Zeitschrift: Beiträge zur nordischen Philologie
Herausgeber: Schweizerische Gesellschaft für Skandinavische Studien
Band: 46 (2009)

Artikel: Pop Nacht : Andersens Spaziergang in einer Sylvesternacht (1829)
Autor: Bronfen, Elisabeth
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-858126

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 15.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Pop Nacht
Andersens Spaziergang in einer Sylvesternacht (1829)

ELISABETH BRONFEN, ZÜRICH

1. Die Welt – Ein Kaufmannsladen

Im kulturellen Imaginären war die Nacht immer schon mehr als nur jene Zeit, die mit der Dämmerung einsetzt und dem Sonnenaufgang zu Ende geht. Seit der Antike wird sie als besonderer Schauplatz verstanden, vor dessen Hintergrund Handlungen sich ergeben, Begegnungen stattfinden und Erkenntnisse gewonnen werden, die einen Kommentar zum Tag bieten. Die Welt ist nach Einbruch der Dunkelheit eine veränderte, weil deren Spiel von Licht und Schatten einen Ort der Verwandlungen entstehen lässt. Die Konturen der Umwelt werden unscharf, der Raum verliert sein Maß; Distanz und Nähe können nicht mehr genau eingeschätzt werden. Es entsteht die Erfahrung einer Ortlosigkeit, die beruhigend, verführerisch oder furchterregend sein kann, in jedem Fall aber eine Verfremdung des Vertrauten mit sich bringt. Die Verunsicherung, die damit einhergeht, dass das Sehvermögen herabgesetzt ist, führt aber nicht nur zur Verwirrung des Blickes. Sie erhöht auch ein geistiges Sehen. Die auf nächtlichen Schauplätzen geförderte Phantasie kann sich demzufolge entweder als Verblendung oder als geistige Erleuchtung entpuppen, in jedem Fall aber als Verunsicherung von festgelegten Ordnungssystemen. In der Nacht entfalten sich Orte, die den Ausbruch aus Alltagszwängen oder eine revolutionäre Umkehrung von herkömmlichen Ordnungen erproben lassen; und gerade in diesem Sinne einen Kommentar zum Tag bieten. Denn die dort verankerten Gesetze der Vernunft und der Gehorsamkeit regieren hier nicht mehr ausschließlich. Im gleichen Zuge, in dem das reale Sehvermögen nämlich aufgrund der nächtlichen Finsternis herabgesetzt wird, steigt das Vermögen eines *anderen* – man könnte sagen *nächtlichen* – Sehens: Im Sinne jenes Phantasierens, das die Welt umgestaltet und dabei einen Dialog mit den Toten oder mit den immateriellen Gestalten der Literatur erlaubt. Somit ergibt sich in der Nacht als fremd gewordenem Ort eine eigene Korrespondenz zwischen äußerer und innerer Erfahrung. Die Beeinträchtigung der Sichtbarkeit und das daran geknüpfte Privileg der Einbildungskraft hat zur Folge, dass auch die Grenze zwischen dem Nachtreisenden und der von ihm erfahrenen Welt sich verflüssigt. Der nächtliche Ort fungiert als Schauplatz für ein Entfalten der Dichtungen desjenigen, der in ihn eingetreten ist; als wäre der nächtliche Chronotopos vergleichbar mit

jener Papierfläche, auf der sich der Text des Nachtreisenden als Schrift auch gleichzeitig entfaltet, während er diese Reise erlebt und wir sie lesen.[1]

Für das romantische Nachtstück – was Andersen in seiner *Fußreise von Holmens Kanal zur Ostspitze von Amager in den Jahren 1828 und 1829* explizit aufgreift – lässt sich die Dialektik solch einer nächtlichen Poetik folgendermaßen zuspitzen: Das romantische Nachtstück denkt, was außerhalb der Gesetze des Alltags der Vernunft liegt, aber auch, was die Philosophie als ihre Grenze wahrnimmt.[2] Der Protagonist des Nachtstückes, der eine Umnachtung in dem Sinne auskostet als er sich auf ein Nachtwandeln der Gedanken einlässt, weil er vom Weg der Vernunft abkommt, bewegt sich entlang einer Horizontlinie. Diese trennt sowohl ein nächtliches Schreiben vom Denken des Tages ab, wie sie auch die Zeichenhaftigkeit aller Schrift (ob poetisch oder philosophisch) von jenem Abgrund abgrenzt, man könnte auch sagen von jener ursprünglichen Nacht, aus der jegliche Art der Bestimmungssetzung kommt, gegen die sie aber auch gerichtet ist. Im dreizehnten Kapitel seiner *Fußreise* begegnet Andersens Dichter, den am Anfang dieser Nacht der Geist des Bösen auf die Landstrasse der Poesie getrieben hatte, einer vom Tod gelenkten Postkutsche. Die lange, magere Gestalt bittet ihn auf den Wagen zu steigen, doch der junge Dichter, der hartnäckig an der Vorstellung seines irdischen Ruhmes festhält, erwidert: »Ach nein – – Meine Reise ist nicht fertig!«[3] (Fussreise, 301). Das Durchlaufen der nächtlichen Welt und das Verfassen eines Textes, der als Spaziergänge der Gedanken zu verstehen ist, waren von Anfang an als performative Haltungen in dieser Erzählung analog gesetzt. Das Erscheinen der Gestalt des Todes bringt nun aber einen weiteren Vergleich ins Spiel; die Lebensreise nämlich, die wie das Jahr am Sylvester ebenfalls zu Ende gehen kann. »Jetzt oder später – was macht das ... es ist alles dasselbe«, erklärt der Tod und schlägt dem Dichter vor, noch einmal durch seine Himmelsbrille zu blicken, in der Erwartung, »vielleicht kommen dir noch andere Gedanken«[4] (Fussreise, 302). Insgeheim hofft er, der Dichter würde sich aufgrund seiner veränderten Sinne doch für ihn und seine Todeskutsche entschließen. Diese

---

1 Für Untersuchungen der an den nächtlichen Raum geknüpften Semantiken siehe Elisabeth Bronfen: Tiefer als der Tag gedacht. Eine Kulturgeschichte der Nacht. München 2008; Die Nacht. Ausstellungskatalog Haus der Kunst München. München 1998; Tzotcho Boiadjiev: Die Nacht im Mittelalter. Würzburg 2003, und Georges Banu: Nocturnes. Peindre la nuit. Jouer dans le noir. Paris 2005.

2 Zwei deutschsprachige Ausgaben wurden für diesen Artikel verwendet: Hans Chrstian Andersen: Spaziergang in der Sylvesternacht 1828/29. Übersetzt von Anni Carlsson. München 1952; und Hans Christian Andersen: Fussreise von Holmens Kanal zur Ostspitze von Amager in den Jahren 1828 und 1829. In: Peer im Glück. Fußreise. Tante Zahnweh. Übersetzt von Renate Bleibtreu und Gisela Perlet. Zürich 2005. Zitiert wurde aus der Übersetzung von 2005, jeweils mit Angabe »Fussreise« (hier bewusst in der Schreibweise ohne ›ß‹) und der Seitenzahl. Die dänischen Originalzitate werden mit der Sigle ASV 9 wiedergegeben nach Hans Christian Andersen: Fodreise fra Holmens Canal til Østpynten af Amager i Aarene 1818 og 1829. In: Hans Christian Andersens samlede værker. Hg. von Klaus P. Mortensen. Bd. 9. Blandinger. Hg. von Laurids Kristian Fahl u.a. Kopenhagen 2005, S. 165-257.

3 »Ak nei – – min Reise er ikke færdig« (ASV 9, 249).

4 »[M]aaskee kan Du endnu faae andre Tanker.« (ASV 9, 249).

Brille – so hatte der Leser im Verlauf des Textes mehrmals erfahren – erlaubt ein *anderes*, genauer ein *nächtliches* Sehen: ein Sehen jenseits der alltäglichen Gesetze des Blickens, mit denen wir die Welt, die uns umgibt, betrachten, um uns in ihr einzurichten. Diese Zauberbrille erlaubt nämlich den Anblick jener *anderen Nacht* – wie Maurice Blanchot sie nennt –, die sich als eine Leere in der begehbaren Nacht auftut. Im Gegensatz zur konkreten Nacht, in die man – wie Andersens junger Dichter – eintreten und die man durchwandern kann, ist diese *andere Nacht* nicht als begehbarer Raum zu verstehen, bleibt stets draußen (*hors*).

Blanchot hält fest:

> In der Nacht findet man den Tod, man erwartet die Vergessenheit. Aber diese *andere* Nacht ist der Tod, den man nicht findet, ist das Vergessen, das sich vergisst, das am Busen der Vergessenheit die Stelle des unaufhaltsamen Erinnerns besetzt.[5]

Einen Einblick in diese *andere Nacht* erhalten heißt für Blanchot sich der Faszination für das Leere hingeben. Vor allem aber bietet eine von diesem anderen Ort inspirierte Schrift einen Zugang zu sich selbst widerspiegelnden Erzählungen, Bildern oder Denkfiguren; also zu der für die romantische Ironie brisanten ästhetischen Selbstreflexivität. Weil diese Widerspiegelungen auf ihre eigene Medialität verweisen und sich somit einer durch klare Grenzziehungen strukturierten materiellen Welt als Referenzpunkt entziehen, führen sie den Dichter – und implizit den Lesenden – zu jenem Außen, von dem die *andere* Nacht berichtet. Als textuelle Performanz bringen sie ein Verschwinden des schreibenden (und lesenden) Subjekts zum Ausdruck, und zwar in dem Sinne, dass dieses Subjekt entmaterialisiert wieder erscheint aus jenem sich durch das Verschwinden von Referenzialität öffnenden Abgrund. In der Begegnung mit der *anderen* Nacht erscheint das dichtende Subjekt als verschwundenes; man könnte aber auch sagen als sich-selbst-schreibendes.

Mit der Wahl des Titels ›Pop Nacht‹ geht es mir um folgende theoretische Ausweitung des Konzepts des romantischen Nachtstückes. Radikal unzugänglich ist die von Blanchot entworfene *andere* Nacht dennoch erlebbar und zwar gerade über den Umweg des völlig Künstlichen, genauer in ästhetischen Gebilden, welche durch das Kappen aller Bezüge zur materiellen Welt ein Sprechen des Außen simulieren. Dies wird im 13. Kapitel von Andersens *Fußreise* präzise auf eine Denkfigur gebracht. Nachdem sein Dichter nämlich die Himmelsbrille, die Sankt Petrus ihm mehrere Stunden vorher gab, aufgesetzt hat, bemerkt er:

> Ich überblickte fast eine halbe Welt, und es kam mir vor, als starrte ich nur in Blankensteiners Spielzeugladen mit all seinem Nürnberger Kram, wo alle Marionetten und Gliedermänner durch einen verborgenen Faden ständig in Bewegung gesetzt waren. Jeder lärmte nach seiner Manier, der eine wie der andere. Dort stand ein Heiliger mit einem prachtvollen Glorienschein aus Papier, hier waren in Seide gekleidete Damen aus Paris mit feinen Pappköpfen. In einer steifen, beschnittenen

---

5 Maurice Blanchot: L'espace littéraire. Paris 1986, S. 222 (meine Übersetzung, EB).

> Allee umarmten zwei Personen einander; ich dachte an Chodowieckis Zeichnungen und da wusste ich wohl, dass es sich um Freundschaft handelte. (Fussreise, 302)

> Jeg saae ud over, næsten en halv Verden og det forekom mig, som stirrede jeg kun ind i *Blankensteiners* Boutik med al sin Nürnberger-Stads, hvor alle Marionetter og Gliedermänner ved en skjult Traad vare satte i en bestandig Bevægelse. Hver larmede paa sin Maneer; den Ene som den Anden. Hist stod en Helgen med en deilig Papirs-Glorie, her vare silkeklædte Pariser-Damer med fine Pap-Hoveder. I en stiv beskaaren Allee omfavnede to Personer hinanden; jeg tænkte paa *Chodowiekis* Tegning, og vidste da nok at det var Venskab. (ASV 9, 249)

Wörtlich mit der Kutsche des Todes im Rücken blickt unser Dichter um sich, um zu entscheiden ob er leben oder sterben will, und was sieht er? Er erblickt einerseits die Welt als Kaufladen, auf ihren Waren- und Konsumwert reduziert. Andererseits erfährt seine kraft der Himmelsbrille optische Entleerung von der Welt noch eine weitere Entstellung. Die Mitmenschen des Dichters sind nicht nur umgestaltet worden in käufliche Gegenstände, sondern auf Oberflächenzeichen reduziert. Er erkennt ihre Bedeutung, weil er sie mit anderen Zeichen – genauer mit den Zeichnungen des Chodowiecki – vergleichen kann.

Wir haben es also bei Andersens *Fußreise* nicht nur im konventionellen Sinne mit einer besonderen Nacht zu tun; nämlich dem Umbruch von einem Jahr in ein neues. Andersen führt uns zudem die Reise durch eine Nacht vornehmlich als performative Inszenierung einer Reise der Gedanken vor, die durch die Literatur und gleichzeitig zum Verfassen einer Schrift – der »Fußreise« des umherwandernden Dichters – führt. Im Verlauf des Textes schaffen nämlich die Deklarationen des Dichters Schrift, und zwar den Text, den wir lesen, als Schrift, die er im Durchschreiten des nächtlichen Raums mit seinem Körper leiblich schreibt. Es ist eine Schrift, die im ersten Kapitel explizit von einer blasphemischen Kosmologie »böser Lüste« ausgeht (Fussreise, 141). Dessen Verfasser wird einem Vasallen Satans gleichgesetzt, weil er mit seinen nächtlichen poetischen Ausschweifungen der Erschaffung von Welt durch Gottes Worte eine »neue Wassersflut« an Worten entgegensetzt, die ihrerseits wie eine Sintflut die Welt überschwemmen (Fussreise, 140). Weil also der Weg, den er beschreitet (und dabei gleichzeitig beschreibt) dem Schreiben seines Textes gleichgesetzt wird, lässt sich der nächtliche Raum auch als Papierbogen und seine Erfahrungen als Zeichenproduktion begreifen. So geht es ganz wörtlich um eine Reise durch die Schrift, durch deren Materialität nämlich, und zwar im Sinne des Schicksals der poetischen Gedanken. Im Verlauf der *Fußreise* wird somit nicht zuletzt zur Schau gestellt, wie Denkbilder und Lektüren sich vom tradierten Bildrepertoire speisen. Im 9. Kapitel führt Andersen uns beispielsweise den Tempel der Poesie vor, und zwar als wörtliche Figuration von Literatur im Sinne einer Reduktion auf einzelne sie metonymisch vertretende Figuren. Im 6. Kapitel erhalten wir hingegen einen Exkurs über die Etappen der Produktion, die dazu führten, dass die Ausgabe von Hoffmans *Die Elixiere des Teufels*, die der Dichter auf seiner Nachtreise in die Tasche gesteckt hatte, um doch ein wenig Phantasie in

Reserve zu haben, sollte seine eigene versagen, konkret Buch wurde. Das Buch spricht zu ihm und inszeniert somit eine Art nächtlichen Pop-Spuk, weist es doch auf seine reine Materialität – vor und nach jeglichem Sinn – hin. Brisanterweise steckt unser Dichter auch genau um Mitternacht dieses selbst-sprechende Buch wieder in die Tasche.[6]

Wir befinden uns somit nicht nur mitten in einem klassisch-romantischen Nachtstück, sondern – so meine These – im Bereich der Pop Art, wenn auch *avant la lettre*. Denn die Nachtreise, die Andersen uns vorführt, ist als Inszenierung von *ready-mades* konzipiert: Von Hegels Nacht der Welt als Denkbild für geistige Umnachtung, beispielsweise in der Begegnung mit dem melancholischen Schulkameraden, der davon erzählt, »daß die Erde an nichts hängt«,[7] und er selber in einem »bodenlosen Schlund« schwebt, der sein »Gehirn zum Sieden bringt«[8] (Fussreise, 178f.), sich dabei aber als Schlafwandler entpuppt, den man bekanntlich nicht wecken darf. Wie diese *Fußreise* auch als *ready-made* jene aus Shakespeares Dramen entlehnte Vorstellung von der Welt als Theater aufgreift: »Wer weiss, ob nicht all die Verstorbenen jetzt dasitzen und unser Spiel mit ansehen«, meint der Dichter an einer Stelle, »und ob nicht auch wir, wenn unsere Rollen zu Ende sind, unter die Zuschauer geraten und zusehen, wie die Nachfolgenden das alte Drama in neuen Kostümen spielen«[9] (Fussreise, 163). Ebenfalls in diesem Sinne nennt der Nachtwächter seinen nächtlichen Handlungsraum ein Theater, in dem das Leben der Menschen ein herrliches Zauberspiel und ihre Träume eine bunte Ware ergeben, die er aber bei Morgengrauen immer zusammenpacken muss, sodass er »selten ein ordentliches Ende des nächtlichen Schauspiels«[10] erlebt (Fussreise, 208).

In Andersens *Fußreise* eine Pop Haltung zu entdecken ergibt sich jedoch zudem dadurch, dass in dieser Erzählung eine Drehung der Schraube der romantischen Ironie hinzukommt. Die Reduktion der nächtlichen Welt auf eine Welt der Zeichen und Zeichnungen stellt, wie das Anfangszitat aufzeigen sollte, den nächtlichen Chronotopos nicht nur als Bühne für geistige Wanderschaft (oder poetische Umnachtung) dar, sondern operiert immer auch mit einem Verständnis von Welt, und der Literatur, die sie beschreibt, als kommerzieller Ware. Wiederholt findet sich unser Dichter in einem Brotkorb. Die Literatur, die er verspeist, um aus ihr seinen eigenen Text zu generieren, ist in Andersens Erzählung wörtlich zur Konsumierung gedacht. Gleichzeitig – und daran hängt die Brisanz des vorgeschlagenen *cross-*

---

6 Die Schrift lässt sich auf ihre reine Gegenwärtigkeit reduzieren, im Sinne der von Hans Ulrich Gumbrecht vorgeschlagenen Unterscheidung zwischen Sinnkultur und Präsenzkultur. Siehe Hans Ulrich Gumbrecht: Production of Presence. What Meaning Cannot Convey. Stanford 2004.

7 »Er det ikke et Mirakel, at Jorden hænger paa Intet.« (ASV 9, 186).

8 »[D]a svinder Alt omkring mig og jeg svæver i et bundløst Svælg der bringer min Hjerne til at syde.« (ASV 9, 186).

9 »Hvem veed om ikke alle de Afdøde nu sidde og see vort Spil og naar vore Roller ere ude, vi ogsaa komme hen imellem Tilskuerne og see Efterkommerne spille det gamle Drama i nye Costumer.« (ASV 9, 178).

10 »[S]aa at vi, sædvanligviis, sjelden faae en ordentlig Ende paa det natlige Skuespil.« (ASV 9, 204).

mapping – nähert sich diese ironische Reduktion von Welt auf Zeichenhaftigkeit und Konsumgut einem Wissen um den Abgrund. Wie Andy Warhols *Brillo Boxes, Stars* oder *Desasters* lässt sich auch für Andersens *ready-mades* feststellen: Gerade weil sie nur als Oberflächenbilder, als Klischees, als Abzüge von anderen Bildern inszeniert werden, bringen sie zum Ausdruck, dass sich hinter dem ästhetischen Schein keine Botschaft über den Sinn der Welt zeigt; dass es hinter der Oberfläche des Bildes keinen Trost gibt. Stattdessen wird eine Leere erzeugt, in der der Abgrund, den man mit Blanchot die *andere Nacht* des romantischen (aber auch des post-modernen) Nachtstückes nennen könnte, in seiner ganzen Unzugänglichkeit sichtbar gemacht wird. Vergessen wir nicht, wie bei Warhol ist dieser aporetische Einblick auch bei Andersen einer, der sich aus zwei Zeichen der Entleerung virtuell ergibt. Hinter dem Dichter steht die Kutsche des Todes, vor ihm entfaltet sich die Welt reduziert auf einen Kaufladen.

2. Andersens pre-posterous pop stance

Die Neubetrachtung historisch spezifischer ästhetischer Werke im Vergleich mit zeitgenössischen zu lesen, wird von Mieke Bal bezeichnenderweise »preposterous history« genannt. Dabei geht es ihr weder darum, die Vergangenheit mit der Gegenwart kollabieren zu lassen, noch die Vergangenheit zum Objekt werden zu lassen, um sie somit in den Griff zu bekommen, sondern sich in Form einer Umkehrung mit einer so genannten »history today« auseinander zu setzen. »This reversal« erklärt Bal, »which puts what came chronologically first (›pre‹) as an aftereffect behind (›post‹) its later recycling, is what I would like to call a preposterous history.«[11] Im Englischen heißt das Wort ›preposterous‹ umgangssprachlich aber auch ›verkehrt‹, ›widersinnig‹. So ließe sich in Andersens *Fußreise* jener *pop stance*[12] nachspüren, deren ästhetische Geste gerade darin besteht, mit Hilfe einer radikalen Zeichenhaftigkeit performativ eine Erfahrung von Leere – vom Widersinn, von der Verkehrung – zum Tragen kommen zu lassen. Die Behauptung, Andersens Nachtstück würde Anliegen der Pop Art vorweg nehmen, lässt jedoch erst nachträglich im Sinne von Bals *preposterous history* dieses Verhältnis zwischen Romantik und Postmoderne erkennen. Dabei geht es weniger darum, Andersens Ausprägung romantischer Ironie der Pop Art grundsätzlich gleichzusetzen, sondern aufzuzeichnen wo – und warum – der romantische Dichter eine ästhetische Einstellung und ein mediales Selbstverständnis mit dem ironischen Spiel der Pop Art teilt.

Die These, Andersens *Fußreise* würde uns auf analoge Weise wie die Pop Art affizieren, setzt ein Verständnis von *pop stance* (Nancy Marmer) voraus, das im *recycling*

---

[11] Siehe Mieke Bal: Quoting Caravaggio. Contemporary Art, Preposterous History. Chicago 1999, S. 7.

[12] Nancy Marmer: Pop Art in California. In: Lucy R. Lippards (Hg.): Pop Art. London 1966, S. 148.

einen Akt kultureller Übertragung erkennt.[13] Im Zuge des *recycling* erhalten visuelle und textuelle Zeichen, die – wie jede Literatur als Objekt, das verkauft, rezensiert und konsumiert wird – dem Bereich der Warenkultur angehört, eine Wiederverwertung. Sie sind mehr (weil nochmals einsetzbar) aber auch weniger (weil ein Abzug) eines vorhergehenden Bildes. Von Pop als Einstellung und Haltung zu sprechen heißt, das ästhetische Verfahren als populäres und kommerzielles zu entlarven. Im gleichen Zuge wird aber auch die Realität, oder zumindest unser Zugang zu ihr, als die Wirklichkeit reproduzierende Zeichen, und somit als textuelle Ware verhandelt. Mit *recycling* ist deshalb gemeint, dass das Medium Bild – oder im Falle Andersens der Text – als Wiederverwertung bereits existierender Zeichen aus zweierlei Gründen in den Vordergrund gestellt wird; einerseits um die Funktion von Literatur als kommerziell erfolgreiche Ware zu thematisieren, und andererseits um die Träume, die an den Verkaufswert von Literatur geknüpft werden, zu entlarven. In Andersens *Fußreise* geschieht dies in den wiederholten Anspielungen auf das Verhältnis des Dichters zu seinem impliziten Publikum. Es ist der Traum des Ruhmes (bezeichnet als böser Geist, der den Namen Satan trägt), der ihn in dieser Nacht auf die Strasse treibt, doch er zensiert sich im Verlauf seines geistigen Spaziergangs immer wieder im Hinblick auf die öffentliche Meinung, deren böser Geist er ebenfalls internalisiert hat. An jener Stelle, in der sich eine Gewitterwolke als überdimensionale St. Peters-Gestalt entpuppt – ein belebtes *billboard* könnte man meinen – erklärt der Dichter emphatisch: »Ach nein! Das geht überhaupt nicht an! Was wird der Leser sagen? Ihr ganzes Auftreten ist nicht motiviert genug. Sie passen ja gar nicht in meine ›Fußreise‹«. Lakonisch antwortet St. Peter durchaus im ironischen Gestus der Pop Art: »Man muß nur nicht tun, als wenn es etwas Besonderes wäre – man gewöhnt sich an alles«[14] (Fussreise, 213). Andersens erste Erzählung im Sinne einer *pop stance* zu lesen, heißt deshalb, den Blick auf Textbeispiele zu lenken, die ebenso medial selbstreflexiv in Bezug auf die eigene Zeichenhaftigkeit vorgehen wie die Kunst Warhols oder Lichtensteins. Nimmt er doch Sujets der Pop Art vorweg, nämlich die Werbung und Verpackung von Literatur als Konsumware, um eine Erzählung zu schaffen, deren Erfolgschance er gerade darin sieht, dass sie eine selbstbewusste Distanz zum eigenen Medium zelebriert. Dabei setzt seine Ausprägung von Verfremdung Schlegels romantische Ironie bereits selbst als *ready-made* ein.

In der zentralen Stelle im 8. Kapitel setzt der Dichter zum ersten Mal jene ihm von Sankt Peter geschenkte Brille auf, die man durchaus als Pop-Brille verstehen könnte, weil die optische Verfremdung, die sie erzeugt, den Warencharakter von Welt mit dessen Zeichenhaftigkeit verschränkt. Mit dieser Linse vor seinen Augen

---

13 Für eine Diskussion, was mit dem Begriff einer *pop stance* gemeint ist, siehe Elisabeth Bronfen: Pop Kino. Konsum und Kritik des Populären in Hollywood. In: Walter Grasskamp (Hg.): Was ist Pop? Zehn Versuche. Frankfurt a. Main 2004, S. 165-188.

14 »[B]ehøver jeg at citere Dem hvad *der gestiefelte Kater* siger til *Gottlieb*: man muß nur nicht thun, als wenn es etwas Besonderes wäre, – man gewöhnt sich an alles.« (ASV 9, 206).

sieht der Dichter das aufgebrauchte Jahr als Ansammlung von Konsumgegenständen:

> [N]ur ganz flüchtig sah ich, wie alle Schlechtigkeiten Kopenhagens aus dem alten Jahr im Wiegehäuschen gewogen wurden, bevor sie hinaus ins ewige Vergessen fahren durften. – Falsche Brüste und orthodoxes Christentum, Luxusartikel und unerlaubte Lotterielose, alles durcheinander. (Fussreise, 217)

> [J]eg saae kun ganske flygtig hvorledes alle Kjøbenhavns Daarligheder fra det gamle Aar, bleve veiede paa Veierboden før de fik Lov til at kjøre ud til evig Forglemmelse. – Forlorne Bryster og orthodox Kristendom, Luxus Artikler, og rejicerede Lotterisedler, Alt imellem hinanden. (ASV 9, 209)

Unser Dichter eilt daraufhin weiter, bis vor ihm das flache Amager liegt, das von ihm in dieser Nacht zum »herrliche[n] Tummelplatz der Phantasie« deklariert wird. Eine Beschreibung des Ganzen, meint er, »könnte ein guter Anfang für eine Novelle sein« (Fussreise, 218). Doch für einen neuen Einblick – er selber spricht von einem weiten, der bis zum Mond reichen würde – braucht er seine Himmelsbrille. Andersens *pop stance* lässt sich vornehmlich an dem festmachen, was er seinen Dichter daraufhin sehen und beschreiben lässt; ist dies doch gerade ein Einblick in die Klischeehaftigkeit jeglicher von der Natur inspirierten Dichtungen. Das Neue liegt in der Betonung des *ready-made*; in der Improvisation als *recycling*. Vor seinen Augen öffnet sich ihm nämlich nun eine Verdinglichung des Geistigen, die er als »eine ganze bunte Welt« versteht. Zuerst erblickt er Verkörperungen von Wünschen, die jedoch nicht nur als allegorische Gestalten wahrgenommen werden, sondern eben auch selbst-ironisch als Verwertung, weil entleerter Abzüge von Vorbildern. »Ich sah auch meine eigenen Gefühle als kleine ›Werther‹ in elegischen Gewändern hinausflattern«, erklärt er, »aber sie waren so blaß, so spindeldürr, nichts weiter als nur Gefühl, so daß mir für ihre Aufnahme in der Welt ganz bange wurde«[15] (Fussreise, 221).

An dieser Passage zeigt sich jene für die Pop Art so zentrale unsaubere Schnittstelle zwischen privaten Wünschen und Stereotypen, wird hier doch angesprochen, dass wir, um unser Leben als sinnhafte und kohärente Geschichte zu gestalten, auf vorgegebene Bildfiguren zurückgreifen müssen; auf *billboards* am Straßenrand des eigenen Lebensweges. Doch Angst macht Andersens Dichter bezeichnenderweise nicht der Umstand, dass alle Wünsche, auch die seines literarischen Ruhmes, nachempfundene Kopien sind, und somit keine authentischen Emotionen, sondern seine Befürchtung, dass sie deshalb keine erfolgreiche Ware abgeben werden. »Nur in einer lustigen Narrentracht, als originelle Burschen, könnt ihr Erfolg haben«[16] (Fussreise, 221f.), ruft er ihnen zu. Deshalb bearbeitet er sie im Sinne eines *spin*

---

15 »[J]eg saae ogsaa mine egne Følelser flagre ud som smaae Werthern i elegiske Gevandter, men de var saa blege, saa skindmagre, ikke andet end den bare Følelse, saa jeg blev ganske bange for deres Optagelse i Verden.« (ASV 9, 210).

16 »[K]un i en lystig Narre-Dragt, som originale Krabater, kan I gjøre Lykke.« (ASV 9, 211).

doctors, und so erfahren sie ein vielversprechenderes *restyling*. Erfolg werden sie haben, weil sie explizit auf ihre Klischiertheit verweisen:

> Dergleichen elegische Ausbrüche, die recht aus dem Herzen kommen, nehmen sich doch ganz anders aus, wenn man die blassen Gesichter mit einem bisschen guter Laune übermalt, ihnen ein paar komische Knebelbärte, eine poetische Papierkrone und allen Witz, den man hat, als Pritsche an die linke Seite gibt; leicht finden sie da die Tür geöffnet, denn die Welt möchte lachen. (Fussreise, 222)

> Saadanne elegiske Udbrud, ret fra Hjertet, faae dog et ganske andet Syn naar man maler de blege Ansigter over med en Smule Lune, giver dem et par comiske Knebelsbarter, en poetisk Papirskrone, og al sin Vittighed som Brix ved venstre Side, let finde de da Døren aaben, thi Verden vil gjerne lee. (ASV 9, 211)

Eine *pop stance* leitet unsere Aufmerksamkeit jedoch nicht nur darauf, dass Realität als reproduziertes Bild behandelt wird; dass wir es immer mit einer Reproduktion von Zeichen, nicht mit einer mimetisch transparenten Abbildung von Welt zu tun haben. Sondern *pop stance* versteht sich auch als kritisches Engagement mit Kultur als imaginärer Vermittlung und Verwaltung realer Lebensumstände, mit dem Warencharakter von Literatur. In diesem Sinne erblickt Andersens Dichter, nachdem seine als erfolgsträchtigere Ware umgestalteten Gefühle lustig fortgeflattert sind, die Literatur, von der diese Dichtergefühle sich speisen. Er erblickt sie als »große Königs-Revue über alle Dichterwerke,« als »phantastische Revue« (Fussreise, 225). Die Heldinnen und Helden des kulturellen Imaginären, das mit seinem eigenen Text ein *recycling* erfährt, sind nach Gestalt und Empfindung in Regimente eingeteilt: Biografien, Räubergeschichten, das Regiment der Liebe, wobei jeweils der Warencharakter der Texte hervorgehoben wird. Bei einer hübschen kleinen Brotfrau entdeckt er unter dem Deckel ihres Korbes »die herrlichsten reifen Lesefrüchte,« neben vier gebratenen Brieftauben, eine gut zugepfropfte »Flasche mit Lächeln und Tränen von N.T. Bruun und viele andere hübsche Sachen«[17] (Fussreise, 227). Er wird am Ende des Kapitels selber in den Korb klettern und sich von der Brotfrau in den Tempel der Poesie tragen lassen, auf seinen Status als literarisches Konsumgut willentlich reduziert.

So wird der Traum vom Ruhm des Dichters als Konsumgut entlarvt; eine Einstellung, die ihm ein ungehemmtes Konsumieren seiner Phantasie verspricht, ihn aber auch zur Ware eines an der imaginierten Instanz der Konsumenten orientierten Marktes macht. Indem die durch seine Himmelsbrille wahrgenommene Welt als Reproduktion erscheint, hebt Andersen auch hervor, dass nicht nur die Gefühle seines Helden ausschließlich als konsumierbare Zeichen zum Ausdruck kommen. Seine im Verlauf des Spaziergangs zur Schau gestellten Haltungen entpuppen sich, auch wenn sie Ausdruck romantischer Ironie sind, ebenfalls als Ware, die das

---

[17] »Hun trak strax Dugen bort – (den er bekjendt fra *Axel og Valborg*) – jeg stirrede ned i Kurven, og saae de deiligste, modne *Læsefrugter*, fire stegte *Brevduer*; et røget Bryst af *den galende Hane*; et Laar af *Meister Floh*, (men det er meget dyrt); en vel tilproppet Flaske med: *Smiil og Taarer af N.T. Bruun*; og mange andre, rare Sager.« (ASV 9, 213f.).

Medium Literatur (und Andersen als Autor der *Fußreise*) an sein Publikum verkauft. Doch wie bei den amerikanischen Pop Artists ist Konsum nur die schillernde Oberfläche von Konsumiertwerden. Der Dichter entdeckt auch ein Regiment von Verwundeten: »Dem fehlten Arme, einem anderen Beine, ein dritter hatte weder Augen noch Nase, ja, es gab sogar einige, von denen – *mirabile dictu* – nichts weiter als der kleine Finger übrig war«[18] (Fussreise, 229). An diesen Invaliden wird die traurige Konsequenz einer Ästhetik des *ready-mades* verhandelt. Diese amputierten Gestalten verkörpern nämlich

> [...] teils alte Klassiker, teils nur wenig bekannte Schriften, denen die Kleinschriftsteller der Gegenwart bald einen Arm, bald ein Bein, hier ein Auge, da einen Heldenarm stehlen, um auf solche Art einigermaßen erträgliche Helden und Heldinnen daraus zusammenzuflicken, die sie für ihre eigenen ausgeben können. (Fussreise, 230)

> [...] deels gamle Classiker deels kun lidet bekjendte Skrifter, hvilke Nutidens Smaa-Forfattare snart stjæle en Arm, snart et Been fra; nu et Øie, nu en Helte-Arm, for saaledes at flikke dem en nogenlunde taalelig Helt og Heltinde sammen, de kan give ud for deres egen. (ASV 9, 215)

Recycling erweist sich in Andersens *Spaziergang* also immer auch als entleerende Zeichenökonomie, die auf einen literarischen Markt gerichtet ist. Ihre verdinglichende Verwertung von *ready-mades* unseres kulturellen Imaginären, die als proto- und stereotypische Gesten gehandelt werden, versteht sich gleichzeitig dezidiert als Gegenkraft zur romantischen Sentimentalität und Melancholie. Die Übertreibung des Zitatenspiels verweist darauf, dass Denk- und Sprachbilder nicht erfunden, sondern übernommen werden; dass es nichts Neues, nur das Konsumieren eines bereits existierenden Kulturarsenals gibt. Doch alles auf die Ebene des materiellen Zeichens zu heben bedeutet auch, die Phantasie gegenüber dem Philistertum höher einzuschätzen. Indem von einer mimetischen Referenz Abstand genommen wird und die Welt nur durch den nächtlichen Blick, und dann potenziert durch die Himmelsbrille, wahrgenommen wird, entsteht eine doppelte Entfernung. Einerseits greift Andersen auf bestehende Bildsprache zurück, andererseits setzt er diese Sprachbilder in seinem Text nur noch als Oberflächenwert ein, reduziert auf die rhetorische Geste des Anzitierens; analog Warhols *Brillo Boxes*, die eine Verpackung wiedergeben, die ihrerseits für eine Ware (das Seifenpulver) einsteht und somit doppelt entstellt. Wie die Pop Artists blickt Andersens Dichter auf die Welt durch die Linse jener literarischen Reproduktionen, die er mit seinem Schreiben nochmals verwerten will. In ein und demselben Zug ist er sowohl Leser wie Autor, gibt es doch zwischen seinem Durchschreiten des nächtlichen Schauplatzes und dem Schreiben jenes Nachtstückes, das wir als Lesende in der Hand halten, keine Differenz. Eine *pop stance* reiner Zeichenhaftigkeit wird somit dadurch zelebriert, dass die Ge-

---

[18] »[E]n manglede Arme, en anden Been, en tredie havde hverken Øine eller Næse, ja der var endogsaa nogle, der – *mirabile dictu* – ikke var andet tilbage af end den lille Finger.« (ASV 9, 214).

danken und Gefühle des Dichters (der vom impliziten Autor Andersen kaum unterschieden werden kann) in dem Augenblick Schrift werden, in dem wir sie auf der Buchseite lesen.

Wenn aber alles, was der Text produziert, konsumiert und in Umlauf setzt, Zeichen ist, muss man das *ready-made* zum Prinzip erheben. Am Anfang seines *Spazierganges* hatte der Dichter – als wäre er in einem *comic strip* – zwei allegorische Gestalten getroffen; einerseits eine Amagerbäuerin, die die Haltung der Klassik verkörpert, andererseits die die Romantik vertretende sterbende Heloise, die schweigt, während seltsam bunte Phantasiebilder um sie herum schweben. Andersen operiert mit einer anti-mimetischen Pop Haltung, indem er diesem Wettkampf der Musen noch jenen Aspekt des *ready-mades* dramaturgisch hinzufügt, nämlich Ware und Kopie zugleich zu sein. Die Muse der Klassik versucht den Dichter zuerst mit Äpfeln, Walnüssen und rosenroten Zuckerschweinchen zu verführen, zieht dann aber – als sei es austauschbar mit diesen Genussgütern – seine *Fußreise* aus der Tasche. Das sich noch im Geschriebenwerden befindende Buch hat bereits ein *label*. Wenn wir uns daran erinnern, wie sehr Andy Warhol *trash* liebte, wird unser Blick durch die analytische Brille einer *preposterous history* durchaus ein unheimlicher: »Mit einem satanischen Lächeln ließ sie ihren spitzen Zeigefinger glühende Zeichen auf seinen Rücken malen: ›Unsinn‹ stand da«[19] (Fussreise, 146). Dass das ästhetisch Neue nur in der Geste der zitierenden Wiederverwertung liegen kann, wird von Andersen natürlich auch explizit thematisiert, bezeichnenderweise als Ratschlag einer alten Katze an den schwärmerischen Dichter Kater Mons. »Es gibt nichts Neues unter der Sonne,« erklärt sie dem jungen elegischen Dichter, der entweder unsterbliche Kunst schaffen oder gar kein Dichter sein möchte: »Sollte der Dichter nicht fühlen, was von anderen vor ihm gefühlt wurde?«[20] (Fussreise, 159). Andersens Pop lässt einen Nachtwächter diese Katzenmusik unterbrechen. Auch er tritt als *ready-made* auf, und inszeniert somit leiblich das Votum der alten Katze. Ist die Nacht in unserem kulturellen Imaginären immer mit dem Fatum und dem Tod verschränkt, verkündet deren Abgeordneter auch das Ende aller Schwärmerei. Denn auch die Rückkehr in eine kalte Wirklichkeit gehört der Erfahrung der Nacht an.

Das *ready-made* als ästhetisches Prinzip findet aber vor allem in der darauf folgenden Szene seinen dramaturgischen Höhepunkt. Nachdem der Dichter über die Welt als Theater nachgedacht hat, kommt er zu einem Schloss. Der Gedanke an die Zukunft nimmt ihn so gefangen, dass das Gegenwärtige überhaupt nicht auf ihn wirkt, und in diesem Geisteszustand findet er dort ein großes rotes Opernplakat aufgehängt, auf dem steht: »Das Jahr 2129« (Fussreise, 164). Durchaus im Sinne einer *preposterous history* betritt er nun einen in der Form eines riesigen Kaleidoskops gebildeten Theaterraum, in dem alle Theatereffekte des 19. Jahrhunderts

---

[19] »[M]ed et satanisk Smiil malede hendes spidse Pegefinger luende Ziffre paa Bogens Ryg. ›*Vaas*‹ stod der.« (ASV 9, 170).

[20] »Der er Intet Nyt under Solen. Hvad skulde Digteren føle, der ikke var følt af Andre før ham.« (ASV 9, 176).

aufgeführt werden. Von Andersens expliziter Inszenierung einer *preposterous history* lässt sich deshalb reden, weil er den Blick aus der Zukunft auf seine Zeit durchspielt und dabei diese als Konglomerat von Versatzstücken erscheinen lässt: »Felsen mit Wasserfällen, brennende Städte, Wolken mit Feuerregen und strandende Schiffe wirbelten bunt durcheinander«[21] (Fussreise, 166). Aus der Perspektive einer historischen Entfernung von 300 Jahren reduziert sich die Kultur des 19. Jahrhunderts auf Holzfiguren, künstliche Automaten. Die Bücher existieren nur noch als Titel, die von einem lebenden Katalog, genauer von einem Papagei, der den Bibliothekar spielt, heruntergescharrt werden. Die Szene hört jedoch bezeichnenderweise damit auf, dass der Dichter auf einen hohen Turm steigt, von dem aus er über ein ganzes Menschengeschlecht hinaus schauen kann. Nun ist sein Zeitalter nicht mehr eine Revue von Versatzstücken, sondern regelrecht Staub. Um nochmals Warhols eigene *pop stance* zu bemühen: Für Andersens Dichter sind Zeichenhaftigkeit und Abgrund zwei Seiten der gleichen Medaille. Die Welt als Abzug anderer Bilder wahrzunehmen und die Welt als bodenlose Leere zu begreifen – diese beiden Einsichten entsprechen sich. Der Dichter starrt, nachdem er über die Eitelkeit des Menschen nachgedacht hat, in den tiefen Abgrund unter sich. Um sich zu retten versucht er, in eine kleine Droschke einzusteigen, die wie eine rettende Chimäre am Himmel erschienen ist, wacht aber aus seiner tiefen Ekstase auf, weil eine weibliche Stimme ausruft, »Ist Er verrückt!!!«[22] (Fussreise, 174). Er muss erkennen, dass er im Konsumrausch der eigenen Phantasien einen Kuchenkorb für eine fliegende Droschke gehalten hat. Teil von Andersens *pop stance* ist es eben auch, die rauschhafte optische Täuschung, die der Blick der Dichtung erlaubt, als solche zu entlarven.

3. Die Virtualität des Textes

Im 12. Kapitel entpuppt sich der Tod auch als Fluchtpunkt jeglicher konsumierbarer Ware. Wie die Pop Artists des 20. Jahrhunderts weiss auch Andersen, dass Konsument des Traums vom literarischen Ruhm zu sein immer umzuschlagen droht, und zwar weil man von diesem Wunsch selber konsumiert, sich in der Verdinglichung von Ruhm auflöst. Immer wieder thematisiert Andersen, dass mit dem Aufsetzen der Brille die Welt fantastisch gefärbt erscheint, als trete man in eine Matrix ein. Mit dem Ablegen oder Verlieren der Brille hingegen geht eine Auflösung jener Reproduktionen einher, die nicht zu einem wahren Blick auf die Welt führt, sondern einen Blick des von Blanchot theoretisierten Außen (*hors*) aufruft. Die Brille zu verlieren heißt jenseits von Welt als Ware und Vorstellung zu sehen; in einen Zustand des Nichts eintreten, in den Fluchtpunkt des kulturellen Imaginären, den Tod, der laut Blanchot die *andere* Nacht ist. Man könnte aber auch von einem textuellen Fluchtpunkt sprechen, nämlich der chronotopischen Virtualität des Tex-

---

21 »Klipper med Vandfald, brændende Byer, Skyer med Ildregn, og strandende Skibe, styrtede brogede imellem hinanden.« (ASV 9, 179).

22 »[E]r han gal!!!« (ASV 9, 183).

tes, die performativ eine Entsprechung des Nachtschreibens darstellt. Diese beinhaltet eine unmögliche Gleichzeitigkeit von geistigem Wandern, leiblichem Schreiben und Rezeption durch den Lesenden. Mimetisch steht dieses unmögliche Produkt dialektisch dem Nichts gegenüber und nährt sich gleichzeitig davon. Inszeniert die *Fußreise* doch, wie man von Klischees ergriffen, konsumiert und manipuliert wird; wie Wünsche als konsumierbare Zeichen zirkulieren, und wie sie verzehrt, verdaut und ausgeschieden werden. Gleichzeitig lässt sich aber auch deshalb von Konsum sprechen, weil Andersens Spaziergang diegetisch und extradiegetisch als Rausch angelegt ist. Der Dichter ist nach der endlosen Reproduzierbarkeit seiner *ready-mades* süchtig, kann nicht inne halten, erfährt aber in der Kutsche des Todes, wie sehr dieses rauschhafte Zehren einer Zersetzung gleichkommen kann.

Nochmals geht es um eine Verdinglichung von Literatur, die sie auf ihre bare Materialität zurückführt, vergleichbar damit, wie Lichtenstein das Bild auf den Pinselstrich reduziert. Für einen Augenblick besteigt der Dichter den Wagen des Todes, und tritt dort in eine eigene kleine Welt ein. Als erstes fällt sein Blick auf einen Mann, von dem er meint, dieser sei ein reicher Hotelier »überall behängt mit Speisekarten,« bis er in ihm einen deutschen Buchhändler erkennt, »der die Werke von Schriftstellern tranchierte und verkürzte, um mit wohlfeilen Ausgaben seinen Beutel zu spicken«[23] (Fussreise, 304). Die anderen Insassen dieser dem Tod zueilenden Welt entpuppen sich ein letztes Mal als *ready-mades*: Verkörperungen seiner – und unserer – Erinnerungen an literarische Figuren, die es gegeben hat oder geben könnte. In ihrer Mitte hat unser Dichter nun die Möglichkeit, sein eigenes Sterben anzunehmen und selbst der Tod setzt als Argument ein letztes Klischee ein. »Folgen Sie mir!« verkündet er. »Ihre besten Träume werden doch in die Brüche gehen«[24] (Fussreise, 312).

Doch in dem Augenblick kräht der Hahn, die Kutsche braust davon. Unser Dichter steht allein am Strand, sein Spaziergang ist vorbei. Ein weiterer Ausflug in den Irrgarten der Phantasie ist im Licht der Morgenröte nicht mehr möglich. Anstelle des Heiligen Petrus, Schutzpatron seiner geistigen Abschweifungen, erscheint plötzlich vor ihm sein Rezensent. Dieser nennt seine ganze Reise ein »Chaos von verwirrten Ideen, aufgewärmten Reminiszenzen und im höchsten Fall ein missglücktes Märchen«[25] (Fussreise, 315). Der junge Dichter verteidigt sich, doch der Rezensent verkündet unwillentlich die Devise einer Pop Ästhetik: »Nichts ist an Ihnen oder an Ihrem Buch, aus Ihnen wird nie etwas«[26] (Fussreise, 316). So-

---

23 »[D]et var en tydsk Boghandler der trancherede og forkortede Forfattares Værker, for med Godtkjøbs Udgaver at spække sin Pung.« (ASV 9, 250).

24 »Følg mig! Deres bedste Drømme vil dog gaae i Skuddermudder.« (ASV 9, 254).

25 »[E]t Chaos af forvirrede Ideer, opkogte Reminiscenser, og i det høieste et mislykket Eventyr.« (ASV 9, 255).

26 »Der er ingen Ting ved Dem eller Deres Bog; der bliver aldrig noget af Dem.« Das Zitat stammt aus der 1840 erschienenen, erheblich modifizierten dritten Ausgabe der *Fußreise*. In dieser Ausgabe fügt Andersen mehrere Passagen ein, in denen er direkt oder indirekt auf Johan Ludvig Heibergs ausführliche Kritik des Buches eingeht, die dieser 1829 in der ersten Nummer der *Maanedskrift for Litteratur* veröffentlicht. Es gehört wohl zu der hier angedeuteten *Recycling*-Strategie Andersens, dass er diese Kritik Heibergs in der dritten

mit benennt er explizit das Zusammenspiel von Vergänglichkeit und Nichtigkeit im Herzen der Endlosschlaufe einer reinen Reproduktion von Zeichen. Doch Andersen bleibt der logischen Konsequenz des *ready-made* treu. Auch der kritische Rezensent ist Teil der Verwertungsmaschinerie. Er schlägt dem Dichter mit seinem Stock quer über die Nase, so dass die Himmelsbrille ins Wasser fällt, und mit ihr verschwindet nicht nur der Rezensent, sondern auch die Inspiration des Dichters. Dieser kann jetzt kein »schönes Schlusskapitel« (Fussreise, 317) schreiben. Er muss es dem Leser schuldig bleiben. Auch das ist eine Variante von *pop stance*: Jene fröhliche Bejahung der unsauberen Schnittfläche zwischen Leben und Schreiben, sowie der endlosen Reproduzierbarkeit vorgegebener Zeichen, die unweigerlich auf eine offene Zukunft hinweist. Wenn man ihn zu Hause besucht, verspricht der Dichter, wird er das Ende mündlich mitteilen. Dann aber bemerkt er (in Klammern), der zufällige Verlust seiner Zauberbrille hat auch dazu geführt, dass sein Buch nun aus dreizehn Kapiteln besteht. Deshalb muss er ein weiteres hinzufügen, das freilich nichts enthält, sondern die konventionelle Sinnstiftung des Happyend ausschließlich performativ inszeniert. »Ich will nur die Interpunktionszeichen setzen,« erklärt er, »dann kann es ein jeder nach eigenem Belieben ausfüllen«[27] (Fussreise, 318). Mit der schieren Materialität der Schrift, die jedem Sinn entleert nur die Oberflächenstruktur von Sätzen wiedergibt, endet diese Nachtreise, und löst sich somit wörtlich in reine Zeichen auf:

– – – – !!!! – – – – – ? – –, – – – –, – – –, – – –; – –
–. – –!– – – –?– –, – –, – –, –, – – –, – –, – –: – – –,
«– – –. – – –; – – –! – – –!!!!!!»

(Fussreise, 318)

Ausgabe in einem Anhang vollständig wiedergibt. Der Text der dritten Ausgabe wird hier zitiert nach H.C. Andersens samlede skrifter. Andet udgave. Bd. 6. Kopenhagen 1877, S. 161-270, hier S. 263.

27 »[J]eg vil heri allene sætte Interpunctions-Tegnene, saa kan enhver efter eget Behag udfylde det saa herligt han vil.« (ASV 9, 256).

Literatur

Primärliteratur

Hans Christian Andersen: Spaziergang in der Sylvesternacht 1828/29. Übersetzt von Anni Carlsson. München 1952.

Hans Christian Andersen: Fussreise von Holmens Kanal zur Ostspitze von Amager in den Jahren 1828 und 1829. In: Ders.: Peer im Glück. Fußreise. Tante Zahnweh. Übersetzt von Renate Bleibtreu und Gisela Perlet. Zürich 2005. (= Fussreise)

Hans Christian Andersen: Fodreise fra Holmens Canal til Østpynten af Amager i Aarene 1828 og 1829. In: Hans Christian Andersens samlede værker. Hg. von Klaus P. Mortensen.
Bd. 9. Blandinger. Hg. von Laurids Kristian Fahl u.a. Kopenhagen 2005, S. 165-257. (= ASV 9)

Hans Christian Andersen: Fodreise fra Holmens Canal til Østpynten af Amager i Aarene 1818 og 1829. In: H.C. Andersens samlede skrifter. Andet udgave. Bd. 6. Kopenhagen 1877, S. 161-270.

Sekundärliteratur

Bal, Mieke: Quoting Caravaggio. Contemporary Art, Preposterous History. Chicago 1999.

Banu, Georges: Nocturnes. Peindre la nuit. Jouer dans le noir. Paris 2005.

Blanchot, Maurice: L'espace littéraire. Paris 1986.

Boiadjiev, Tzotcho: Die Nacht im Mittelalter. Würzburg 2003.

Bronfen, Elisabeth: Tiefer als der Tag gedacht. Eine Kulturgeschichte der Nacht. München 2008.

Bronfen, Elisabeth: Pop Kino. Konsum und Kritik des Populären in Hollywood. In: Walter Grasskamp (Hg): Was ist Pop? Zehn Versuche. Frankfurt a.M. 2004, S. 165-188.

Die Nacht. Katalog zur Ausstellung. Haus der Kunst München. München 1998.

Gumbrecht, Hans Ulrich: Production of Presence. What Meaning Cannot Convey. Stanford 2004.

Marmer, Nancy: Pop Art in California. In: Lucy R. Lippards (Hg.): Pop Art. London 1966.