

Ein mehrsprachiges Quodlibet und andere Taschenspielertricks: Johan Ludvig Heibergs *Recensenten og Dyret* und die Polyglossie in den skandinavischen Literaturen des 17. bis 19. Jahrhunderts

1. Ein Quodlibet im Vergnügungspark

Dass mehrere Figuren im Musiktheater gleichzeitig singen, und zwar jede mit einem anderem Text, ist eine Gattungskonvention, die die Zuschauer resp. Zuhörer nicht mehr überrascht. Wolfgang Amadeus Mozart war beispielsweise ein Meister solcher Ensembles. In seiner Oper *Le Nozze di Figaro* (1786) etwa singen im Finale des zweiten Akts zunächst zwei Personen, und mit jeder musikalischen Nummer kommt eine Person hinzu, wobei immer wieder auch mehrere gleichzeitig unterschiedliche Texte singen, bis am Schluss sieben Personen mit- und gegeneinander singen. Der Hörer kann für den Moment selbstverständlich immer nur einer Stimme folgen, aber er hört, dass Text und Melodie der anderen Sänger davon abweichen. Da die Texte oft wiederholt werden, hat er ohnehin meist schon einmal gehört, was die anderen singen, oder er wird noch Gelegenheit dazu bekommen. Selbst Richard Wagner, der sich in seinen Musikdrama von vielen Konventionen der Oper befreit, hält an dieser Praxis fest, verwendet sie allerdings sparsam. Wenn im zweiten Aufzug des *Lohengrin* (1850) Elsa ihre Widersacherin Ortrud von der seligmachenden Wirkung des christlichen Glaubens überzeugen will, singt die heidnische Ortrud als Unterstimme parallel dazu, wie sehr sie die fromme und stolze Fürstin verachtet. Musikalisch klingt das äußerst harmonisch, aber doch wird hier mit musikalischen Mitteln ausgedrückt, dass die beiden einander nicht zuhören. Was Ortrud singt, soll Elsa nicht hören, und was Elsa singt, will Ortrud nicht hören – und offenbar fällt es Elsa auch gar nicht auf, dass ihr Ortrud nicht zuhört, so sehr ist sie in ihrem Liebes- und Glaubensglück gefangen.

Im Sprechtheater ist es dagegen nicht üblich, Figuren gleichzeitig sprechen zu lassen, und zwar wohl vor allem deswegen, weil man – anders als im Musiktheater – meist keine einzige Person mehr verstehen würde, wenn mehrere gleichzeitig sprechen. Die Musik dagegen gibt durch die genaue kontrapunktische Taktung eine Struktur vor, die die Rezeption des Textes erleichtert.

In Johan Ludvig Heibergs Vaudeville *Recensenten og Dyret* (Der Rezensent und das Tier), uraufgeführt im Königlichen Theater in Kopenhagen am 22. Oktober 1826, gibt es ebenfalls eine solche Ensemblenummer wie bei Mozart. Bei dem Stück handelt sich um ein Sprechdrama mit eingelegten Gesangsnummern, Ort der Handlung ist der Vergnügungspark im nördlich von Kopenhagen gelegenen Dyrehaven (Tierpark), und hier treten fünf Personen nacheinander in eine Art Kanon ein: Der erste beginnt, singt eine Strophe einmal durch, dann beginnt der zweite Sänger – allerdings mit einer anderen Melodie –, während der erste seine Strophe einfach

wiederholt. Das geht immer so weiter, bis am Ende fünf Sänger gleichzeitig und jeweils mit unterschiedlicher Melodie singen. Man nennt diese Art des geselligen Gesangs ein Quodlibet. Möglich ist dieses Verfahren, weil die verwendeten Melodien alle das gleiche Harmonieschema und eine gleiche oder zumindest ähnliche Periodik haben. Diese Form des mehrstimmigen Gesangs ist schon recht alt und wird meist in humoristisch gemeinten Kompositionen verwendet, so auch hier. Innerhalb des Musiktheaters wurde es besonders im Wiener Volkstheater verwendet, wo es neben dem Couplet die bedeutendste musikalische Form war.¹ Seinen Reiz hat es dadurch, dass scheinbar unvereinbare musikalische Elemente miteinander kombiniert werden und dass zudem bekannte Melodien verwendet und parodiert werden, so dass sich beim Publikum sowohl ein Wiedererkennung- als auch ein Überraschungseffekt einstellt.

Allerdings wird die Komplexität dieser Nummer bei Heiberg noch dadurch gesteigert, dass die Personen nicht nur unterschiedliche Texte singen, sondern zugleich auch noch in jeweils verschiedenen Sprachen. Den Anfang macht der Taschenspieler Nonpareil mit einer französischen Strophe, die er an die Kunstreiterin Voltisubito richtet:

Ah qu'il est doux de vous voir de la sorte! / Je deviens fou de bonheur, de plaisir. /
Flamme d'amour est bientôt, dit-on, morte, / Mais celle-ci, c'est à n'en plus finir.²

Wie angenehm es ist, Sie so zu sehen! Ich werde verrückt vor Glück, vor Freude.
Die Flamme der Liebe stirbt rasch, sagt man, doch diese soll niemals erlöschen.

Dann setzt der verbummelte Kopenhagener Jurastudent Trop ein (er ist bereits im sechzigsten Semester), und zwar auf Deutsch, ebenfalls an die Kunstreiterin gerichtet, mit acht trochäischen Fünfhebern, in denen er der Dame ebenfalls seine Liebe gesteht und sich zum schmachtenden Liebhaber stilisiert. Auch er singt von der Liebesflamme, auch er droht vom Anblick der Geliebten verrückt zu werden. Auf dieses deutsch-französische Duett der Liebhaber reagiert nun die Angebete in ihrer Muttersprache Italienisch:

Se il mio nome é Voltisubito, / Perdonate, Signori, / Che ben subito mi volgeró, /
Zefiretto frà i fiori. / Ecco un cuor di quà, / Ecco un cuor di là, / Geme amor di
quà, / Piange amor de là. / Ché pensar di questo? Ché faró / Con duplici cuori?
(320)

Da nun mein Name Voltisubito ist [also: plötzliche Sprünge], müssen es mir die
Herren verzeihen, dass der kleine Zephyr plötzliche Sprünge vor mir zwischen den

¹ Vgl. Beer, Axel: Quodlibet. In: Finscher, Ludwig (Hg.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart. 2., neubearb. Ausg. Sachteil, Bd. 8. Kassel u. a.: Bärenreiter/Stuttgart u. a.: Metzler 1998, Sp. 51-58; Hein, Jürgen: Das Wiener Volkstheater. Raimund und Nestroy. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1978, S. 75.

² Vgl. Heiberg, Johan Ludvig: Recensenten og Dyret. In: Ders.: Dramatik i udvalg. Hg. von Jens Kr. Andersen. Kopenhagen: Det Danske Sprog- og Litteraturselskab/Borgen 2000, S. 263-357, hier S. 319. Sämtliche Übersetzungen stammen vom Verfasser dieses Aufsatzes. Die Zitate aus *Recensenten og Dyret* werden im Fließtext mit Angabe der Seitenzahl hinter dem Zitat markiert. Bei Zitaten aus fremdsprachiger Sekundärliteratur wird das Original nicht gesondert zitiert.

Blumen macht. Also ein Herz hier, ein Herz dort, die Liebe seufzt hier, die Liebe weint dort. Was soll man davon halten? Was soll ich tun mit doppelten Herzen?

Dieses Terzett wird dann auf Dänisch kommentiert vom Kopenhagener Buchdrucker Klatteup, der wiederum mit einer neuen Melodie einstimmt:

I Patriotisk / Retfærdig Iver / Jeg blot kan elske / Mit gode Dansk. / Jeg Erkegothisk / Paa Flugten driver / Det Pluddervelske / Med Tydsk og Fransk. / En Taskenspieler, / En saadan Rytter, / Hvad de bestiller / Til intet nytter. / Og slutteligen / Er siden Krigen / Vor hele Higen / Kun udenlandsk. (320f.)

In patriotischem, rechtfertigen Eifer kann ich bloß mein gutes Dänisch lieben. Erzgotisch jage ich das Kauderwelsch aus Deutsch und Französisch in die Flucht. Ein Taschenspieler, eine solche Reiterin, was die treiben, ist zu nichts Nütze. Und schließlich ist seit dem Krieg unser ganzes Trachten nur ausländisch.

Vier Sänger, vier Sprachen, vier Melodien – schließlich stimmt noch ein Fünfter ein, der Schriftsteller Ledermann, der schon durch sein Stottern als komische Figur gekennzeichnet ist, dazu noch die Melodie „O mein lieber Augustin“ verwendet, und der sich darüber beklagt, dass er nichts mehr zu trinken hat:

Hvilket uf-uf-uf-uforskammet Sny-Sny-Sny-Snyderi! / At den go-go-gode Vi-Vi-Vi-Viin er fo-fo-forbi. / Vindsa-sa-sa-sak! / Grovt Pa-Pa-Pa-Pak! / Den Kraba-ba-bat / Faaer en Drava-va-vat / Af vor Po-Po-Po- vor Po-Po- vort Politi. (321)

Was für ein unverschämter Betrug! Dass der gute Wein leer ist. Windbeutel! Grobes Pack! Der Räuber bekommt Dresche von unserer Polizei!

Die Szene wird schließlich aufgelöst von Madame Voltisubito, die zu ihrer nächsten Vorstellung muss, sich noch kurz mit Trop verabredet und dann mit dem Taschenspieler Nonpareil die Bühne verlässt – sie spricht nun übrigens französisch. Bevor ich auf *Recensenten og Dyret* und die Funktion der Polyglossie in diesem Stück näher eingehe, will ich einen kurzen, skizzenhaften historischen Abriss der Mehrsprachigkeit in den skandinavischen Literaturen, insbesondere der dänischen, bzw. der Mehrsprachigkeit *der* skandinavischen Literatur geben.

2. Mehrsprachigkeit in Skandinavien im 17. und 18. Jahrhundert

Polyglossie war bereits in der skandinavischen Barockliteratur weit verbreitet. Als Beispiel dafür mag ein Hochzeitsgedicht von Lars Johanson, der sich das Pseudonym Lucidor gab, anlässlich der Vermählung eines ranghohen Offiziers im Jahr 1669 in Stockholm dienen. Es trägt den recht stereotypen Titel „Brudh-Fakla“ und umfasst 146 Verse, davon zunächst 72 Alexandriner auf Schwedisch, sodann 21 lateinische Distichen, dann eine Strophe von 7 Versen auf Italienisch, eine mit 9 Versen auf Französisch und schließlich zwei Strophen mit je 8 Versen auf Deutsch.³ Fünf Sprachen werden also bemüht, um dem Brautpaar zu huldigen. Dieser Sprachenmix war nicht ungewöhnlich für Lucidor, fast alle seiner Hochzeitsgedichte sind

³ Johanson, Lars (Lucidor): *Samlade dikter*. Hg. von Stina Hansson. Stockholm: Svenska Vitterhetssamfundet 1997, S. 41-46.

mehrsprachig, wobei meistens nur zwei Sprachen vorkommen, neben dem Schwedischen vor allem das Deutsche und das Französische. Auch andere Texte, zum Beispiel Trauergedichte, hat er in mehreren Sprachen verfasst, in einem verwendet er sogar sechs verschiedene – zu den oben genannten noch das Niederländische.⁴ Zudem hat Lucidor sehr viele seiner Texte durchgehend auf Deutsch geschrieben.

Dieser Befund sagt sehr viel über den Autor, über das Publikum und über die Funktion von Literatur im 17. Jahrhundert: „Die Beherrschung von mehreren Fremdsprachen ließ sich besonders leicht in der Gelegenheitsdichtung zeigen und hatte dort Schmuckcharakter.“⁵ Der polyglotte Dichter stellt so seine Gelehrsamkeit und seine Virtuosität zur Schau. Lucidor galt unter seinen Zeitgenossen als der Meister der Poesie, als einer der geschicktesten und begabtesten Dichter seiner Zeit. Er zeigt mit diesen Texten nicht nur, dass er viele europäische Sprachen beherrscht, sondern dass er sogar regelkonform in ihnen dichten kann, was noch einen großen Unterschied macht, da jede Sprache ihre eigene literarische Tradition und je eigene poetische Formen hat. Dabei stehen zwei Sprachen im Vordergrund, nämlich die beiden, die ohnehin auch den größten Einfluss auf das Schwedische als Literatursprache haben: Das Lateinische und das Deutsche.

Wie auch im Deutschen ist die schwedische Barockpoesie als volkssprachiges Pendant zur neulateinischen Poesie entstanden. Form und Bildlichkeit, wie überhaupt die gesamte Rhetorik als poetologischer Hintergrund, wurden aus dem Lateinischen übernommen, jener Sprache, die über die volkssprachige Tradition des Mittelalters hinweg die Brücke in die Antike schlug. Da die barocke Poesie per se eine gelehrte Poesie und also eine Poesie der Gelehrten ist, verfügten die Produzenten über die nötigen Lateinkenntnisse, denn diese waren Grundlage jeglicher Art von höherer Bildung in der frühen Neuzeit. In der Lateinschule lernten die Schüler nicht nur, Vergil und Cicero zu übersetzen, sondern auch, selbst lateinische Verse zu schreiben, die dann als Vorbild für die Poesie in der Muttersprache galten. Diesen Prozess der Translation der lateinischen Poesie in die eigene Sprache kopierten die Schweden, wie auch die Dänen, von den Deutschen und den Niederländern, denjenigen, mit denen sie den meisten Kontakt hatten.

Über das Publikum sagt der Sprachenmix in Lucidors Gedicht ebenfalls einiges, was auch auf die Situation in Dänemark übertragen werden kann. Die Leser, an die sich die Gelegenheitsdichtungen richteten, waren mehrsprachig und sie waren daran gewohnt, auch Dichtungen in den Nicht-Muttersprachen zu lesen. Deutsch war im Ostsee-Raum eine weit verbreitete Sprache, weil viele Handelsbeziehungen zum großen Nachbarn im Süden bestanden. Zudem verfügte das Königreich Schweden, ebenso wie das Königreich Dänemark, im 17. Jahrhundert über große deutschsprachige Landesteile, im Falle Schwedens das sogenannte Schwedisch-Vorpommern, u. a. mit der Universitätsstadt Greifswald, im Falle Dänemarks mit den Herzogtümern

⁴ Vgl. ebd., S. 200-209: „Manibus Æternis Monumentum“.

⁵ Drees, Jan: Die soziale Funktion der Gelegenheitsdichtung. Studien zur deutschsprachigen Gelegenheitsdichtung in Stockholm zwischen 1613 und 1719. Stockholm: Almqvist & Wiksell 1986, S. 106.

Schleswig und Holstein. Unter Kaufleuten, höheren Beamten und dem Adel war Deutsch weit verbreitet, nicht zuletzt, weil auch zahlreiche Deutsche in den skandinavischen Ländern lebten, in denselben Bevölkerungsgruppen und auch unter den Handwerkern. Die Heiratspolitik von Kaufmannsfamilien, dem Adel und dem Königshaus sorgte dafür, dass viele deutschsprachige Frauen in Skandinavien ansässig waren. Sämtliche Akademiker konnten zudem mehr oder weniger gut Latein sprechen und verstehen. Es waren dies also Sprachen, die auch im Alltag in Skandinavien gesprochen wurden, und die teilweise auch über ein höheres Prestige verfügten als die Muttersprache. Viele skandinavische Könige hatten deutsche Wurzeln, so dass Deutsch nicht selten die Sprache des Hofes war. Der Schwedische Hof unterhielt zudem traditionell enge Beziehungen nach Frankreich, weswegen Französisch dort ebenfalls geläufig war.

Wenn Lucidor seine Gelegenheitsgedichte in einem Sprachenmix verfasste, konnte er also damit rechnen, dass viele seiner Leser verstanden, was er schrieb. Was aber ist die Funktion dieser polyglotten Literatur, abgesehen davon, dass sie den Dichter als gelehrten Virtuosen ausweist? Die Gelegenheitsgedichte haben in erster Linie eine repräsentative Funktion, sie sollen die Personen, denen sie gewidmet sind, ehren und ihnen eine hohe soziale Bedeutung zuschreiben. Eben dem dient auch die Polyglossie der Gedichte, und zwar in zweierlei Hinsicht. Zum einen signalisiert sie entsprechende Sprach- und Literaturkenntnisse bei den Empfängern der Texte, und da insbesondere die Kenntnis romanischer Sprachen ein Oberschichtphänomen ist, unterstreicht deren Verwendung den sozialen Rang der Empfänger. Außerdem spricht ein Text, der in mehreren Sprachen verfasst ist, auch mit mehreren Stimmen – so wie die Polyglossie des Gotteslobes auf die Größe und Ubiquität Gottes verweist, vermehrt auch die Sprachenvielfalt in weltlichen Texten den Ruhm des Empfängers, indem er in mehreren Sprachen artikuliert wird.

Insbesondere in dänischen Texten sind deutsche Passagen im 17. und 18. Jahrhundert geläufig. Das hängt auch hier mit den vielen Deutschen zusammen, die im Königreich lebten, und zwar vor allem in der Hauptstadt Kopenhagen. Eine Volkszählung aus dem Jahr 1699 ergab, dass 20% der Bevölkerung Kopenhagens deutschsprachig war.⁶ Teilweise stammten sie aus den deutschsprachigen, aber zu Dänemark gehörigen Herzogtümern Schleswig und Holstein, teils aus den deutschen Ländern südlich der Elbe. Zur sozialen Verteilung schreibt die dänische Sprachwissenschaftlerin Vibeke Winge:

Das Königshaus und der Hof waren deutsch dominiert. Deutsch war die erste Sprache bei den meisten Mitgliedern der Königsfamilie, wie man an deren persönlichen Briefen und Tagebüchern sehen kann. Das gleiche gilt für den Adel und einen Großteil des höheren Bürgertums. Oft handelte es sich um Familien, die vom König selbst ins Land berufen worden waren in Hinblick auf eine bestimmte Funktion, zum Dienst in seiner Deutschen Kanzlei oder auf militäri-

⁶ Vgl. Winge, Vibeke: Dansk og tysk i 1700-tallet. In: Feldbæk, Ole (Hg.): Dansk identitets-historie. Bd. 1: Fædreland og modersmål 1536-1789. Kopenhagen: Reitzel 1991, S. 89-110, hier S. 91.

schen Posten. Die deutschen Bürgerlichen waren Kaufleute, Handwerksmeister, nach und nach auch Beamte im Dienste des Königs und Militärpersonal.⁷

Auch in der übrigen Bevölkerung wurde deutsch gesprochen. So gab es einen steten Zuzug von Handwerksgesellen aus deutschen Ländern nach Dänemark, auch von deutschsprachigen Juden, die als Händler tätig waren. Zudem lebten viele aus deutschen Ländern angeworbene Soldaten in der Stadt, von denen viele Studenten waren, die sich durch den Militärdienst Geld verdienen wollten, denen nun die Mittel fehlten, nach Hause zu reisen, und die oft als Sprachlehrer tätig waren. Die Kommandosprache im Heer war nicht ohne Grund Deutsch. Deutsch war auch Unterrichtssprache auf der Ritterakademie Sorø, und in Kopenhagen gab es mindestens drei deutsche Kirchengemeinden, von denen zwei noch heute existieren.⁸

Bis weit über die Mitte des 18. Jahrhunderts hinaus kann man von einer Koexistenz der verschiedenen Sprachgruppen sprechen. Die Deutschsprachigen waren gleichberechtigte (wenn nicht gar privilegierte) Untertanen des dänischen Königs. Noch war der Nationalstaatsgedanke nicht in der Welt. Gleichwohl kam Kritik am Einfluss der Deutschen und des Deutschen innerhalb einer sprachpatriotischen Bewegung auf, die immer mehr den Diskurs über die Sprachen innerhalb des dänischen Königreichs dominierte. Die Abwehr fremder Einflüsse, im 16. und 17. Jahrhundert noch gegen das Lateinische gerichtet, zielten nun auf das Deutsche. „Das Ende des 18. Jahrhunderts ist die Zeit, in der problemlose Mehrsprachigkeit nicht mehr möglich ist.“⁹

In den Komödien des bedeutendsten dänischen Aufklärers Ludvig Holberg kommt Deutsch vor allen bei Vertretern derjenigen Bevölkerungsgruppen vor, unter denen es besonders viele Deutsche gab: Soldaten, Barbieri und Juden. Sie sind bei Holberg durchweg lächerliche Charaktere, was sich nicht zuletzt an ihrer Mischsprache, dem sogenannten „gebrokkent“, festmacht: Sie verwenden eine Mischung aus Dänisch und Deutsch in Syntax und Lexik und sprechen mit deutschem Akzent.¹⁰ In der Komödie *Diderich Menschen-Skræk* (1731) etwa sagt ein Jude, der Augenzeuge wird, wie zwei junge Männer von der Straße aus bei einem jungen Mädchen ans Fenster klopfen:

Hey! Gevalt! Gevalt! [...] Ha! Ha! war dat den guter Kerl? Ich skal strax en Pind derfor setten. Men du Mammeselle! du skal en Unglück kriegen, dat skal ich ju forsekre. Seer man woll! Ich will lieber mit Huus voll Juwelen til Forwaring

⁷ Ebd., S. 92.

⁸ Vgl. ebd.

⁹ Vgl. Winge, Vibeke: *Dänische Deutsche, deutsche Dänen. Geschichte der deutschen Sprache in Dänemark 1300-1800 mit einem Ausblick auf das 19. Jahrhundert.* Heidelberg: Winter 1992, S. 310.

¹⁰ Vgl. Winge: *Dansk og tysk i 1700-tallet*, S. 103f. Zum Sprachenmix in Holbergs Komödien vgl. auch Winge, Vibeke: *Der komische Deutsche. Deutsche und Deutsch auf der dänischen Bühne zwischen 1720 und 1850.* In: *Text & Kontext* 11.1 (1983), S. 98-117, sowie Paul, Fritz: „Ihr forfluchte Skabhalsen!“. *Deutsche Sprachspiele in Holbergs Komödien.* In: Detering, Heinrich/Gerecke, Anne-Bitt/de Mylius, Johan (Hg.): *Dänisch-deutsche Doppelgänger. Transnationale und bikulturelle Literatur vom Barock bis zur Moderne.* Göttingen: Wallstein 2001, S. 26-49.

heben, end een Jomfer. Det er gefährliche Mobilien, gefährliche Mobilien. Ich muß gleich gaae til hans Far umb solches at rapporteren. Han her gleich über boer.¹¹

Mit Holberg manifestiert sich auch ein neues Selbstbewusstsein des Dänischen als einer Sprache, die über alle Register verfügt, auch diejenigen, welche man zuvor noch dem Deutschen und Lateinischen vorbehalten sah. Das Dänische setzte sich immer deutlicher vom Deutschen und auf Kosten des Deutschen ab. Dennoch erreichte die deutsch-dänische Kultur um die Mitte des 18. Jahrhunderts ihren Höhepunkt, als der kunstfreundliche und lebenslustige König Frederik V. eine große Schar deutscher Intellektueller nach Kopenhagen lockte, unter ihnen den Dichter Friedrich Gottlieb Klopstock, den Geistlichen Johann Andreas Cramer und den Pädagogen Johann Bernhard Basedow.

Mit dem Aufkommen eines dänischen Nationalgefühls um die Mitte des 18. Jahrhunderts begann sich eine breite Front gegen den Einfluss der und des Deutschen zu richten. Die aufkommende Stimmung gegen das Deutsche war auch hilfreich, als man dem deutschstämmigen Leibarzt des Königs Christian VII., Johann Friedrich Struensee, die Macht entriss. Struensee hatte das Machtvakuum, das sich angesichts der Geistesschwäche des Königs auftat, genutzt und sich 1771 weitreichende Befugnisse erteilen lassen, die er dann dazu genutzt hatte, um den dänischen Staat in Eiltempo zu reformieren. Zudem hatte er ein Verhältnis mit der Königin. Das gab den dänischen Angehörigen des Hofes und den hohen dänischen Beamten Anlass, national zu argumentieren, als man den Reformier 1772 entmachtet und ihn grausam hinrichten ließ. 1776 wurde ein Gesetz erlassen, dass keine Ämter mehr an Personen vergeben werden dürfen, die nicht als Untertanen des dänischen Königs, also innerhalb des dänischen Königreichs geboren wurden – ein einzigartiger Vorgang in Europa. Dies führte nicht zu einer Ausgrenzung aller Deutschen, aber zu deren Reduktion, denn die Einwohner der deutschsprachigen Landesteile Dänemarks waren von dem Gesetz nicht betroffen. Das Gesetz verschärfte den Konflikt eher und führte auch auf deutscher Seite zu Ausfällen gegen die Dänen. So erregte kurz nach dem Erlass des Gesetzes ein in Leipzig erschienenes Gedicht die Gemüter, in dem es heißt:

Bescheiden, feurig, stark und rein, / Ist deutscher Geist und deutscher Wein. /
Des Franzen Wein und Geist ist leicht: / Voll Schaum ist jener, dieser seicht. /
Den Dänen, sey es Gott geklagt, / Ward Wein und Geist zugleich versagt.¹²

Zum offenen Konflikt kommt es schließlich in den Jahren 1789 und 1790 in der sogenannten „Tyskerfejde“ (Deutschenfehde), als mehrere, für sich genommen nicht spektakuläre Anlässe zu einer heftigen und bitter geführten Debatte zwischen den Dänisch-gesinnten und den Anhängern des Gesamtstaatsgedankens führten.¹³ Einer

¹¹ Holberg, Ludvig: Diderich Menschen-Skræk. In: Ders.: Værker i tolv bind. Digteren, Historikeren, Juristen, Vismanden. Hg. von F. J. Billeskov Jansen. Bd. 5. Kopenhagen: Rosenkilde og Bagger 1970, S. 267-308, hier S. 272.

¹² Zit. n. Feldbæk, Ole/Winge, Vibeke: Tyskerfejden 1789-1790. Den første nationale konfrontation. In: Feldbæk, Ole (Hg.): Dansk identitetshistorie. Bd. 2: Et yndigt land 1789-1848. Kopenhagen: Reitzel 1991, S. 9-109, hier S. 12.

¹³ Vgl. dazu ebd., passim.

der Protagonisten dieser Debatte, die teilweise Züge eines Kulturkampfes trug, war auf dänischer Seite der Schriftsteller Peter Andreas Heiberg, der in seiner satirischen Zeitschrift *Rigsdalersedlens Hændelser* (1787-1793, Schicksale eines Reichstalerscheines) gegen die sog. „Tydskhed“ (mit „Deutschtum“ nicht ganz sinngemäß übersetzt), ein arrogant zur Schau getragenes Überlegenheitsgefühl der Deutschen, polemisierte. Er war der Vater von Johan Ludvig Heiberg, der 1791, ein Jahr nach dem Ende der Deutschenfehde, in Kopenhagen geboren wurde.

3. Polyglossie in J. L. Heibergs *Recensenten og Dyret*

Das konfliktvolle Verhältnis der Sprachen in Dänemark, das wiederum Ausdruck eines Konflikts zwischen unterschiedlichen Kulturen und sozialen Schichten und einer sich in Abgrenzung zum Deutschen herausbildenden dänischen Identität war, wurde Johan Ludvig also quasi in die Wiege gelegt. Der Einfluss des alten Heiberg auf die Entwicklung seines Sohnes war allerdings begrenzt. Wegen republikanischer Umtriebe musste er 1799 Dänemark verlassen und ins Exil nach Paris gehen, wo er den Rest seines Lebens verbrachte. Seine junge Frau setzte daraufhin die Auflösung der Ehe durch und blieb mit dem Sohn in Dänemark. Der Vater behielt allerdings das Erziehungsrecht und setzte u. a. durch, dass sein Sohn Anfang des 19. Jahrhunderts einige Zeit im Hause des einflussreichen Kritikers Knud Lyne Rahbek verbrachte, das damals Treffpunkt der führenden dänischen Literaten war. Rahbek war ebenfalls einer der Wortführer in der Deutschenfehde auf Seiten P. A. Heibergs gewesen. Dennoch schien dieser Konflikt bei dem Jungen, der sich rasch als klug und poetisch begabt erwies, keinen großen Eindruck zu hinterlassen. Nachdem er in Kopenhagen den Magistergrad in spanischer und portugiesischer Literatur (einem wahrlich exotischen Fach zur damaligen Zeit) mit einer Arbeit über Calderon erworben hatte, zog er für drei Jahre zu seinem Vater nach Paris, wo er die französische Literatur und vor allem die Theaterkultur in sich aufsog. Anschließend ging er als Lektor für Dänisch an die Universität Kiel, die sich seit Beginn des Jahrhunderts zu einem Zentrum der Unabhängigkeitsbestrebungen der Holsteiner entwickelt hatte. Doch offenbar ließ er sich von den immer stärker werdenden nationalen Spannungen nicht beeindrucken; stattdessen entdeckte er die deutsche idealistische Philosophie, namentlich Hegel, den er auf einem Abstecher nach Berlin persönlich kennenlernte. Heiberg wurde zu einem der wichtigsten Vermittler des Hegelianismus in Dänemark, der die Philosophie vor allem der 1830er Jahre maßgeblich prägen sollte. 1825 kehrte er nach Kopenhagen zurück, und er hatte Pläne für eine Reform des Theaters im Gepäck, indem er eine neue Gattung einfuhrte, die er in Paris kennengelernt hatte: Das Vaudeville, eine leichte Unterhaltungskomödie mit aktuellem und lokalem Bezug und mit Gesangseinlagen, die bekannte Melodien verwenden.

Das Vaudeville *Recensenten og Dyret* gehört zu den ersten Stücken, die Heiberg für das Königliche Theater in Kopenhagen geschrieben hat. Der Lokalbezug ist bereits durch den Schauplatz gegeben – Heiberg holt die Welt der Kopenhagener

Popularkultur auf die ehrwürdige Nationalbühne, und zwar ganz buchstäblich.¹⁴ Das Zelt, das auf der Bühne stand, war ein Originalzelt aus dem Jægersborg Dyrehave, wo sich alljährlich in der Nähe einer angeblich heilenden Quelle im Sommer ein Markt mit Schaustellern und Bewirtungszelten befand. Selbst das Personal war teilweise identisch. Die kleine Rolle der Rosa, die die Gäste im Zelt bedient, war mit der 14-jährigen Johanne Luise Pätges besetzt, deren Mutter ein Schaustellerzelt in Dyrehaven besaß, und die dort tatsächlich auch gearbeitet hat, bis sie zum Theater wechselte und später die berühmteste dänische Schauspielerin ihrer Zeit wurde, übrigens als Ehefrau Heibergs. Auch zahlreiche andere Figuren waren bekannten Kopenhagener Personen nachempfunden.

Kurz zum Inhalt des Stückes: Den Rahmen bildet eine Liebesgeschichte: Der junge Student Keiser liebt Viva, die Tochter des Buchbinders Pryssing. Dieser steht jedoch kurz vor dem Konkurs, weil er sich nicht um sein eigentliches Geschäft kümmert, sondern literarische Ambitionen hat und eine Zeitschrift herausgeben will. Für die hat er den Bummelstudenten Trop engagiert, der Kritiken über die Vorstellungen und Ereignisse im Vergnügungspark schreiben soll, denn im Theater ist im Sommer Sauregurkenzeit. Trop hat seinen Schreibtisch kurzerhand in einem Zelt in Dyrehaven aufgestellt, eben dem Schauplatz des Stückes, an dem sich Trop, Keiser, Pryssing und Viva begegnen. Pryssing nun verlangt, dass sein Schwiegersohn reich sein soll, um ihn selbst zu sanieren. Damit hat Keiser keine Chancen, und er muss sich heimlich mit Viva treffen. Es treten zwei weitere Akteure des Literaturbetriebs auf, Buchdrucker Klatterup und der stotternde Schriftsteller Ledermann, sie sind Gläubiger Pryssings und wollen endlich ihr Geld eintreiben. Trop will sich nebenbei noch etwas zuverdienen und hat ein Plakat drucken lassen, auf dem angekündigt wird, dass ein seltenes und spektakuläres Tier vorgeführt werden soll, über das er selbst Keiser nur wenig Auskunft geben kann. Tatsächlich handelt es sich um ein kleines Insekt, dem drei Beine fehlen und das Trop in einer kleinen Schachtel aufbewahrt. Dieses Tier nun wird zur wirtschaftlichen Rettung Pryssings. Keiser nämlich kauft Trop für wenig Geld das Tier ab und tritt die Rechte am Eintritt an Pryssing ab, der damit seine Schulden bezahlen kann, ohne dass er und seine Gläubiger wissen, um was für ein Tier es sich handelt. Das Zelt füllt sich mit neugierigen Zuschauern und Pryssing ist saniert, doch das Publikum wird ungeduldig. Als sich der Schwindel offenbart, kommt die Kunstreiterin Voltisubito vorbei und nimmt das Publikum mit in ihre Vorstellung – gegen einen geringen Aufpreis. Alle sind zufrieden, und Keiser bekommt seine Viva.

Seinen Reiz bezieht das Stück nicht nur aus der grotesken Komik, sondern auch aus der realitätsgesättigten Zeichnung des Dyrehaven-Milieus – und dabei spielt die Polyglossie eine wichtige Rolle. Denn in Dyrehaven kommen Menschen unterschiedlichster Herkunft zusammen und dementsprechend begegnet man dort einem

¹⁴ Vgl. Wechsel, Kirsten: Lack of Money and Good Taste: Questions of Value in Herberg's Vaudevilles. In: Stewart, Jon (Hg.): Johan Ludvig Heiberg. Philosopher, Littérateur, Dramaturge, and Political Thinker. Kopenhagen: Museum Tusulanum Press 2008, S. 395-417.

Sprachgemisch, das Trop als „Pluddervelsk“ („Kauderwelsch“)¹⁵ bezeichnet. Man hört dort:

Taskenspiller-Fransk, Rytter-Italiensk, Tyroler-Tydsck, Vaffel-Hollandsk, Jøde-Polsk, *beaumonde*-Dansk, Abekatte-Sprog og Papegøie-Dialect. Man kommer ingen Vei her, med mindre man har et babylonisk Lexicon og en Beskrivelse over Noæ Ark. (277)

(Taschenspieler-Französisch, Reiter-Italienisch, Tiroler-Deutsch, Waffel-Holländisch, Juden-Polnisch, Beaumonde-Dänisch, Affen-Sprache und Papageien-Dialekt. Man kommt hier nicht voran ohne ein babylonisches Lexikon und eine Beschreibung der Arche Noah.)

Das viersprachige und fünfstimmige Quodlibet, das ich eingangs zitiert habe, ist die literarische und musikalische Verdichtung dieser Mehrsprachigkeit im Vergnügungspark, der den Charakter eines Schmelztiegels hat. Doch sowohl das Quodlibet als auch andere Stellen des Stückes zeigen, dass die Muttersprache der Mehrheit eine prekäre Stellung hat, weil sie offenbar nicht von den Anderssprachigen verstanden wird. Man sieht das an den beiden Männern, die um die Kunstreiterin Voltisubito werben: Während der Taschenspieler Nonpareil einfach seine Muttersprache Französisch verwenden kann, um mit der Italienerin zu flirten, wechselt der Däne Trop ins Deutsche. Und nicht nur er. Bereits vorher hat Nonpareil einen Auftritt, wo er in der Kommunikation mit Dänen ebenfalls Deutsch spricht, bzw. eine französisch-deutsche Mischform:

NONPAREIL. Ah bon jour, Mr. Troppe! Aben Sie mein Affiche?

TROP. Ja wohl, ja wohl!

NONPAREIL. *C'est charmant!* Was trink Sie?

TROP. Das ist Wein.

NONPAREIL. *Ah! c'est du vin.* Ik will Sie jetzt maken en *tour* mit den Wein. (*setter sig hos dem.*) (309f.)

Und auch Madam Voltisubito spricht ein Gemisch aus Deutsch und Italienisch, wenn sie auf Dänen trifft, während die mit Nonpareil Italienisch oder Französisch und dieser mit ihr Französisch spricht:

MADAM VOLTISUBITO. *La riverisco, Signor Troppo! O Troppo caro! (omfavner ham)* Sin Sie böse? *Perché il portogallo l'è caduto sulla testa?* Verstehn Sie? Die Apelsine auf den Kop gefallen?

TROP. Sagt nichts, sagt nichts.

MADAM VOLTISUBITO. *Il Signor Voltisubito, il mio marito, kann sick nik consolir* darüber. Er mir gesag, daß ick soll *andar da lei, e pregarla di scusarlo, ed offerirle un biglietto per la quinta rappresentazione di questa sera.*

TROP (*tager Billetten og kysser hendes Haand.*) Tausend Dank, tausend Dank!

NONPAREIL. *Ah la charmante personne! Quelle tournure! Que de grâces! Bien votre serviteur, Madame!*

MADAM VOLTISUBITO. *Ah bonne giour, Monsignor Nonpariglio!*

TROP. Was wird heute gegeben?

¹⁵ Heiberg: Recensenten og Dyret, S. 277.

MADAM VOLTISUBITO. *Il flauto magico.*

NONPAREIL. Die Sauberflöte.

TROP. Tryllefloiten! Das ist prächtig!

MADAM VOLTISUBITO. *C'est oune nouvelle pantomime à grand spectacle,* mit Pferden und Löwen.

TROP. Haben Sie auch Löwen?

MADAM VOLTISUBITO. *Si, signor.* Sie sin nik natürlich, sie sin künstlich fabriquirt.

TROP. Ja so! (*afsidet*) Nei, saa er et naturligt Dyr dog bedre end et kunstigt.
(313-315)

Zweierlei fällt an dieser mehrsprachigen Kommunikation auf: Die Sprecher beherrschen allesamt das Code-Switching, das heißt, sie können spontan von einer Sprache in die andere wechseln, je nachdem, an welchen Adressaten sie sich wenden. Außerdem sprechen sie ein durch ihre eigene Muttersprache gefärbtes Deutsch (bzw. die Italienerin auch ein solches Französisch) – sie machen grammatische Fehler und sprechen mit einem starken Akzent. Das gilt auch für Trop, der in seinen kurzen Repliken zwar keine Fehler macht, dem aber ebenfalls Interferenzfehler unterlaufen, wenn er länger sprechen muss:

TROP (*til Madam Voltisubito.*) Ja, ich kann das gut begreifen. Ich habe ein Mann gekannt, der hatte Tansen gelernt in eine Stube wo en Koffert stand. Nachher kam er auf en Ball. Es wollte aber gar nicht gehen. Endlich sagte er: bringt mal en Koffert in die Stube. Man that es, und gleich konnte er tansen. (316)

Probleme bereiten ihm der unbestimmte Artikel und dessen Deklination – das Dänische kennt nur zwei Kasus: Die Grundform für Nominativ, Dativ und Akkusativ und einen durch s-Endung gekennzeichneten Genitiv. Zudem verwendet er oft den dänischen Artikel „en“ statt des deutschen „ein“, und schließlich kommt ihm das Dänische auch beim „Koffert“, dänisch „kuffert“, in die Quere. Schwierigkeiten hat er zudem mit dem deutschen z-Laut. Er verwendet stattdessen (wie auch im dänischen „danse“) ein stimmloses „s“.

Verallgemeinert man den Befund, so lässt sich sagen, dass Deutsch im Dänemark des frühen 19. Jahrhunderts offenbar die Funktion einer Lingua franca hatte, wenn Personen mit unterschiedlichen Muttersprachen zusammenkamen. Dabei spielte es für die Verständigung keine große Rolle, ob sie diese Sprache korrekt beherrschten (wie es heute ähnlich mit dem Englischen ist). Dänisch jedoch war für Ausländer offenbar keine Option, was zum einen mit der relativ geringen Größe der Sprachgemeinschaft zusammenhängt, zum anderen mit der ohnehin starken Stellung des Deutschen in Dänemark und schließlich auch mit der Reisetätigkeit der Schausteller: Da sie von einem Land zum anderen ziehen, lohnt es nicht, für nur eine Saison eine kleine Sprache wie das Dänische zu lernen.

Wie nun reagieren die Dänen, die sich an dieser Kommunikation nicht beteiligen, auf diese Sprachensituation? Ausgerechnet Buchdrucker Klatteup und Schriftsteller Ledermann, die es ja von Berufs wegen mit Sprachen zu tun haben, sprechen, anders als Trop, notorisch Dänisch. Nach einer italienischen Arie der Madam Voltisubito, die Nonpareil mit Peitschenknall begleitet, äußern sie folgendes:

LEDERMANN. Jeg sy-synes, de bæ-bærer dem begge to ad, som om de vare slup-slup-slupne lige ud af Daa-Daareki-kisten.

KLATTERUP. Det er et Par udenlandske Gjølere, som trække os Pengene ud af Landet. (318)

LEDERMANN. Ich finde, die führen sich auf, als wären sie aus der Klasmühle ausgebrochen.

KLATTERUP. Das sind ein paar ausländische Gaukler, die uns das Geld aus dem Land ziehen.

Ledermann argumentiert nicht nur humorlos, sondern auch stereotyp fremdenfeindlich: Was er nicht versteht, muss verrückt sein. Klatterup greift außerdem zu einem nationalökonomischen Argument: Die Schausteller wollten ihren Verdienst außer Landes bringen und damit die dänische Wirtschaft schwächen. Ganz ähnlich äußern sich die beiden dann ja auch später im Quodlibet: Während Ledermann vor allem darüber böse ist, dass der Taschenspieler seinen Wein getrunken hat und eine Schimpftirade ausstößt, outet sich Klatterup wiederum mit einem politischen Bekenntnis: Als ‚erzgotischer‘ Patriot steht er zum Dänischen und will Deutsch und Französisch aus dem Land vertreiben. Die ausländischen Künstler sind für ihn Nichtsnutze, und er beäugt die kulturelle Entwicklung der Internationalisierung, die er als eine solche wahrnimmt, als fatal. Seine konservativ-nationale Haltung hat ihren historischen Hintergrund unter anderem im Grundtvigianismus, einer Volksbewegung, angestoßen von dem Geistlichen Nikolai Frederik Severin Grundtvig, der zu denjenigen gehörte, die eine dänische Identität vor allem in Abgrenzung von den Deutschen vorantrieb und das Deutsche nicht als Teil der dänischen Kultur betrachtete, sondern als deren Gegenspieler. Dafür hat Heiberg offenbar nur Spott übrig.

Dass er eine grundlegend andere Position bezog, zeigt sich nicht nur in seiner Affinität zur deutschen Philosophie und in seinen deutschsprachigen Schriften, die er während seiner Kieler Zeit verfasst hat, sondern auch im französisch-dänischen Kulturtransfer, den er mit der Akkulturation der Gattung Vaudeville betreibt. Bei aller Anpassung dieser Gattung an die dänischen Gegebenheiten unterstreicht Heiberg in seinen theoretischen Schriften immer wieder deren französischen Ursprung, und zwar sowohl geographisch als auch geistesgeschichtlich. Das Vaudeville atmet einen demokratischen Geist, es versucht, die verschiedenen Bevölkerungsschichten im Theater zu einen und zu einer Nation zu formen – indem das Gemeinsame betont wird und nicht die Abgrenzung nach außen.¹⁶ Mehrsprachigkeit ist für den

¹⁶ Vgl. Heiberg, Johan Ludvig: Om Vaudevillen som dramatisk Digart og om dens Betydning paa den danske Skueplads. En dramatisk Undersøgelse. In: Ders.: Prosaiske Skrifter. Bd. 6: Dramaturgiske Afhandlinger og Critiker. Kopenhagen: Reitzel 1861, S. 1-111. Zu Heibergs Theorie des Vaudevilles vgl. Grage, Joachim: The Opera Hater? Johan Ludvig Heiberg and the Musical Theatre. In: Stewart, Jon (Hg.): The Heibergs and the Theater. Between Vaudeville, Romantic Comedy and National Drama. Kopenhagen: Museum Tusulanum Press/Søren Kierkegaard Research Centre 2012, S. 117-138; sowie: Wechsel, Kirsten: Herkunftstheater. Zur Regulierung von Legitimität im Streit um die Gattung Vaudeville. In: Gestrich, Constanze/Mohnike, Thomas (Hg.): Faszination des Illegitimen. Alterität in Konstruktionen von Genealogie, Herkunft

Kosmopoliten Heiberg daher kein Kauderwelsch, sondern Ausdruck der Kommunikation von verschiedenen Kulturen, und der kulturelle Schmelztiegel des Vergnügungsparks ist das Ziel, das auch seine Theaterreform verfolgt. Lächerlich sind nicht die Figuren, die eine fremde Sprache sprechen und sich des Deutschen als *Lingua franca* bedienen, sondern die bornierten einsprachigen Dänen, denen am Ende dann doch noch die italienische Kunstreiterin aus der Patsche helfen muss. Entsprechend zeigt die Form des Quodlibets, dass sich das scheinbar Unterschiedliche, einander Fremde in der Kunst ineinanderfügt: Jeder singt in einer anderen Sprache, zu einer anderen Melodie, und selbst die nationalistischen Ausfälle des ‚Erzgotikers‘ und das wilde Gestammel des Stotterers fügen sich in die Harmonie ein.

Literatur

- Beer, Axel: Quodlibet. In: Finscher, Ludwig (Hg.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart. 2., Neubearb. Ausg. Sachteil, Bd. 8. Kassel u. a.: Bärenreiter/Stuttgart u. a.: Metzler 1998, Sp. 51-58.
- Drees, Jan: Die soziale Funktion der Gelegenheitsdichtung. Studien zur deutschsprachigen Gelegenheitsdichtung in Stockholm zwischen 1613 und 1719. Stockholm: Almqvist & Wiksell 1986.
- Feldbæk, Ole/Winge, Vibeke: Tyskerfejden 1789-1790. Den første nationale konfrontation. In: Feldbæk, Ole (Hg.): Dansk identitetshistorie. Bd. 2: Et yndigt land 1789-1848. Kopenhagen: Reitzel 1991, S. 9-109.
- Grage, Joachim: The Opera Hater? Johan Ludvig Heiberg and the Musical Theatre. In: Stewart, Jon (Hg.): The Heibergs and the Theater. Between Vaudeville, Romantic Comedy and National Drama. Kopenhagen: Museum Tusulanum Press/Søren Kierkegaard Research Centre 2012, S. 117-138.
- Heiberg, Johan Ludvig: Om Vaudevillen som dramatisk Digart og om dens Betydning paa den danske Skueplads. En dramatisk Undersøgelse. In: Ders.: Prosaiske Skrifter. Bd. 6: Dramaturgiske Afhandlinger og Critiker. Kopenhagen: Reitzel 1861, S. 1-111.
- Heiberg, Johan Ludvig: Recensenten og Dyret. In: Ders.: Dramatik i udvalg. Hg. von Jens Kr. Andersen. Kopenhagen: Det Danske Sprog- og Litteraturselskab/Borgen 2000, S. 263-357.
- Hein, Jürgen: Das Wiener Volkstheater. Raimund und Nestroy. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1978.
- Holberg, Ludvig: Diderich Menschen-Skræk. In: Ders: Værker i tolv bind. Digteren, Historikeren, Juristen, Vismanden. Hg. von F. J. Billeskov Jansen. Bd. 5. Kopenhagen: Rosenkilde og Bagger 1970, S. 267-308.
- Johanson, Lars (Lucidor): Samlade dikter. Hg. von Stina Hansson. Stockholm: Svenska Vitterhetssamfundet 1997.
- Paul, Fritz: „Ihr verfluchte Skabhalsen!“. Deutsche Sprachspiele in Holbergs Komödien. In: Detering, Heinrich/Gerecke, Anne-Bitt/de Mylius, Johan (Hg.): Dänisch-deutsche Doppelgänger. Transnationale und bikulturelle Literatur vom Barock bis zur Moderne. Göttingen: Wallstein 2001, S. 26-49.
- Wechsel, Kirsten: Herkunftstheater. Zur Regulierung von Legitimität im Streit um die Gattung Vaudeville. In: Gestrinch, Constanze/Mohnike, Thomas (Hg.): Faszination des Illegitimen. Alterität in Konstruktionen von Genealogie, Herkunft und Ursprünglichkeit in den skandinavischen Literaturen seit 1800. Würzburg: Ergon 2007, S. 39-60.

und Ursprünglichkeit in den skandinavischen Literaturen seit 1800. Würzburg: Ergon 2007, S. 39-60.

- Wechsel, Kirsten: Lack of Money and Good Taste: Questions of Value in Herberg's Vaudevilles. In: Stewart, Jon (Hg.): Johan Ludvig Heiberg. Philosoph, Littérateur, Dramaturge, and Political Thinker. Kopenhagen: Museum Tusculanum Press 2008, S. 395-417.
- Winge, Vibeke: Der komische Deutsche. Deutsche und Deutsch auf der dänischen Bühne zwischen 1720 und 1850. In: Text & Kontext 11.1 (1983), S. 98-117.
- Winge, Vibeke: Dansk og tysk i 1700-tallet. In: Feldbæk, Ole (Hg.): Dansk identitetshistorie. Bd. 1: Fædreland og modersmål 1536-1789. Kopenhagen: Reitzel 1991, S. 89-110.
- Winge, Vibeke: Dänische Deutsche, deutsche Dänen. Geschichte der deutschen Sprache in Dänemark 1300-1800 mit einem Ausblick auf das 19. Jahrhundert. Heidelberg: Winter 1992.