

Leonid Taruashvili. *The Muse of Holberg and Jeppe of the Hill*. (Abstract)

According to the opinion of the author literary heritage of L.Holberg (Denmark, XVIII c) may be considered as a series of various realizations of one underlying ideal. Being statutory as to its essence, this ideal manifests self-sufficient and detached structure always identical with itself. But the main genre of Holberg's work is the comedy. That's why this ideal appears first of all indirectly, through the satirical demonstration of its opposite. Such opposite is brightly presented in image of Jeppe, the protagonist of his most renowned comedy "Jeppe paa Bierget" (1722). Jeppe is noteworthy for correlation of his weak self-consciousness and his degraded self-sensation i.e. by almost full absence of feeling of bounds proper to his own body. Close analysis shows that in accordance with nature of Holberg's creative phantasy this antithesis of his ideal (as well as some other similar characters in Holbergian plays) is endowed with structure which is not identical with itself, unstable and disintegrating.

Leonid TARUASHVILI

Holbergs Muse und Jeppe paa Bierget

Körper als plastisches Sinnbild des verfallenen Selbstbewusstseins

Bei aller Vielfältigkeit seiner Gattungsformen stellt Literaturerbe des Ludvig Holberg (1684 – 1754) ziemlich ganzheitliches Phänomen vor. Determinierender solche Ganzheit Archetypus ist eine selbstgenügende und abgesonderte, sich selbst identische Struktur, ein der seelischen Urmodelle, die den Typ der Mentalität und dadurch besonderen Stil der Zielsetzung und des Benehmens jeweils vorbestimmen. Diese Struktur begründet sich ihrerseits auf sogenanntem Körperschema¹, d. i. auf innerem und von Menschen als Regel unbewusstem stetigem Empfinden seiner eigenen psychosomatischen Einheit und Gesondertheit. Es ist ein Bild des eigenen, sowohl untrennbaren wie auch durch seine Grenzen deutlich im Raum bestimmten Körpers, ein Bild, welches als Klassifikationszelle und gleichzeitig Klassifikationsstruktur für die in die Seele durchdringende Eindrücke dient.

Eben dieses, nach seinem ästhetischen Wesen statuarisches, Bild des Körpers als der im Grunde sich gleichen und zulänglichen Ganzheit (vgl. alternatives Bild des Körpers, worin Aspekt der Einbezogenheit in metabolische, erotische, mechanische und andere Beziehungen mit dem Milieu überwiegt) ist letzten Endes jener Moment, der als konstituierender für Holbergs Schaffen und Weltanschauung Faktor betrachtet werden kann. Genau dessen zahlreiche, sowohl direkte (ikonisch-bildliche) oder von Struktur vermittelte (manifestierte) Erscheinungen, die sich in ein System der Ideen, Vorstellungen und Bilder zusammenlegen, haben Eigenartigkeit des Holbergischen Erbes im Kontext der europäischen Literatur vorbestimmt.

¹ Allgemeines s.: (HÜGEL 2003; HAGGART und WOLPERT o. J., 1f.; AUDIBERT-POUZET und GOUGET o. J. BACHUR 1980, 116f.) Über Körperschemas Beziehung zur Kunst s.: (WOLFFLIN 1908, 55ff.; BLOOMER und MOORE 1977). Über das Projizieren der innerlich erlebbaren Körpergestalt auf Gestalt der äußeren Wirklichkeit haben mehrere Philosophen der Vergangenheit, wie I. Kant und J.G. Fichte, geschrieben (s.: GAIDENKO 1979, 143 –145).

Man kann umhin, einsehen, dass Erkenntniswert dieses Urbilds sich im Holbergs Schaffen nicht eindeutig zeigte. Einerseits beschränkte es den Gesichtskreis von Holberg als Historiker, indem es aus diesem neue und vielverheißende für seine Zeit Ideen über entscheidende Bedeutung außerpersönlicher (geographischer, sozialer usw.) Faktoren im Geschichtsverlauf ausgeschlossen hat, wovon sein Wortstreit gegen Montesquieu² sowie unwahrscheinlich überhöhte Einschätzung historischer Rolle einzelner, ohnehin zweifelfrei bedeutender Persönlichkeiten herrührt. So zum Beispiel wenn Holberg um die Reformen des russischen Zaren Peter 1. urteilte, strich er unter, dass Ursache ihres Erfolgs nur eine war: einzigartige Begabtheit ihres kronentragenden Urhebers, während alles andere ihnen nicht nur keinen Beistand geleistet, sondern sie hauptsächlich gehindert hatte³. Im Zeitalter, wenn Idee des Geschichtsverlaufs als des unabhängigen von jemandes individuellen Willen Vorgangs ins Denkgebrauch nur noch einzugehen begann, bestimmte statuarisches Modell der Mentalität bewusste Ablehnung dieser Idee von seiten Holbergs vor.

Andererseits wurde derselbe Denker und Schriftsteller diesem Modell für die im Grunde individualistische Selbständigkeit der Vision und folglich für seine Fähigkeit zur nicht allein unbeteiligten und unvoreingenommenen, sondern auch vollkommen originellen Ansicht auf die Welt der Ereignisse, Gefühle und Ideen zu Dank verpflichtet. Solche Vision wirkte sich besonders markant auf den Bildern verschiedensten, sowohl wirklichen als auch erdichteten Personen aus, die durch geschichtliche Einfühlungs- und künstlerische Einbildungskraft Holbergs geschaffen wurden.

Unmittelbar ersieht man das Holbergische da, wo der Schriftsteller Personen seiner Werke behandelt, welche sein Sittenideal direkt darstellen sollen. So zum Beispiel zeichnen die weisen Bewohner des vollkommenen Staates Potu im phantastischen Roman „*Iter subterraneum Nicolai Klimii*“⁴ sich durch hochentwickeltes Gedächtnis (d. h. informative Beständigkeit als Bedingung persönlicher Identität) sowie durch größte Vorsicht in Bezug auf alles Neue aus. Diese Eigenschaft tritt sich im Verhältnis der Potuaner zu beliebigem Gebiet des Lebens zutage, einschließlich ihrer eigenen Gesellschaftsordnung, die sich auf Prinzipien des unwandelbaren Naturrechts begründet.

² S. darüber Abschnitt *Holberg, philosophe* in: (SØRENSEN und JØRGENSEN o. J., 29 – 31).

³ So sagt Holberg in seinem Werk „*Helte-Historier*“ (Abschnitt „*Petrus Alexiovitz*“):
Man kand sige om ham, at ikke aleene store og utroelige Ting bleve forrettede udi hans Tid, men endogsaa at han gjorde det alt selv; thi, han var uden Modsigelse den største og klogeste Statsmand udi Landet, den mest forfarne Anfører, den tapperste Soldat og den Lærdeste blant Rysserne, saavel udi geistlige, som I verdslige Sager. < >De utalige nyttige Forandringer, han gjorde, ere desmere at berømme, jo større Vanskeligheder han havde at bestride; thi, her handledes ikke om at undervise et uvidend Folk, men at forandre Overtroe til fornuftig Lærdom, Gienstridighed til Lydighed, Feighed til Manddom. (HOLBERG 1970, 254).

⁴ Mehr bekannt in dänischer Übersetzung, als „*Niels Klims underjordiske Rejse*“

Solchen seelischen Zügen der Potu-Bürger entspricht ihr plastisches Bild. Potuaner sind als beseelte Bäume im Roman dargestellt, die nur mit Mühe und bei äußerster Not ihren Platz verändern. Anders gesagt, tritt das Bild vollkommener und weiser Wesen hier als eine senkrechte und stabile, eher auch statische Figur auf, was aber für neuzeitliche utopisch-phantastische Topik nicht ganz üblich ist. Es wird genug zu erinnern, dass in Swiftschen „*Gulliver's Travels*“, sowie in „*Les Etats et Empires de la Lune*“ von Cyrano de Bergerac ähnliche Rolle der Träger höchster, d. h. natürlicher Weisheit den hurtigen vierfüßigen Tieren⁵ zugeteilt ist. Darüber hinaus erscheinen Weisheitsträger im folgenden Roman desselben Cyrano, „*Histoire comique des Etats du Soleil*“ in Gestalt der Vögel⁶, und Hauptperson selbst der Erzählung, nachdem er ins Reich der höchsten Weisheit auf der Sonne geriet, beginnt, voll von Seligkeitsgefühl, geschwind zu kollern⁷.

Aber Holberg ist vorzugsweise ein Komödiendichter. Deshalb tritt dieser statuarisch-tektonischer Archetypus bei ihm meist unmittelbar auf, durch satyrische Schau seiner Antithese. So zum Beispiel wird dem Held des Schauspiels „*Ulysses von Ithacia*“ den Potuanern fremde waagerechte Mobilität im höchsten Grad eigen. Er stürzt leicht los und begibt sich zu Trojas Mauern – im Unterschied zu seinem epischen Urbild, Homerischem Odysseus, der, laut antiker Überlieferung, zum Teilnahme im trojanischem Feldzug und danach zu gefährlicher Seereise kraft ungünstiger Umstände genötigt worden war, – ganz freiwillig, unter dem Vorwand der Verteidigung fremder Familienehre, doch mittlerweile seine eigene verliert und zum Gehörnten wird. Solcherweise rächt Ulysses' Rastlosigkeit sich durch Verlieren der persönlichen Würde.

Hat Ulysses inzwischen wohl ungereimte, doch wenigstens völlig bestimmte Vorstellung über den Zweck seiner Deplacierungen, trägt der Held der Komödie „*Den Stundesløse*“ namens Vielgeschrey sich überall mit Haufen der kleinlichen und eigentlich nichtigen Haushaltsorgen, läuft immer auf der Bühne herum und springt von Platz auf, indem er schon von Barbier eingeseift ist, um häusliche Kleinigkeiten wieder mit Begeisterung zu besprechen.

Hier sind zwei Umstände im Zusammenhang mit der zu betrachtenden Frage wichtig. Erstens: Dem Ausbleiben der physischen Stabilität, die Vielgeschrey eigen ist, entspricht Unentwickeltheit seines Gefühls der persönlichen Identität, wenigstens einer so wichtigen Voraussetzung dieses Gefühls wie Gedächtnis, also sind Motorisch-Plastisches und Psychisches in Vielgeschreys Gestalt korrelativ. Zweitens: Eben diese Verbindung wird bei Holberg zu

⁵ Bei Swift sind solche Tiere die weise Pferde *Houyhnhnms* (SWIFT 1994, 240 – 329). Was aber Cyranos Roman anbelangt, sind hier einige Erwägungen des Ich-Erzählers über Vorzüglichkeit der vierfüßigen Stellung (*à quatre pattes*) für Vernunftswesen bemerkenswert, die er mit der Bezugnahme auf natürliche Stellung der kleinen Kinder (*à quatre pieds*) bekräftigt: (CYRANO DE BERGERAC 1959, 72).

⁶ Als Vorgängerwerk der Cyranos Mondreiseerzählung wird üblich des Engländers Francis Godwins „*The Man in the Moone*“ (erste Ausgabe: 1638) betrachtet. Doch schon dort sind Bewohner der utopischen Gesellschaft, die es auf dem Mond gibt, vom Verfasser mit der naturürlichen Fähigkeit, zu fliegen, verliehen: (HUTTON o. J., 5, 6f).

⁷ Begeisterte Beschreibung dieser Bewegungsweise s. in: (CYRANO DE BERGERAC 1959, 215).

Hauptmittel der Kennzeichnung dieser Person. Wenn verliebter in Vielgeschreys Tochter, Leander zu ihm nach seinem erfolglosen Freien abermals in denselben Tag, diesmal aber umgekleidet erscheint und sich für Anderen ausgibt, lässt Vielgeschrey sich leicht betragen, da der Bursche von ihm schon vergessen ist. Vielgeschreys spitzfindige Dienstmädchen, Pernille, die Leander diese Finte geraten hat, verjagte seine Furcht, wiedererkannt zu sein, genau mit der Bezugnahme auf phänomenale Vergesslichkeit ihres Hauswirts (I, 9). Während aber Vielgeschrey schon erstmals mit Leander sprach, erinnerte er sich plötzlich seiner Sachen und hörte sogleich auf, seinen Gesprächspartner zu erkennen (I, 3). Dabei, nachdem er wieder zu sich kommt, bringt er als Entschuldigung vor: „*Jeg glemmer mig selv undertiden formeddelst Forretninger*“⁸.

Solcherweise verlautet dieser Komödienheld ohne sein Wissen und Willen eine wichtige für seinen Autor Idee: Hinübertragen des Schwerpunktes jenseits des eigenen, wahren und stetigen Ich, Zerstreuung des Augenmerks auf unendliche Kleinigkeiten bringt Menschen durch Verfall des Gedächtnisses zum Verlust des Selbstbewusstseins.

Oder noch eine der bekanntesten Lustspiele Holbergs, „*Barselstue*“. Ausgangspunkt dargestellter im Spiele Handlung ist eine Situation, worin man den Stückhelden, der sich im Zimmer seiner Frau unter dem Tisch versteckt, für seinen vermeintlichen Nebenbuhler zu halten beginnt. Sogleich kommt entsprechendes Gerücht auf, und der Held, während er in seinem Versteck sitzt, fängt an zu glauben, dass er zum Gehörnten wurde. Aber da vermeinter Nebenbuhler er selbst ist, so ergibt sich daraus, dass er sich selbst nicht erkennt. So tritt hier als Ursache des komischen *qui pro quo* eine Unfähigkeit hervor, sich selbst zu erkennen. Demgemäß spielt das Schlussliedchen der Komödie auf eine dem Publikum zu kennende Geschichte um einen Menschen an, der aus Furcht ins Flusschen stürzte, da er seinen eigenen Schatten für Anderen gehalten hat.

Triebkraft der sich im Stücke „*Erasmus Montanus*“ entwickelnden Handlung ist ein Streit darüber, ob die Erde rund oder flach ist, sowie ob sie sich bewegt oder nicht. Als Proponent der im Allgemeinen völlig wissenschaftsgerechten, sozusagen kopernikanischen Ansicht über diese beiden Fragen tritt hier ein hochnasiger Sonderling und Alleswisser, Bauernsohn Rasmus Berg (*idem* ist Erasmus Montanus), der die Mauern der Kopenhagener Universität eben erst verlassen hat und beschloss, indem er von Gefühl eigener Wichtigkeit erfüllt war, seine unwissenden Dorfgenossen aufzuklären, die natürlich über seine überspannten Reden vollkommen skandalisiert werden. Demzufolge bieten sie alle Kräfte auf, um den Verirrten zur Rason zu bringen, und endlich zwingen sie ihn mit größten Mitteln, eigenen Worten im Beisein aller abzuschwören.

⁸ Hier und ferner sind Texte der Holbergs Komödien nach Ausgabe (HOLBERG 1979) zitiert.

Holberg aber gar nicht geneigt ist, in seinem Helden einen neuen Galileo einzusehen. Eher ist es ein Parodiebild. Rasmus, der hat keinen Wunsch, auf Gewohnheiten und Vorurteile gemeiner Männer auch geringste Rücksicht nehmen, ist in der Komödie als Mensch, dem überhöhte Selbstbewertung und zugleich minimales Realitätsgefühl eigen sind, dargestellt.

Es lohnt sich zu bemerken, dass Holberg Motiv der mechanischen Instabilität für Kennzeichnung auch dieser Person benutzte. Allerdings sind einige im Lustspiel erwähnten Stürze von der Kutsche, die Rasmus auf dem Weg von Kopenhagen nach Heimatdorf erlebte, für exzentrische Komödie nur ein traditionsgebundener Griff und sprechen an und für sich über Beschaffenheit des Helden so gut wie nichts. Aber vor dem Hintergrund des anstößigen Wortstreites, den Rasmus im Dorf angezettelt hat, bekommen auch sie eine gewisse Ausdruckskraft. Warum dieser Streit anstößig wird? Dadurch dass die These des gelehrten Jungen den Boden selbst unter den Füßen dem einfältigem Bauer fast buchstäblich entzog, indem sie das kraft seiner Gewöhnlichkeit gemütliches Weltbild einer sicheren Stütze und Stabilität beraubte. Denn aus seinen Worten folgte es, dass die Erde, diese feste und selbstverständliche Grundlage alles Lebenden tatsächlich an der Stelle niemals bleibt, sondern sich immer dreht und also, gemäß der Logik des unwissenden Menschen, gar nicht zuverlässig ist. Und wenn sie auch ganz still stünde, sowieso hat sie so verräterisch-ungleiche Form, dass alles von ihr unvermeidlich hinunterrutschen soll.

Damit wollte Holberg sicher dem Zuschauer sagen, dass Rasmus, anstatt allmählich und mit größter Vorsicht aufzuklären, mit rücksichtsloser Eile dem Bauer völlig für diesem unverständliche, verirrte und vollends ihn aller Orientierung beraubende Theorien aufzwingt. Wissenschaftliche Idee runder und sich drehender Erde bringt sich hier wegen Dummheit ihres Apologeten in tatsächliche Entsprechung mit ihrem empathischen Bild des Bodens, der unter den Füßen hervor entgleitet, während Rasmus selbst, seiner Schulgelehrsamkeit zuwider als Apologet der Bodenlosigkeit und Absurdität auftritt.

Der in diesem Stück figurierende Rasmus' Vater erscheint sich hier nur als eine episodische Person. Derselbe aber tritt als Hauptperson in bekanntester und vielleicht bedeutendster aller Holbergischen Komödien, „*Jeppe paa Bierget*“ (1722)⁹ hervor. Auf den ersten Blick liegt zwischen Vater und Sohn eine riesige Distanz: Der erste ist ein völlig ungebildeter und eingeschüchterter Bauer, während zweiter stellt einen gelehrten Großtuer vor, der mit lateinischen Zitaten um sich wirft. Aber nein, Familiengemeinschaft ist hier nicht zufällig: Bei Holberg symbolisiert sie wesensbestimmten Zusammenhang. Die Gestalt sowohl des einen als

⁹ Es gibt keine Notwendigkeit, sich hier an die Frage um die in diesem Stück vorhandene Stoffesentlehnung aus J. Bidermanns lateinischem Roman „*Utopia*“ (1604) von neuem zu wenden, da sie von G. Sivertsen mittels detaillierter Gegenüberstellung beider Texte gelöst ist. In seinem Forschungswerk: (SIVERTSEN 2006) hat dieser Autor den folgenden Satz völlig überzeugend begründet: «*Personer og miljø er skildret helt annerledes i Jeppe paa Bierget enn i Utopia, og tematikken er annen*» (SIVERTSEN 2006, 8).

auch des anderen tritt tatsächlich als eine Larve dessen hervor, was seiner Natur nach Bild- und Haltloses ist und was altgriechische Philosophen *apeiron* in eigener Sprache genannt hatten.

Und Jeppe-Figur bekundet diesen Symbolgehalt ganz folgerichtig. Im Jeppe liegt Korrelation vor zwischen schwachem Selbstbewusstsein und verfallener Selbstempfindung. Was aber Jappes Selbstbewusstsein betrifft, fühlt sein Besitzer bei all seiner Schwachheit sich damit zu belästigt und gibt bewusstlosem Zustand augenscheinlichen Vorzug. Vor allem in der Welt mag Jeppe zwei Dinge: Schlafen und sich ansaufen. Es ist nicht von ungefähr, dass der Autor seinen bedeutungsvollen Akzent eben darauf legt.

Die Handlung der Komödie öffnet ein an Zuschauer gerichteter Monolog wutentbrannter Jappes Frau, Nille, die seinen Tölpel-Mann genau (und ausschließlich) wegen dieser zwei Leidenschaften, nämlich Trunk- und Schlafsucht lange und schrecklich beschimpft; währenddessen aber schläft Jeppe fest und ruhig. Um ihn zu erwecken, sind, Nilles Worten nach, äußerste Mittel notwendig: An-Haaren-Ziehen, schonungslose Prügel u. a. m. Allem nach zu urteilen hat das Gerücht über Jappes Schläfrigkeit weit und breit ertönt. Auch Lakai des dortigen Barons weiß darüber und spricht an anderem Ort, dass Leuchtpistolenschuss neben Jappes Ohr ihn eines Tages nicht einmal aufwecken konnte (I, 8). Eben durch Schlafsucht Jappes sind zwei hauptsächliche Handlungsepisoden motiviert: Seine Übertragung ins Schloss des Barons und sein vermeintliches Erhängen.

Jeppe verliert sehr leicht Gewissheit über eigene Identität. Erste Frage, die er sich stellt, wenn er unerwartet für sich in prächtigen Gemächern des Barons zu Besinnung kommt und sich vergewissert, dass er nicht träumt, ist: „*Men, mon det er jeg?*“ (II, 1). Und über diese Frage sinnt er ganz ernstlich nach. Weil aber Jeppe nicht imstande ist, diese Frage selbständig zu lösen, richtet er ähnliche an eben recht eingekommenen Kammerdiener (II, 2). Doch sowohl Kammerdiener als auch alle andere nach ihm erscheinende Leute, die sich im Voraus, armen Jeppe zu foppen, verabredeten, überzeugen ihn, dass er kein Jeppe, sondern Baron, der Besitzer dieses Landgutes ist, während sie alle, einschließlich auch des wahren Barons, nur einige seine Diener sind. Und sein Ziel erreichen sie überraschend leicht und schnell. Charakteristisch aber dabei ist, dass eingeschüchterter Dorftrottel, sobald er sich, Baron zu sein, eingebildet und die Wonnen des Herrenlebens genossen hat, sich in wütenden Despoten verwandelt, sodass Spaßmacher selbst ihren Erfolg schon bedauern. Zu ihrem Glück sinkt betrunkenen Jeppe bald wieder in Schlaf, und man bringt ihn auf denselben Misthaufen zurück, wovon man ihn früher geholt hat. Endlich, wenn er vor Prüiteln seiner Frau, die ihn hier gefunden hat, erwacht, schreit er: „*Hvem er jeg?*“ (IV, 2).

Das ist ja eben das Schlimme, dass dieses *jeg*, der Ich-Begriff für Jeppe keinen bestimmten Sinn hat. Auch seine eigene Antriebe empfindet er so, als ob sie von außen her kommen. Zum

Beispiel, wenn er wünscht, in die Kneipe zurückzukehren, spricht er so, die, wie oben bemerkt ist, mit seinem schwachen Bewusstsein korreliert, ist die paradoxerweise: „... *Men det er ligesom En holder mig tilbage*“ (I, 5). Die andere Jappes Eigenschaft sei ausgedrückte Atrophie körperlicher Selbstempfindung. Sie zeigt sich schon darin, wie wenig; nach schon erwähnten Nilles Klagen, auch starke Reize wie Hiebe, An-Haaren-Ziehen, Gepolter u. ä. auf ihn wirken.

Aber am meisten bemerkenswert ist, wie leicht dieser Mensch für den Toten entweder von Anderen angesehen werden oder sich selbst ansehen kann. Wenn Baron zum ersten Male stockbesoffen liegenden Jeppe erblickt, kommt er anfangs zum Schluss, dass jener tot ist. Inzwischen haltet Jeppe selber seine Anwesenheit im Schloss des Barons zuerst für seine Ankunft ins himmlische Paradies (II, 1; IV, 2). Nach seinem scheinbaren Erhängen redet Jeppe mit seiner Frau, aber sich dabei als Toten betrachtet (V, 1). Die Frau ihrerseits, die ihm auf den Widerspruch zwischen seiner Fähigkeit zu reden und seiner Meinung über eigenen Zustand hinweist, konnte nicht, ihn zur Vernunft bringen. Auch den Spaßmachern selber gelingt es mit Mühe, dem armen Teufel beizubringen, dass er am Leben ist (V, 2).

Idee des Unterschieds zwischen Leben und Nicht-Leben passt in Jappes Vorstellungen soviel schlecht hinein, dass er auch verwechseln kann, in welchem dieser zwei Zustände sein augenscheinlich lebendiger Gesprächspartner sich befindet. Im ersten Aufzug, noch vor seinem Abenteuer im Baronschloss, wenn Jeppe mit befreundetem Schankwirt sich an Kriegskampagne, bei der sie beide gemeinsam beteiligt gewesen waren, erinnert, spricht er eben diesem Schankwirt ohne weiteres, dass dieser wegen der Fahnenflucht erhängt wurde, worauf der Schankwirt entgegnet, dass man ihn allein am Anfang erhängen gedachte, aber man danach ihm vergab (I, 6).

Dingähnlichkeit dieses Komödienhelden drückt sich auch in Handlungen aus, die man an ihm vollzieht. Nicht allein prügelt und überträgt man ihn von Ort zu Ort (worüber schon oben gesagt ist); man hängt ihn mit dem Strick an, und dieses Bild des Hängens/Abhängigkeit erscheint als Hauptsymbol des Stücks.

Und letzter Moment, bei welchem verweilen sich lohnt, wenn es sich um Jappes Fähigkeit zu körperlicher Selbstempfindung handelt, ist seine Manier, sich so über eigene Körperteile auszudrücken, als ob sie selbständige Subjekte mit eigenem Willen und mit eigenen Gefühlen seien. Wenn Jeppe sich über Schläge, denen ihn Beischläfer seiner Frau, Diakonus Erich unterwirft, beklagt, äußert er sich darüber solcherweise: „*Vilken min Ryg ikke kann tænke paa uden han maa græde*“ (I, 3). Nachdem er Kneipe verlass, wo es ihm genug zu trinken gelungen worden war, und indem er Frage löst, ob es besser zurückzukehren und das Begonnene fortzusetzen sei, sagt er sich selbst: „*Min Mave siger, du skal, min Ryg, du skal ikke. Er ikke min Mave mere end min Ryg? Jeg mener Jo*“. Und ferner: „*Mine Lemmer føre Krig med hinanden:*

Maven og Benene vil til Kroen, og Ryggen til Byen. Vil I gaa, I Hunde! I Bestier! I Skabhalse!“ (I, 5). Nachdem er in die Kneipe rückkehrte und nochmals trank, setzt Jeppe seine Polemik mit Beinen fort; diese aber weigern sich vollends, ihm gehorchen: „*Mine Been Vil ikke bære mig. Vil I staa eller ei, I Canalier? < >Vil I staa, I Hunde!*“ (I, 7).

Darin kann man umhin, einen Moment des Parodierens zu bemerken: Kennzeichnendes für antike sowie klassizistische Tragödie Motiv des inneren Zwiespalts des Helden, das dort am häufigsten wie Streit zwischen Herzen und Verstand (metonymisch Haupt) dargestellt wird, ist hier ironisch umdreht. Auf oberflächlichster Ebene wird parodistischer Effekt bei Holberg durch Status-Herabsetzung der streitenden Glieder erreicht: Anstelle des Haupts der Rücken, anstelle des Herzens tritt Magen (und Beine) hervor.

Aber hier gibt es auch noch einer und dabei wohl wichtigerer Moment. Ähnlicher Zwiespalt in Tragödie ist unausweichliche Folge des verhängnisvollen Zusammentreffens von Umständen. Sittliche Kollision, worin der tragische Held hingerät, ist entweder an und für sich unlösbar (wie in Racines „*Phèdre*“) oder befördernd für seine Lösung einen außerordentlichen, heroischen Willen (wie in „*Le Cid*“ Corneilles). Mittlerweile entsteht in dieser Komödie der innere Konflikt aus dem Wunsch des Helden, noch ein wenig hinter die Binde zu gießen, weshalb komisches Parodieren einen bestimmten Sinn gewinnt. Im Grunde dessen liegt Kontrast: Tragödienheld leistet Widerstand gegen inneren Zwiespalt mit allen Kräften seines mächtigen Willens, denn solcher Zustand ist seiner ganzheitlichen Natur völlig fremd; demgegenüber gleitet Jeppe in Zwiespältigkeit leicht ab und verbleibt in ihr wie in seiner natürlichen Lage.

Des Autors Meinung, der er im Epilog des Stückes Versausdruck gegeben hat, ist folgendes: Menschen, die dem Jeppe ähnlich sind, und zwar keinen festen Bewusstsein eigener Persönlichkeit besitzen, sind unfähig, Persönlichkeit anderer zu schonen, also werden äußerst gefährlich, wenn sie sich zur Macht erheben. Wir aber unsererseits möchten bemerken, dass eine betont sich selbst ungleiche, instabile und zerfallende Struktur des Jeppe-Bildes nichts anderes als negative Projektion des Grundmodells ist, das gesamte Gestalt der Holbergischen Schaffen vorausbestimmt hat.

Inzwischen (so scheint uns) tritt Holberg in seiner körpergebundenen, statuarischen Vision und Apologetik des ganzheitlichen Ich als Repräsentant dänischen Kulturtradition auf. Das ist hier nicht am Platze, sie eingehend zu betrachten¹⁰; es lohnt sich aber zu bemerken, dass in allgemeinem Kontext nachantiker europäischer Kultur diese Tradition wohl eigenartig erscheint. Einige Vorstellung darüber kann man zum Beispiel aus Vergleichung deren mit der ihr genetisch und historisch verwandter Kulturtradition Schwedens entnehmen. Wer zum Beispiel von schwedischen Dichtern, die wie Holberg im 18. Jh. lebten, für Kultur seines Landes solche

¹⁰ Ausführlichere Auseinandersetzung mit dem Problem: (TARUASHVILI 2000 und TARUASHVILI 1982).

Bedeutung bekam, welche mit dem des Holbergs für dänische Kultur vergleichbar sei? Es kann schwerlich Einwände erheben, wenn der Sänger der uferlosen bacchantischen Freuden und der ebenso uferloser Schwermut C. Michael Bellmann (1740 – 1795) als solcher genannt wird. Wenn es dem so ist, da wollen wir diese beiden vergleichen, und vielleicht lässt uns dieser Vergleich jenen Abstand fühlen, der zwei skandinavische nationale Kulturtraditionen ungeachtet ihrer unleugbaren Nähe deutlich unterscheidet.

LITERATUR

- AUDIBERT-POUZET, Annick. und GOUGET, Jean-Louis o. J.: *Image et schéma corporel*. <http://www.sante.cc/esthetique/reflexions/schemcorp/schemcorp.htm>.
- BACHUR V. 1980: "Gipnoz i son". In: *Nauka i žizn'*, 1980, 5, S. 116f.
- BLOOMER, Kent C. und MOORE Charles Willard 1977: *Body, Memory and Architecture*. New Haven und London (Yale Univ. Press).
- CYRANO DE BERGERAC, Savinien 1959: *L'autre monde*. Les Etats et Empires de la Lune; Les Etats et Empires du Soleil. Paris.
- GAYDENKO, Piama 1979: *Philosophija Fichte I sovremennost'*. Moskau.
- HAGGART P. und WOLPERT D.M. o. J.: *Disorders of Body Scheme*. <http://learning.eng.cam.ac.uk/wolpert/publications/papers/HagWol04.pdf>.
- HOLBERG, Ludvig 1970: *Værker i tolv Bind*. Hg.: F. J. Billeskov Jansen. Bd. 8. [Kopenhagen].
- HOLBERG, Ludvig 1979: *Komedier*. [Kopenhagen].
- HÜGEL, Werner 2003: *Entwicklung und Behinderung des Körperschemas*. Idstein-Wörsdorf.
- HUTTON, Sarah [2005]. *The Man in the Moone and the New Astronomy*. Godwin, Gilbert, Kepler. http://www.etudes-episteme.org/ee/file/num_7/ee_7_art_hutton.pdf
- SIVERTSEN, Gunnar 2006: *Kilden til Jeppe paa Bierget*. http://www.nifustep.no/content/download/19418/105169/file/Kilden%20til%20Jeppe%20paa%20Bierget_ny.pdf
- SØRENSEN, Kathrine und Ravn JØRGENSEN o. J.: *Ludvig Holberg, grand ecrivain et philosophe du Siècle des Lumières*. <http://www.uniurb.it/Uborse/sorfra.doc>.
- SWIFT, Jonathan 1994: *Gulliver' Travels*. London und New York.
- TARUASHVILI, Leonid 1982: "Torval'dsen kak predstavitel' datskoj nazional'no-kul'turnoj tradicii". In: *Problemy razvitija zarubežnogo iskusstva*. Hft. 12. Leningrad.

TARUASHVILI, Leonid 2000: „Datskaja tradicija v simbolike skazki Ch. K. Andersena «Stojkij olovjannyj soldatik»”. In: Žertvoprinošenje. Ritual v kul'ture i iskusstve ot drevnosti do našich dnejj. Moskau.

WÖLFFLIN; Heinrich 1908: *Renaissance und Barock*. Eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien, 3. Aufl. München.

Anschrift des Autors

Dr. L. Taruashvili
119034 Scientific Research Institute of Theory and History of Arts, Russian Academy of Arts,
ul. Prechistenka, 21, Moscow 119034
Russian Federation