl. Knud Lyne Rahbek: Skuepladsen. In: *Minerva et Maanedskrivt*. Januarii, Februarii og Martii, 1789. Kopenhagen 1789, S. 407-410), die Baggesen veranlasste, eine Titeländerung der Oper und Rückbenennung der Figur des Holger in Hüon zu erwägen. Der Schauspieler und Sänger Michael Rosing wollte jedoch keine Änderungen an der Anlage seiner Figur zulassen (vgl. Heinrich Wilhelm Schwab: Friedrich Ludwig Aemilius Kunzen (Anm. 46), S. 81).

56 Zum Holger-Hintergrund vgl. Bent Holm: *Enlightened Nordic Knights*. Text, Body and Space in Jens Baggesen and F. L. Ae. Kunzen's Opera *Holger Danske*, 1789. In: *North-west Passage. Yearly Review of the Centre for Northern Performing Arts Studies*. Hg. v. Università degli studi di Torino. Centro studi per lo spettacolo nordico. Bari 2008, S. 71-96, hier S. 74 f.

57 Allerdings bleibt es auch hier bei der bloßen Umbenennung, da die Figur Buurman in Baggesens Anlage keinerlei Verwandtschaft mit dem gleichnamigen Riesen aus der Holger-Sage aufweist. Ebenso benannte Baggesen die Figur des libanesischen Prinzen Babekan in Prinz Langulaffer um. Im *Oberon* heißt dagegen der Riese, gegen den Hüon im dritten Gesang kämpft, Angulaffer. Die Episode fand keinen Eingang in das Libretto. Auch die Figur des Sultans von Tunis, Almansor, erhielt mit Bobul einen anderen Namen. Aus dem Knappen Scherasmin machte Baggesen Kerasmin, Cramer geht in seiner Übersetzung wieder zurück zu Scherasmin.

58 Vgl. [Jens Baggesen:] *Holger Danske*. Eine Oper. Nach dem Daenischen von Carl Friedrich Cramer. Die Musik von Herrn Kunzen. Kiel [1789?], S. 35 f. Nach dieser Ausgabe wird im Folgenden zitiert.

59 Vgl. Bent Holm: *Enlightened Nordic Knights* (Anm. 56), S. 95; Heinrich Wilhelm Schwab: »Des Tanzes wegen favorisiert«. Zu Friedrich Ludwig Aemilius Kunzens Oper *Holger Danske* (1789) als einer Tanzoper. In: *Der Tanz in den Künsten*

versuchte Baggesen abermals, den Stoff der Oper auf der dänischen Volks-sage zu gründen und zweitens auch rezeptionsästhetisch den Identifikations-grad des Publikums mit der Oper insgesamt zu erhöhen.

Bereits im Winter 1788 hatte der Kieler Professor für griechische und morgenländische Literatur Carl Friedrich Cramer eine Übersetzung von Baggesens Libretto ins Deutsche begonnen. Im Januar 1789 ließ er diese zusammen mit einer Vorrede an Wieland in seinem *Magazin der Musik* abdrucken.⁶⁰ Darin rechtfertigt Cramer seine Übersetzung und betont, dass er auch dem Versmaß der dänischen Vorlage treu geblieben sei.⁶¹ Zu-dem legt er Baggesen auch poetologisch aus und erklärt die vorgenommenen Änderungen im Libretto unter anderem mit der notwendigen Anpassung an die Holger-Sage.⁶² Die reduzierte Handlungsstruktur des Librettos zeichnet sich durch strenge Konzentration auf das Protagonistenpaar Holger und Rezia aus. Baggesen wählt einen klaren symmetrischen Aufbau des Drei-akters. Nächtliche Soloszenen Oberons und Titanias eröffnen den ersten und dritten Akt, die mit diesen Ausnahmen vorrangig als Deus ex machina erscheinen. Es fällt auf, dass Baggesen die elementare digressive Binnen-erzählung Scherasmins um Gangolf und Rosette getilgt hat und somit dem Zuhörer der Anlass der Trennung Titanias und Oberons sowie daraus resultierend dessen Interesse an einem treuen, standhaften, tugendhaften Paar verborgen bleibt. Die Handlung verläuft weitgehend linear über die drei Akte: Holger trifft im Zauberwald Oberon, der diesem nahe Liebe verkündet, die Keuschheit als Probe auferlegt und das Zauberhorn übergibt. Die Szene im Schlafgemach Rezias, die schon von dem noch unbekanntem Holger träumt, verbindet daraufhin den ersten mit dem zweiten Akt sowie die westliche und östliche Hemisphäre miteinander. Der zweite Akt, der einzig im Saal des Sultans von Babylon spielt, mutet wie eine einzelne Szene an. Holger verhindert die Hochzeit Rezias mit dem von ihm zuvor besiegten libanesischen Prinzen Langulaffer, er gewinnt Rezia, und beide werden zunächst von Oberons Horn, dann von ihm selbst gerettet und auf Treue und Tugend eingeschworen. Durch einen Botenbericht von Titanias Sylphiden

1774-1914. Hg. v. Achim Aurnhammer, Günter Schnitzler. Freiburg, Berlin, Wien 2009, S. 137-169, hier S. 144-146.

60 Vgl. Dezember 1788. 9. Freytag. An Wieland. In: *Magazin der Musik*. Erstes Vierteljahr 1789. Hg. v. Carl Friedrich Cramer. Kopenhagen 1789, S. 7-31; Sonnabend. Holger Danske, eine Oper in drey Acten. In: Ebd., S. 31-110. Der Einzeldruck im Selbstverlag (vgl. Anm. 57) mitsamt der Vorrede an Wieland erschien vermutlich noch im selben Jahr.

61 Vgl. [Jens Baggesen]: Holger Danske (Anm. 58), S. 15-22, 24.

62 Vgl. ebd., S. 12 f.

erfährt der Hörer im dritten Akt vom Schiffbruch Rezias und Holgers, der Rettung an die Küste von Tunis und der Gefahr, der beide jeweils durch das unablässige Werben des tunesischen Sultanpaars ausgesetzt sind. Die eigentliche Prüfung bestehen sie, sie bleiben standhaft und entgehen durch Oberon der Verbrennung auf dem Scheiterhaufen. Die Oper endet im Triumph der wiedervereinten Paare Rezia – Holger und Titania – Oberon.

Gattungsgemäß ist das Erzählerische in der Figurenrede der Arie aber auch des Rezitativs zurückgedrängt und auf die Vermittlung der wichtigsten Informationen beschränkt. Die Handlung wird vorrangig durch szenische Bilder und Situationen vorangetrieben. An die Stelle des Erzählers tritt der Chor. In seiner bedeutungsvollsten Rolle⁶³ als Oberons Elfengefolge bleibt er zumeist ungesehen und singt von der Hinterbühne aus. Als eine unsichtbare »Stimme der Natur«⁶⁴ findet sich in ihm ein bescheidener Wiedergänger des Chors des antiken Dramas. Er kommentiert die Handlung, komplettiert Aussagen und legt Worte und Intentionen aus: »Oberon belohnt | Den, der standhaft bleibt! | Ihm nur öffnet Liebe | Ganz ihr Heiligthum!«⁶⁵

Stärker noch kommentiert die Musik die Dialoge und das Geschehen. Eindrucksvoll ist das am wiederkehrenden Horn Oberons oder an der Programm-Ouvertüre der Oper zu hören. Sie deutet klanglich auf die Handlung voraus.⁶⁶ Damit folgt sie musikalisch der poetologischen Intention des Prooimions des Versepos. Auch hier werden durch Visionen der Muse Motive angeschnitten und Teile der Handlung, wie szenisch collagiert, vorweggenommen.⁶⁷

Baggesens Übersetzung des *Oberon* ins Dänische und in die Gattung des Librettos, die wiederum eine Übersetzung von Sprache in Musik durch den Komponisten Kunzen ermöglicht, muss, um der Gattung zu genügen, mit Reduktionen arbeiten. Mikrostrukturell fällt eine Beschränkung auf einfache verbale Gegensatzpaare und duale sowie polare Figurensituierungen auf der Bühne auf. Besonders gewalttätige oder auch sinnliche Episoden wurden gemildert oder unterdrückt. Baggesen weist in seiner Vorrede des

63 Zudem tritt der Chor im zweiten Akt als »Chor von Sängern, Sklaven und Hofleuten« im Sultanspalast in Bagdad auf sowie als Sylphen-Begleitung Titantias im dritten Akt.

64 Heinrich Wilhelm Schwab: »Des Tanzes wegen favorisiert« (Anm. 59), S. 164.

65 So bspw. am Ende des ersten Akts, S. 44-50, hier S. 50, im zweiten Akt, S. 72, 75, im dritten Akt S. 104-106.

66 Vgl. Heinrich Wilhelm Schwab: »Des Tanzes wegen favorisiert« (Anm. 59), S. 165-169.

67 Vgl. Wieland: *Oberon*. In: WOA 15.1, 1, 1-7.

noch vor der Uraufführung gedruckten Librettos eigens darauf hin, dass die Köpfung Prinz Babekans beziehungsweise Langulaffers durch Hüon beziehungsweise Holger und das Ausreißen der Zähne des Sultans⁶⁸ für eine Darstellung auf der Bühne nicht geeignet seien.⁶⁹ Die Betonung der christlichen Sexualmoral durch die vehemente Keuschheitsforderung Oberons, die schon im Versepos ausgeprägter war, als man das von Wieland seit den 1760er Jahren her gemeinhin kennt, wird durch die simplere Opernhandlung noch greller. Der Veredelungsgrad des Menschen hängt in der Oper von der tugendhaften Beherrschung seiner physischen Triebe ab. Hier schließen sich makrostrukturelle Veränderungen an: Bei Baggesen ringt das frisch verliebte Paar nicht mit seinem natürlichen Verlangen, es erliegt ihm auch nicht, und folglich wird auch kein Kind geboren. Die Robinsonade, die bei Wieland auf den Schiffbruch folgt und Hüon und Rezia in den Widrigkeiten des harten Alltags als Paar prüft,⁷⁰ wird ausgespart. Bei Baggesen wirkt die Probe Oberons, Treue *allein* gegen das jeweilige Werben des tunesischen Sultanpaares zu beweisen, im Vergleich zu den Prüfungen in Wielands Versepos nahezu belanglos. Dank der schwachen Charakterzeichnung der Figuren gerät in der Oper die Tugendhaftigkeit Holgers und Rezias nie in Gefahr. Die humane Strafe des Tanzens, die Hüon seinen Feinden zumisst, nachdem sie am Ende durch Oberon vom Scheiterhaufen gerettet und alle Paare vereint sind, lässt auch Baggesen gelten. Kurz bevor er in das Horn stößt, ruft in der Übersetzung Cramers Holger aus: »Verächtliche! Fühlt, | Fühlt meine ganze Rache!«⁷¹ Wielands Hüon spricht dagegen: »Sein edles Herz verschmäh't ein feiges Volk zu morden; | Tanzt, ruft er, tanzt, bis euch der Tanz den Athem raubt! | Dies soll die Rache seyn, die Hüon sich erlaubt.«⁷²

Durch Friederike Brun erfährt Wieland aus erster Hand von der Wirkung der Uraufführung in Kopenhagen am 31. März 1789 im Königlichen Theater:

Bezaubert, truncken, entzückt, begeistert, mit einem Randvollem Herzen kam ich gestern aus Kuntzens, und Baggesens, Höon *Holger Danske!* [...] unaufhörlich beinah hab' ich während der gestrigen Aufführung, an Sie Gedacht – warum mußten *Sie* fern Sein! *Sie* die, edle

68 Kaiser Karl hatte diese Aufgaben von Hüon verlangt (vgl. Wieland: Oberon. In: WOA 15.1, I, 66, V, 36, VI, 30).

69 Vgl. Holger Danske. Opera i tre Acter, sat i Musik af Hr. F. L. Æ. Kunzen, ved Jens Baggesen. Kiøbenhavn 1789, Forerindring.

70 Vgl. Wieland: Oberon. In: WOA 15.1, VIII, 37–X, 48.

71 [Jens Baggesen]: Holger Danske (Anm. 58), S. 102.

72 Wieland: Oberon. In: WOA 15.1, XIV, 61.

Quelle alles deßen, was in so Schöner reizender Verbindung, mit einer Musick, in der jeder Ton, dem Organ der Leidenschaft, u, der Gefühle zu entströmen Scheint eine unwiderstehliche Wirkung auf daß hiesige Publikum gemacht hat – aber werden Sie es auch glauben mein verehrter Freund, was ich Ihnen sagen werde? werden Sie uns armen Nordländern, innern u äußern Stoff genung zutrauen, um einen Mazio, einen Holger, eine Almansaris, u, was kühner als alles ist, einen Oberon, u eine Titania, aus unserer Mitte auszuheben, u Lebend, und Webend auf den Schauplatz zu bringen?⁷³

Anders als Wielands Versepos *Oberon*, das in den Jahren 1780 bis 1805 allein elf vom Dichter autorisierte Ausgaben erfuhr, war Baggesens und Kunzens Oper *Holger Danske* bei den Zeitgenossen kein anhaltender Erfolg beschieden. Die schon vor der Premiere beginnende⁷⁴ und sich danach intensivierende ›Holgerfejden‹⁷⁵ hatte zur Folge, dass die Oper nach sechs Aufführungen aus dem Spielplan genommen wurde und Baggesen noch im Mai, Kunzen im Oktober 1789 Dänemark verließen.

73 Friederike Brun an Wieland, 1. und 2. April 1789. In: WBr 10.1, S. 177-180, hier S. 177f.

74 Vgl. Anm. 55 und zur dänisch-deutschen Kontroverse am Kopenhagener Hof den ersten Abschnitt der vorliegenden Arbeit zu Baggesens Leben bis 1783.

75 Zur sog. ›Holger-Fehde‹, die mitunter im größeren Zusammenhang auch als ›Deutschen-Fehde‹ bezeichnet wird, vgl. Heinrich Wilhelm Schwab: *Holger Danske – Holger Tyske. Zum Kopenhagener Opernstreit des Jahres 1789*. In: *Grenzgänge. Skandinavisch-deutsche Nachbarschaften*. Hg. v. Heinrich Detering. Göttingen 1996, S. 96-114; Stephan Michael Schröder: *Die sog. Deutschenfehde (1789-90). Kritik eines Truismus in der dänischen Identitätshistoriographie*. In: *Schriftfest | Festschrift. Für Annegret Heitmann*. Hg. v. Hannah Eglinger, Joachim Schiedermaier, Stephan Michael Schröder u. a. München 2018, S. 459-486.