

**Zeitschrift:** Beiträge zur nordischen Philologie  
**Band:** 31 (2001)

**Artikel:** Schriften zur nordischen Philologie : Sprach-, Literatur- und Kulturgeschichte der skandinavischen Länder  
**Kapitel:** Baggesens Parthenais im Umfeld deutscher Klassik und Romantik  
**Autor:** Bandle, Oskar  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-858191>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

**Download PDF:** 18.10.2024

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

## **Baggesens *Parthenais* im Umfeld deutscher Klassik und Romantik**

Eines der bedeutsamsten Zeugnisse dänisch-deutscher literarischer Symbiose rund um 1800 ist zweifellos Jens Baggesens *Parthenais oder die Alpenreise*. 1803 erstmals im Druck herausgegeben, vom Dichter selbst mehrmals umgearbeitet, daneben auch in Raubdrucken verbreitet, wurde dieses "idyllische Epos" anfangs nicht nur gern gelesen, sondern auch von der dänischen und teilweise auch der deutschen Literaturkritik überwiegend positiv beurteilt, fiel dann aber allerdings mehr und mehr der Vergessenheit anheim und war auch seitens der neueren Literaturwissenschaft – soweit es von dieser überhaupt noch beachtet wurde – oft eklatanten Missverständnissen ausgesetzt. Erst seit L. L. Albertsens Aufsatz "Baggesens *Parthenais* und *Faust*" (*Nerthus* 1/1964: 106–137) zeigen sich Ansätze einer Neubewertung und Neuinterpretation im Sinne einer weltanschaulich-allegorischen Dichtung: Albertsen spricht von einem "experimentalen Jungfräulichkeitsepos, das eine kultische Wanderung über dämonische Schluchten schildert", ich selbst habe in meinem Aufsatz "Die Alpenreise eines Empfindsamen. Zu Baggesens Erlebnis der Schweiz 1789/90" (in: *Studien zur dänischen und schwedischen Literatur des 19. Jahrhunderts*. Beiträge zur nordischen Philologie 4, 1976: 9–46) eine etwas abweichende Interpretation im Sinne der zentralen romantischen Ideologie der Überwindung des dualistischen Welt- und Menschenbilds in und durch die Kunst skizziert, eine abschließende Deutung steht jedoch zur Zeit noch aus. M. E. dürften zwei Dinge klar sein: trotz der Gattungsbezeichnung "idyllisches Epos" handelt es sich bei der *Parthenais* im wesentlichen um eine allegorisch strukturierte existentiell-weltanschauliche Dichtung, die in engem Zusammenhang mit Welt- und Kunstauffassung der deutschen Klassik und Romantik steht, und insofern ist sie im Rahmen der damaligen dänisch-deutschen Kultursymbiose von zentraler Bedeutung. In diesem Sinne möchten die folgenden Ausführungen versuchen, wenigstens einen Schritt weiterzukommen.

Es ist gerade die gattungsmässige wie aber auch die stilistische und stofflich-inhaltliche Vielschichtigkeit, welche der Beurteilung des ästhetischen Werts wie der Fixierung des ideologisch-literarhistorischen Standorts der *Parthenais* besondere Schwierigkeiten bereitet. Schon der Titel weist markant auf diese Vielschichtigkeit hin: "Parthenais" kann sich auf die Wanderung zum Berg Jungfrau, ebenso aber auch auf die Zusammensetzung der Reisegesellschaft (drei junge Mädchen mit Führer) beziehen; zudem liegt aber im Etymon griech. *parthenos* wie in der Endung *-ais* als Bezeichnung einer "Dichtung über..." wohl auch eine Anspielung auf Vergil/Parthenias und dessen *Aeneis* (vgl. Albertsen, *Nerthus* I, 115), und schliesslich erweist sich das Ganze als eine allegorische Dichtung über "das Problem der Jungfräulichkeit". Die autobiographische Grundlage ist längst bekannt – eine sommerliche Bergwanderung, die Baggesen 1794 mit seiner Frau Sophie geb. Haller und zwei andern jungen Damen von Bern aus unternahm; sie blickt trotz Poetisierung

und Mythologisierung des Personals (Baggesen/Nordfrank, Sophie/Myris) überall durch und verleiht der Dichtung dem äusseren Scheine nach eine realistische Anschaulichkeit, wie sie sich für ein "idyllisches Epos" geziemt. Das ist aber nur die eine Ebene, die vor allem am Anfang und am Schluss stark hervortritt; sie wird überwölbt durch eine mythologische [84] Dimension, denn im gleichen Mass wie die Reisegesellschaft sich den Alpen nähert und dann gegen das Jungfrau-Massiv aufsteigt, tritt auch die – wesentlich antike, nur in ein paar wenigen Beispielen selbsterfundene – Götterwelt zunehmend in Erscheinung. Wie es in offensichtlicher Anlehnung an romantische Geschichtsphilosophie heisst, sind die Götter vor dem Türkeneinfall aus Griechenland geflohen und haben sich auf den höchsten Spitzen des Berner Oberlands niedergelassen (Zeus auf dem Aarhorn, Apollon auf dem Eiger, Venus Urania auf der Jungfrau usw.), und obwohl diesem fiktionalen Arrangement nicht wenig Rokoko-Theatralik anhaftet, greift die Göttermaschinerie nicht etwa nur spielerisch-intrigant in das menschliche Geschehen ein, sondern lässt einen durchstrukturierten Bezug zu den menschlichen Figuren und ihrer Problematik erkennen, wodurch die reale Welt verfremdet, die Menschen mit ihren Handlungen, Erlebnissen und Erfahrungen ins Allegorische erhoben werden. Das Ineinander von menschlich-realer und mythisch-allegorischer Ebene zeigt sich auf Schritt und Tritt von der Gesamtstruktur bis in Einzelheiten der Gestaltung hinein: anschaulich-lokal-realistische Schilderungen lösen sich mit abstrakt-pathetischen, ins Mythisch-Dämonische gesteigerten Passagen ab; episch-anschauliche Breite verschlingt sich mit dichtgedrängter Metaphorik; einfach-natürliche Syntax geht immer wieder in bis an die Grenzen der Verständlichkeit gehende Hypotaxe über; neben sprachlichem Lokalrealismus zeigen sich einerseits eine ungeheure Menge meist hochpathetischer Eigenbildungen, andererseits die typischen Stiltzüge von Empfindsamkeit und Sturm und Drang – Transitivierung intransitiver Verben, intransitives statt reflexivem Verb, Nomina actionis anstelle von Zustandswörtern, absoluter Komparativ, Genitivadverbiale usw.; dem Eindruck des Anmutig-Harmlosen wirkt auf metrischer Ebene immer wieder die bis zur Manier getriebene Häufigkeit des schweren spondeischen Versschlusses vom Typ "Herrscher im Donnergewölk Zeus" entgegen.

Worum es in dem Epos geht, gibt Apollon im Gespräch mit Zeus im 2. Gesang deutlich zu erkennen:

Aber sein [Nordfranks] Beginnen ist frei bis jetzt von Versündung,  
 Ob's auch ferner es bleibt, verschliesst das heilige Schicksal.  
 Also lass, o Vater! den Mann, hinlegend den Blitzstrahl,  
 Und gebiete dem Flug der Gebirgumwölkungen Ruhe!  
 Dass er den sattsam gefährlichen Zug, von Eros und Hermes  
 Einzig bedroht, fortsetze; den Zweien gestatte Verfolgung,  
 Und mir Einzigem Schirm! Du selbst nur siehe dem Spiel zu.  
 Sprach's, und befriedigt lächelte rings der Götter Versammlung...

Verfolgung der Unschuld durch sinnliche Liebe und Materialismus/Beschützung durch den Gott des Geistes und der (Dicht)kunst – hierin liegt das philosophisch-

ideologische Grundmuster, auf dem die Handlung aufgebaut ist. Nordfrank, der von Anfang an als Jünger der Musen vorgestellt wird, muss sich gegen die Anfechtungen des Sinnlich-Materiellen behaupten, der Ausgang des Kampfs ist vorerst ungewiss, bedeutsam jedoch, dass das ästhetische Prinzip (Apollon) dabei eine Schlüsselrolle spielen wird. Zunächst ist nicht unwesentlich, dass Baggesen in den seinem Helden feindlichen, also negativen Figuren Hermes (den er einseitig als Kaufmannsgott schildert) und Eros sehr deutlich Utilitarismus und [85] Sensualismus der Aufklärung kritisiert und damit seinen Dualismus auf die zeitgeschichtliche Grundlage des ausgehenden 18. Jahrhunderts stellt. Im folgenden tritt dann freilich Hermes gegenüber Eros rasch in den Hintergrund: es ist die sinnliche Erotik, der gegenüber sich Nordfrank in der Folge in mehreren, zur Hauptsache nach dem Prinzip der steigernen Dreizahl angelegten Proben bewähren muss. In der hoch über dem Thuner-See gelegenen Beatushöhle, in die er sich vor den sich zum Trocknen ausziehenden Mädchen keusch zurückzieht, erreicht er gleichsam schon eine erste Stufe jenes "Erhabenen", von dem immer wieder die Rede ist und das ebenso an Schiller wie an Klopstock gemahnt; wesentlich ist aber vor allem, dass er, inzwischen von Eros' Pfeil verwundet und in Myris verliebt, dieser widersteht, als sie, Eros' Verlockungen folgend, unversehens in der Höhle erscheint. Schwerer, aber auch pikanter und damit haarscharf neben der wohl doch unfreiwilligen Komik ist schon die folgende Probe, als Eros und Hermes fast das ganze Gasthaus in Lauterbrunnen in Beschlag nehmen, so dass für die vier jungen Leute nur ein einziges Zimmer zur Übernachtung bleibt und Nordfrank seine sinnlichen Begierden durch vorgetäuschten Schlaf während des reizenden Füssewaschens der drei Holden in Schach halten muss; hier noch deutlicher als zuvor ist es die der Venus Urania geweihte Dichtergabe, welche als rettende Macht erscheint ("Auch war's ein glänzendes Wunder / Aufbehalten dem Dichter allein, den Urania's Antlitz / In der erhabensten Stunde der heiligen Weihe bestrahlte"). Der endgültige Aufstieg ins "Erhabene" aber ist mit der dritten und gefährlichsten Probe verbunden. Der Aufstieg vom Tal auf die der Jungfrau vorgelagerten Höhen ist natürlich sowohl konkret als auch – und vor allem – allegorisch zu verstehen; auf allegorischer Ebene gelingt er nur dem, der sich in Kampf und Selbstentsagung bewährt. Dass die nun folgende Prüfung von entscheidender Bedeutung ist, ja geradezu eine Art Peripetie darstellt, wird durch ihre Platzierung genau in der Mitte des Epos markiert: am Ende des 6. Gesangs hat Nordfrank die beiden älteren Schwestern schon glücklich über den sich unerwartet öffnenden Abgrund hinübergetragen; als er im 7. Gesang noch die geliebte Myris hinübertragen will, befällt ihn der Schwindel, der in der von Baggesen selbst erfundenen Gestalt des Dämons Azeus mit geradezu grandioser barocker Wucht beschrieben wird. Albertsen deutet diese Stelle als Konfrontation mit einer "reziproken" Weltsicht, lässt aber die Bedeutung im Rahmen des Sinnanzuges der *Parthenais* weitgehend ausser Betracht – klar ist jedenfalls, dass der Schwindel letzte Folge der sinnlichen Verlockung, des Sichverlierens an die Sinnenwelt ist, dass er somit Verlust des Menschen seiner selbst wie des Göttlichen, m. a. W. den reinen Nihilismus repräsentiert. Nordfrank

findet aber gerade in dieser Situation am Rand des Abgrunds jene Balance, die für sein weiteres Schicksal entscheidend ist: er lässt Myris los, beide gestehen aber einander ihre Liebe, darauf ermöglicht ein von Apollon inszenierter Erdbeben, der den Schlund auffüllt, den beiden ein gefahrloses Hinübergehen. Erstmals tritt hier also Apollon als helfende Macht (gegenüber Venus Urania) in den Vordergrund, und damit hängt wohl auch die schon oft bemängelte "ex machina"-Art der Rettung zusammen: fasst man sie allegorisch auf, bedeutet sie wohl, dass Nordfrank jetzt schon soviel "Apollinisches", soviel geistig-dichterische Potenz in sich selbst entwickelt hat, dass er sie erfolgreich dem nihilistischen Prinzip entgegenhalten kann. Zu beachten ist ja auch, dass der Erdbeben mit der Hilfe von Helios (= Sonne, Licht, Geist) bewerkstelligt wird, zu beachten schliesslich, dass Nordfrank nach überstandener Prüfung das Gelübde ablegt, nicht [86] mehr zu ruhen als bis er *Apollon* ein Opfer an dessen heiliger Quelle auf dem Eiger dargebracht habe!

Im folgenden Gesang tritt freilich wieder die Jungfrau stärker in den Vordergrund, die Dichtung steigert sich ins Religiöse, in höchster Apotheose erscheint jetzt der Berg als Sinnbild der Venus Urania und damit als Inbegriff des Allerheiligsten, als "Glanz des heiligen Urlichts". Und doch liegt die Szene am "Naturaltar" auf dem Vorberg vor der Jungfrau, wo man dem einseitig Platonischen zu huldigen scheint, in einem eigenartigen Zwielflicht; denn die vorher entzweite Götterwelt findet sich gleichzeitig wieder zusammen und selbst Eros gibt sich zufrieden im Hinblick darauf, dass Nordfrank in der Schwindelszene "beinahe" von seinen Göttern abgefallen wäre. Eros hat also in Nordfrank etwas von jener menschlichen, sinnlich-erotischen Seite erkannt, die dieser bis dahin mit Erfolg unterdrückt hatte, und wenn nun in dieser Situation die gesamte Götterwelt sich in einem allgemeinen "Plazet" vereint, scheint sich hierin ein Ideal anzudeuten, das nicht mehr mit dem rein "Platonischen" identisch ist.

Dies scheint sich im folgenden zu bestätigen, auch wenn gegen den Schluss hin manches unklar bleibt. Zu beachten ist jedenfalls, dass Nordfrank sein Opfer, seinen Initiationsritus, zu dem er nun aufbricht, nicht auf der Jungfrau, sondern eben auf dem Eiger beim Gott der Dichtkunst vollziehen will, ebenso, dass er damit Myris, obwohl er sie "die Himmlische" nennt, "ganz verdienen", d. h. zur Frau – auch als sinnliches Wesen – erwerben will. Die Eiger-Besteigung selbst führt dann Nordfrank zunächst in völlig ausser-menschliche Bereiche, in Visionen von den "Trümmern der Urwelt" (des Chaos vor der Schöpfung) und – in der Höhle des Schicksals – in den Bereich eschatologischer Erfahrungen, schliesslich in Apollons Heiligtum, wo die Verklärung im Bereich der Musen ihm zugleich die Erkenntnis der (platonischen) "Urbilder" hinter der "verworrenen Wirklichkeit" vermittelt. Dennoch wird die "Dichterweihe" auf dem Eiger nicht nur als Erfahrung höchster Geistigkeit, sondern als Synthese von Geist und Natur, von Ein und All, von Tod und Leben apostrophiert – besonders deutlich in der ersten Version des Epos, aber auch noch in den verunklärten späteren Fassungen, wo Nordfrank von seinem Erlebnis höchster Wonne erzählt, als sich ihm droben auf dem Gipfel das Sonnenauge im Felsen mit

dem Anblick der Geliebten drunten bei den Sennhütten zu einem gewaltigen Lichteerlebnis vereinigte: "Helios hatt' ich gesehn in der Näh', und dich in der Ferne, / Holde Geliebte! dein Bild vollendete ganz die Bezaubrung, / Und mich Trunknen entzückten nunmehr ätherische Wonnen / Doppelter Höh' in der Sinne zugleich und des Herzens Erhebung."

Die "Dichterweihe" ist denn auch zwar Höhepunkt, aber durchaus nicht Abschluss des Ganzen. Dass Nordfrank durch Erwerb des Unvergänglichen, Geistigen auch würdig geworden ist, vom Irdischen, von der sinnlich-irdischen Liebe Besitz zu ergreifen, zeigt sich im folgenden, wenn auch in stark trivialisierter Darstellung, darin, dass er nach der Rückkehr zu den Sennhütten in aller Form um Myris' Hand anhält und sie auch gleich bekommt. Dass durch das halb rokokohafte, halb biedermeierliche happy end *der* tiefere Sinn durchscheint, dass Nordfrank kraft seiner Dichtkunst zu einem harmonischen, einem ganzen Menschen geworden sei, zeigt sich u. a. an der räumlichen Strukturierung von oben und unten: Nordfrank steigt von dem gloriosen, aber "unmenschlichen" Gletscherthron herab auf die "mittlere Höhe", wo die Mädchen geblieben und wo inzwischen auch Myris' Eltern von unten herauf angekommen sind, und das heisst doch wohl, dass er nach dem Durchlaufen aller Tiefen und Höhen sein wahres Sein in einer [87] harmonischen Mitte findet, im Verein mit den "Unschuldig-Naiven", "Natürlich-Harmonischen" (den Mädchen, die auf dieser Höhe geblieben sind) wie auch mit dem Vertreter blosser bürgerlicher Humanität, Myris' Vater, der zwar selbst den Jungfrau-Traum geträumt hat, aber erkennen muss, dass er nur bis in den "Vorhof (der Natur)" gelangt ist, d. h. nur bis zu einem Rousseau'schen Naturbegriff.

Wenn Billeskov Jansen (*Politikens Dansk Litteraturhistorie*, II, p. 388) die *Parthenais* "dette store og dunkle heksameterepos" nennt, ist dies sicher insofern richtig, als die ständige Mischung verschiedener Darstellungs- und Stilebenen, von Hoch und Niedrig, von Philosophisch-Platonischem und Trivial-Alltäglichem, von grandioser romantischer Metaphorik und bis zur ausgesprochenen erotischen Pikanterie gehendem Rokoko anscheinend soviel Widersprüche in Erscheinung treten lässt, dass eine eindeutige Interpretation schwierig wird. Schwer ist oft die Entscheidung, was unfreiwillig komisch, was bewusst ironisch gemeint ist, und im Falle wirklicher Ironie: was ironisiert wird – die triviale Wirklichkeit? gar die griechische Götterwelt in ihrem malplazierten Wohnsitz auf den Berner Alpen? oder beides im Sinne einer totalen romantischen Ironie? Ironisch-humoristische Elemente sind in dem "idyllischen Epos" zweifellos vorhanden, aber die eben herausgearbeitete ideologische Grundstruktur dürfte doch ihrer Intention nach ernstzunehmen sein. Es ist sicher richtig, mit Aage Henriksen (*Den Rejsende*, 175) und dem Sinn nach auch Albertsen von einem "Initiationsepos" zu sprechen, doch fragt es sich, ob nicht die von Albertsen gewählte Bezeichnung "Jungfräulichkeitsepos" etwas zu kurz greift, ob nicht der "triviale" Schluss doch auch ernstzunehmen ist, so dass sich dann das vor allem aus deutscher Klassik und Romantik bekannte Idealbild einer monistischen Vereinigung der fundamentalen Gegensätze des Daseins (Natur/Geist,

Sinnlichkeit/Idealität usw.) ergeben würde. Baggesen bleibt ja nicht beim rein Jungfräulichen stehen; der Höhepunkt der Dichtung steht im Zeichen Apollons, nicht Venus Uranias, das Ende im Zeichen einer Verlobung, die auch den Sinnen ihr Recht lassen wird, ja auch schon innerhalb der rein jungfräulich-platonischen Thematik liegen da und dort Hinweise auf eine positive Bewertung auch der sinnlichen Erotik, und sogar noch die so oft verwendete abgegriffene Metapher von Lilien und Rosen (die ja auch der alte Goethe nicht verschmäht) ist in diesem Sinne ernstzunehmen. Trotz des quantitativen Übergewichts der Thematik Überwindung der Sinne durch Geist und Ethos, trotz des unbeholfen(?)-trivialen Schlusses geht es also nicht um Initiation ins Jungfräuliche, sondern um die Überwindung des zeittypischen dualistischen Lebensgefühls im Zeichen klassisch-romantischer Kunstphilosophie.

Gerade ästhetisch Fragwürdiges wie Unausgewogenheit der Komposition, trivialer Schluss berechtigt allerdings zur Frage, wie es denn überhaupt um die Möglichkeiten einer monistischen Ideologie bei Baggesen bestellt sei und scheint auch bereits einen Hinweis darauf zu geben, dass er bei allen monistischen Tendenzen eben doch nie zu einem echten Romantiker werden konnte. Baggesens Dualismus ist hinlänglich gekannt, und es braucht hier nicht ausführlich wiederholt zu werden, wie er sich einerseits in dem extremen Platonismus der 80er Jahre realisiert, andererseits sich auch nach 1800 bis in sein Spätwerk hinein fortsetzt. In dem genannten Aufsatz 1976 habe ich jedoch nachzuweisen versucht, dass Baggesen aus der Widersprüchlichkeit von verdrängter Erotomanie und Platonismus heraus um 1790 in eine Existenzkrise hineingeriet, aus der ihn dann die glückliche Verbindung mit der offenbar sehr "natürlichen" Sophie Haller vorübergehend in ein mehr [88] harmonisches Lebensgefühl hinüberrettete, und es ist deshalb auch vom Biographischen her gewiss erlaubt, eine klar monistische Tendenz in das ja Sophies Andenken geweihte Epos hineinzulesen.

Es stellt sich dann nur noch die Frage, inwiefern Baggesen allein von seinen persönlichen und eventuell literarischen Voraussetzungen her zu dieser Position gelangte, inwiefern er wesentliche Impulse dazu von gleichzeitig in Deutschland und eventuell auch schon in Dänemark herrschenden entsprechenden Strömungen empfing. Dass für die neue Gattung des idyllischen Hexameter-Epos verschiedene deutsche Vorbilder zusammengewirkt haben, scheint klar: Voss, Goethes *Herrmann und Dorothea*, dazu ganz sicher auch Klopstocks *Messias*. Doch in all' diesen Dichtungen wird die für die *Parthenais* zentrale Problematik kaum in einem Masse aktualisiert, das Baggesen direkt hätte anregen können, wie er denn ja auch in formal-gestalterischer Hinsicht Innovationen durchführte, die in den andern Hexameterepen keine Entsprechungen haben und deshalb bei ihm durchaus original sind – vor allem die Vermischung von Menschen- und Götterwelt im Sinne einer durchgehenden Allegorisierung (vgl. Albertsen, *Nerthus* I, 113). Die Frage bleibt offen, ob sich im ideologischen Gerüst der *Parthenais* besondere Beziehungen zu zeitgenössischer Dichtung oder Kunstphilosophie abzeichnen; in Dänemark gab es in den 1790er Jahren noch kaum Vergleichbares, mit dem deutschen Literatur- und Geistesleben

hingegen war Baggesen gut vertraut. Im Vorwort zur Ausgabe von *Labyrinthen* 1807 weist er selbst auf die "Naturphilosophie" hin, "hvis levende Fremstilling af Naturkræfterne i mine Tanker allerede viser Spirene til en tidligere eller sildigere blomstrende ny Digter-Religion", und er nennt in diesem Zusammenhang besonders Novalis, mit dem den Dichter der *Parthenais* denn auch nach Albertsens Nachweis zahlreiche Parallelen (etwa Züge des Isis-Kults) verbinden, wobei es allerdings fraglich bleibt, inwiefern eine in mancher Hinsicht so zwiespältige Dichtung wie Baggesens Epos sich mit einem Werk wie *Heinrich von Ofterdingen*, das sozusagen eine Poetisierung der ganzen Welt intendiert, ganzheitlich vergleichen lässt.

Bekannt ist im übrigen Baggesens kritische Haltung gegenüber der deutsch-romantischen Philosophie, die zwar nach seiner Abwendung von Kant in den 90er Jahren eine nicht unbeträchtliche Faszination auf ihn ausübte, der er sich aber doch nicht anzuschließen vermochte. Hesse meinte schon in seiner Dissertation von 1914 (*Jens Baggesen und die deutsche Philosophie*), Baggesen sei im Grunde Schelling nahe verwandt, er sei durchaus nicht unberührt von dessen naturphilosophischem Monismus wie vom Gedanken einer Harmonie von Sinnen, Verstand und Vernunft ganz allgemein gewesen, habe aber aus seinem hartnäckig festgehaltenen Theismus und seinem im Grunde doch stärker dualistischen Lebensgefühl heraus den romantischen Pantheismus nicht mitvollziehen können, wie er denn auch in dem späteren philosophischen Gedicht *Det evige Sindbillede* Schellings Identitätslehre ganz explizit verspottet. Einzelne Stellen der *Parthenais* mögen zwar unmittelbar an Schelling erinnern – so "der Ewigkeit Odem", welcher der Beatushöhle entströmt (Schellings Weltseele) oder die Schilderung der Jungfrau im 8. Gesang, die so durchaus Schellings Begriff des Schönen als Erscheinung des Unendlichen im Endlichen entspricht, ja selbst in der Grundkonzeption der Allegorisierung des trivialmenschlichen Geschehens durch die Götterwelt schwingt wohl etwas mit von dem romantischen Ideal der Einheit von Gott und Welt, aber Kunst als Offenbarung des Absoluten, als unmittelbare Emanation des ewig produzierenden [89] Weltgeists, als unmittelbare Identität von Subjekt-Objekt wird doch in Baggesens Epos höchstens bedingt spürbar.

Was dagegen unmittelbar mit der *Parthenais* in Beziehung gebracht werden kann, ist Schillers ästhetische Theorie, wie er sie in den bekannten Schriften der 1790er Jahre entwickelte. Gerade hier verbindet sich – in ganz anderem Mass als in der romantisch-idealistischen Kunstphilosophie – das rein Ästhetische mit einem ethisch-erzieherischen Element, wie es auch in der *Parthenais* deutlich erkennbar ist; hier wird in aller Form die Totalität des Menschen durch harmonisches Zusammenspiel aller menschlichen Anlagen und Triebe gefordert und als ästhetisches Programm die Entwicklung des Menschen durch harmonisches Zusammenspiel aller menschlichen Anlagen und Triebe gefordert und als ästhetisches Programm die Entwicklung des Menschen aus seiner modernen dualistischen Situation heraus in ein neues harmonisches Dasein, wie es im Begriff des Schönen bzw. im Gleichgewicht von Schönheit und Erhabenheit erkennbar sei, aufgestellt – die Kunst allein

ist imstande, das Gleichgewicht der natürlichen und geistigen Kräfte des Menschen zu fördern und seine Realisierbarkeit im Sinne jener ästhetischen Humanität zu demonstrieren, was nicht nur Aufgabe und Möglichkeit des naiven, sondern auch des sentimentalischen Dichters ist, als der nicht nur Nordfrank in seiner gipfelstürmenden Überspanntheit, sondern auch Baggesen selbst unzweideutig erscheint. Dass gerade Schiller als Geistesverwandter des Baggesen der 90er Jahre erscheint, erstaunt in Anbetracht von Baggesens bekannter Hochschätzung und seinen diversen Aktivitäten zugunsten Schillers nicht; dass dieser auch direkt als Inspirationsquelle für die *Parthenais* diene, zeigt sich nicht nur in dem als Motto dem Epos vorangestellten Zitat aus den *Göttern Griechenlands*, sondern auch in Zeus' im 2. Gesang zum besten gegebenem "Dichterkatalog", wo an erster Stelle "Teutonias Orpheus / Schiller genannt" erscheint. Gerade in der Schillers zweiten Fassung des Gedichts entnommenen Formulierung "Was unsterblich im Gesang soll leben, Muss im Leben untergehn" scheint aber auch ein Vorbehalt gegen Idee und Form des ganzen Epos durchzublicken: die griechische Götterwelt mit allen Werten, die sie vertritt, ist im Grunde endgültig verschwunden, die Götter leben in einer fremden Welt (Alpen, moderne Zeit), die von ihnen repräsentierte Lebenstotalität lässt sich zwar noch als Idealvorstellung vertreten, an ihre Wiederherstellbarkeit aber ist kaum mehr zu glauben. Damit wären wir dann bei Albertsens Deutung der *Parthenais* als "verschrobene Scheinwelt" von Traum und Lüge (*Nerthus* I, 135), als "verkehrte Welt", die nicht mehr ernst genommen werden könnte. Ich möchte in meiner Deutung nicht so weit gehen – aber wie man nun die Akzente immer setzen soll, so bleibt die *Parthenais* wichtig als Dichtung im damals zentralen Problemfeld Dualismus/Monismus und damit als Zeuge der engen Zusammengehörigkeit der dänischen mit der deutschen Literatur in der klassisch-romantischen Epoche, ob man nun direkte "Einflüsse" Schillers auf Baggesen oder nur Anregung und Bestätigung selbsterfahrener Probleme und eigenständig entwickelter Ideen annehmen will.