

Das Genie in der Idylle : zur Bedeutung der englischen Literatur für die skandinavische Vorromantik

Objektyp: **Chapter**

Zeitschrift: **Beiträge zur nordischen Philologie**

Band (Jahr): **31 (2001)**

PDF erstellt am: **17.07.2024**

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Das Genie in der Idylle

Zur Bedeutung der englischen Literatur für die skandinavische Vorromantik

1.

Wie nicht zuletzt das Jubiläumsjahr 1985 gezeigt hat, ist einer der im englischen Sprachgebiet bekanntesten skandinavischen Schriftstellernamen Isak Dinesen, alias Karen Blixen, die mit ihren zuerst auf englisch herausgekommenen *Seven Gothic Tales* (1934) international Furore gemacht hat. Einigen Kritikern und Lesern in England und Amerika dürfte wohl auch bekannt sein, dass diese dänische Autorin auf dem Landsitz Rungstedlund bei Kopenhagen geboren war und sich nach ihren Jahren in Afrika wieder dorthin zurückzog, wo sie, besonders nach dem 2. Weltkrieg, national und international als grosse Erzählerin gefeiert, bis zu ihrem Tod 1962 lebte. Wenigen ausserhalb Dänemarks aber dürfte bekannt sein, dass fast zwei Jahrhunderte früher am gleichen Ort, der damals als Gutshof mit Gastwirtschaft, Bierbrauerei und Schnapsbrennerei unter dem Namen Rungsted Kro bekannt war, der bedeutendste Dichter der dänischen Vorromantik Johannes Ewald zwei verhältnismässig glückliche Jahre seines unglücklichen Lebens verbrachte.

In ein bürgerlich-pietistisches Milieu in Kopenhagen hineingeboren, wuchs Ewald (1743–81) früh über dieses hinaus und wurde zu einem weder bürgerlichen noch höfischen, dafür um so individualistischeren Literaten, ja zu einem der ersten Abenteurer und Bohemiens der skandinavischen Literatur. Schon mit 15 Jahren aus der bürgerlichen Sphäre ausgerissen, nahm er zunächst als Freiwilliger am Siebenjährigen Krieg in Deutschland teil, um sich Heldenruhm zu erwerben, absolvierte nach der Rückkehr zwar das Studium der Theologie mit besten Auszeichnungen, beschloss dann aber nach der Katastrophe des gescheiterten Liebesverhältnisses zu dem Mädchen Arendse endgültig, sich den Musen und den bacchanalischen und erotischen Genüssen des Lebens zu verschreiben. So gelang ihm schon mit 25 Jahren der grosse Wurf einer Tragödie über den Sündenfall (*Adam og Eva* 1769), die ihm sogar das Interesse Klopstocks einbrachte, gleichzeitig wurde aber sein Leben immer mehr von Krisen erschüttert, versank es immer mehr in Alkoholismus, Armut und Krankheit, bis Ewald schliesslich von der wenig verständnisvollen Mutter und einem geistlichen Vormund im März 1773 kurzerhand aus dem gefährlichen Stadtleben in das ländliche Rungsted versetzt wurde. Hier war er zwar vom Verkehr mit Gleichge- [122] sinnten weithin ausgeschlossen, genoss aber unter der Fürsorge der Wirtsfamilie zwei glückliche Sommer, bevor sich zwischen 1775 und 1781 – zunächst in der Isolation eines noch entfernteren Aufenthaltsorts und dann im Stadium des körperlichen Verfalls in Kopenhagen – seine menschliche Tragödie voll-

endete. Im ersten Sommer von Rungsted Kro entstand sein wohl berühmtestes lyrisches Gedicht *Rungstedts Lyksaligheder* "Die Glückseligkeiten = Reize, Délices von Rungsted", im zweiten sein bedeutendstes dramatisches Werk *Balders Død* "Balders Tod". Beide markieren neue Strömungen in der dänischen und nordischen Literatur des 18. Jahrhunderts (Sentimentalismus, Genielehre, Wiedererweckung von altnordischer Geschichte und Mythologie), und beide aktualisieren, jedes auf seine Weise, die Frage nach dem Verhältnis zur europäischen, nicht zuletzt englischen Literatur.

2.

Im folgenden soll *Rungstedts Lyksaligheder* etwas genauer auf dieses Verhältnis hin untersucht werden. Der Text lautet in der Originalsprache mit normalisierter Orthographie folgendermassen:

- 1 I kølende skygger,
I mørke, som roser udbrede;
Hvor sangersken bygger
 Og kvidrende røber sin rede –
 Hvor sprudlende bække,
 snart dysse, snart vække
Camoernes yndling, den følende skjald,
 Med steds' enrislende fald –
- 2 Hvor hjordene brøle,
 Mod skovens letspringende sønner,
Og puste, og føle
 Den rigdom, i hvilken de stønner –
 Hvor mejeren synger
 Blandt gyldene dynger,
Og tæller sin skat, og opløfter sit råb,
 Til den, som har kronet hans håb. –
- 3 Hvor skærtsende bølger
 Beskvulpe den vandrer, hvis øje,
Snart stirrende følger
 Med Helsinges grånende høje;
 Snart undrende haster
 Blant skove af master, –
Og forsker, og kender den fremmedes flag,
 Og glemmer den hældende dag. – [123]
- 4 Hvor ensommes lise
 venskabelig lindrende slummer,
Tit bød en Louise,
 Forglemme sin kærlige kummer –
 Hvor glæder tilsmile
 Den vandrende hvile,

- Hvor Rungsted indhegner den reneste Lyst;
Der fyldte Camoenen mit Bryst. –
- 5 Hvor kummer og smerte,
 fandt glade dit aftryk, du Høje,
 Det ædleste hjerte,
 I hvert et medlidende øje –
 Hvor venlighed pryder
 De strængeste dyder;
 Der vokste min sang; og den undrende skov
 Gav genlyd af Skaberens lov. –
- 6 Jeg så dine troner,
 O Almagt! – og stirrede længe –
 Men hellige toner
 for gennem de zittrende strænge –
 Hvert blad, hvor mit øje
 Fandt præg af den Høje,
 Opflammede sjælen – da vokste min sang!
 Da raste den mægtige klang! –
- 7 O Verdeners Fader! –
 Så sang jeg – du stærke! – du vise! –
 Gud! – som myriader,
 Som Himlenes Vældige prise! –
 Se støvet kan bære,
 Din rigdom, din ære,
 Din godhed, o Fader! – så sang jeg – og fryd
 Brød læbernes bævende lyd. –
- 8 Lyksalige digter,
 Som glæden indbød til sin hytte;
 Til venlige pligter;
 Til frihed, som dyder beskytte! –
 Keruber fornemme
 Hans dristige stemme,
 Og Himle forsamles omkring ham; og lyst
 Udbredes i menneskets bryst. – [124]
- 9 Men du, som alene
 Fremkaldte den lyst af min smerte,
 Sig! – Kan min Camoene
 Udbrede sin fryd i dit hjerte? –
 O sig mig, veninde! –
 Kan sangens Gudinde,
 Med smeltende toner belønne det skød,
 Hvoraf min lyksalighed flød? –

3.

Über das Gedicht ist in der dänischen Literaturgeschichte schon viel geschrieben worden. Dabei steht herkömmlicherweise die Deutung als hymnischer Ausdruck der Harmonie von Gott, Natur, Mensch, von Himmlischem und Irdischem im Vordergrund; manche Interpreten heben auch das dichterische Selbstbewusstsein, wie es vor allem in der 2. Hälfte des Gedichts deutlich wird, hervor; das Problem, wer mit der "Freundin" in Strophe 9 gemeint sei, wird schon von Brix (1908) als "klassische Streitfrage in der dänischen Literatur" bezeichnet. Eingehendere Analysen, die nicht nur auch Aufbau und Stil stärker berücksichtigen, sondern auch das Verhältnis von Gott und Mensch/Dichter, wie es in dem Gedicht angesprochen wird, stärker problematisieren und auch die Gattungsfrage wenigstens berühren, haben jedoch erst Havnevik (1974) und Kau (1977) geliefert; auf sie können sich denn auch die folgenden Ausführungen in wesentlichen Teilen abstützen. Die Frage des Verhältnisses zum Geniebegriff des ausgehenden 18. Jahrhunderts wird jedoch von den beiden Arbeiten kaum gestellt, und Frandsen (1939/1968), der das Gedicht im Rahmen des Kapitels "Geniet" behandelt, meint rundheraus, der Gedanke der Gottähnlichkeit bei Ewald könne weder von den Engländern noch von Klopstock inspiriert sein, schon eher von Hamann und dem Sturm und Drang (92 ff.). Die Erörterung des Gedichts und seines Umfelds kann noch kaum als abgeschlossen gelten, und es erscheint somit nicht abwegig, einschlägige Fragen erneut aufzugreifen und damit zugleich die bisher nur unvollständig erforschten Literaturbeziehungen zwischen Skandinavien und England um 1800 etwas zu beleuchten. Dabei soll sich die Analyse von *Rungsteds Lyksaligheder* angesichts der bereits geleisteten Arbeit auf die wichtigsten Punkte beschränken.

Ewald nennt selbst das Gedicht "eine Ode", gibt ihm also explizit die Note einer Dichtung hohen Stils, und in der Tat zeigt der Verlauf eine Steigerung vom Idyllischen bis hin zum Feierlich-Erhabenen, Weihevollen, ja Ekstatischen, gipfelnd in der direkten Anrede an den Gott-Schöpfer. Der Gesamttext lässt sich unschwer symmetrisch in drei Teile gliedern:

a. Strophen 1–4: die "Beschreibung" der Idylle, der landschaftlichen Schönheiten von Rungsted. Sie beginnt mit dem Locus amoenus in Strophe [125] 1, noch stark im Stil einer rokokohaft-pastoralen Szenerie – mit kühl schattenden Bäumen, Blumen (Rosen!), zwitschernden Vögeln, sprudelnden Bächen; neue Akzente werden aber schon am Ende der Strophe gesetzt, nicht nur mit den "Camoenen", die Ewald immer wieder den konventionalisierten Musen vorzieht, vor allem aber mit dem archaisch-erhabenen Wort für den Dichter "skjald", der ausserdem ausdrücklich als "gefühlvoll" bezeichnet wird. In Strophen 2 und 3 wird die Beobachtung von Natur und Landleben, die lauter glückliche Emotionen auslöst, über Herden und Tiere des Waldes und glückliche Landleute fortgesetzt bis zum Strand und zum Blick auf den Öresund und den fernen Horizont von Helsingør (im nördlichen Seeland); man beachte hier die zahlreichen gefühlsgeladenen Wörter wie "fühlen", "stöhnen", "seinen

Anruf aufsteigen lassen“, „scherzen“, aber auch die schon rein rhythmische, zum Teil auch semantische Dynamisierung durch die zahlreichen Partizip Präsens-Formen (z. B. *grånende* „grauend“ statt *grå* „grau“, wie auch schon in der 1. Strophe *kølende* „kühlend“ statt *kølig* „kühl“), die die Unmittelbarkeit der Empfindung evozieren! Strophe 4 konzentriert sich dann ganz auf die menschlichen Gefühle und kontrastiert zugleich das durch die Idylle ausgelöste Glücksgefühl mit den dahinter lauenden Schattenseiten des Daseins: Einsamkeit, Kummer, Schmerz (mit Louise ist laut Brix 1908 die unglückliche Gattin Frederiks IV. gemeint, die hier ihren Landsitz hatte); damit wird ein gewisses elegisches Moment spürbar: ein schmerzlich-glückliches Gefühl, mit dem sich der Dichter identifiziert. Denn gerade hier spricht er direkt von der Inspiration durch seine Muse („Der fyldte Camoenen mit Bryst“) und bringt damit die Schilderung des Idylls, die er über 4 Strophen hin in einem einzigen Satz, in einem alles umspannenden kühnen syntaktischen Griff erbracht hat, zum Abschluss. Das über ständige anaphorische Wiederholungen („Hvor...Hvor...“) und Parallelismen sich mehr und mehr ausweitende rhetorische Muster der ersten 4 Strophen evoziert das Gefühl einer zunehmenden Spannung, die endlich mit der Akzentuierung der musischen Inspiration ihre Lösung findet und damit zu einem ersten Höhepunkt führt, der unmittelbar zum eigentlichen Zentrum des Gedichts in Strophe 5 überleitet.

b. Diese Strophe in der Mitte des Gedichts kann als Wendepunkt bezeichnet werden, an dem der Dichter den unmittelbar menschlich-natürlichen Bereich verlässt und sich von erhabenerem Standort aus (auf „abstrakter Ebene“) dem Lob des Schöpfers und der Weltharmonie zuwendet. Sprachlich-syntaktisch schliesst sich die Strophe zwar noch unmittelbar an die vorangehenden an, aber das Naturidyll tritt jetzt ganz hinter dem Menschlichen als Abbild Gottes („das edelste Herz“ als „Abdruck“ Gottes) zurück, und so kann am Schluss der Strophe der Dichter mit seinem Gesang unmittelbar Gott gegenüberreten: die beiden letzten Zeilen lassen das dichterische Subjekt in seinem künstlerischen Selbstbewusstsein [126] klar hervortreten und apostrophieren es mit aller Entschiedenheit als göttlich inspiriert. Hier liegt der Höhepunkt des Gedichts, man könnte geradezu von einer Dichterweihe sprechen.

c. Die göttlich inspirierte Dichtung als Lobgesang auf den Schöpfer, auf die universelle Harmonie mit Gott im Zentrum („O Allmacht!“, „O Vater der Welten!“, „jedes Blatt, wo mein Auge das Gepräge des Hohen fand...“), das ist (zunächst) der Inhalt der folgenden Strophen. Der Erhabenheit des Gegenstands und dem ekstatischen Zustand des Dichters entsprechen die pathetischen Stilelemente: die zahlreichen Anrufe (steigernd in Strophe 7: „Du Starker! – Du Weiser! – Gott!...“), die anaphorische Wiederholung (Strophe 7 „Gott! – den Myriaden, den die Mächtigen des Himmels preisen!“), die steigernde Wiederholung eines ganzen Satzes (Ende Strophe 6 gegenüber Strophe 5: „da wuchs mein Gesang! – Da raste der mächtige Klang!“), der übersteigerte Wortschatz (Starren des Dichters, Entflammen der Seele, Rasen der Töne). Zu beachten ist auch, dass der Dichter seinen Gesang ausdrücklich als halb unbewusst-intuitiv zu erkennen gibt (Strophe 6 „heilige Töne fuhren durch

die zitternden Saiten”), womit er mit aller Deutlichkeit den Abstand vom Poeta doctus betont. Gleichzeitig aber wird er nicht müde, sein eigenes dichterisches Subjekt zu akzentuieren: “Ich sah Deine Throne”, “mein Gesang”, “So sang ich”. Das Ich verschmilzt nicht mit Gott; noch nach den fast stammelnden Anrufen an den Vater der Welten in Strophe 7 hält es fest: “So sang ich”, und wenn der Dichter gleichzeitig vom “Staub” (des Irdisch-Menschlichen) spricht, so ist das nicht demütig gemeint, im Gegenteil: dass “der Staub” Gottes Herrlichkeit “tragen” kann, bedeutet, dass der Mensch/Dichter Gott ebenbürtig ist. Wie die letzten Zeilen von Strophe 7 zu erkennen geben, ist nicht in erster Linie Gottes Güte selbst, sondern die bewusst gewordene Fähigkeit des Dichters, sie zu besingen, Anlass freudiger Begeisterung! Und in Strophe 8 geschieht das Erstaunliche: der Dichter übertrumpft den Schöpfer-Gott und rückt in glückseliger Begeisterung, mit seiner “kühnen” Stimme in den Mittelpunkt, “um den sich die Himmel” sowohl wie die menschlichen Zuhörer “versammeln”.

Demgegenüber bringt freilich Strophe 9 eine gewisse Antiklimax. Wie schon angedeutet, ist man bis heute nicht einig über die Frage, wer mit der hier angesprochenen “Freundin” gemeint sei. Jedenfalls scheint es abwegig, hier einen “Rückfall” ins Erotische zu sehen; viel wahrscheinlicher ist die auf Brix (1908) zurückgehende Vermutung, es handle sich um die Mutter; ihr “Schoss, aus dem meine Glückseligkeit floss”, wäre also (mit Havnevik 1974, anders Zeruneith 1985:270) der Mutter-schoss, aus dem Ewald als Dichter geboren wurde. Die ganze Strophe wäre dann etwa wie folgt zu verstehen: indem die Mutter ihn als Dichter geboren hat, hat sie ihm die Fähigkeit gegeben, die schmerzlichen Lebenserfahrungen durch die Dichtkunst in Lust zu transformieren, aber der Dichter hat [127] Zweifel, ob eine Dichtung von der empfindsam-subjektiven bis selbstherrlichen Art, wie er sie im Vorausgehenden praktiziert hat, sie – gleichsam als Vertreterin eines bürgerlichen Publikums – zu erfreuen und damit zu belohnen vermag. Mit diesem metapoetischen Fragen markiert er den Abstand zur etablierten Dichtung nach festen Normen und Nachahmungsprinzip und problematisiert die eigene visionär-ekstatische Poesie mit ihrer neuartigen Auffassung der Dichterrolle. Dass hier für Ewald tatsächlich ein Spannungsverhältnis bestand, zeigt sich textintern in *Rungsteds Lyksaligheder* auch sonst: in dem Kontrast zwischen der regelmässig wiederkehrenden, “normgerechten” Strophenform und dem gewaltig expandierenden Gefühl, das besonders in der 2. Hälfte des Gedichts die Form auf Schritt und Tritt zu sprengen droht, aber auch in dem Gesamtverlauf, der vom Idyllisch-Pastoralen in gewaltigem Anstieg in die Erhabenheit und das Pathos der Gottesschau und des dichterischen Genius führt.

4.

Ewald hat selbst die subjektivistische Hochstimmung, wie sie vor allem in Strophen 7 und 8 drastisch zum Ausdruck kommt, später als Hybris betrachtet. In der

auf die Rungsted-Zeit folgenden Dichtung machen sich zunehmend wieder Missmut und Reue, schliesslich aber die Rückkehr ins Rein-Christliche bemerkbar – in der Ode “An die Seele” (*Til Sjælen*) von 1777 etwa wird die (eigene) Seele ausdrücklich als “gefallener, schwacher, ohnmächtiger Bruder von Engeln” dargestellt, der vergeblich seine “federlosen Schwingen” (*fjerløse vinger*) ausbreite und gegen die ursprüngliche himmlische Heimat emporflattere; am Schluss bleibt nur der (christliche) Gnadenakt des Himmels, der die aus ihrem überheblichen Traum Erwachte aus ihrem Abgrund emporzieht (vgl. Thomsen 1957). Andererseits lassen sich deutliche Parallelen zwischen *Rungstedts Lyksaligheder* und andern im gleichen Jahr entstandenen Gedichten wie *I Abrahamsons Stambog* (15. 1. 1773) oder *Nattetanker*, in denen das erhabene Glück des geistig Erleuchteten dem kleinlichen Treiben und den Ängsten des Alltagsmenschen gegenübergestellt wird, nachweisen, und man kann deshalb gewiss von einer momentanen Überwindung einer existentiellen Krise, wie sie sich etwa seit 1770 nachweisen lässt, sprechen. Die Überwindung der Krise um 1773 ist allerdings weniger biographisch als geistes- und literaturgeschichtlich interessant; denn, wie ganz besonders das Gedicht *Rungstedts Lyksaligheder* zeigt, liegt sie wesentlich in dem damals hochaktuellen Begriff vom göttlich inspirierten Naturgenie.

Man kann wohl sagen, dass sich in diesem Gedicht zwei geistig-literarische Strömungen des 18. Jahrhunderts, welche beide in Beziehung zur englischen Literatur stehen, kreuzen:

a. Die eine ist die empfindsame Landschaftsbeschreibung, die in der [128] europäischen Literatur im Verlauf des 18. Jahrhunderts zunehmend an Bedeutung gewinnt und die sich bei Ewald vor allem im ersten Abschnitt des Gedichts bemerkbar macht. Wie besonders die 1. Strophe zeigt, fliessen hier auch Traditionen des Pastoralis, der Rokoko-Idylle mit ein, später kann diese Naturlyrik auch Rousseau'sche und schliesslich pantheistische Färbung annehmen. Ihr Ausgangspunkt liegt aber vor allem in der englischen Dichtung und besonders bei James Thomson mit dessen *Seasons* von 1726–30: sie sind nicht nur in der französischen und deutschen Literatur rasch rezipiert, übersetzt, nachgeahmt worden, sondern haben deutliche Spuren auch in der skandinavischen Dichtung hinterlassen. Ein sprechendes Beispiel, das schon unmittelbar zu Ewald überleitet, ist das seinerzeit auch von Deutschen (Johann Andreas Cramer, Lessing) gerühmte Gedicht *Majdagen* “Der Maitag” (1758) des Norwegers Christian Braunmann Tullin (1728–65). Hier sind die Anklänge an Thomson (und dessen deutschen Übersetzer Brockes) unverkennbar, doch ist die Freude an der Natur und die Erkenntnis Gottes durch sie hier bereits zur unmittelbaren religiösen Ergriffenheit gesteigert, das Ganze gipfelt im staunenden Anruf des alles umfassenden unnennbaren Wesens, das die Wunder der Natur geschaffen hat:

Her fløj min sjæl i dette nu,
 med hellig ild i hver en ævne,
 hen til – hvordan må jeg dig nævne,
 navnløse væsen? Store Du!

Im Gegenüber zur göttlichen Allmacht erkennt das Ich sich selbst, aber angesichts des Unnennbaren dieser Macht sieht der Dichter gerade auch seine Begrenzung, das Unzureichende seiner menschlichen Erkenntnis ein (“Min sjæl vel ser, men ej udgrunder / det vellystsyn Du her mig gav”), und er endet denn auch sein Gedicht noch traditioneller als er es begonnen hatte – in der gesellschaftlichen Konvention.

b. Demgegenüber steigert sich bei Ewald die religiöse Erkenntnis in das Erlebnis des Dichter-Ichs als einer göttlich inspirierten gottähnlichen Potenz: der Akzent verschiebt sich vom Welterschöpfer zum schöpferischen Genie – Ewald hat sich die seit der Mitte des Jahrhunderts aktuelle Idee vom Originalgenie zu eigen gemacht. Dass einer der wichtigsten Ausgangspunkte der Genielehre des ausgehenden 18. Jahrhunderts in Youngs *Conjectures on Original Composition* von 1759 lag, ist allgemein bekannt; ebenso ist man sich auch im klaren darüber, dass der Nachweis direkter Abhängigkeiten und “Einflüsse” schwierig ist, war doch der Geniegedanke damals in weiten Teilen Europas – ganz besonders auch in Deutschland – in verschiedenen Varianten im Umlauf und muss doch gerade in einem Randgebiet wie dem skandinavischen Norden auch mit sekundär über [129] Übersetzungen, Bearbeitungen u. dgl. in einer andern, hier besonders der deutschen Sprache vermittelten Rezeption gerechnet werden. So wurden in Dänemark Teile von Youngs Essay durch Cramers *Nordischen Aufseher* 1760, wesentliche Elemente davon durch Gerstenbergs *20. Literaturbrief* von 1767, in beiden Fällen auf deutsch, bekannt. Daneben ist aber auch mit Anregungen durch originalere Ausprägungen des Geniegedankens, etwa bei Hamann, Herder und dem Sturm und Drang, zu rechnen. Dass Ewald von Klopstock als dem Autor des *Messias*, als Dichter und Prophet tief beeindruckt war, bezeugt er selbst in der Vorrede zu seinen gesammelten Schriften von 1780 (*Fortale*, in *Samlede Skrifter* 3:232–53). Wenn Frandsen (1939/1968: 94) dagegen vor allem an Inspiration durch Hamann und Herder denkt, scheint dies insofern (jedenfalls in einem engeren Sinne) zweifelhaft, als sich wesentliche Elemente der Genielehre dieser beiden (Irrationalismus des Geniebegriffs bei Hamann, Verbindung von Unbewusstem mit Naturhaftigkeit anstelle der göttlichen Inspiration bei Herder) bei Ewald gerade nicht oder höchstens andeutungsweise nachweisen lassen (vgl. Schmidt 1985).

Hingegen zeigt ein etwas näherer Vergleich von *Rungstedts Lyksaligheder* und Youngs *Conjectures* eine weitgehende Übereinstimmung in sozusagen allen wesentlichen Punkten: wie bei Young orientiert sich der Dichter unmittelbar an der Natur, ja die Dichtung selbst wird zu einem Stück Natur – “Da wuchs mein Gesang” (Strophe 5) weist nicht nur auf die ständige Erweiterung des beobachtenden Bewusstseins in den ersten 4 Strophen, sondern markiert einen geradezu organologischen Begriff des Originalen und Genialen, entsprechend Youngs Formulierung:

An Original may be said to be of a vegetable nature; it rises spontaneously from the vital root of the Genius; it grows, it is not made.

Dass der originale Genius Teilhaber am Göttlichen ist, sich durch göttliche Inspiration vom Poeta doctus unterscheidet, wird bei Young ebenso explizit formuliert wie bei Ewald lyrisch-pathetisch zum Ausdruck gebracht (besonders in Strophe 6–7). Youngs Forderung nach “starken Tönen”, die sich nicht streng an überkommene Regeln halten, realisiert Ewald explizit mit seinem “Rasen des mächtigen Klangs” (Strophe 6), implizit im hochpathetischen Stil vor allem der zweiten Gedichthälfte, bei allem Neuartigen und Grenzüberschreitenden der Ausdrucksweise aber ohne eigentlichen Traditionsbruch, wie denn auch Young empfiehlt, sich an den Alten zu schulen, aber sie nicht nachzuahmen. Und was Young als Voraussetzung für den Durchbruch des Originalgenies hinstellt: Erkenntnis der eigenen Kräfte in der modernen Dichtergeneration, Selbsterkenntnis und Selbstachtung, das haben wir in Strophen 7 und 8 von Ewalds Gedicht in einem geradezu bis zur Hybris gesteigerten dichterischen Selbstbewusstsein kennengelernt. [130]

Mit diesen Feststellungen soll nicht unbedingt eine direkte “Abhängigkeit” des Dänen von der Theorie des Engländers behauptet werden, aber gegenüber einer in der Ewald-Literatur recht verbreitenden Tendenz, die Bedeutung englischer Dichtung und englischen Ideenguts eher herabzuspielen, verdient die Parallelität doch unsere Aufmerksamkeit. Was in der einschlägigen Literatur kaum oder selten angedeutet wird: es darf als sehr wahrscheinlich betrachtet werden, dass Ewald nicht nur dem Namen nach Young gekannt, sondern ihn auch im Original gelesen hat. Dass er “Youngs Betragtninger” 1778, aus einer späteren Lebenssituation heraus, in scherzhaft-ironischem Zusammenhang erwähnt (in *Klage-Sang over Skødehunden Maske*), hat dabei nicht allzu viel zu bedeuten; in Verbindung mit dem, was Ewald in der *Fortale* von 1780 aus der Retrospektive über seine Berührung mit der englischen Literatur um 1769 schreibt, ergibt sich mit grosser Wahrscheinlichkeit, dass ihm damals auch Young zu einem bedeutenden Erlebnis geworden war: er habe damals englisch gelernt “und welch’ bodenlose Flut von dichterischem Reichtum öffnete sich da für mich!”

5.

Damit fügt sich dann Ewalds Gedicht in doppeltem Sinn in den Kontext geistig-literarischer Strömungen englischen Ursprungs ein, die in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts sich auch in Skandinavien zunehmend Geltung verschaffen. Stimmungsvolle Landschaftsbeschreibung (Idyllik) und Genieidee werden dabei in zunehmendem Masse ergänzt durch weitere Tendenzen, die ebenfalls ihren Ursprung oder doch einen wichtigen Bezugspunkt im angelsächsischen Bereich haben. Während die Landschaftsbeschreibung gerade um 1770 durch den Einbezug des Schrecklichen oder Dramatischen ihren ästhetischen Bereich beträchtlich ausweitet (z. B. durch Schilderung norwegischer Gebirgslandschaften, Wasserfälle u. dgl.), wird die Gattung der Elegie, mit Youngs *Night Thoughts* (1742–45) als wesentlicher Inspira-

tionsquelle, zunehmend beliebter und zugleich mehr und mehr in sentimentaler Richtung ausgeformt. Ewald hat selbst das Abend- und Nachtmotiv mehrfach ausgestaltet: positiv in dem schon erwähnten Gedicht *Nattetanker* von ca. 1773 (wobei der Titel von einem späteren Herausgeber stammt!), negativ in düsterem Pessimismus, ja fast makabrer Sehnsucht nach Vernichtung in den um 1778 entstandenen *Aftenen* und *Aftenen: Et Fragment*. In weicheren Tönen hat 1772 der Schwede Johan Gabriel Oxenstierna das Erlebnis der Nacht beschrieben – in dem Gedicht *Natten*, laut Carl Fehrman (1954:107) “geradezu das Paradebeispiel einer nocturnen Landschaft in der schwedischen Lyrik des 18. Jahrhunderts”. Besonders beliebt aber wurde seit der Mitte des Jahrhunderts – zum Teil in Fortführung einheimischer Traditionen der Begräbnispoesie, vor allem aber angeregt [131] durch sowohl Youngs *Night Thoughts* wie Grays *Elegy Written in a Country Churchyard* (1751) – die “Kirchhofpoesie”, welche, obwohl von der dänischen Literaturwissenschaft wenig beachtet, in der dänischen Dichtung so reiche Blüten trieb, dass sich in den 80er Jahren Jens Baggesen zu einer beissenden Parodie aufgefordert fühlte (*Kirkegården i Sobradise*). Ewald hat selbst mehrere Stücke dieses Genres geschrieben (z. B. die Elegie auf das Begräbnis eines Freundes: *Ved Herr Frederik von Arnsbachs Grav* 1772), die Beispiele liessen sich, obwohl in der Forschung noch kaum aufgearbeitet, leicht vermehren. Für die schwedische Dichtung dieser Zeit hat Fehrman in mehreren Schriften die Bedeutung von Todes-, Grabes- und Kirchhofmotiv nachgewiesen (bei Bellman, Oxenstierna, Lidner usw.) und gezeigt, wie sich der Durchbruch des Sentimentalismus in der Dichtung des 18. Jahrhunderts vor allem in dieser Gattung der subjektiven Grabeslyrik vollzieht (Fehrman 1952). Hinzu kommt schliesslich die Wirkung Ossians (und zunächst auch Percys), die auch die nordischen Literaturen erfasst und weit bis in die Romantik des angehenden 19. Jahrhunderts hinein anhält: wiederum ist Ewald einer der ersten, der sich für Macphersons Dichtung interessiert (im Brief an seinen Verleger vom 1. 9. 1767), mächtigster Zeuge vorromantischer Ossian-Begeisterung ist jedoch der Schwede Thomas Thorild mit seiner in den 1780er Jahren entstandenen, in freien Rhythmen abgefassten, gewaltig pathetischen Hymne *Ossian*. Und nicht genug damit: auch für den zum Teil bereits früher bekannten Milton beginnt man sich in vermehrtem Masse wieder zu interessieren, so dass sein *Paradise Lost* nicht nur sogar ins Isländische übersetzt wird (Jón Þorláksson 1793–1805), sondern u. a. auch Ewalds erstes grosses Drama *Adam og Eva* 1769 anregt. Die beiden gewichtigsten skandinavischen Romane des 18. Jahrhunderts aber – Ewalds *Levned og Meninger* (aus den 1770er Jahren) und Baggesens *Labyrinthen* (1789/90) – wären ohne das Stern’sche Muster des subjektiv-sentimentalen Romans nicht denkbar.

Das zunehmende Interesse für England und die englische Literatur wird auch durch theoretische Schriften bestätigt – besonders bei den Norwegern tritt es markant in Erscheinung: so rühmt der vor allem von *Majdagen* bekannte Braunmann Tullin in einem Aufsatz über die Poesie die Engländer dafür, dass sie als erste das Joch der klassischen Regeln abgeworfen hätten, und befürwortet einen Mittelweg “zwischen

Doktor Young und Doktor Haller" (*Samtlige Skrifter* 3:118), und Claus Fasting veröffentlicht in den von ihm herausgegebenen *Provincialblade* (1778–81) nicht nur einen "Bardensang" in Form einer Mischung von Ossian und Kirchhofpoesie, sondern schreibt u. a. auch über Ossian, den er unter die grössten Genies der Welt einreihet, wie auch über Shakespeare, den er als "det originalste Genie næst Homer og Ossian" bezeichnet.

So vereinigen sich eine ganze Reihe von wesentlich von England her geprägten Tendenzen in der skandinavischen Literatur des ausgehenden [132] 18. Jahrhunderts und konstituieren hier in beträchtlichem Ausmass das, was gewöhnlich Vorromantik genannt wird und sich in diesem Sinne mit zunehmender Deutlichkeit von der rationalistisch-klassizistischen Dichtungstradition abhebt. Freilich sind diese Tendenzen von Anfang an mit deutschen vorromantischen Strömungen, wie sie vor allem durch den Klopstock-Kreis nach Dänemark vermittelt wurden, stark verflochten, und es scheint allgemein nicht leicht, deutsche, englische und französische Anregungen (Rousseau!) der nordischen Vorromantik auseinanderzuhalten. Eines scheint aber sicher: die Beziehungen zur englischen Literatur des 18. Jahrhunderts verdienen mehr als das bisher in der skandinavischen, besonders in der dänischen Literaturgeschichte der Fall war, Beachtung, und wer sich da ans Werk machen wollte, würde gewiss durch manche Entdeckerfreude belohnt!

Literatur

- Brix, Hans. 1963. *Fagre Ord: Smaa Kommentarer til berømte danske Digte (1908)*. Gyldendals Uglebøger.
- Ewald, Johannes. 1969. *Samlede skrifter*. Udgivet af Det danske Sprog- og Litteraturselskab. 6 Bände 1914–24. Neudruck Kopenhagen.
- Fehrman, Carl. 1952. *Diktaren och døden: Dödsbild och förgängelsetanke i litteraturen från antiken till 1700-talet*. Stockholm.
- Fehrman, Carl. 1954. *Kyrkogårdsromantik: Studier i engelsk och svensk 1700-talsdiktning*. Lund.
- Fehrman, Carl. 1957. *Liemannen, Thanatos och dødens ängel: Studier i 1700- och 1800-talens litterära ikonologi*. Lund.
- Frandsen, Ernst. 1968. *Johannes Ewald: Et stykke dansk åndshistorie (1939)*. Kopenhagen (Kap. "Geniet" S. 88–130).
- Havnevik, Ivar. 1974. Digter, ikke poet: Ewalds "Rungstedts Lyksaligheder". *Nordisk tidskrift* 1974: 34–74.
- Kau, Edvin. 1977. *Den ewaldske tekst mellem himmel og jord*. Kopenhagen.
- Schmidt, Jochen. 1985. *Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750–1945*, 2 Bände. Darmstadt.
- Thomson, Ejnar. 1957. *Digteren og Kaldet: Efterladte studier*. Kopenhagen (über Ewald S. 57–85)
- Thomsen, Sigurd. 1943. *Johannes Ewald: en Digters Livshistorie*. Fredericia.
- Tullin, Christian Braunmann (1770–73). *Samtlige Skrifter*, 3 Bände. Kopenhagen.
- Zeruneith, Keld. 1985. *Soldigteren: en biografi om Johannes Ewald*. Kopenhagen.

