Der nationale und epochale Grenzgang. Das deutsche Jahrzehnt des dänisch-deutschen Autors Jens Baggesens

Anna Sandberg

▶ **To cite this version:**

Anna Sandberg. Der nationale und epochale Grenzgang. Das deutsche Jahrzehnt des dänisch-deutschen Autors Jens Baggesens. Text&Kontext. Jahrbuch für germanistische und Literaturforschung in Skandinavien, 2009, 31, pp.160-184. hprints-00490761

HAL Id: hprints-00490761

https://hal-hprints.archives-ouvertes.fr/hprints-00490761

Submitted on 9 Jun 2010

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Der nationale und epochale Grenzgang.
Das deutsche Jahrzehnt des dänisch-deutschen Autors Jens Baggesens.

von Anna Sandberg (Kopenhagen)

Baggesen als Grenzgänger zwischen Sprachen und Epochen

Der nationale und epochale Grenzgang des zweisprachigen deutsch-dänischen Autors Jens Baggesen (1764-1826) verläuft über drei Jahrzehnte in einer Umbruchszeit zwischen Tradition und Modernität, Aufklärung und Romantik, Kosmopolitismus und nationalistischem Denken. Seine deutschsprachigen Werke sind als Folge der nationalideologischen Geschichtsschreibung des 19. Jahrhunderts aus der dänischen Literaturgeschichte ausgegrenzt worden, und die getrennte Herausgabe seines Oeuvres in einer dänischen und einer deutschen Werkausgabe[1] hat besonders die dänische Rezeption des Autors und die Erforschung seines dichterischen Projekts begrenzt und damit eine eigentliche Wirkungsgeschichte verhindert. Zu dem produktivsten „deutschen Jahrzehnt" Baggesens, dem ersten des 19. Jahrhunderts, gehören drei Werke: Das Debütepos *Parthenaïs oder die Alpenreise* (1802), das Eposfragment *Oceania* (1808) und das Drama *Der vollendete Faust oder Romanien in Jauer* (1808/1836), die sich in vielfältige literarische, ästhetische und philosophische Kontexte einschreiben[2] An dieser Stelle werde ich durch kürzere Textlektüren eine interpretatorische Linie von Utopie zur Apokalypse in diesen Werken aufzuzeigen versuchen und die Produktivität dieses Jahrzehnts, wo Baggesen wechselweise in Frankreich, der Schweiz, Deutschland und Dänemark als empfindsamer und kritischer Zeitzeuge lebt und in einer ästhetisch-künstlerischen Transformationszeit agiert, beschreiben.

Epochale Einordnung und Grenzgang Baggesens

Baggesens eigene Formel für die Epochenschwelle um 1800 ist die ei-

nes ”geistigen Erdbebens, in welchem sich das 19. Jahrhundert vom 18. losgerissen hat, mitten in der anarchischen Gärung der Politik, der Philosophie und der Poesie”[3]. Diese Beschreibung gilt in der dänischen Forschung weithin als Ausdruck für das Eingeständnis seiner Gebundenheit an eine aufklärerisch- empfindsame Tradition und eine klassizistische Formsprache, welche bei den Innovationen der Romantik nicht mitzuhalten vermögen. In der dänischen Literaturgeschichte ist er zwischen der ernst-pathetischen Dichtung eines Johannes Ewalds und der komisch-satirischen eines Johann Hermann Wessels eingestuft worden, vor allem aber als Gegenpol zum gleichzeitigen ”Dichterfürst” Oehlenschläger verstanden und damit als ”Außenseiter” oder ”Übergangsfigur” verdrängt worden. In der deutschen Literaturgeschichte lässt er sich entsprechend mit großen Randfiguren, die schwer einzuordnen sind oder sich an mehreren Epochen beteiligen, vergleichen, von Wieland über Voss bis zu Jean Paul und Kleist. Es scheint sinnvoll, Baggesens Verankerung in der die deutsche Klassik und Romantik verbindende Erkenntnis- und Erfahrungsgrundlage zu akzentuieren, die auf drei gemeinsame Nenner gebracht werden kann: Ein von der Antike geprägtes, ästhetisches Normenbewusstsein, die Rezeption der deutschen idealistischen Transzendentalphilosophie (die drei Kritiken Kants 1781-1790 und Fichtes *Wissenschaftslehre* 1794/95) und die geschichtliche Erfahrung der französischen Revolution[4]. Gleichzeitig genügt das oft verwendete Prädikat „Antiromantiker“ keineswegs zu einer Beschreibung Baggesens, im Gegenteil soll seine epochale Zugehörigkeit zur Romantik hier durch das Aufzeigen von Gemeinsamkeiten und Unterschieden genauer bestimmt werden. Mit drei Phasen der deutschen Romantik diskutiert Baggesen : 1) mit der Frühromantik 1795-1801 und deren ästhetisch-philosophische „Experimente“ wie Fragmente, Illusionsbrüche und romantische Ironie (für Baggesen sind bedeutsame Autoren jener Zeit Friedrich Schlegel, Ludwig Tieck und Novalis), 2) mit der sogenannten ”nihilistischen Romantik”, die sich mit der Endphase der Frühromantik überlagert und die der von F.H. Jacobi initiierten philosophisch-religiösen Debatte um die Subjektphilosophie Fichtes entspringt, 3) mit der national-volkstümlichen, patriotischen Heidelberger Romantik ab etwa 1806. Baggesen ist kein Romantiker, probiert aber in seinem Grenzgang

ihre Ideen und ihre Ästhetik aus. Beispielsweise nimmt er in *Parthenaïs* am frühromantischen, aufklärungskritischen Projekt der Ausarbeitung einer "neuen Mythologie" teil und propagiert eine romantische Auffassung des Dichters; für das Drama *Der vollendete Faust* übernimmt er die romantische Dramenform Ludwig Tiecks, reflektiert hier auch die nihilistische Romantik und übt Kritik an der nationalen Mythenbearbeitung der späteren Romantik.

Der Zwischenraum

Baggesens Position zwischen Epochen und nationalen Traditionen und Sprachen kann als ein kreativer "Raum" bestimmt werden. Dieser Begriff der postkolonialen Theorie ermöglicht eine neue Sichtweise der Differenz und der Prozessualität, die eine bloß nationale Literaturauffassung kritisch hinterfragt[5]. Baggesen erfindet sozusagen einen Zwischenraum, der mehrere Epochen überschreitet und verbindet. Das zeigt sich vor allem in seinen Gattungsexperimenten, seiner intertextuellen Praxis und seinem Ausprobieren verschiedener Spielarten der Romantik, was am Textmaterial gezeigt werden soll.

So wie sich keine zeitüberbrückende "Horizontverschmelzung" vollzieht, weder in der Begegnung zwischen Interpret und Werk noch in der Begegnung zweier Kulturen[6], ist Baggesens Behauptung eines Grenzgangs gerade in einer Zeit des Wandels von aufklärerischer, kosmopolitisch orientierter Einheitskultur zur nationalideologischen Abgrenzung sowie von Mäzenatskultur zum literarischen Markt schwierig. Sein Zwischenraum ist keineswegs konfliktfrei, sondern eine Zone sowohl des mündigen und selbstbewussten[7] als auch des entfremdeten und heimatlosen Subjekts. Die schwierige Wahl zwischen der dänischen oder deutschen Dichtersprache und die fehlende nationale und soziale Zugehörigkeit sind wiederkehrende Themen in seinen Briefen und in Paratexten sowie in Vorworten und Danksagungen. Diese biographische Lage des Grenzgängers wird aber zugleich fiktional verwertet, indem die Hauptfiguren der deutschen Werke alle Reisende und fremde Beobachter sind: vom Dichter Nordfrank in *Parthenaïs* bis zum Regisseur Hans Wurst im *Vollendeten Faust*. Auch mag Baggesens Lebenspraxis der vielfältigen künstlerischen Ausformung der Reise abzulesen sein.

1789 und die Aufklärung

1789 fängt insofern die europäische Biographie Jens Baggesens an, als er mitten in der ersten nationalen Auseinandersetzung zwischen dem aufkommenden dänischen Bürgertum und dem deutschen Adel im gesamtstaatlichen Kopenhagen seine erste Deutschlandreise antritt. Diese erste Reise ist die Grundlage seines bekanntesten Werks, des Reiseberichts *Labyrinten* (1792/93).

Der Anlass zu diesem auf die nationalideologischen Denkmuster des 19. Jahrhunderts vorausweisenden deutsch-dänischen Streit ist ästhetisch – im Allgemeinen geht es um die kulturelle Hegemonie des deutschen Adels und die Rezeption einer neuen „aristokratischen" Kunstart, der Oper, im Besonderen um die aktuelle Aufführung von *Holger Danske* von F.L.Æ. Kunzen mit Libretto von Baggesen. Ein Konfliktthema ist der Text Baggesens und seine Ausformung der dänischen Heldensage mit Vorlage in Wielands Märchen *Oberon* (1780), das wiederum Shakespeares *A Midsummer Night's Dream* als wichtige Inspirationsquelle hat). Diese Situation anno 1789 bündelt sozusagen die wichtigsten Merkmale Baggesens: Sein intertextuelles künstlerisches Verfahren, die freie und kritische Verwaltung von literarischer Tradition und nationalem Mythenstoff, sowie seine soziologische Grenzgängerposition und seine Partizipation an der öffentlichen Diskussion. Rezeptiv, eklektizistisch und streitlustig mischt er sich immer wieder in literarische Polemiken ein, auch in seinem „ deutschen" Jahrzehnt. Der satirische *Karfunkel- oder Klingklingelalmanach* (1809) nimmt im ästhetischen Streit zwischen Klassizisten und Heidelberger Romantikern in den Jahren 1808-09 Stellung. J.H. Voss greift die von Achim von Arnim herausgegebene *Zeitung für Einsiedler* wegen ihrer Begünstigung des Sonetts und Interesse für volkstümliche Dichtung an[8], weil sie mit seinem der Antike verpflichteten Literaturideal unvereinbar ist. Baggesen antwortet mit einem Gattungsexperiment, das die in drei romantischen "Epochen" gegliederte Sonettensammlung mit der Erzählung von deren Massenherstellung in einer Sonettfabrik integriert und so als "Sonettroman" zu bezeichnen ist. Die Sonette sind von einem Autorenkollektiv[9] nach einem Zufälligkeitsprinzip verfasst und gleichen der aleatorischen Dichtung der Dadaisten des 20. Jahrhunderts. Durch die Herausgeberfiktion inszeniert sich Bag-

gesen u.a. als die Figur Danwaller, die sich auf der Grenze zwischen den literarischen Fraktionen bewegt. *Der Karfunkel- oder Klingklingelalmanach* drückt in romantischer Form eine Kritik sowohl an den Romantikern als auch an den Antiromantikern aus und Baggesen behauptet so seine Grenzgängerposition mit einem artistischen Gattungsexperiment, das zugleich die neuen Marktbedingungen für Kunst kritisiert und sie durch die Vermarktung seiner eigenen Werke zu kennen demonstriert.
Viele Texte Baggesens, darunter die deutschen Satiren, sind nicht autonomieästhetisch zu bewertende Kunstwerke, sondern Gelegenheitsdichtungen und zeitkritische Satiren. Gerade diese Dichterrolle ist der Aufklärung verpflichtet, und in seinen deutschen Werken behauptet Baggesen ein aufklärerisches Grundprogramm für das Individuum, das sich aus dem Glauben an Autonomie, Mündigkeit und Verantwortung nach der Definition Kants und der Anerkennung und Aufwertung des Gefühls zusammensetzt[10]. Besonders die Reflexionen, Wahrnehmungen und Emotionen des erzählerischen Ichs in *Labyrinten* spiegeln diese Zugehörigkeit zur Aufklärung wieder, und der Bericht gilt mit seiner Feier des Kosmopolitismus auf dem Hermannsberg und der enthusiastischen Begrüßung der französischen Revolution als empfindsam-aufklärerisches Manifest. Der Grenzgang zur Romantik in den deutschsprachigen Texten bedeutet aber auch stärker werdende Kritik und Zweifel an diesem Programm, die sich parallel zu den Erfahrungen der nachrevolutionären Entwicklung in Europa vollzieht, was als einen Bruch in der Produktion Baggesens gedeutet werden kann.

Von Utopie zur Apokalypse

Baggesens größeren deutsche Werke im ersten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts gliedern sich in zwei zeitlich aufeinanderfolgende Gruppen: die Reisetexte und die Satiren. Auf den in dänischer Sprache verfassten Reisebericht *Labyrinten*, der semifiktional Bericht, Biographie und Roman kombiniert, folgen zwei epische Dichtungen: *Parthenaïs* gestaltet eine Wanderung im Berner Oberland und *Oceania* beschreibt eine Weltumsegelung nach der Südsee auf Grundlage der dritten Expedition James Cooks (1776-80). Reise und Bewegung werden in *Labyrinten* auf eine poetologische und zugleich existentielle Formel gebracht: "(…) denn das

Leben selbst ist nichts anderes als Bewegung. Bewegung ist es, was alle Dinge hervorbringt, erhält und erneuert."[11]. Zwischen den Polen der Dynamik und Statik bewegt sich, wie Karin Hoff in ihrer Analyse zeigt, das Schaffen und das Programm Baggesens[12]. Gerade diese Doppelheit von Bewegung und Stillstand kennzeichnet auch die literarische Utopie: Sie stellt einen idealen (statischen) Zustand dar, der aber (dynamisch) noch erreicht werden muss. Sowohl aus Reisebericht als aus Roman setzt sich auch der allgemein für gattungsinitiierend gehaltene, utopische Roman *Utopia* (1615) von Thomas More zusammen. In *Labyrinten* verknüpft Baggesen an gleicher Textstelle das Motiv der Bewegung mit dem der Utopie. Die schöne Landschaft bei Vierlande wird zuerst als Paradies dargestellt, kurz darauf aber wegen ihrer Statik, Ruhe und Wollust durch einen die christlichen Koordinaten auf den Kopf stellenden Argumentationsgang in die Hölle uminterpretiert:

> (…) doch nirgends habe ich lebendiger und sinnlicher als hier empfunden, dass ein Paradies wie das erwähnte – wenn man die Ewigkeit hinzufügt – die unerträglichste Hölle wäre, die sich ein einigermassen nüchterner Verstand denken kann. Ein unaufhörliches Wollustleben, dessen Bequemlichkeit nicht durch die geringste Arbeit, Mühe oder Beschwernis versüßt wird! Wenn es schon sein muss – dann lieber das Gegenteil! Ich fühle, dass der edlere Teil meines Wesens nicht so sehr durch ewiges Unglück wie durch ewiges Glück leiden würde. Freiheit ist der Grund, auf dem sich allein das wirkliche Heil des Menschen bauen lässt; ohne Freiheit keine Seligkeit – und ohne den geringsten Widerstand, ohne den geringsten Kampf und ohne den geringsten Sieg keine Freiheit.[13]

Baggesen demonstriert hier ironisch die Unabhängigkeit von einer religiösen Weltdeutung. Er verabschiedet den Glauben an das Jenseits zugunsten einer diesseitig zu erringenden Seligkeit, der Freiheit. Dadurch spielt er – wie öfters in *Labyrinten* und im übrigen Werk – die Autonomie gegen Erbsünde und Determination aus.

Die beiden Epen teilen mit *Labyrinten* eine aufklärerische Grundaussage, die in der Form des Reisens mitbegründet ist, indem sie die Bewegung mit der aufklärerisch-teleologischen Vorstellung von einer vernünftigen Bestimmung des Menschen und einer in Zukunft zu erreichenden idealen Gesellschaftseinrichtung verknüpfen. Diese Dynamik

alterniert mit Zuständen der Ruhe und Harmonie, wie sie aus den Theodizee-Dichtungen der Aufklärung bekannt sind. Die Reisetexte Baggesens sind alle von dieser Spannung zwischen Idealzustand und Prozessualität gekennzeichnet, die als ein utopisches Motiv – im Unterschied zu einer strikten Definition von Utopie als einer spezifischen Gattung – verstanden werden kann. Als einziger Text erfüllt das Eposfragment *Oceania* die Kriterien einer literarischen Utopie[14] im engeren Sinne: Mit seiner Darstellung der Schiffsreise als politischen Prozess, der in der Einführung des Kosmopolitismus mündet, schlägt das Epos eine andere Gesellschaftsform vor, kritisiert die bestehenden Verhältnisse und schafft mit fiktionalen Mitteln eine Illusion von Wahrscheinlichkeit.

Gerade im deutschen Kontext könnte der Mangel an utopischen Staatsromanen um 1800 im Vergleich zu anderen europäischen Nationalliteraturen dafür sprechen, dass die Utopie in anderen Gattungen Eingang gefunden hat, wo Gesellschaftsordnung diskutiert und der Humanitätsgedanke thematisiert werden, wie z.B. im Bildungsroman und in der Kunstphilosophie[15] sowie in der Idylle. Baggesens Epen sind von diesen utopischen Motiven durchdrungen; sie sind bei ihrer Erforschung der großartigen Alpennatur bzw. der Weltmeere grundsätzlich Untersuchungen der Möglichkeiten des Individuums und der menschlichen Gemeinschaft in einer Übergangszeit zur Moderne.

Die deutschen Satiren, das Drama und die Sonettensammlung, sind Fiktionstexte ganz anderer Art, indem sie an der neuen deutschen Öffentlichkeit kritisch teilnehmen und eher als literarische Kommunikation denn als autonome Kunstwerke zu bewerten sind. Sie beschreiben keine Reisen, sondern spielen im geschlossenen Raum des Tollhauses und der Sonettfabrik. *Der vollendete Faust* ist keine Utopie, sondern basiert auf einer apokalyptisch-dualistischen Denkstruktur, die den Untergang einer alten und die Entstehung einer neuen Welt zum Inhalt hat. In Konkurrenz zum geschichtsphilosophischen und idealistischem Denken wächst in den Jahren des deutschen Nationalismus und der politischen Desillusion 1806-13 eine die Planlosigkeit und den Bruch thematisierende apokalyptische Geschichtsdeutung hervor[16], der sich Baggesen bedient. In seinem Gedicht *Ragnarockur* aus derselben Periode, das auf den Weltuntergang in der nordischen Mythologie anspielt,

thematisiert Baggesen die Götterdämmerung auf dem Hintergrund der europäischen Kriege und grüßt in der Schlussstrophe den "tilgenden Geist" als Voraussetzung des Neuen: "Walte nur, tilgender Geist! /Walte! Dir jubelt entgegen mein Dank! Bald, wenn das letzte/ Licht auf der Erd' in dem Graun deiner Umhüllung erlischt, /Schlägt aus der Wolke des Ewigen Blitz, und zerschmettert dein Todhaupt! /Und der Verwesung entblüht ewiges Leben verjüngt"[17]

Auch in der dänischen Literatur wird gegen Ende dieses Jahrzehnts die Sehnsucht nach einem Untergang formuliert, die möglicherweise vom englischen Bombardement 1807 ausgelöst wurde[18]. Es gibt im Drama Baggesens keine Progression oder Perfektibilität der Menschheit, sondern Regression und Pessimismus[19]. Auf die Apokalypse bei Baggesen folgt eine neue Welt, die schlimmer ist als die alte.

Gattungsexperiment *Parthenaïs*

Zu den kleinen Eposformen des 18. Jahrhunderts gehört das idyllische Epos, das J.H. Voss mit *Luise* (1781-1795) und Goethe mit *Hermann und Dorothea* (1797) in den Jahren vor dem Debütwerk Baggesens neu aufleben lassen. Mit Hinweis auf diese populären Werke wird für *Parthenaïs oder die Alpenreise* 1802/03 auf dem deutschen Lesemarkt Werbung gemacht[20], obwohl sich Baggesen nicht an die Gattungsvorschriften hält, sie vielmehr sprengt. Die von ihm erzählte Verlobungsgeschichte spielt nicht in einer bürgerlich-realistischen Alltagswirklichkeit, sondern in einer erhabenen Alpennatur, die Hauptgestalt Nordfrank hat keinen bürgerlichen Beruf, möchte aber durch Apollo zum Dichter eingeweiht werden, und schließlich stoßen Nordfranks Liebe zu und Verlobung mit Myris nicht auf soziale Hindernisse, sondern auf den Konflikt mit einer individuellen Entsagungsreligion im mystischen Kult um Urania, die Göttin der seelischen Liebe.[21] Sein Epos bringt die zum idyllischen Epos gehörende politische Kritik durchs Propagieren von Aufklärungswerten wie Tugend, Vernunft und Natürlichkeit[22] zum Ausdruck, verbindet sie aber auch mit dem aufklärungskritischen romantischen Gedanken von einer neuen Mythologie, wie sie vor allem bei Fr. Schlegel und im *Ältesten Systemprogramm des deutschen Idealismus* (1796/97) vorkommt. Die Kosmologie umfasst sowohl die antiken Götter wie eine erdichtete Gott-

heit Azeus, den Gott des Schwindelns, die aus ihrem neuen Exil in den Alpen die Alpenreise fördern bzw. behindern. Sie greifen in die Handlung des Epos ein, die so eine teils realistische und zeitgebundene, teils übernatürliche und "wunderbare" Wirklichkeit hat, entsprechend den Definitionen der Aufklärungspoetik Bodmer und Breitingers um 1740, die in Auseinandersetzung mit Miltons Epos *Paradise Lost* (1667) – auch ein Vorbild Baggesens – herausgearbeitet wurde. Die Handlung umfasst die Wanderung Nordfranks mit drei Schwestern im Berner Oberland zu den Bergen Jungfrau und Eiger, die von verschiedenen Prüfungen moralischer und physischer Art behindert wird, jedoch mit dem Erreichen des Ziels endet, was dann letztlich die Dichterweihe Nordfranks sowie seine Verlobung mit der jüngsten Schwester Myris bedeutet. Das Epos ist gekennzeichnet von einer Spannung im Helden zwischen sinnlicher Liebe und der von der Urania-Religion vorgeschriebenen ewigen Entsagung, die auch die Bedingung des Dichtens und der Kunst ist. So schließen sich die beiden Zwecke der Expedition gegenseitig aus: Verlobung bedeutet Familie und Sozialität, religiöse Weihe bedeutet Künstlertum in Einsamkeit; sie werden aber doch im "happy ending" vereinigt. Obwohl diese Spannungsauflösung nicht durch die Gesamthandlung gerechtfertigt scheint, ist die Dichtung Ausdruck der umfassenden Ambition Baggesens, die Bildung im Übergang zwischen Aufklärung und Romantik zu schildern. Ein Beispiel für dieses Thema der Epochenschwelle ist die Diskussion über die Aufklärung auf dem neuen Olymp, wo die antagonistischen Götter Hermes und Eros den schwindenden Glauben, den Mangel an ästhetischem Gefühl und die fehlende Freiheit der Gegenwart kritisieren:

> Auf den versunkenen Säulen der Tempel, und rings auf den Trümmern / Eurer Altäre besucht Kramladen und hölzerne Bühnen, / Und todvolle Kapellen ein Schwarm gottloses Gesindels. / Ach! Es liegt im Schutt der Glaub': und die Furcht vor den Göttern / Ist von der Erde geflohn mit des Schönen Gefühl und der Freiheit![23]

Zeus entkräftet ihre Vorwürfe mit einer Verteidigung der aufklärerischen Grundelemente Wissen und Autonomie[24] sowie mit einem Hinweis auf Dichter, die gerade diesen vorgeführten Mängeln entgegenwirken: Wie-

land, Goethe, Voss und vor allem Schiller mit seiner Götterhymne. Wie Schiller in *Die Götter Griechenlands* kritisiert Baggesen im Epos seine Zeit aus einem Vergleich mit der Antike heraus, und seine Gattungswahl ist auch im Kontext der deutschen kulturkritischen und poetologischen Eposdiskussion um 1800 zu verstehen. Die Auffassung vom Epos als Ausdruck einer in der Moderne verlorengegangenen Totalität, wie sie später in Hegels *Vorlesungen über die Ästhetik* sowie bei Georg Lukács in seiner *Theorie des Romans* zu finden ist, drückt z.B. Wilhelm von Humboldt in seiner Auseinandersetzung mit Goethes Gegenwartsepos *Hermann und Dorothea* aus. Humboldt macht das Epos zum Zentrum seines Bildungsprogramms, weil es die Anlagen des Menschen als eine Synthese zu formen vermöge[25]. Ähnliche Reflexionen stellt Baggesen an[26], der mit seinen Epen die Kluft zwischen antiker Universalität und moderner Partialität zu überbrücken sucht. Auf diesem Hintergrund kann *Parthenaïs* vielleicht als ein Versuch gesehen werden, ein "Bildungsepos", das Liebe, Kunst, Natur und Gesellschaft umfasst, zu schreiben. Zur Beschreibung dieser Themen werden jeweils verschiedene epochale Beschreibungsmuster in Anwendung gebracht. Die Gefühlsintensität Nordfranks wird mit einer Liebessemantik des Sturm und Drangs wiedergegeben[27] und die Natur wird wechselweise als erhaben-romantisch und idyllisch-pastoral beschrieben. Die erhabene Natur löst nicht wie in *Labyrinten* eine euphorische Lebensbejahung aus, sondern Todesangst, so z.B. in der Kluftszene, wo Nordfrank vom Schwindel überfallen wird. Hier werden auf neue Weise Himmel und Hölle zur Beschreibung der existentiellen Lage des Helden in Anwendung gebracht:

> Himmel gehoben erschien ihm die Höll' und zur Hölle gesunken / Unter der Erd' entgleitendem Rund der erhabene Himmel;/ Und auf die Spizzen des Haars stand starr, sich selber ein Greuel, / Schon beim Fuß von dem Tode gefaßt, der taumelnde Seher. / Diese Gestalt nun erblikt' er und wankt'. Im Kreise (so schiens ihm) / Dreht ihn die dunkle Gewalt; es drehte mit ihm sich das Weltall, / Rundum rollend im wirbelnden Kreis stets schnellerer Schnelle; / Sieh! Und er taumelte ganz, und des Taumelnden Augen umfieng Nacht.[28]

Andererseits bewirkt die Alpennatur eine Aufhebung von Dissonanz

und Antagonismus bei den Wanderern. Die Beschreibung des seligen Zustandes auf den Bergspitzen scheint die Vorschriften für die idyllische Dichtung in Schillers in *Über naive und sentimentalische Dichtung* (1795) zu erfüllen; die "Hirtenunschuld" dieses Dichtungstyps soll "den Menschen, der nun einmal nicht mehr nach Arkadien zurück kann"[29] nach Elysium führen, und Baggesen versetzt in ähnlicher Weise seine Reisegesellschaft in ein Paradies, das eine utopische Dimension des Epos ausmacht:

> Alle (sie fühlten es selig) die heftigen Sorgen und Wünsche / Leidenschaften des Staubs, erdklebende, himmelentfernte, / hatten sie unten gelassen; und wunderten jetzt sich, daß jemals / Solch' ihr unsterbliches Herz anfechteten. Hier, wo dem Anblik / Sank das Getümmel der Welt, und ein Land ein grünlicher Streif schien, /Schwanden so niedrig und klein die Geschäft' und die Sorgen der Menschen, /Auch die bedeutendsten selbst. Hier, näher dem wölbenden Himmel, / Strahlte so hell der erhabne Beruf, Sie fühlten sich Geister, / Fühlten sich äthergeborne, beflügelte Funken des Urlichts; / Und so flogen sie selig dahin. Doch selbst die Entzükkung, / Diese noch nimmer empfundne, den Alpen nur eigene Wonne / War nicht heftig, wie irdische Luft, nicht trunken, wie Freude, / Die man in Ebenen fühlt. Ein erhabenes, heiliges Etwas /Schweigte das Brausende drin; und die Stille der thronenden Jungfrau /Theilte den Holden sich mit, und dem wortlos schreitenden Führer.[30]

Im Unterschied zu den beiden späteren Fassungen des Epos (die zweite Fassung erscheint 1807, die dritte Fassung ist vermutlich um 1823 fertig, erscheint aber erst in der Werkausgabe 1836) wird in der ersten Fassung ein Grenzgang zur Romantik anhand einer Darstellung der Künstlerrolle ausprobiert. Das Ergebnis der mystischen Initiation Nordfranks ist eine grundsätzliche Wandlung seiner Wahrnehmungs- und Erkenntnisfähigkeit: "Strahlen trug er ums Haupt; in der Hand ihm sproßte der Dornstab / Lorbeerduftend; und, öffnend das Aug', erblikt' er die Seele / Jeder Gestalt, und in Theilen das All, und im Tode das Leben (…)"[31]. Für ein Moment erlebt Nordfrank das Kosmos einheitlich und die Grenzen zwischen Subjekt und Objekt sind in einen romantischem Erkenntnismodus aufgehoben, der dem „Ideal-Realismus" der novalischen Philosophie[32] gleichkommt. Die neue Perzeption dauert aber nicht, sondern wird bald

darauf als temporärer „Traum" verstanden[33], und Nordfrank klettert als modifizierter romantischer Künstler den Berg herunter. Diese Textbeispiele demonstrieren den Experimentcharakter des Epos, der aber zugleich auch eine Vernachlässigung der Gattungsvorschriften bedeutet. Die fehlende Homogenität des Epos fasst Humboldt in seiner kritischen Besprechung als eine verfehlte Wirkung zusammen. Das Epos hat keine "Einheit der Stimmung" weil es zu gleicher Zeit "komisch und erhaben, scherzhaft und rührend" sei was er sprachlich, anthropologisch und national begründet: "Hieran, glaube ich, liegt die Schuld in einem gewissen Mißverhältnis unserer Sprache, oder vielleicht unseres Tons, zu Ihrem doch vom unsrigen abweichenden Nationalcharakter. Sie haben eine andere Rhytmus (sic) der Einbildungskraft und des Gefühls, sie verbinden schneller, springen mitten über […]". Baggesen hat ins gesamt „zuviel Elasticität"[34], was nicht zum Epischen passt. Auf diese Art und Weise bestätigt Humboldt, obwohl verständnisvoll, die Alterität und Normabweichung Baggesens, die aber auch als ein kreativer, binationaler Raum gesehen werden kann.

Oceania: Aufklärungsglaube unter Druck

Das Epos *Oceania* ist wie *Parthenaïs* ein Gattungsexperiment, bleibt aber Fragment und erscheint in dem Gedichtband *Heideblumen* 1808. Baggesen schreibt Zeitgeschichte, verbindet in seinem Text aufklärerischen Reisebericht mit religiösem Epos, indem er als Vorlage James Cooks Aufzeichnungen von seiner dritten Reise 1774 benutzt[35] und diese in ein religiöses Epos in der Tradition von Milton und Klopstock umarbeitet[36]. Damit beteiligt er sich an zwei verschiedenen Diskursen zur gesellschaftlichen Einrichtung aus jüngerer und älterer Aufklärungszeit: Einer kritisch-philosophischen und einer religiös-metaphysischen. Die ganze Handlung der fünf Gesänge spielt an Bord des Schiffs, das unter der Führung des Messias-ähnlichen Friedenshelden Cook einen neuen Weltteil entdeckt und dadurch sowohl naturwissenschaftliche als zivilisatorische Erkenntnisse gewinnen und verbreiten soll. Diese Aufklärungsexpedition ist auch politisch motiviert und findet statt als Flucht vor europäischem Unrecht in den Napoleonischen Kriegen, wie der von der epischen Erzähltradition abweichende subjektive und empfindsame

Erzähler zu Anfang feststellt. Er will:

> weit weg von den Wolken des Feldstaubs,/ Wo mit zerstörendem Huf der Eroberer blutig dahinfährt;/ Daß ich nicht höre das dumpfe Gebrüll der Todestriumphe / Beim Selbstmorde des Menschengeschlechts, nicht höre des Lebens / Kettengeklirr, der Tyrannen Genuß, und der Sklaven Betäubung![37]

Die Expedition wird durchgängig von verschiedenen Anschlägen einer rein negativen Gottheit bedroht, und so wechseln in der ersten Hälfte des Epos die utopischen Zustände zwischenmenschlicher Liebe und einträchtigen Friedens oben, welche Züge der dänischen Theodizee-Dichtung des letzten Drittels des 18. Jahrhunderts tragen, mit Schrecken, Gräuel und böser Planung der Götter unten. Die Kosmologie Baggesens ist dem persischen Zarathustrismus entlehnt, und das Ende des ersten Gesangs sowie der zweite Gesang sind in Anlehnung an Milton einer intensiven und detailreichen Darstellung der Hölle gewidmet. Diese zu Baggesens Zeit anachronistisch anmutende und im Prozess der Säkularisierung u.a. wegen seiner Unvereinbarkeit mit dem Autonomiegedanken kritisierte Höllenvorstellung[38] legt einen grundsätzlichen Zweifel am aufklärerischen Menschenideal bloß. Gleichzeitig rückt aber eine andere Utopie ins Zentrum der Handlung, als sich in den letzten Gesängen eine Diskussion über das Weltbürgertum auf dem Schiff entfaltet. Die kosmopolitische Vision wird vom Jüngling Ariel an die Mannschaft verkündet:

> Hier, auf der Fliehkraft Höh', entschwinge sich gänzlich dem Kerker / Roher Gefühle der Geist! / Entrafft der beherrschenden Schwere, / Leg' ein jeder die fesselnden Band' einheimischer Selbstsucht /Ab, und das engende Kleid ausschließender Schätzung des Umlands! / Jeglicher werde getauft Erdbürger, und jeder, geheiligt, / Werf' um die Schulter das Sonnengewand freiwandelnder Menschheit, / Leuchtenden Blicks, mittheilender Hand, und liebenden Herzens!"[39]

Die Verhandlungen der unterschiedlichen Nationalitäten der Mannschaft um die Relevanz des Kosmopolitismus und der Toleranz gleichen einem parlamentarischen und demokratischen Prozess, der in den Entschluss einer Weltbürgertaufe mündet. Hier, noch vor dem Erreichen

der Destination, bricht die Handlung ab, und der Leser erfährt nichts vom Leben in der Südsee oder von der ursprünglichen Bevölkerung. Das Utopische ist dagegen diskursiv und spielt sich als politischen Prozess zur Herbeiführung einer verbesserten Welt aus. Das Epos behauptet zwei zeitverschobene und unterschiedliche Menschenauffassungen, eine rational-aufklärerische und eine religiös-deterministische. Der religiöse Kosmos in *Oceania* ist im Unterschied zur Götterwelt in *Parthenaïs* von Negativität bestimmt und die Selbstbestimmung des Ichs und souveräne Definition von Himmel und Hölle in *Labyrinten* wird hier nicht als Programm verkündet, sondern eher zweifelnd behauptet.

***Der vollendete Faust*: Geschichtspessimismus und Deutschlandbild**

Der epochale Grenzgang verläuft in *Oceania* zwischen zwei Phasen der Aufklärung, was sowohl an der Gattungshybridität als an der Ideologie abgelesen werden kann. Das Drama *Der vollendete Faust* gestaltet dagegen einen romantischen Grenzgang. Es ist ein zugleich national- und literaturkritischer Text mit einer politischen und existentiellen Aussage, die quer zu den Epen steht und die Kehrseite und Negativität des optimistischen Aufklärungsglaubens der Epen zeigen. Wegen Cottas Ablehnung einer Herausgabe 1808 und der erst postumen Veröffentlichung in der deutschen Werkausgabe 1836, hat das Drama fast keine deutsche Rezeptionsgeschichte, in der dänischen Literaturgeschichte gilt es vor allem als Antiromantik und Goethe-Parodie[40]. Baggesen kritisiert aber nicht nur, sondern experimentiert und diskutiert mit verschiedenen Spielarten und Phasen der deutschen Romantik, am deutlichsten in der Komposition, die die Verschachtelung durch die Spiele-im-Spiel und die ironischen Illusionsbrüche Ludwig Tiecks übernimmt, dabei die Grenze zwischen Fiktion und Wirklichkeit befragt und unser Unterscheidungsvermögen herausfordert. Die Technik des Illusionsbruchs durch den Chor in der Aristophanischen Komödie wird in der deutschen Romantik positiv verstanden als Ausdruck der menschlichen Autonomie. Friedrich Schlegel verknüpft in seinem Aufsatz *Vom ästhetischen Werte der griechischen Komödie* (1794) den Illusionsbruch bei Aristophanes mit der politischen Freiheit in Athen,[41] und Baggesen scheint diese politische Motivation zu teilen[42]. Er benennt die Rahmenhandlung "Komödie" und versucht

vielleicht damit indirekt das Fehlen einer einheitlichen Komposition zugunsten witziger Pointen und Szenen verbaler und intertextueller Art zu legitimieren. Die Binnenhandlung benennt er aber "Comi-Tragödie", was auch im Kontext der romantischen Gattungstheorie und der von Schlegel behaupteten notwendigen, durch die Moderne bedingten, Gattungshybridität zu sehen ist[43]. Darüber hinaus kommentiert das Drama die deutschpatriotischen Tendenzen der Heidelberg-Romantik und kann vor allem als ein Paralleltext zu den romantisch-nihilistischen *Nachtwachen. Von Bonaventura* (1805) die eine Zeitlang Baggesen zugeschrieben wurde, gelesen werden.

Die Handlung spielt in einem deutschen Herzogtum, das von der Invasion eines fortrückenden Heeres bedroht ist. Deutlich ist die Allegorie Baggesens auf die Schlacht bei Jena-Auerstedt, die zur Auflösung des deutsch-römischen Reiches führte. Im Tollhaus vertreiben der Herzog und seine Gäste die Zeit damit, einem von den Tollen aufgeführten Stück beizuwohnen, das eine Weltzerstörung und den darauffolgenden Aufbau einer neuen Gesellschaft darstellt, die aber in eine Tyrannei entartet. Die Binnenhandlung kann als eine Kritik an der nachrevolutionären Entwicklung in Europa gelesen werden. Ein Zusammenbruch findet am Ende auch in der Rahmenhandlung beim Einmarsch der französischen Truppen statt.

Zwei "intertextuelle" Diskurse sind im Drama wichtig: der "nihilistisch-romantische" und der "faustische". Die von Jacobi initiierte Diskussion über die negativen Konsequenzen der idealistischen Philosophie im Zuge von Fichtes *Wissenschaftslehre* steht im Zentrum der nihilistisch-romantischen Diskussion um 1800. Fichtes Philosophie und ihre radikale Trennung des Bewusstseins von der Wirklichkeit war für die frühromantische Philosophie produktiv, begründete aber auch ein epochales Gefühl von Wirklichkeitsverlust, Leere und Isolation des Subjekts, das sowohl künstlerisch bearbeitet als kritisch diskutiert wurde[44]. Besonders die Auseinandersetzung Jacobis mit Fichte, der gegen den "Nihilismus"[45] des absoluten Ichs eine Glaubensphilosophie behauptet, ist für Baggesen von Wichtigkeit[46].

Dieser Diskurs wird durch Zitate aus und Anspielungen auf Fichtes *Wissenschaftslehre* und Jean Pauls *Rede des toten Christus vom Weltge-*

bäude herab aus dem Roman *Titan* (1800-03), welche als die wichtigste literarische Rezeption von Fichte gilt, in der Dramenhandlung evoziert, vor allem von den Insassen des Tollhauses, die in der Rahmenhandlung von einem Arzt untersucht werden. Sie haben die Texte Fichtes und Jean Pauls internalisiert, leben in Solipsismus und Angst und verkörpern so die existentielle Konsequenz der Bewusstseinsphilosophie und des Glaubensverlustes[47]. Der Arzt stellt beim Rundgang im Tollhaus ihren Wahnsinn und ihre Wirklichkeitsverzerrung fest, diskutiert aber auch, ob sie sich von den übrigen Einwohnern des Herzogtums unterscheiden und schlägt damit eine Aufhebung der Grenze zwischen Normalität und Wahnsinn vor. Er übt durch diese Reflexion[48] und seine Feststellung "Der Mensch ist ein durch Sprache, Priesterthum / Und Staatsverfassung tollgeword'nes Thier "[49] eine zivilisatorische Kritik in Sinne Rousseaus im *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes* (1755) aus, die jedoch später in der Handlung dekonstruiert wird. Trotz der Satire nimmt Baggesen mit dem Topos des Tollhauses und des Wahnsinns eine in Deutschland aktuelle, Ärzte, Philosophen, Dichter und Politiker einbeziehende Diskussion auf, die sich in den Jahren der Gründung der ersten Institution für psychisch Kranke 1805 als Teil der stein-hardenbergischen Reformen entfaltet[50]. Die Kritik des Arztes resümiert die Position der romantisch-idealistischen Psychiatrie, die vor allem von Johann Chr. Reil vertreten wurde, der Geisteskrankheit für gesellschaftsbedingt hielt. Der Topos des Tollhauses und das Thema des Wahnsinns sind in zwei Romanen um 1800 zentral: Jean Pauls *Titan* und *Nachtwachen. Von Bonaventura*. Hier sind Geisteskrankheit und Schizophrenie in einer reilschen Optik Produkte der Gesellschaft und der Entfremdung von der Natur, zu gleicher Zeit aber auch Folgen der fichteschen Philosophie[51]. Besonders dem Roman *Nachtwachen* gleicht das Drama Baggesens in vieler Hinsicht, sowohl kompositorisch als auch thematisch. Der Roman nimmt wegen seiner Satire, die die epochale Einordnung erschwert, eine Sonderstellung ein, indem er zugleich als Höhepunkt und Überwindung der nihilistischen Romantik gilt[52]. Die Satire und Ironie in Baggesens Drama funktionieren auf zweifache Weise und dürfen nicht über das ernste Anliegen seiner Komödie hinwegtäuschen. Sein Drama ist wie *Nachtwachen* zugleich als Antiromantik

und Romantik, als Nihilismus und Nihilismus-Kritik[53] aufzufassen, was vor allem im späteren politischen Handlungsgang des Dramas deutlich wird. Sowohl durch seine Dramenform und seine intertextuellen Anspielungen auf Kerntexte der nihilistischen Romantik diskutiert Baggesen die Bedingungen der Identität in der modernen Gesellschaft.

Die Hypertextualisierung von Goethes *Faust*

Schon der Titel des Dramas behauptet, eine Fortsetzung oder sogar Perfektionierung von Goethes *Faust. Ein Fragment* (1790) zu liefern. Diese Fortführung Goethes wurde in der deutschen Leseöffentlichkeit mit Spannung erwartet und Baggesen versucht denn auch durch Zitate aus Goethes Fragment, die am Anfang jedes Dramateils eingefügt sind, seinem Drama Aktualität zu verleihen. Seine kraftvolle und gewaltsame Faust-Figur, die eine Revolte plant, entstammt aber eher den Faust-Dichtungen des Sturm und Drangs, deren politischen Impetus das Drama teilt. Faust ist bei Baggesen der Sohn Gretchens und Fausts, und Goethe tritt als freundliche und ein wenig verwirrte Figur in der Rahmenhandlung auf. Doch bezieht Baggesen sich auch direkt auf die "Lücken" im Fragment, die er „ausfüllen" möchte [54]. Dies geschieht vor allem in seiner Ausgestaltung des Pakts zwischen Faust und Mephistopheles, der im *Fragment* fehlt und erst in Goethes *Faust. Erster Teil* 1808 als Wette in der verlängerten "Studierzimmerszene" hinzukommt. Im Prolog des Regisseurs des Stücks charakterisiert Hans Wurst die Faust-Dichtung als eine Synthese: "Etwas von dem mittelalten Ursprung /Etwas von dem neuesten Culturschwung"[55], die der deutschen "Natur" entspricht. Baggesen apostrophiert damit auch den zeitgenössischen Erwartungshorizont: Sowohl die vielseitige Bearbeitung des Faust-Stoffes in der Periode, die als Versuch der Ausarbeitung eines Mythos aus deutschen Quellen im Gegensatz zu den antiken und damit als Teil der "querelle des anciens et des modernes" betrachtet werden kann[56] als auch die romantische Rezeption vom *Fragment* Goethes. Die deutschen Romantiker verstanden Goethes Faust als eine spezifisch deutsche Figur und nahmen damit die nationalideologische Deutung ab etwa Mitte des 19. Jahrhunderts vorweg[57]; sie haben von der Fortsetzung Goethes eine hegelianisch anmutende Darstellung der Weltgeschichte mit Faust als Repräsentant der

Menschheit erwartet[58]. Die "Antwort" Baggesens auf diesen Erwartungshorizont ist die Darstellung eines Weltuntergangs, die auch als satirische Kritik eines Grenzgängers an deutscher nationalmythischer Identitätskonstruktion zu verstehen ist.

Die Binnenhandlung ist zum Teil eine "Hypertextualisierung" von Goethes *Fragment*, die am Ende des 6. Aufzuges mit der Szene "Auerbachs Keller" endet. Der restliche Verlauf der Binnenhandlung umfasst Weltzerstörung, Neukonstituierung der Gesellschaft und noch ein Stück-im-Stück mit einer Reise zu den Nibelungen und erneute Apokalypse, hat aber keinen Bezug zu Goethes Vorlage. Der erste Teil der Binnenhandlung umfasst die drei Elemente, die in jeder Faust-Dichtung obligatorisch sind[59]: Der Initialmonolog Fausts, Die Famulus/Wagner-Gestalt und Mephistopheles, wobei die Repliken, Szenen und Figuren aus Goethes Hypertext alle in humoristisch-satirischer Verzerrung wiedergegeben werden. Vor allem wird der verzweifelte Erkenntnisdrang Fausts als monomaner Wunsch nach Selbstverwirklichung dargestellt und durch den Zusammenhang mit sowohl dem Geniekult seit dem Sturm und Drang als der Ich-Philosophie Fichtes zu einem kulturkritisch-satirischen Porträt deutscher Mentalität amalgamiert. Wo Goethe später in *Faust. Der Tragödie erster Teil* (1808) die Überlieferung umwertet, indem kein Pakt sondern eine Wette geschlossen wird, die nicht die Verdammnis Fausts, sondern die Autonomie des Menschen bedeutet, verschreibt sich Baggesens Faust wie in der ursprünglichen Sage ganz dem Satan. Die wichtigste „Leerstelle" des Fragments füllt Baggesen damit radikal negativ aus. Faust besitzt schon durchaus destruktive Kräfte, will sie aber durch die Allianz mit dem Teufel intensivieren, um die Weltzerstörung vollführen zu können. Faust entthront letztendlich Satan, um "das Reich des oberen Lichts" auszulöschen, " Überhaupt, was gut / und rein und heilig ist auf Erden: Jugend / Genie, Natur, Kunst, Wissenschaft, und Tugend / Verwandeln in barbarisch tolle Wut" [60]. Damit lässt Baggesen sein Faust die gottlose Weltordnung aus einer negativ-nihilistischen Perspektive herausfordern. im Gegensatz zur vollendeten Faust-Tragödie Goethes, welche die Vollkommenheit und Güte der gotterschaffenen Welt unter Beweis stellen will, wie es im „Prolog im Himmel" zum Ausdruck kommt.

Der Auftakt zu der Weltzerstörung ist der Aufzug "Auerbachs Keller"[61], wo sich die Wahnsinnigen in ihren Rollen als "Philosophen und Minnesänger aus dem 19. Jahrhundert"[62] unter der Führung Fausts versammeln. Bei Goethe enthält das Trinkgelage politische Kommentare zum Absolutismus und satirische Anspielungen auf die Freiheitssprüche der französischen Revolutionäre[63], und die in Baggesens Drama darauf folgende Handlung funktioniert deutlich als Allegorie der chaotischen nachrevolutionären Entwicklung. Als Motto dieses zweiten Teils der Binnenhandlung führt Baggesen die Replik Mephistos aus Goethes Kellerszene an: "Gib nur erst Acht, die Bestialität wird sich gar herrlich offenbaren"[64]. Die Zerstörung, die sowohl die Natur als die Kultur umfasst und ihren Höhepunkt in einer Bücherverbrennung[65] hat, führt zum Versuch des Aufbaus einer Gesellschaft ab ovo und der demokratischen Ausarbeitung einer " Verfassung-Grundgesetz-Constitution"[66]. Die Diskussion führt zwar eher zur Abschaffung als zur Einführung von Gesetzen, mündet jedoch in die Forderung von "[r]eine[r] Freiheit und Gleichheit"[67], was aber schließlich mit der Ernennung von Faust zum alleinigen Herrscher und "Papst" ironisch nicht erfüllt wird. Damit demonstriert Baggesen satirisch die Unmöglichkeit der Demokratie und "dekonstruiert" durch seine absurde Szene die parlamentarische Diskussion in *Oceania*. Am Ende schlägt der neue Herrscher Faust das Rückwärtsgehen aller Gesellschaftsmitglieder vor:

> Noch eine Frage jetzt. Fortfahren wir / Auf zwei zu gehen? Oder wär' auf vier /
> Grundsäulen herzuwandeln kühn und grimmig / Nicht mehr mit unserer tiefen Größe stimmig?/
> (…) Mir däucht, wir sollten tapfer rückwärts gehen / In allem, und bei'm Gang nicht stille stehn –
> Wie – wenn wir thäten, was einst Rousseau lehrte / Wenn unsre *Genialität* nun kehrte / Die ganze *Bestialität* heraus?68

Diese kulturpessimistische Äußerung paraphrasiert die ironische Kritik Voltaires im Brief vom 30. August 1755 an Rousseau, sein Diskurs über die Ungleichheit provoziere die Lust auf allen Vieren zu gehen, und der Verlauf untergräbt auch die in der Rahmenhandlung vom Arzt Dr. Stirn

formulierten Zivilisationskritik. Die Regression der neuen Gesellschaft führt sie ins 5. Jahrhundert zurück um hier die Barbarei zu lernen, und die Binnenhandlung wird damit um ein neues Stück-im-Stück erweitert, das die Handlung des *Nibelungenliedes* (um 1200) aufgreift und mit gewaltsamer Rhetorik fiktiv weiterspielt. Baggesen zitiert damit noch einen "deutschen Nationalmythos", der vor allem von den Brüdern Schlegel und Grimm in der Romantik intensiv rezipiert wurde und mit der Übersetzung Friedrich von der Hagens, die Baggesen wahrscheinlich als Vorlage benutzt hat[69], eine politisch-nationale Begründung erfuhr. Diese apokalyptische Szene der Verwüstung bei den Nibelungen wird durch noch einen weiteren zerstörerischen Akt ergänzt, indem am Ende die Binnen- und Rahmenhandlung in der Invasion des fremden Heeres zusammenlaufen. Mit diesem Hinweis auf die Niederlage Preußens und den Untergang des Heiligen Römischen Reiches gestaltet das Drama Baggesens eine dreifache Apokalypse und zeichnet satirisch ein pessimistisch-groteskes Gesellschaftsbild, das sich von den früheren utopischen Darstellungen unterscheidet. Die romantische Form des Dramas, die Aktualisierung der nihilistischen Entfremdung und das Befragen der Metaphysik in der Moderne durch den Bezug auf Goethes *Faust. Ein Fragment* machen die existentielle Kritik des Dramas aus. Die Anspielungen auf die deutsch-romantischen nationalmythischen Identitätskonstruktionen sowie die Beschreibung eines Tyrannen und einer gesellschaftlichen Fehlentwicklung im Drama sind der politische Beitrag Baggesens in einer Kriegs- und Krisenzeit.

Die Lektüre der drei Werke aus Baggesens deutschem Jahrzehnt zeigt einen Verlauf von Aufklärungsglauben, Geschichtsoptimismus und universellem Bildungsideal zu Kritik, Desillusion und partieller Entsagung. Vor allem zeigt sie aber, dass Baggesen kein überholter Autor des 18. Jahrhunderts ist, sondern dass er seine Werke in einem Grenzgang, um nicht zu sagen als Gratwanderung, zwischen den Epochen, in intensivem Dialog mit der Ästhetik des 19. Jahrhunderts und als Zeuge der politischen Ereignisse in Europa schreibt.

Anmerkungen

1. Baggesen, Jens, *Poetische Werke in deutscher Sprache*, Bd. 1-V, Brockhaus Leipzig 1836. Die erste dänische Werkausgabe erscheint 1827-32. Die zweite Ausgabe in der Redaktion des Sohnes August Baggesen wird allgemein verwendet: Jens Baggesen, *Danske Værker*, anden Udgave, Bd. 1-XII, København 1845-47.
2. Vgl. Anna Sandberg, *En grænsegænger mellem oplysning og romantik. Jens Baggesens tyske forfatterskab 1803-1809*, Dissertation, Københavns Universitet 2008.
3. Jens Baggesen, Ny Forerindring, *Danske Værker* 1846, Bd. 9, 5 (meine eigene Übersetzung, AS).
4. Karl Robert Mandelkow, "Kunst und Literaturtheorie der Klassik und Romantik", in: Mandelkow (Hrsg.): *Neues Handbuch der Literaturwissenschaft, Band 14*, Wiesbaden: Athenaion 1982, 49.
5. Homi Bhabha, *The Location of Culture*, Routledge: London 1994, 1. Den Begriff aktualisiert für diesen Zeitraum innerhalb der Grenzgängerforschung vor allem Karin Hoff: *Die Entdeckung der Zwischenräume. Literarische Projekte der Spätaufklärung zwischen Skandinavien und Deutschland*, Wallstein: Göttingen 2003. Die Metapher des Zwischenraums in der postkolonialen Theorie dient in Sandberg (Anm. 2)als analytischer Zugriff der Textlektüren, natürlich mit dem Bewusstsein vom geschichtlichen Unterschied des Gegenstandbereiches und der kulturellen Situation, indem der vornationale, sich erst allmählich auflösende Gesamtstaat von staatlichen Prozessen der Entkolonialisierung aufgrund von Nationalismus und Imperialismus des 19. Jahrhunderts abweicht. Viele der Begriffe zur Beschreibung der Spannung zwischen einer Majoritäts- und einer Minoritätskultur, der Peripherie und des Zentrums können doch auf das deutsch-dänische Verhältnis im Zeitraum Baggesens übertragen werden.
6. Vgl. Doris Bachmann-Medick: "Dritter Raum. Annäherungen an ein Medium kultureller Übersetzung und Kartierung". In: Claudia Breger und Tobias Döring (Hrsg.): *Figuren der / des Dritten. Erkundungen kultureller Zwischenräume*, Rodopi: Amsterdam 1998, 19-36, hier: 20
7. Hoff (Anm. 6), 37.
8. Gerhard Schulz beschreibt den Kontext in seiner Einführung zu *Der Karfunkel- oder Klingklingelalmanach. Ein Taschenbuch für vollendete Romantiker und angehende Mystiker. Herausgegeben von Jens Baggesen*. Faksimiledruck nach der Ausgabe von 1809. Peter Lang: Bern 1978, 5-47, hier: 13ff.
9. Die anderen Autoren sind Otto Martens, Aloys W. Schreiber und Heinrich Voss (d. jüngere), die aber anonym schreiben und so einem romantischen Prinzip nachahmen.
10. Baggesen und die Aufklärung wird vor allem diskutiert bei Hoff (Anm. 2), und Thomas Bredsdorff: *Den brogede oplysning. Om følelsernes fornuft og fornuftens følelse i 1700-tallets nordiske litteratur*, Gyldendal 2003.
11. Jens Baggesen, *Das Labyrinth oder Reise durch Deutschland und die Schweiz*

1789. Übertragen und herausgegeben von Gisela Perlet, C.H. Beck: München, 1985,107 (Jens Baggesen, *Labyrinten eller Reise giennem Tydskland, Schweitz og Frankerig*. Første Deel, København 1792, 230).

12. Hoff (Anm., 2) 280.
13. Jens Baggesen, *Das Labyrinth* 1985, 108 (Jens Baggesen, *Labyrinten*, 233-34).
14. Diese Definition bei Klaus Berghahn & Hans Ulrich Seeber: "Einleitung". In: (ebd.): *Literarische Utopien von Morus bis Gegenwart*, Athenäum: Königstein/ Ts. 1983, 7-25. Hier: 17.
15. So Ludwig Stockinger, der auch diese These in Untersuchungen von Walter Rehm, V. Vosskamp und Benno von Wiese vorfindet: "Aspekte und Probleme der neueren Utopiediskussion in der deutschen Literaturwissenschaft" in: Wilhelm Vosskamp (Hrsg.): *Utopieforschung. Interdisziplinäre Studien zur neuzeitlichen Utopie (1),* Metzler: Stuttgart 1982, 120-42. Hier:120f.
16. Klaus Vondung, *Die Apokalypse in Deutschland*, Deutscher Taschenbuch Verlag: München 1988.
17. Jens Baggesen, *Poetische Werke, Bd*. II, 149.
18. In Z.B. Oehlenschläger *Baldur hin Gode* und Grundtvigs *Nordens Mytologi* (1808).
19. Sowohl Apokalypse als Utopie enthalten die Vorstellung einer neuen Welt, Vondung stellt aber fest, dass die moderne Apokalypse oft die Gestaltung "des neuen Jerusalems" weglässt. Vondung (Anm. 17) 42ff.
20. Z.B. in *Intelligenzblatt der allgemeinen Literatur-Zeitung* 5. Februar 1803, abgedruckt bei K.F. Plesner: *Baggesenbibliografi*, Gyldendal: København 1943, 110.
21 Vgl. Aage Henriksen, *Den rejsende. Otte kapitler om Baggesen og hans tid*, Gyldendal: København 1961.
22. Diese Bestimmung des idyllischen Epos bei Heinrich Maiworm, *Neue deutsche Epik*, Erich Schmidt Verlag: Berlin 1968, 114.
23. Baggesen, *Parthenaïs oder die Alpenreise. Ein idyllisches Epos in neun Gesängen*, Hamburg und Mainz bei Gottfried Vollmer 1802/03, 82.
24. Ebd., 84
25. Wilhelm von Humboldt, *Werke in fünf Bänden, Bd. II, Schriften zur Altertumskunde und Ästhetik. Die Vasken*. Wissenschaftliche Buchgesellschaft: Darmstadt 1961, 339f.
26. Brief an Moltke 1805 in: August Baggesen, *Jens Baggesen Biographie*, Bd. III, Tillæg, C.A. Reitzel: København 1853: 122-23.
27. Z.B. im vierten Gesang, *Parthenaïs*, 114-15.
28. Jens Baggesen, *Parthenaïs,* 230.
29. Friedrich Schiller, *Schillers Werke*, Nationalausgabe, Bd. 20, Philosophische Schriften erster Teil, Weimar 1962, 472.
30. Jens Baggesen, *Parthenaïs*, 256f.
31. Ebd., 350.
32. Dieser Begriff entwickelt Novalis in seiner Auseinandersetzung mit Schellings

Identitätsphilosophie in seinen *Blütenstaub*-Fragmenten und in *Allgemeinen Brouillon* (1798/99).

33. Baggesen, *Parthenaïs*, 351-52.
34. Alle Zitate in Humboldts Brief an Baggesen 21. Juni 1804 in: *Jens Baggesen Biographie* (Anm. 27) Bd. III, Tillæg, 100-101.
35. Wahrscheinlich in der Übersetzung durch Georg Forster, die zusammen mit Forsters eigenem Aufsatz "Cook, der Entdecker" 1787 erscheint, der viele Übereinstimmungen mit der Schilderung Baggesens hat, vgl. Sandberg (Anm. 2), 124 ff.
36. Die wichtigsten Vorbilder Baggesens sind die Sündenfallsdarstellung Miltons *Paradise Lost* (1667), die Baggesen in Bodmers Übersetzung ins Deutsche aus dem Jahre 1732 liest und Klopstocks teilweise in Dänemark verfasstem Epos "Messias" (1748-1773) über die Leiden und Erlösung Christi.
37. Jens Baggesen, *Oceania*. In: *Heideblumen. Vom Verfasser der Parthenaïs. Nebst einigen Proben der Oceania*, Amsterdam Im Kunst- und Industrie-Comptoir 1808, 232.
38. Vgl. Der Artikel "Hölle. IV" in: Hans Dieter Betz (Hrsg.): *Religion in Geschichte und Gegenwart. Handwörterbuch für Theologie und Religionswissenschaft*, 4. Auflage, Bd. 3, Tübingen 1998, 1849.
39. Baggesen, *Oceania*, 315.
40. Z.B. Vilhelm Andersen, *Illustreret dansk Litteraturhistorie. Andet bind. Det attende Aarhundrede*, Gyldendal 1934. Das Drama ist einem gegenwärtigen Publikum zugänglich gemacht worden in der Reihe "Seltene Texte der deutschen Romantik" mit einer Einführung von Leif Ludwig Albertsen: Jens Baggesen: *Der vollendete Faust oder Romanien in Jauer*. Faksimiledruck nach der Ausgabe von 1836, Verlag Peter Lang: Bern 1985.
41. Friedrich Schlegels Aristophanes-Rezeption hat, obwohl sie keine Gattungspoetik ist, große Bedeutung für Ludwig Tieck, vgl. Anmerkung 44.
42. Baggesens poetologische Überlegungen gehen aus einer ungedruckten Vorrede 1818 hervor. Das Drama ist so" in dithyrambischer Begeisterung reiner Empörung gegen jene *politische* und die bald darauf folgende *philosophische* und *poetische* Schreckenszeit" geschrieben, und Baggesen erwähnt als Vorbild Aristophanes, vgl. Jens Baggesen, „Vorrede des Verfassers", Reinschrift von Fasz. 7.2.3 im Baggesen-Nachlass der Universitätsbibliothek der Christian-Albrecht-Universität zu Kiel und Handschrift Ny Kgl. Samling 3589 II.4.4to, Det kongelige Bibliotek in Sandberg (Anm.2), 279f.
43. Ole Thomsen, sieht in *Komediens kraft: en bog om genre,* Akademisk Forlag: København 1986, 77ff Friedrich Schlegels Schrift als der Entwurf einer Gattungspoetik der Tragi-Komödie, die Ludwig Tieck benutzt. In der dänischen Literatur sind nach Thomsen die Hauptwerke dieser deutsch-romantischen Rezeptionstradition: Oehlenschlägers *Sanct-Hansaften-spil* (1803) und J.L.Heibergs *Julespøg og Nytaarsløier* (1817), *Nøddeknækkerne* (1844) und zum

Teil *En Siæl efter Døden* (1841).

44. Vgl. die philosophiegeschichtlichen Untersuchungen von Dieter Arendt *Nihilismus. Die Anfänge. Von Jacobi bis Nietzsche*, Köln 1970 und *Der „poetische Nihilismus" in der Romantik. Studien zum Verhältnis von Dichtung und Wirklichkeit in der Frühromantik*, Band 1, Tübingen 1972. Rüdiger Safranski, *Romantik. Eine deutsche Affäre*, Carl Hanser Verlag 2007 beschreibt die Fichte-Rezeption als kulturpessimistische Strömung.
45. Vgl. *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Band 6, Artikel "Nihilismus", s. 846.
46. Die Fichte-Rezeption Baggesens umfasst außer der persönlichen Bekanntschaft mit Fichte, Kommentare zu Fichtes Züricher-Vorlesungen vor der *Wissenschaftslehre* und Auseinandersetzungen damit in Briefen an Reinhold und Jacobi sowie Gedichte, vgl. Sandberg (Anm.2), 201-204.
47. Baggesen, *Der Vollendete Faust, Poetische Werke*, Bd. III, 30-31.
48. Ebd., 33 und 37.
49. Ebd., 27.
50. Diesen Kontext beschreibt Theodore Ziolkowski, *Das Amt der Poeten. Die deutsche Romantik und ihre Institutionen*, Verlag Klett-Cotta: Stuttgart 1992, 173-276.
51. Ziolkowski (Anm. 51) 247.
52. Vgl. Richard Brinkmann, „*Nachtwachen von Bonaventura*. Kehrseite der Frühromantik?" In: Steffen, Hans (Hrsg.): *Die deutsche Romantik. Poetik, Formen, Motive*, Göttingen 1967, 134-158 und Gerhart Hoffmeister: "Bonaventura. Nachtwachen" (1804/05). In: Paul Michael Lützeler (Hrsg.): *Romane und Erzählungen der deutschen Romantik. Neue Interpretationen*, Stuttgart 1980, 194-212.
53. Vgl. Leif Ludwig Albertsen, „Parthenaïs und Faust". In: *Nerthus. Nordisch-deutsche Beiträge*. Eugen Diederichs Verlag 1964, s. 106-137.
54. Baggesen, *Der vollendete Faust*, Poetische Werke Bd. III, 115.
55. Ebd., 188.
56. Gert Mattenklott: „Faust". In: Etinne Francois und Hagen Schulze (Hrsg.): *Deutsche Erinnerungsorte* Bd. III, Verlag .C.H.Beck : München 2001, 603-619, hier: 604.
57. So charakterisiert Schelling in seiner *Vorlesung über die Philosophie der Kunst* (1802/03, veröffentlicht 1859) Goethes Faust-figur als eine deutsche mythologische Hauptperson "recht aus der Mitte des deutschen Charakters und seiner Grundphysiognomie wie geschnitten (…).". Zitiert aus Jochen Schmidt, *Goethes Faust. Erster und zweiter Teil. Grundlagen, Werk, Wirkung*. C.H. Beck: München 1999, 307, der auf F.W.J. Schellling: *Vorlesung über die Philosophie der Kunst*. Nachdruck der Ausgabe von 1859. Darmstadt 1980, 83 hinweist.
58. Z.B. Im Gespräch Ludens mit Goethe 1806 in *Goethes Gespräche,* wo Luden die allgemeine Erwartung der Fortsetzung so ausgedrückt: "In dieser Tragödie,

wenn sie einst vollendet erscheine, werde der Geist der ganzen Weltgeschichte dargestellet sein; sie werde ein wahres Abbild des Lebens der Menschheit sein, Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft umfassend. In Faust sei die Menschheit idealisiert; er sei der Repräsentant der Menschheit." In: Goethe, Johann W. von: *Goethes Gespräche*. Eine Sammlung zeitgenössischer Berichte aus seinem Umgang auf Grund der Ausgabe und des Nachlasses von Flodoard Freiherrn von Biedermann. Ergänzt und herausgegeben von Wolfgang Herwig. Zweiter Band 1805-1817, Artemis Verlag: Zürich/Stuttgart 1969, 89.

59. So Karl Eibl, *Das monumentale Ich – Wege zu Goethes „Faust"*, Insel Verlag: Frankfurt 2000, 40.
60. Baggesen, *Der vollendete Faust*, 218.
61. Ebd., 251ff.
62. Ebd., 104.
63. Z.B. durch die Replik Mephistos: "Das Volk ist frei, seht an, wie wohl's ihm geht", dazu Albrecht Schöne, *Goethe. Faust. Kommentare*, Insel Taschenbuch, Suhrkamp: Frankfurt 2003, 277.
64. Baggesen, *Der vollendete Faust*, 205.
65. Ebd., 264.
66. Ebd., 272.
67. Ebd., 281.
68. Baggesen, *Der vollendete Faust*, 227.
69. Albertsen (Anm. 54), 133.