

# Ausklang des Nordismus : Oehlenschlägers letztes Drama Kiartan og Gudrun

Objekttyp: **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.

## Ausklang des Nordismus

### Oehlenschlägers letztes Drama *Kiartan og Gudrun*

Ein renommierter Zürcher Professor meinte einmal, es wäre eine lustige Aufgabe, eine Dissertation über Goethes schlechte Dramen zu schreiben. Man kann sich fragen, ob es ebenso lustig wäre, ein Buch über die noch bedeutend zahlreicheren schlechten Tragödien Adam Oehlenschlägers zu verfassen. Das dürfte einigermaßen zweifelhaft sein, müsste sich doch der damit Beschäftigte durch eine lange Reihe wenig geglückter Dramentexte durchbeißen, deren poetisch-bilderreiche Sprache zwar streckenweise anzusprechen vermag, bei denen aber, abgesehen von einigen Stereotypen wie "Gegensatz von Heidentum und Christentum" oder "klassische Harmonie" (in der Menschenschilderung), eine tiefere Sinnstruktur nur schwer auszumachen ist. Das bedeutet aber nicht, dass einzelne von Oehlenschlägers späteren Dramen wenigstens literaturgeschichtlich uninteressant wären, stehen sie doch bei aller ideologischen Blässe und gestalterischen Stereotypie in einem zeitgeschichtlichen Zusammenhang, nicht nur im Hinblick auf Oehlenschlägers Gesamtwerk, sondern auch als Beiträge zum Gesamtbild des dänischen "Guldalder", ja der nordischen Romantik überhaupt.

In diesem Rahmen ist *Kiartan og Gudrun* als Oehlenschlägers letztes Drama von einem gewissen besonderen Interesse, beleuchtet es doch als einzige Paraphrasierung einer isländischen Familiensaga noch einmal die Bedeutung des Altnordischen bei Oehlenschläger überhaupt und lässt es doch auch erkennen, dass Oehlenschläger trotz allem Verharren in festgefahrenen Bahnen vom allmählich sich ändernden Zeitgeist der 30er und 40er Jahre des letzten Jahrhunderts nicht ganz unbeeinflusst geblieben ist. 1847 entstanden und, begleitet von J. L. Heibergs skeptischem Kommentar, 1848/49 einigemale aufgeführt, ist das Drama eine Bearbeitung der *Laxdæla saga*, deren narrativen Kern Oehlenschläger auswählt und in einer in mancher Hinsicht charakteristischen Weise neu gestaltet.

Bekanntlich repräsentiert die *Laxdæla saga* ein schon etwas avancierteres Stadium der Entwicklung der Isländersaga, nicht nur in ihrer Eigenschaft als umfangreiche "Buchsaga", sondern auch in ihren auffallend starken höfischen [158] Zügen und in gewissem Sinne auch in der Bedeutung der Liebesthematik, aber entgegen einer neueren Interpretation (s. Bredsdorff 1971: 39–56), die in ihr ein durchkomponiertes Werk über Ordnung und Zerfall der isländischen Gesellschaft sehen möchte, haftet ihr doch noch viel Archaisches an: aus einer breit angelegten Familienchronik hebt sich in der Mitte eine strikt strukturierte heroische Geschichte heraus, in der das erotische Thema zwar eine wesentliche Rolle spielt, aber doch zur Hauptsache nur als Motivation und auslösendes Moment einer vom üblichen Ehre-Rache-Denken geprägten Geschichte, die vom zentralen Totschlag (an Kjartan) über die Rache am Mörder (Bolli) bis zur Rache für diesen reicht, bevor die Saga wiederum in einem mehr chronikartigen Verlauf einmündet. Christliches kommt zwar vor, bleibt aber

relativ peripher gegenüber der an der Nibelungensage orientierten Thematik mit ihrer Zusammenfassung in Guðrúns bekanntem Satz: “Þeim var ek verst, er ek unna mest”.

Wenn wir von da aus Oehlenschlägers Text betrachten, stellen sich vor allem zwei Fragen: 1. Inwiefern lässt sich aus ihm eine neue Sinnstruktur, überhaupt eine tiefere Bedeutung, erkennbar an Gestaltung und Interaktionen der Figuren, herauslesen? Handelt es sich im wesentlichen um eine erotische Tragödie? Ist es in erster Linie, wie es Vilh. Andersen formuliert hat, ein “interessantes” Schauspiel? Ist es ein neues Beispiel für die von Oehlenschläger so oft abgehandelte Problematik Heidnisch/Christlich? – 2. Was hat die altnordische Motivik zu bedeuten? Ist sie lediglich “Ornamentik”, nur ein ästhetisches Verfahren? Inwiefern hat das Nordisch-Nationale eine tiefere Bedeutung? Geht es gar um die Wiederbelebung eines (heroischen) Mythos? Oder hat letztlich Vilh. Andersen Recht, wenn er im Hinblick auf dieses Drama von dem Verhängnisvollen spricht, “dass Oehlenschläger Steffens’ Forderung nach einer tieferen Bedeutung der Poesie getrotzt habe”? Einen Fingerzeig zu diesen Fragen gibt uns Oehlenschläger selbst schon 1811 in der Vorrede zum Drama *Stærkodder*, wenn er festhält, dass “Hovedsagen i ethvert saadant Værk er da Fremstillingen af det sieldne Menneskelige”. Es geht ihm also nach eigener Auffassung vor allem um die Darstellung menschlicher Charaktere, genauer – und dies ganz besonders im vorliegenden Drama – um gegensätzliche Charaktertypen, und gerade hierfür bot ihm die Figurenkonstellation der *Laxdæla saga* besonders gute Ansatzpunkte. Deutlicher als in Oehlenschlägers Quelle tritt diese Konstellation in Form eines doppelten Dreiecksdramas in Erscheinung. Oehlenschläger bedient sich selektiv nur des Mittelteils der *Laxdæla saga* und verwebt hier recht geschickt die Konstellationen Kiartan – Gudrun/Bodli und Gudrun/Kiartan/Ingeborg ineinander, während in der Saga das zweite Dreiecksverhältnis mehr nur angedeutet ist; außerdem drängt er die Ereignisse zeitlich auf wenige Wochen zusammen und erzielt dadurch eine erhöhte dramatische Schlagkraft wie auch eine schärfere Profilierung der gegensätzlichen Figuren Gudrun/Ingeborg und Kiartan/Bodli. Zudem arbeitet [159] er auf weite Strecken auch mit dem Gegensatz zwischen Christlich und Heidnisch bzw. religiöser Gleichgültigkeit und mit der seit der Romantik so beliebten Kulturproblematik Nord/Süd, doch werden diese Motive weder für die Charakterzeichnung noch für eine allgemeinere oder gar geschichtsphilosophische Thematik wirklich relevant. Dass Christliches – vor allem in der Auseinandersetzung zwischen Kiartan und König Olaf Tryggvason – eine Rolle spielt, ist zwar schon in der *Laxdæla saga* vorgegeben, ist dort aber kaum für das Ganze tragendes Motiv abgesehen vom Lebensende der Guðrún als Einsiedlernonne, das aber Oehlenschläger gerade weglässt: das Heidentum das alten Olaf Paa dient in erster Linie der Profilierung des zum Christen gewordenen Kiartan, bleibt aber ein Nebenmotiv; dass Gudrun insgeheim Christin sein soll und sogar Latein versteht, ist ebenso überraschend wie unglaublich, ja störend und soll offenbar den widersprüchlichen Charakter dieser Frauengestalt erklären helfen – vom Christentum als welthistorischer Kraft ist

trotz Olaf Tryggvasons rabiater Christianisierung, trotz Olaf Paas Abkehr von den alten Göttern infolge der überwältigenden Schönheit eines Jupiterbildnisses, das ihm nach Island gebracht wird (!) und trotz Kiartans (dann doch nicht durchgeführter) Absicht, bei den Wenden zu missionieren, nicht viel zu spüren, und dass Gudrun mütterlicherseits von Sizilien herkommen soll und sogar von einer sizilianischen Pflegemutter Cornelia begleitet wird, soll zwar wohl die romantische welthistorische Konstellation Nord/Süd andeuten, bleibt aber weitgehend blindes Motiv.

Zu Anfang hält sich Oehlenschläger (abgesehen von der zeitlichen Konzentration) recht genau an das in der Saga Vorgegebene: Kiartan und Bodli verlieben sich beide in Gudrun, die schon zwei Ehen hinter sich hat und sich in ihrer isländischen Existenz nicht wohl fühlt; beide fahren nach Norwegen und kommen an den Hof Olaf Tryggvasons, der sie zum Christentum zwingen will, was aber dank der religiösen Indifferenz der beiden nicht schwer ist; Kiartan besteht einen Wettkampf im Schwimmen mit König Olaf und verkehrt häufig bei Olafs Schwester Ingeborg, die sich Hals über Kopf in ihn verliebt, sogar einzelne Details wie der Kopfputz (slør, "Schleier", bzw. altisländisch motr, "leinene Kopfbedeckung"), den Ingeborg beim Abschied Kiartan zu Händen seiner "Verlobten" Gudrun mitgibt, werden aus der Saga in das moderne Drama übernommen; es folgen, immer noch wie in der Saga, die Lüge des vorzeitig zurückgekehrten Bodli über Kiartans angebliche Verlobung mit Ingeborg und – kräftig nachgezeichnet – Gudruns Widerwille bei Bodlis Werbung, ja noch später (nach Gudruns Heirat mit Bodli und Kiartans Rückkehr) bezeichnet sich Olaf Paa als friedfertig, wie er dies in der Saga auch tatsächlich unter Beweis stellt.

Doch nach Gudruns Heirat und Kiartans Rückkehr ist sozusagen alles anders. Kiartan heiratet nicht Hrefna, die hier als seine Schwester und Gudruns Freundin [160] auftritt, sondern zieht sich von der Welt zurück, er hat sich taufen lassen und widmet sich nun der Lektüre frommer Bücher, gleichwohl aber müssen er und Bodli sterben, doch auf ganz andere Weise als in der Saga. Zunächst bahnt sich eine Versöhnung mit Gudrun an: sie will sich von Bodli trennen und verlangt von Kiartan, Bodli zu töten, doch in raschem Stimmungswechsel führt sie Bodli schließlich dazu, sich im ehrlichen Duell mit Kiartan zu messen, so dass nun dieser Sieger in der Auseinandersetzung wird. Nach Bodlis Tod scheint erneut der Weg frei zur Versöhnung und zu einem glücklichen Zusammenleben von Kiartan und Gudrun, aber da greift der Zufall bzw. das Schicksal in doppelter Weise ein. Das Schiff, auf dem Ingeborg zur Zerstreung ihrer Liebessorgen nach der Trennung von Kiartan nach Dublin fahren sollte, wird im Sturm an die isländische Küste verschlagen, so dass es zur Begegnung aller an dem Dreiecksverhältnis Gudrun/Kiartan/Ingeborg kommt; eine Abschiedsumarmung zwischen Kiartan und Ingeborg versteht Gudrun falsch, sie schießt einen Pfeil ab und trifft – aus Versehen – Kiartan, der stirbt. So kann die Tragödie ein Ende nehmen: fern von jeder Ehre-Rache-Geschichte, aber um so stärker im Zeichen der Eifersucht, und Oehlenschläger kann seiner Neigung zum Sentimentalen und Melodramatischen frei die Zügel schießen lassen. Ingeborg erbittet

sich zum Andenken Kiartans Ring, den sie aus Hrefnas Hand auch empfängt; sie lässt den für Gudrun bestimmten Schleier auf Kiartans Leiche fallen (den Gudrun allerdings gleich wieder entreißt), und schließlich wirft Gudrun eine wilde Rose auf Kiartans Leiche, worauf – noch einmal eine Überraschung – Gudrun sich am Schluss in einer geradezu Schelling'schen Vision von einem Naturgeist, als der sie weiterleben will, ergeht:

“Jeg kommer ei til Helved; thi der straffes kun  
 Fordømte Siæl. Jeg kommer ei til Himmerig;  
 Thi Siæl kun nyder Salighed. Som Jordens Alf  
 Jeg spørge vil; som Gienfærd – men ei græsseligt:  
 Jeg hyller mig i Blomsterduft og sagte Vind,  
 i Bølgeskum. Mit Skum skal skvulpe mod hans Grav.  
 Som Urt jeg staaer derpaa, som Drossel synger jeg  
 Om Elsskovs korte Fryd og lange Hiertesorg.”

Man mag sich fragen, was uns diese Liebestragödie mit ihrem so reichlich unerwarteten “Salto mortale” in das Schicksalsdrama denn eigentlich sagen soll? Doch da erinnern wir uns an das “seltene Menschliche”, von dem Oehlenschläger in erster Linie menschliche Charaktere, und dies nicht so sehr in der Gegenwart, sondern in zeitliche Ferne gerückt und damit ins Allgemeine erhoben, zur Darstellung bringen will. Dass er uns auch in *Kiartan* [161] *og Gudrun* vor allem interessante, gegensätzliche und auch in sich selbst widersprüchliche Charaktere nahebringen will, zeigt sich rasch bei einem Blick auf die Hauptfiguren des Dramas, auch wenn man ihm wohl zu Recht vorgeworfen haben mag, dass die Charakterzeichnung nicht in allen Teilen gelungen sei.

Relativ unkompliziert ist das Gegensatzpaar Kiartan/Bodli. Während sich das Heldentum der beiden in der *Laxdæla saga* nur gradmässig unterscheidet, so dass Kiartan nicht nur der größte, sondern auch der edelste Held, Bodli jedoch immerhin der “zweitbeste” ist, dessen hervorragende Qualitäten immer wieder erwähnt werden, ist Oehlenschlägers Bodli überhaupt kein Held und Kiartan widersprüchlich. Bodli brüstet sich zwar mit seiner und Kiartans Abstammung von “Helden”, er wird aber nicht nur als intrigant, sondern auch als schwach dargestellt und gewinnt erst am Schluss, als er sich zum ehrlichen Zweikampf mit Kiartan (statt Mord) durchringt, ein gewisses Format. Er ist nicht nur uninteressiert an höheren Werten wie Kunst oder Religion, sondern Gudrun betont auch immer wieder seine “Lauheit” (*lunkenhed*) und “Halbheit”:

“Ei ganske falsk! Der har du Ret; thi, Kiartan, naar  
 Var Bodli noget ganske? Gid med Liv og Siæl  
 Han var en Niding, at jeg kunde hade ham;  
 Men denne Halvhed gjør ham rent utaalelig...”

In diesem Sinne ist Bodli eine ausgesprochene Kontrastfigur zu Kiartan und Oehlenschläger versäumt denn auch nicht, ganz im Gegensatz zur Saga, von Anfang an den Gegensatz zwischen den beiden und auch ihre Rivalität herauszuheben. Kiartan

dagegen ist auf weite Strecken als positiver Held aufzufassen. In dem Gedicht in Balladenstrophen, das Gudrun im ersten Akt anachronistischerweise der Hrefna vorliest, bezeichnet sie ihn plakativ als “smuk..., høvisk, tapper, velopdragen”, und dass er als harmonische Persönlichkeit aufgefaßt werden soll, gibt er selbst gleich am Anfang – und zwar in dem von den Romantikern angestrebten Sinn einer Vereinigung von Natur und Geist – zu verstehen:

“[...] Naturen vistnok først og sidst;  
 Men Kunsten, Bodli! heller ei foragte du.  
 Og mere, tykkes mig, min Faders Pleiesøn  
 Ham takke skulde for det sieldne Kløgtens Værk.”

Kiartan ist stolz, aber im positiv-heroischen Sinn einer souveränen Persönlichkeit, die sich selbst von der Macht des Königs nicht beeindruckend lässt. [162] So lässt er sich von Olaf Tryggvason nicht zur Annahme des Christentums zwingen, obwohl er seinem ganzen Wesen nach der neuen Religion schon nahesteht. Trotz seiner physischen Kraft und seinen heroischen Fertigkeiten attestiert ihm Gudrun, er habe Seele: “Skiønt er hans Øie, Siælen staaer i Vinduet”, und so sind es denn auch alles andere als taktische Überlegungen, die ihn schließlich zum Übertritt bewegen: schon bevor er von Gudruns “Untreue” erfahren hat, bekehrt er sich auf der Überfahrt nach Island unter dem Einfluss des Bruder Martin. Wenn er nach dem Schock von Gudruns und Bodlis Heirat anscheinend resigniert und als ausgesprochen *blid* (“freundlich, mild”) erscheint, so mag dies teilweise seiner Fähigkeit zur Selbstbeherrschung zuzuschreiben sein, dass er sich aber christlicher Frömmigkeit befleißigt, wird von Oehlenschläger geradezu dick aufgetragen: Kiartan hat jetzt (offenbar in kürzester Zeit!) Latein gelernt und liest fromme Bücher, ja er möchte sogar als Missionar zu den heidnischen Wenden aufbrechen, woraus dann allerdings doch nichts wird. Kiartan ist aber doch nicht nur der ideale Held, sondern Oehlenschläger bemüht sich, ihn bis zu einem gewissen Grad als widersprüchlich erscheinen zu lassen und er hat auch gleich eine Erklärung dafür bereit: in Kiartan fließt, von Großmutter Melkorka her, teilweise irisches Blut. Dass er einmal von Gudrun als zärtlich-schwacher Träumer bezeichnet wird, mag hauptsächlich ihrem Bedürfnis nach Selbstrechtfertigung zuzuschreiben sein, ein hervorstechender Charakterzug ist vor allem seine Hitzigkeit, wie sie gleich schon am Anfang in ehrenrührigen Vorwürfen an Freund und Ziehbruder Bodli zutage tritt, aber auch noch im fünften Akt, wo Kiartan Bruder Martin gesteht, er habe mit seinen Wutausbrüchen infolge von “fortørnet Elskov” Vater und Schwester von ihrem Hof vertrieben. Kiartan bekennt auch gegenüber Ingeborg: “Hun er en Engel [...] jeg sværmer i det Lavere”, aber er scheint sich am Schluss doch bis zu einem gewissen Grade gewandelt zu haben und macht sich jetzt, nachdem Bodli tot ist, berechnete Hoffnungen auf eine glücklich-harmonische Existenz, bevor das Schicksal dazwischen tritt.

Markanter als bei den männlichen sind allerdings Widersprüchlichkeit und Gegensätzlichkeit bei den weiblichen Hauptfiguren. Dabei soll hier Hrefna außer Betracht bleiben, da sie mehr nur eine heidnische Parallele zur Christin Ingeborg, also

eine Heidin mit christlicher Gesinnung ist. Ganz offensichtlich ist, dass Oehlenschläger auf weite Strecken mit den gegensätzlichen Frauentypen Ingeborg/Gudrun arbeitet, wenn auch dabei der Gegensatz Kiartan = christlich gesinnter Held/Gudrun = dämonische Frau von heidnischem Zuschnitt nicht vergessen werden soll. Zum Zweck der Kontrastierung der beiden Frauen baut Oehlenschläger die Figur der Ingeborg gegenüber der Saga noch aus: während die *Laxdæla saga* Olafs Schwester Ingibjörg nur einigemal kurz erwähnt und diese nur in der Abschiedsszene, bei der sie Kiartan den Kopfputz für Gudrun übergibt, etwas mehr Profil gewinnt, ist Ingeborg bei Oehlenschläger viel [163] präsenter, nicht nur während Kiartans Anwesenheit am norwegischen Hof, sondern außerdem noch am Schluss auf Island, wo sie in der Saga überhaupt nicht vorkommt. Andererseits ist allerdings ihr Charakterbild in Oehlenschlägers Drama völlig klar und eindeutig: sie ist nicht nur die spontan und unbedingt Liebende, sondern auch die wahre Christin, die in diesem Sinne auch in die "ideologische Konstellation" des ganzen Stücks integriert ist. Sie fügt sich nicht nur bei Kiartans Abschied vom Königshof widerspruchslos in ihr Schicksal, sondern entsagt ihrem Geliebten auch am Schluss, nachdem sie noch einmal enttäuscht worden ist, ohne Zögern – ein wahrer Engel und Inbegriff der Güte und Entsagungsbereitschaft. Sie, die man auch als eigentliche Madonna-Figur bezeichnen kann, weiß auch genau zwischen weltlich orientiertem *elskov* und christlicher *kærlighed* zu unterscheiden:

“[...] Ja, naar Elskov Magten faaer,  
Saa er vi alle Hedninger. Sand Kiærlighed  
Er christelig, som lever af Opoftrelser;  
Men hedensk er den søde, stærke Ruus, hvori  
Man glemmer Alt, og tænker henrykt kun paa Een.”

Ganz anders Gudrun! Sie erscheint von Anfang an in ihrem Verhalten gegenüber Kiartan zwiespältig, widersprüchlich, behandelt ihn einerseits zynisch-ironisch, lässt aber vor allem am Schluss des ersten Akts doch eine leidenschaftliche Liebe zu ihm durchblicken. Während Ingeborg ganz und gar ein ideales Christentum verkörpert, heißt es zwar im dritten Akt – reichlich überraschend –, Gudrun sei insgeheim auch bereits Christin, ja im vierten Akt erfahren wir gar, dass sie Lateinkenntnisse hat und die Antonius-Legende kennt, und eine Zeitlang gibt sie sich auch versöhnlich und erweicht ihren harten Sinn gegenüber Kiartan. Aber sie bleibt undurchschaubar: ebenso wie sie sich trotz ihres Christentums ein Freia-Standbild schnitzen lässt, schwankt, wie schon Kiartan zu Anfang festhält, ihr Charakterbild zwischen Gut und Böse, ja gerade die ihr so sehr ergebene Hrefna bringt ihre Widersprüchlichkeit auf den Punkt:

“[...] Hun yndig er,  
Og fuld af Vid og Snille, hun indtager ei  
Blot Mænd, men Qvinder, og det varer lang Tid, før  
Man kender hende ret [...]  
[...] thi jeg frygter, hun er lumsk,

Og at en kulsort, uheldsvanger Tordensky  
Vil træffe Kiartan, naar han det formoder mindst.”

[164] Mehrmals heißt es auch, Gudrun habe Geist, aber keine Seele, sie sei eine hochbegabte Frau, aber ihr mangle das Herz, und in der schon zitierten Schlussreplik erkennt sie selbst, dass sie den christlichen Kategorien von Gut und Böse entrückt sei und deshalb nach ihrem Tod als Naturgeist weiterleben werde. Sie widerspricht also dem klassisch-romantischen und insbesondere Oehlenschläger'schen Harmonieideal, ist aber nicht nur wankelmütig und schwankt besonders in den beiden letzten Akten zwischen Versöhnlichkeit und Feindschaft, indem sie das einmal die Vereinigung mit Kiartan anbietet, das anderemal seinen Tod beschließt, ihn dann wieder rettet und schließlich einen Mordanschlag auf ihre Rivalin unternimmt – Oehlenschläger bemüht sich darüber hinaus, ihr geradezu dämonische Züge zu verleihen. Bodli sagt schon zu einem frühen Zeitpunkt: “Der Trolddom er i hendes Ansigt, hvo det seer / Ei glemmer det...”, und Gudrun deutet einmal selbst an, wie sehr sie sich irrationalen Mächten ausgeliefert glaubt:

“[...] Men det hielper Ingenting  
At kæmpe mod sit Lune; hvad Naturen vil,  
Det vil den eengang, og kun dum Eenfoldighed  
Kan troe, med kolde Meninger at ave den.”

So lässt sich Gudrun immer wieder – als sie von Kiartans angeblicher Untreue erfährt, als der heimgekehrte Kiartan ihr Bodlis Lüge aufdeckt – zu irrationalen Hassausbrüchen hinreißen, wird sie immer wieder zur Furie, zum Dämon, der, selbst von unkontrollierbaren Mächten bedroht, zerstörerisch in das Leben anderer Menschen eingreift. An ein paar Stellen scheint Oehlenschläger so etwas wie eine Erklärung für Gudruns Charakter andeuten zu wollen: Gudrun ist eine im isländischen Milieu Frustrierte (wie übrigens bereits in der *Laxdæla saga* angedeutet wird); ihre Mutter ist “en sorthaaret Viv fra Sikilei”, Gudrun leidet am Gegensatz Nord/Süd (womit Oehlenschläger vielleicht die Notwendigkeit einer harmonischen Vereinigung der beiden Kultursphären andeuten will). Interessant ist aber auch Olaf Paas Hinweis, dass Gudruns Vater von der berühmten Halgerde der *Njáls saga*, der wohl ältesten *femme fatale* der nordischen Literatur, abstamme. Die Stellen mögen recht peripher anmuten, aber besonders der Hinweis auf Halgerde ist uns wertvoll im Hinblick auf die Tradition, in der Gudrun und damit auch ihr Gegenbild Ingeborg stehen. Es ist ganz offensichtlich, dass Oehlenschläger hier zwei Frauentypen in den Mittelpunkt stellen will, die in der Romantik erstmals in ihrer Gegensätzlichkeit stärker in Erscheinung treten, in Spätromantik-Romantismus an Aktualität gewinnen und über Ibsen und andere schließlich bis zu *femme fatale* und *femme vierge* der Jahrhundertwende immer wieder neu gestaltet werden.

[165] In seinen Erinnerungen hat Oehlenschläger mit der Wiedergabe eines Briefes vom 3. Juli 1847 (s. Oehlenschläger 1857–1862, Bd. 10, S. 396) Gudruns dämonischen Charakter ausdrücklich bestätigt: “Fru Heiberg vil spille en fortræffelig



Gudrun, en heroisk, coquet, dæmonisk Character”. Wenn er im gleichen Brief das Stück ausdrücklich als eine Liebestragödie bezeichnet, so ändert dies natürlich nichts an der Tatsache, dass sein Hauptanliegen bei den Charakteren, die er mit einem Versuch zu psychologischer Vertiefung vor allem als widersprüchlich-differenziert zeichnen will, liegt, ja Oehlenschläger sagt an der betreffenden Stelle gerade etwas, das diese Intention noch unterstreicht: “Det er en Kiærlighedstragødie, men forskiellig fra de forrige deri, at det ikke er Ulykken, der kommer *udenfra*, men *indenfra*”. Wenn Oehlenschläger damit meint, die Katastrophe gehe hier aus den Charakteren und nicht aus äußeren Umständen hervor, so hat er allerdings die Chance, die ihm die *Laxdæla saga* in dieser Hinsicht bot, vertan. Geht dort das Unglück, die Tragik wirklich aus den Charakteren (Gudruns, die sich nicht mit dem “zweitbesten” begnügen kann, Kiartans und Bollis) hervor, so wird die Schlusskatastrophe in dem Drama, dessen “egen Opfindelse” sich Oehlenschläger rühmt, gerade durch eine Häufung von Zufällen herbeigeführt. Man kann sich zwar fragen, ob Ingeborg, ihrer Liebe folgend, nicht doch absichtlich nach Island kommt, sind doch ihre Worte zweideutig: “Jeg kom til dig endnu engang / I dette Liv, at see dig og – lykønske dig”, aber sie hat doch früher eindeutig ihren Willen, Kiartan nie mehr zu sehen, zum Ausdruck gebracht, und vollends Zufall scheint Gudruns Fehlschuss zu sein, und man wird nicht umhin können, diesen Dramenschluss als einen unglücklichen Rückfall in die Schicksalstragödie, der Oehlenschläger trotz zeitweiser Bewunderung für Zacharias Werner in der Theorie meist skeptisch gegenüberstand, zu bezeichnen. Es scheint typisch für Oehlenschläger: seinem Naturell gemäss musste alles, wie es auch streckenweise den Anschein macht, auf eine harmonische Lösung des Konflikts zutreiben; um dem Stück einen theatralisch effektvollen Schluss zu geben, musste er jedoch mit einem etwas fragwürdigen Theatertrick das Schicksal bemühen. Wie schon angedeutet, spielen Gegensatz Heidentum/Christentum und die Nord/Süd-Problematik eine eher periphere Rolle: der Erstere nimmt zwar breiten Raum ein und wird auch einmal in seiner welthistorischen Bedeutung angesprochen (im Gespräch zwischen Olaf Paa und Kiartan im vierten Akt), aber er ist nicht zentral wie in *Hakon Jarl hin Rige*, sondern dient offenbar mehr der Profilierung der Charaktere, wo ihm aber auch schon dadurch wieder die Spitze genommen wird, dass auch die dämonische Gudrun Christin ist. So bleibt es bei dem “seltenen Menschlichen”, das nach wesentlich romantischen Kategorien wie Seele/Geist (bei der abgründigen Gudrun) oder Natur/Geist (bei dem harmonischen Kiartan) beleuchtet wird. Dass dabei Oehlenschläger nicht unberührt ist vom Geist der Zeit, in der er das Drama schrieb, zeigen Dämonisierung und [166] Dichotomisierung des Frauenbildes, die in Spätromantik und Romantismus, wo die Natur sich in dämonische Bereiche zurückzieht und der Geist sich allmählich zum Bürgerlich-Christlichen verflacht, besonders aktuell werden.

Welche Bedeutung kommt aber unter diesen Vorzeichen dem Altnordischen zu? Ist es nur eine ästhetische Kategorie, gewählt aus dem Bestreben heraus, elementaren menschlichen Konstellationen, menschlichen Leidenschaften stärkeres, weil archai-

sches Profil zu verleihen, große Leidenschaften an Charakteren von elementarer Größe zu demonstrieren? Oder kommt ihm auch eine ideelle Bedeutung zu? Markiert es gar eine romantische Idealwelt, einen "Fluchtpunkt" eines in der Gegenwart unbefriedigten Dichters, eine "évasion romantique", wie dies Régis Boyer als Charakteristikum der gesamten nordischen Romantik postuliert hat (Boyer 1991)? Überblicken wir Oehlenschlägers Gesamtwerk einschließlich seiner theoretischen Äußerungen, dann können wir im wesentlichen drei Phasen in der Funktion des Altnordischen unterscheiden:

1. Nachdem altnordische Geschichte und Mythologie seit Paul Henri Mallet ganz besonders auch in Dänemark wieder vermehrt aktuell geworden waren, beschäftigte sich Oehlenschläger schon in seiner Jugend stark mit diesen literarischen Bereichen und war deshalb mit nicht geringen Kenntnissen ausgestattet, als er die bekannte von der Universität Kopenhagen für 1800 gestellte Preisaufgabe beantwortete ("Var det gavnligt for Nordens skiønne Litteratur, om den gamle nordiske Mythologie blev indført og almindelig antaget, istedet for den Grædske?" s. Oehlenschläger 1980: 5–22). Dass die Antwort positiv ausfiel, ist bekannt; Oehlenschläger verspricht sich von der Wiederbelebung der alten Mythologie in der modernen Literatur eine Bereicherung an Bildern und an freiem Spielraum der Phantasie (Opfindelser) und damit an dichterischer Kraft, die nordische Mythologie ist noch unverbraucht und bietet dem modernen Dichter neue Gestaltungsmöglichkeiten, wobei er allerdings den archaischen Charakter ("Raahed") durch ein Mehr an "erotisk Blidhed" etwas abschwächen möchte, ja mehr noch: die altnordische Mythologie eröffnet auch einen Zugang zur älteren nordischen Geschichte und letztlich zum Nationalgeist ("Nationalaand"). Das letztere wird allerdings nur an einer einzigen Stelle angetönt, von einer nationalen Ideologie ist sonst nicht die Rede und Oehlenschläger macht es im Gegenteil vollkommen klar (nach Billeskov Jansens Nachweis im Anschluss an Herder; s. Oehlenschläger 1980, S. XXXVI), dass die alte Mythologie für die neuere Poesie nur Mittel, nicht eigentlicher Gegenstand ist, dass sie nur Stoffe und Motive liefern kann. Auch aus der Vorrede zu *Nordiske Digte* 1807 geht deutlich hervor, dass Oehlenschläger die altnordische Götter- und Heroenwelt im wesentlichen als Symbole brauchen will, aber sie gewinnt hier doch eine tiefere Funktion, insofern als der Dichter betont, dass es ihm nicht wie bei Ewald um rein [167] Menschliches gehe, sondern um "die Grundakkorde des Daseins", um die "Naturkräfte selbst", um die objektive Natur, deren verschiedene Seiten durch die verschiedenen Figuren allegorisch repräsentiert werden.

2. Dementsprechend sind die nordischen Dichtungen von Oehlenschlägers eigentlicher romantischer Phase von bestimmten fundamentalen Ideen getragen: romantische Geschichtsphilosophie im Anschluss an Steffens, mit der Entwicklung der Welt vom mythischen Zeitalter bis zum modernen Materialismus und den vergeblichen Versuchen, die Einheit mit dem Göttlichen wiederherzustellen, liegt den *Guldhornene* zugrunde, romantische Naturphilosophie um den zentralen Menschentypus, dessen Symbolfarbe Rot Weltseele, Natur, Lebenskraft repräsentiert, der *Vaulundurs*

*Saga* von 1805. *Thors Rejse til Jotunheim* von 1807 ist über dem Gegensatz von roher Naturkraft und Besonnenheit, Geist, auch Unterordnung unter eine höhere Macht aufgebaut; das Verhältnis bzw. der Übergang vom Heidentum zum Christentum im Sinne eines notwendigen welthistorischen Prozesses ist grundlegende Idee in *Baldur hin Gode* und *Hakon Jarl hin Rige* 1807; die *Helge*-Trilogie 1814 handelt von Schuld und Sühne und vom Schicksal als Folge von Schuld, ebenso aber auch von der Notwendigkeit einer Vereinigung von Kraft und Abenteuerlust, *fortitudo* und Weisheit, Besonnenheit, *sapientia* (verkörpert in Helge bzw. Hroar).

3. Schon mit der Abwendung von der Romantik, mit der Entfernung von Steffens beginnt sich aber der ideelle Gehalt von Oehlenschlägers Dichtung abzuschwächen. Schon in der Vorrede zu *Poetiske Skrifter* von 1805 heißt es apodiktisch: "Fundamentet for den sande Kunst er derfor Harmonien og Ligevægten af Sielekræfterne", und diese klassizistisch-biedermeierliche "Harmonielehre" bildet das Zentrum von Oehlenschlägers sozusagen gesamter dichterischer Produktion der folgenden Zeit; auch die nordischen Dichtungen des späteren Oehlenschläger sind sozusagen samt und sonders diesem Ideal unterworfen, ja der Typus des harmonischen Menschen erscheint immer wieder auch dort, wo der altnordische Stoff dafür keine Grundlage bietet: schon *Palnatoke* (1807), der alte Jomsvikinger, ist zur idealen Heldenfigur umstilisiert, er ist nicht nur stark, im Sport geschickt und mutig-unverzagt, sondern er ist zugleich auch ein idealer Vertreter der Humanität, der für Güte, Treue und Hilfsbereitschaft eintritt – der wahre Vertreter einer harmonischen Vereinigung von *fortitudo* und *pietas*, der ganz dazu angetan wäre, Dänemark vor dem Verfall zu retten, der jedoch am Schluss tragisch seinem Genossen Bue, einem wilden Draufgänger, zum Opfer fällt. *Stærkodder* (1811), der bekannte Verfehlmte der dänischen Heldensage, kämpft, nachdem er lange Zeit nur der mächtige, starke und tapfere Kämpfer gewesen ist, jetzt für das Gute und ist auch zur Sühne seines Verbrechens bereit, die er dann im tödlichen Zweikampf mit dem Sohn des von ihm Ermordeten erbringt, so dass am Schluss eine sozusagen allseitige Versöhnung zustandekommt. In *Hagbarth og Signe* (1813) werden, durch den [168] Balladenstoff freilich bis zu einem gewissen Grad vorprogrammiert, sozusagen alle, selbst die schlimmsten Haudegen und die böse Königin Bera, sentimental und tragen so zu jener Humanisierung bei, die gerade in diesem Stück wohl in ungewöhnlichem Masse durchgeführt ist. *Königin Margareta* (1833), die mächtige nordische Herrscherin, erscheint als Vertreterin eines grosszügig-humanen Lebensprinzips; *Knud der Große* (1838) ist ein idealistischer Mensch und Herrscher, der in erster Linie herrschen will, um die Menschen glücklich zu machen, dessen Wille zum Guten nur immer wieder vom Bösen durchkreuzt wird, der aber im Verlauf des Stücks ein ganz neues Leben in christlichem Geist beginnt und am Schluss eine allseitige Versöhnung zustande bringt; der junge Dänenkönig *Erik Glipping* (1843) gehört zum Typus des harmonischen, moralisch sauberen Helden, dem aber eine besondere Eigenschaft – "erotisk Blidhed" oder, wie es hier heißt, "et alt for sandseligt, blødt Sværmeri" – wie ein Fluch anhaftet und der deshalb tragisch untergeht, während *Olaf der heilige* (1837)

nur in seiner abgeklärt-frommen Phase vor und in der Stiklestad-Schlacht gezeigt und auf seine frühere rabiate Missionierung lediglich kurz hingewiesen wird, usw. Einzelne gewichtige Motive kommen zwar beim späteren Oehlenschläger immer wieder vor: neben dem Liebesthema vor allem auch der Gegensatz zwischen Heidnisch und Christlich oder auch derjenige zwischen nördlicher und südlicher Kultur (wie vor allem in *Væringerne i Miklagard* 1826), aber sie können kaum als tragende Ideen bezeichnet werden, und schon gar nicht kann von einer nationalen Idee die Rede sein. Bezeichnend ist in dieser Hinsicht, was Oehlenschläger schon in der Vorrede zu *Stærkodder* schreibt:

“De (alle gode, fuldendte Digtere i enhver Tidsalder) søgte ikke det Skiønne, fordi det var Nationalt, men det Nationale, fordi det var Skiønt; thi deres Kald var ikke at smigre Egenkærligheden, men at danne Smagen for det Fortræffelige i Almindelighed.”

Wenn also Oehlenschläger nicht selten einer dänischen Nationalromantik zugeordnet wird, ist dies kaum zutreffend. Oehlenschläger hat zwar mit seinen zahllosen Stoffen aus der älteren nordischen Geschichte und Mythologie das Nationalbewusstsein in Dänemark in nicht geringem Masse gefördert, aber er war selbst kein Nationalromantiker und Patriot, und das Altnordische war auch keine Zuflucht für ihn als einen an der Gegenwart Leidenden, sondern was ihn am Altnordischen lockte, war vor allem der Reiz des neuen und starken, fundamentalen Motivs, also das rein Ästhetische, das ihm für die Gestaltung des Allgemeinmenschlichen besonders geeignet erschien. Lediglich in Oehlenschlägers im engeren Sinne romantischer Phase zwischen 1802 und 1807 wurde das Altnordische bei ihm, unter dem Einfluss von Steffens und der [169] deutschen romantischen Philosophie, ideell befruchtet und selbst hier erscheint das Alttertümlich-Nordische nur an einzelnen Stellen (vor allem in den *Guldhornene*) als Ideal; einer Übertragung des Altnordischen auf die Gegenwart verbaute Oehlenschläger selbst schon früh den Weg, indem er die Notwendigkeit der Ablösung des Nordisch-Heidnischen durch das Christentum betonte.

In diesem Lichte ist auch das Altnordische in *Kiartan og Gudrun* zu sehen. Das Drama ist ein Spiel zwischen gegensätzlichen Charaktertypen, zu deren Profilierung das Altnordische in erster Linie dient; es steht am Ende eines sich seit langem mehr und mehr verflachenden Motivkreises, vermag zwar durch die Psychologisierung und teilweise Dämonisierung seiner Hauptfiguren eine gewisse besondere Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen (Albeck 1976, S. 492 nennt es das “modernste unter Oehlenschlägers nordischen Schauspielen”), markiert aber nichtsdestoweniger einen Endpunkt des Nordismus. Dass es am Ende von Oehlenschlägers Leben entstand, ist dabei von untergeordneter Bedeutung, geht doch auch aus seinen brieflichen Äußerungen hervor, dass er sich als Dichter ausgeschöpft fühlte und keine Möglichkeit einer Fortsetzung seiner literarischen Produktion mehr sah. Der Nordismus an sich war zwar auch in Dänemark – vor allem bei zweit- und drittrangigen Poeten und in der dänisch- und skandinavistisch-patriotischen Rhetorik von Akademikern, Folkehøjskole-Lehrern und nationalliberalen Politikern – noch nicht tot, aber sein

Höhepunkt war bereits überschritten und Oehlenschlägers Drama von 1847 stellt denn auch – wenigstens im dänischen Rahmen – ein relativ spätes Relikt einer literarischen Richtung dar, die sich selbst überlebt hatte.

Man kann sich von hier aus fragen, inwiefern das Nordische, die “nordische Renaissance” überhaupt ein so wichtiges Element in der skandinavischen romantischen Dichtung darstellt, dass es geradezu, wie das nicht selten behauptet wird und wie das auch in Régis Boyers Begriff der “*évasion romantique scandinave*” zu verstehen gegeben wird, als Hauptkennzeichen der nordischen Romantik, auch in Abgrenzung gegenüber anderen Nationalliteraturen, gelten könnte. Dass das Nordische: Heldensage und Asalehre, aber auch die mittelalterliche nordische Geschichte und die mittelalterliche Ballade bei anderen Dänen in einem tieferen Sinn als bei Oehlenschläger, ja zum Teil geradezu in Form einer romantischen Ideologie rezipiert wurden, ist zur Genüge von Grundtvig her bekannt, aber auch etwa von Ingemann, der seine historischen Romane sozusagen einem nationalpädagogischen Ziel unterstellte und außerdem durch die Akzentuierung des Nationalgeistes in *Holger Danske* ergänzte. Und ebenso ist bekannt, welche Rolle das Nordisch-Nationale – um nun einmal von den etwas spezielleren norwegischen und isländischen Verhältnissen abzusehen – in der schwedischen Romantik spielt, nicht nur in den wenig geglückten altnordischen Dichtungen eines P. H. Ling, sondern vor allem auch bei Geijer und bei Tegnér, der in der *Frithiofs saga* in der Verbindung von altnordischem Stoff [170] und universal-philosophischem Ideengehalt sowie modernen Versformen geradezu programmatisch das Muster einer schwedischen Nationaldichtung aufstellen wollte, und es ist auch bekannt, dass die Vorliebe für das Nationale nicht nur auf die dichterischen Aktivitäten des Götiska Förbundet beschränkt war. Aber es fragt sich doch, ob nicht deutsche romantische und klassische Philosophie, Weltanschauung und Poetologie, wie sie anfangs des 19. Jahrhunderts nach Skandinavien getragen wurden, als entscheidender, weil allgemeingültiger angesehen werden können. Überall, wo wir uns in der dänischen und schwedischen Romantik umsehen, gewahren wir den Geist von Schellings Natur- und Identitätsphilosophie, überall auch die poetologischen Prinzipien der Gebrüder Schlegel, weitherum die Einflüsse Goethes und Schillers, ebenso wie auch immer wieder die Anregungen anderer deutscher Romantiker: Tiecks, Novalis', E. Th. A. Hoffmanns usw. spürbar werden. Gewiss, man kann bis zu einem gewissen Grade auch die historischen Tendenzen mit der deutschen Romantik in Zusammenhang bringen, aber von deutscher Seite ist das zu einseitig geschehen und man darf jedenfalls nicht übersehen, dass die Wurzeln der nordischen Bewegung in der skandinavischen Romantik an einem ganz andern Ort – letztlich in den historischen Bemühungen von Renaissance und Humanismus – liegen; gerade bei Oehlenschläger hat sich ja gezeigt, dass er sich schon vor der Begegnung mit Steffens intensiv mit nordischer Geschichte und Mythologie beschäftigte. Das Neue, das kurz nach der Jahrhundertwende nach Skandinavien kam, waren hingegen Philosophie und Poetologie deutscher sowohl romantischer wie klassischer Prägung. Von ihnen sind sozusagen alle jüngeren nordischen Dichter dieser Zeit inspiriert; sie dürften –

freilich oft mit dem Nordisch-Nationalen verbunden – den gewichtigsten gemeinsamen Nenner der nordischen Romantik darstellen. Es dürfte deshalb auch richtig sein, den Begriff Nationalromantik nicht für die ersten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts zu verwenden und ihn, in Literatur, Kunst und Musik, für die Bereiche der sich um die Jahrhundertmitte emanzipierenden Völker wie Norweger, Isländer und Finnländer, bei denen sich wirkliche nationale Ideologien entwickeln, zu reservieren. [171]

## Résumé

Les drames tardifs d'Adam Oehlenschläger représentent un intérêt dès lors qu'on tient compte de leur contexte historique, l'Age d'Or danois et le Romantisme nordique. *Kjartan et Gudrun* (1947), unique paraphrase d'une sage islandaise des familles (la *Saga des Gens du Val-au-Saumon*) révèle qu'Oehlenschläger n'est pas resté insensible à l'évolution de l'esprit de son siècle dans les années 1830–1840.

O. Bandle se demande s'il s'agit d'une tragédie érotique, d'un nouveau traitement de l'opposition entre christianisme et paganisme, quel est le rôle des motifs norrois – simples ornements ou procédés esthétiques? Il arrive à la conclusion qu'il n'est guère pertinent de faire de l'écrivain un représentant du Romantisme national danois car ce qui importe à Oehlenschläger, c'est la peinture de caractères opposés, et sa pièce marque en fait la fin du "Nordisme".

## Literatur

- Albeck, G. (1976): *Politikens Dansk Litteraturhistorie 2. Romantik (1800–1820)*, København, S. 395–628.
- Andersen, Vilh. (1899–1900): *Adam Oehlenschläger. Et Livs Poesi*, 3 Bände, København.
- Billeskov Jansen, F. J. (1978): "Passion og Skæbne", in: *Nordisk litteraturhistorie. En bog til Brøndsted*, Odense, S. 118–137.
- Boyer, R. (1991): "L'évasion romantique scandinave", in: O. Bandle et alii, *Nordische Romantik. Akten der XVII. Studienkonferenz der International Association for Scandinavian Studies 7.-12. August 1988 in Zürich und Basel* (= Beiträge zur nordischen Philologie 19), Basel und Frankfurt am Main, S. 48–57.
- Bredsdorff, Th. (1971): *Kaos og Kærlighed (Gyldendals Uglebøger)*, København.
- Falbe-Hansen, I. (1921): *Oehlenschlägers nordiske Digting og andre Afhandlinger*, København.
- Henriques, A. (1936): *Det danske Skæbnedrama* (= Studier fra Sprog- og Oldtidsforskning 172), København.
- Hjortsø, L. (1982): *Biedermeier. En idéhistorisk undersøgelse* (= Studier fra sprog- og oldtidsforskning 301), København.
- Mjöberg, J. (1967–1968): *Drømmen om sagatiden*, Stockholm.
- Oehlenschläger, Adam (1850–1851): *Erindringer*, 4 Bände, København.

Oehlenschläger, Adam (1857–1862): *Poetiske Skrifter*, Udgivne af F. L. Liebenberg, 32 Bände, Kjøbenhavn.

Oehlenschläger, Adam (1980): *Adam Oehlenschlägers Æstetiske Skrifter 1800–1812*. Med indledning og noter af F. J. Billeskov Jansen, Oehlenschläger Selskabet.