

Zeitschrift: Beiträge zur nordischen Philologie
Band: 49 (2013)

Artikel: Grenzüberschreitende Geschichten : H.C. Andersens Texte aus globaler Perspektive
Kapitel: Text-Räume
Autor: Felcht, Frederike
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-858186>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

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. [Voir Informations légales.](#)

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. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 07.10.2024

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

2 Text-Räume

„Jeg er saa let!“ sagde Storkeungerne, „det kribler og krabler mig lige ud i Benene som om jeg var fyldt med levende Frøer! hvor det er deiligt at skulle reise udenlands!“
Hans Christian Andersen, Dynd-Kongens Datter

„Mir ist so leicht!“ sagten die Storchenjungen, „es kribbelt und krabbelt mir bis in die Beine, als wären sie voll von lebendigen Fröschen! wie ist das herrlich, ins Ausland zu reisen!“
Hans Christian Andersen, Schlammkönigs Tochter³⁸¹

In Andersens Texten spielen Vögel, insbesondere Störche, eine wichtige Rolle.³⁸² In dem Roman *Kun en Spillemand* (*Nur ein Spielmann*) (1837) ist der Storch ein unübersehbares Leitmotiv, und das Märchen *Storkene* (*Die Störche*) (1839) trägt ihn sogar im Titel. Neben der geläufigen Anspielung auf den Storch als Vogel, der die Kinder bringt, steht das Tier vor allem in seiner Eigenschaft als Zugvogel im Zentrum der Texte. Das Vogelmotiv verbindet sich mit dem des Reisens und mit Fragen der Zugehörigkeit zu einem Land oder Ort. Reisen ist in zahllosen Texten Andersens von zentraler Bedeutung.³⁸³ Nicht nur in den Reiseschilderungen, auch in den Romanen und *Eventyr og Historier* wird gereist, und diese Tätigkeit wird in diesen Texten ausführlich kommentiert. Daneben erzählen die Autobiographien ebenfalls in weiten Teilen vom Reisen. Der Autor Andersen wird in ihnen als *die* Verkörperung des Reisenden inszeniert.

Die Räume, die in Andersens Texten erschlossen werden, sind von einer so eminenten Vielfalt, dass es unmöglich ist, sie umfassend darzustellen. Dieser expansive Zug der Texte (die zudem als physische Texte ebenfalls durchaus als raumgreifend bezeichnet werden können) ist es jedoch zugleich, der sie aus einer globalisierungstheoretischen Perspektive relevant erscheinen lassen. Gerade weil die Texte sich

³⁸¹ EoH 2, S. 205; SM(D), S. 85. Dohrenburg übersetzt den ersten Satz mit „Ich bin so leicht!“, was dem Original näher ist. Vgl. SM(TD) 2, S. 14.

³⁸² Eine Suche mit den Stichwörtern „Fugl“, „Fuglen“, „Fugle“, „Fuglene“ („Vogel“, „der Vogel“, „Vögel“, „die Vögel“) im *Arkiv for Dansk Litteratur* ergab 387 Treffer, darin sind jedoch Dopplungen für die *Eventyr og Historier* zu verzeichnen. Andererseits sind nicht alle Werke Andersens in diesem Online-Archiv enthalten. Die Stichwörter „Stork“, „Storken“, „Storkene“ („Storch“, „der Storch“, „die Störche“) ergeben 105 Treffer in verschiedenen Märchen und Romanen mit Dopplungen bei den *Eventyr og Historier*. Weitere prominent auftretende Vögel sind Schwan, Schwalbe und Nachtigall. Vgl. <http://adl.dk> (letzter Besuch am 30. Juli 2012). Zum Motiv der Schwalbe und des Storchs in der dänischen Literatur unter Berücksichtigung von Texten Hans Christian Andersens vgl. auch die Essays von Hans Edvard Nørregård-Nielsen (1998a und 1998b) anlässlich der Ausstellung *Fuglefri*; zum Storch in den *Eventyr og Historier* vgl. Grønbech [o. J.], S. 41–44.

³⁸³ Vgl. Kapitel 2.2.

nicht auf den Erfahrungshorizont einer dänischen Kleinstadt beschränken, auch diesen Bezugspunkt aber nicht aufgeben, lassen sie sich als Teil eines Vernetzungsprozesses identifizieren, den sie wiederum selbst vorantreiben.

Dieser Teil widmet sich anhand von Abschnitten aus Andersens Autobiographien und Reiseschilderungen zunächst zwei Raumtypen, die in ihren materiellen, konzeptuellen und phantasmagorischen Dimensionen ausgelotet werden: dem Interieur und der modernen Großstadt. Im Zusammenhang mit der Großstadt wird auch dem Theater (am Beispiel des *Kongelige Teater* und des *Tivoli*) besondere Aufmerksamkeit gewidmet. Bewegungen und Austauschprozessen stehen Grenzziehungen gegenüber, deren Maßstab schließlich mit der Nation globale Dimensionen erreicht.

Daran anschließend wird erkundet, wie sich mit den Stadtschilderungen außerdänischer Städte eine zunehmend globale Perspektive des Erzählens entwickelt, die hybride Topographien erschließt. Mit dem Reisen verbindet sich in *En Digters Bazar* (*Eines Dichters Basar*) (1842) ein Kunstverständnis, das sich durch zeitliche und räumliche Superpositionen auszeichnet. In welchem Maße hybride Räume von dinglichen Austauschprozessen durchdrungen sind und welche Konsequenzen dies für Mensch-Ding-Beziehungen in Netzwerken hat, verdeutlicht eine kurze Betrachtung des Afrikakapitels von *I Spanien* (*In Spanien*) (1863).

Schließlich wendet sich eine Analyse von *Mit Livs Eventyr* der Rolle von Texten in Vernetzungsprozessen und der Herausbildung eines transnationalen literarischen Raumes zu.

Den in den Texten und durch dieselben erschlossenen Raumdimensionen wird sich aus einer historisch und philosophisch akzentuierten Perspektive angenähert, extratextuelle Zusammenhänge werden ausgehend von den Textbeispielen nachgezeichnet. In Teil 2 werden Texte herangezogen, deren Schauplätze und Handlungszonen sich näher am „Pol des Realen“³⁸⁴ bewegen (ohne je mit diesem deckungsgleich zu sein), als dies in Teil 3 der Fall ist, in dem uns das Interieur und die Großstadt in weiteren Facetten begegnen.

2.1 Innen/Außen: Raumerfahrungen

2.1.1 „In ihm versammelt er die Ferne und die Vergangenheit.“ Interieurs

Walter Benjamin beschreibt das Interieur als Universum des sich im 19. Jahrhundert neu formierenden Privatmannes, in dem dieser „die Ferne und die Vergangenheit“³⁸⁵ versammelt. Diese Funktion übernehmen in den *Eventyr og Historier* beispielsweise die Nippes, deren Effekt zugleich vorgeführt und durchschaubar wird. Wo die kleinen und stummen Dinge zu Hauptakteuren werden, lässt sich erkennen, dass die

³⁸⁴ Piatti 2008, S. 136. Für eine Übersicht über Modelle der Referenz zwischen Georaum und Textraum vgl. ebd., S. 131–147.

³⁸⁵ Benjamin 1991, S. 52.

scheinbar außerhalb aller Zirkulationsprozesse stehende Dingwelt in diese einbegriffen ist und dass diese Sehnsuchtsobjekte eine eigene Geschichte haben, die andere Wünsche und (Ent-) Täuschungen impliziert als die ihres menschlichen Besitzers.³⁸⁶ Darin entsprechen sie Theodor W. Adornos Feststellung über das Interieur: „Das Selbst wird im eigenen Bereich von Waren ereilt und ihrem geschichtlichen Wesen.“³⁸⁷ Über Adornos Analyse des Interieurs hinausgehend treten die Dinge der Märchen, Geschichten und Autobiographien uns jedoch nicht allein als „Schein unveränderlicher Natur“³⁸⁸ entgegen, sondern entfalten eigene Geschichten, die das scheinbar Unveränderliche in Bewegung bringen. Der Rückzug in die Innerlichkeit, den das bürgerliche³⁸⁹ Interieur erlauben sollte, wird dadurch gestört. Materialität und Phantasmagorie reiben sich manches Mal aneinander. Diesem Verhältnis von Materialität und Phantasmagorie widme ich besondere Aufmerksamkeit, da es auch für Globalisierungsprozesse zentral ist. Diese verlaufen, wie bereits dargestellt,³⁹⁰ immer zwischen konkreten lokalen Strukturen und einem vorgestellten Weltganzen, die sich wechselseitig prägen. Darin sind sie nicht zufällig dem Markt verwandt, wie Immanuel Wallerstein ihn definiert: „A market is both a concrete local structure in which individuals or firms sell and buy goods, and a virtual institution across space where the same kind of exchange occurs.“³⁹¹

Walter Benjamin stellt fest, dass sich im Interieur, das vom Sammler als seinem „wahren[n] Insassen“ bewohnt wird, eine „Verklärung der Dinge“ vollzieht, die für das Verhältnis der Menschen zu den Dingen im Kapitalismus des 19. Jahrhunderts charakteristisch ist: „Der Sammler träumt sich nicht nur in eine ferne oder vergangene Welt sondern zugleich in eine bessere, in der zwar die Menschen ebensowenig mit dem versehen sind, was sie brauchen, wie in der alltäglichen, aber die Dinge von der Fron frei sind, nützlich zu sein.“³⁹²

³⁸⁶ Vgl. zu diesem Aspekt die Analyse von *Hyrdinden og Skorsteensfeieren* in Kapitel 3.3.1.

³⁸⁷ Adorno 2003, S. 65.

³⁸⁸ Ebd.

³⁸⁹ Der Begriff „bürgerlich“ ist insofern problematisch, als er Gefahr läuft, ein Phantasma zu reproduzieren, das „das Bürgertum“ selbst erzeugt: die Vorstellung seiner selbst als einer homogenen gesellschaftlichen Gruppe. Diese Vorstellung erfordert die Konstruktion eines Idealbürgers um den Preis der Ausgrenzung des Abweichenden, ohne, dass sie je endgültig erfolgreich sein könnte, da die Kriterien der Inklusion in sich widersprüchlich sind. Es soll deshalb nicht suggeriert werden, dass das Bürgertum eine homogene soziale Gruppe darstellt, und dass es eine bürgerliche Identität ohne Spannungen zwischen subjektiver Empfindung und vorherrschenden Moralvorstellungen sowie dem Selbstbild des Bürgertums und der sozialen Wirklichkeit gäbe. (Zum Zusammenhang von sozialer Dynamisierung, der Konstruktion eines phantasmagorischen Idealbürgers und den damit verbundenen Ausgrenzungsmechanismen, hier vor allem verdeutlicht anhand der Ausgrenzung von Juden, vgl. Mosse 1985.) Beim bürgerlichen Interieur handelt es sich um eine ebenso materiell und ökonomisch wie phantasmagorisch bestimmte Räumlichkeit. „Das Bürgertum“ bringt sich in einem widersprüchlichen Selbst- und Fremddefinitionsprozess hervor, an dem bürgerliche Ideologien ebenso wie charakteristische materielle Umgebungen, ökonomische und politische Aktivitäten beteiligt sind.

³⁹⁰ Vgl. S. 21 f. dieser Arbeit.

³⁹¹ Wallerstein 2004b, S. 25.

³⁹² Benjamin 1991, S. 53.

Im Interieur stellt sich eine relative Autonomie der Dinge her, die den Träumen der Menschen entgegen kommt. Andersens Texte wissen um die phantasmagorische Qualität des Interieurs; zugleich aber auch darum, was es bedeutet, wenn die Menschen nicht mit dem versehen sind, was sie brauchen. In seiner Autobiographie *Mit Livs Eventyr* siedelt der Erzähler den Ursprung des Autors Andersen effektiv in diesem Dazwischen an.

1805 levede i Odense i en lille, fattig Stue et nygift Par, der holdt uendeligt meget af hinanden, en ung Skomager med sin Kone, han, neppe to og tyve Aar, et forunderligt begavet Menneske, en ægte poetisk Natur, hun, nogle Aar ældre, uvidende om Verden og Livet, men fuld af Hjerte. Nylig var Manden blevet „Frimester“ og havde selv tømret sammen sit Skomagerværksted og sin Brudeseng; til denne havde han brugt Træ-Stilladset, der kort forud havde baaret Liigkisten med en afdød Grev *Trampe*, som laae udstillet paa Parade; de sorte Klædes Lister, der siden endnu altid sad paa Sengestedet, var en Erindring herom. Istedetfor det grevelige Liig, omgivet af Flor og Candelabrer, laae her den anden April 1805, et levende, grædende Barn, det var mig *Hans Christian Andersen*.

(Im Jahre 1805 lebte in der Stadt Odense in einer kleinen ärmlichen Stube ein jung verheiratetes Pärchen, das sich unendlich liebhatte, es war ein junger Schuhmacher und seine Frau; er kaum zweiundzwanzig Jahr, ein begabter Mensch und eine poetische Natur, sie einige Jahre älter, ohne Kenntnisse von Welt und Leben, aber mit einem Herzen voller Liebe. Der Mann war kürzlich Meister geworden und hatte seine Werkstatt und sein Ehebett selbst zusammengezimmert; zu dem letzteren hatte er ein hölzernes Gestell verwendet, das kurz zuvor den Sarg eines verstorbenen Grafen *Trampe*, als dieser auf seinem Paradebett lag, getragen hatte. Die schwarzen Tuchreste, die an den Brettern haftengeblieben waren, erinnerten noch daran. An Stelle der gräflichen Leiche, umgeben von Flor und Kandelabern, lag hier am 2. April 1805 ein lebendes, weinendes Kind, nämlich ich, Hans Christian Andersen.)³⁹³

Es folgt eine Beschreibung der Wohnung, auf die ich weiter unten genauer eingehe.

Andersens Autobiographien³⁹⁴ wurden oftmals kommentiert und dabei meist auf ihren ‚Realitätsgehalt‘ überprüft, was in einigen Fällen den Vorwurf der Lüge³⁹⁵ nach sich zog. Ein solcher Umgang mit autobiographischem Material ist in dieser Arbeit nicht beabsichtigt.³⁹⁶ Die hier verwendeten autobiographischen Texte haben eine literarische (hier: im Unterschied zur dokumentarischen) Form, wie sich bereits aus den Titeln der zu Andersens Lebzeiten erschienen Autobiographien erschließen

³⁹³ Se 2, S. 13; MLM, S. 5. Vgl. auch Se 1, S. 179; MML, S. 4.

³⁹⁴ Zu Andersens Lebzeiten erschienen verschiedene Autobiographien. In dieser Arbeit stehen *Mit Livs Eventyr* sowie *Das Märchen meines Lebens ohne Dichtung* im Vordergrund, da es sich um zu Lebzeiten veröffentlichte Texte Andersens handelt. Neben den Autobiographien trugen auch verschiedene Artikel über Andersens Biographie, an deren Zustandekommen er in unterschiedlichem Ausmaß beteiligt war, maßgeblich zu seiner Wahrnehmung als Autor, insbesondere im Ausland, bei. Vgl. mit einem Schwerpunkt auf Deutschland Möller-Christensen 1992, S. 88–117; de Mylius 2001.

³⁹⁵ Vgl. Dorset 2004, S. 70; Mayer 1981, S. 225 f., 231.

³⁹⁶ Zur Problematik von Wahrheit und Lüge in der Forschung zu Andersens Autobiographien vgl. auch Auring u. a. 1984, S. 124–126; Möller-Christensen 1992, S. 209–212.

lässt. Helge Topsøe-Jensen zeigt zwar auf, dass insbesondere *Mit Livs Eventyr* zugleich reich an dokumentarischen Elementen ist.³⁹⁷ Diese dokumentarischen Elemente sind jedoch Elemente eines literarischen Spiels, das der Konstruktion eines Autorbildes diene, die auch aus marketingstrategischen Gründen erfolgte.³⁹⁸ Andersens erste, auf Deutsch erschienene Autobiographie *Das Märchen meines Lebens ohne Dichtung*³⁹⁹ versetzt ebenso wie die fortgesetzten Versionen von *Mit Livs Eventyr* (bzw. *The Story of My Life*)⁴⁰⁰ mittels des Märchenbegriffes schon im Titel die Grenze zwischen Realität und Fiktion,⁴⁰¹ auch wenn in der deutschen Version der Zusatz „ohne Dichtung“ eine solche Grenze zu implizieren scheint. Der intertextuelle Verweis auf Goethes Autobiographie jedoch ist wiederum ein Zeichen literarischen Formbewusstseins; der Text schreibt sich in eine autobiographische Tradition ein.⁴⁰² Die Grenze zwischen Realität und Fiktion existiert in Andersens Texten (wie auch in der Wirklichkeit) in einer eindeutig bestimmbareren Fixiertheit nicht. Wie in *Dichtung und Wahrheit* wird auch in *Mit Livs Eventyr* und *Das Märchen meines Lebens ohne Dichtung* auf den ersten Seiten – bei Andersens Texten durch den Gebrauch des Modalverbs „skal“ („soll“) – ein Zweifel hinsichtlich der Wahrheit des Erinnerten eingeschrieben: „Min Fader skal de første Dage have siddet ved Sengen hos min Moder og læst høit for hende af *Holberg*, mens jeg skreg himmelhøit.“ („Mein Vater soll die ersten Tage nach meiner Geburt am Bett bei meiner Mutter gesessen und ihr aus *Holbergs* Komödien vorgelesen haben, während ich laut schrie.“)⁴⁰³ Es bleibt hier offen, wer es ist, der erinnert. Der dänische Titel spielt zudem mit der Unbe-

³⁹⁷ Vgl. Topsøe-Jensen 1934, S. 177.

³⁹⁸ S. Exkurs: Autorschaft, Kapitel 2.3.1, 2.3.2.

³⁹⁹ Die dänische Version in Se 1 beruht auf dem Manuskript, das die Grundlage der deutschen Fassung ist. Vgl. Se 1, S. 384.

⁴⁰⁰ Die Fortsetzung von *Mit Livs Eventyr* erschien zuerst 1871 in der englischsprachigen Ausgabe in New York und wurde erst 1877 in Dänemark herausgegeben. Eine dänische Ausgabe von *Das Märchen meines Lebens ohne Dichtung* erschien nicht vor 1942. Vgl. Se 1, S. 384; Se 3, S. 418. Anhand dieser Tatsachen wird deutlich, wie transnational Andersens Publikationsstrategie ausgerichtet war. Vgl. zu diesem Aspekt Kapitel 2.3.2.

⁴⁰¹ Vgl. Möller-Christensen 1992, S. 211 f.

⁴⁰² Auch der Beginn der Autobiographien weist Parallelen auf: *Dichtung und Wahrheit*, *Mit Livs Eventyr* und *Das Märchen meines Lebens ohne Dichtung* prognostizieren im ersten Absatz des ersten Kapitels den günstigen Verlauf des Lebens, verbinden im Folgenden die Geburt des Dichters mit dem Motiv des Todes (*Das Märchen meines Lebens ohne Dichtung* enthält noch eine kurze Charakterisierung Dänemarks, die vermutlich der Publikation in Deutschland geschuldet ist) und schildern im nächsten Absatz den Wohnraum der Kindheit. Vgl. Goethe 1985, S. 13 f.; Se 1, S. 179 f.; MML, S. 3 f.; Se 2, S. 13 f., MLM, S. 4 f.

Weitere intertextuelle Bezugspunkte der Autobiographien werden in der Sekundärliteratur diskutiert. Helge Topsøe-Jensen (1940, S. 29–51) zeigt, wie Andersen Artikel anderer Verfasser über sich als Quelle verwendete; Jack Zipes (2006, S. 88) sieht Parallelen zwischen Oehlenschlägers *Aladdin* und der Lebensgeschichte Andersens. De Mylius (2001, S. 169–172) interpretiert den Zusatz „ohne Dichtung“ als Anspielung auf das Biographiekonzept Fritz Petits, der Andersens Biographie in ein „Lebensmärchen“ verwandelt hatte.

⁴⁰³ Se 2, S. 13; MLM, S. 5. (Das Wortspiel „læst høit“/„skreg himmelhøit“ bleibt in der deutschen Ausgabe unübersetzt. Vgl. auch Se 1, S. 179; MML, S. 4.) In *Dichtung und Wahrheit* wird diese Unsicherheit expliziter formuliert. Vgl. Goethe 1985, S. 11 f., 13 f.

stimmtheit hinsichtlich der bezeichneten Textform: *Eventyr* kann sowohl „Märchen“ als auch „Abenteuer“ bedeuten.⁴⁰⁴ Da *Eventyr* sowohl die Singular- als auch die Pluralform ist, kann der dänische Titel auch als eine Reihe von Märchen verstanden werden.⁴⁰⁵ Andersens Texte der Lüge zu bezichtigen verkennt, dass Literatur ein besonderes Verhältnis zur Realität hat, das sich beispielsweise im Spiel mit Polysemien wie denen des dänischen Titels niederschlägt. Die Opposition von Wahrheit und Lüge setzt eine Eindeutigkeit von Aussagen voraus, die in literarischen Texten selten behauptet wird. In den Texten lässt sich stattdessen die Technik des Enthüllens und Verbergens beobachten, die für Literatur charakteristisch ist.⁴⁰⁶

Die oben wiedergegebene Beschreibung des jungen Brautpaares folgt auf einen überschwänglichen Auftakt, der den Leser wissen lässt:

Mit Liv er et smukt Eventyr, saa rigt og lyksaligt! havde jeg, som Dreng, da jeg fattig og ene gik ud i Verden, mødt en mægtig Fee, og hun havde sagt: „vælg din Bane og dit Maal, og da, efter din Aands Udvikling, og som det fornuftigviis maa gaae til i denne Verden, beskytter og fører jeg Dig!“ min Skjebne kunde da ikke have været lykkeligere, klogere og bedre ledet, end den er. Mit Livs Historie vil sige Verden hvad den siger mig: der er en kjærlig Gud, der fører Alt til det Bedste.

(Mein Leben ist ein hübsches Märchen, reich und überaus glücklich! Wäre mir, als ich, ein Knabe noch, arm und allein in die Welt hinausging, eine mächtige Fee begegnet und hätte sie mir gesagt: „Wähle deine Bahn und dein Ziel, und je nach deiner geistigen Entwicklung und wie es vernünftigerweise in dieser Welt zugehen muß, will ich dich schützen und führen!“ – mein Schicksal hätte nicht glücklicher, klüger und besser geleitet werden können, als es geschehen ist. Die Geschichte meines Lebens wird der Welt sagen, was sie mir sagt: Es gibt einen liebevollen Gott, der alles zum besten führt.)⁴⁰⁷

Es wird im weiteren Verlauf des Textes klar, dass dieses Leben nicht nur glücklich war, sondern auch von großer Armut, Ängsten, Einsamkeit und körperlichen Beschwerden geprägt. Dies lässt sich zwar vielleicht mit den Prüfungen des Helden im Märchen vereinbaren; das vom Erzähler geschilderte Unglück reicht jedoch oftmals so weit, dass der euphorische Beginn der Autobiographie nicht mehr gerechtfertigt scheint.⁴⁰⁸ Diese Bewegung zwischen Konstruktion und Dekonstruktion der Erzählungen des Aufsteigers, des Genies oder des kindlichen Märchenhelden⁴⁰⁹ hat ihre

⁴⁰⁴ Vgl. de Mylius 2001, S. 164–169.

⁴⁰⁵ Vgl. Brostrøm/Lund 1991, S. 120.

⁴⁰⁶ Zu diesem Aspekt aus einer metaphorologischen und ästhetiktheoretischen Perspektive vgl. auch Steiner 2006, bes. S. 17 ff., 242.

⁴⁰⁷ Se 2, S. 13; MLM, S. 5. Vgl. auch Se 1, S. 179; MML, S. 3.

⁴⁰⁸ Ein Höhepunkt dieser Koexistenz von Triumph und Tragik ist die Schilderung der Festlichkeiten anlässlich Andersens Ernennung zum Ehrenbürger von Odense, während derer der Ich-Erzähler von unerträglichen Zahnschmerzen heimgesucht wird. Vgl. Se 3, S. 325–347, bes. S. 345 ff. Die deutsche Übersetzung enthält leider nur die erste Ausgabe von *Mit Livs Eventyr* bis 1855, deshalb ist diese Episode in ihr nicht enthalten.

⁴⁰⁹ Vgl. auch Detering 2001, S. 183; Jørgensen 1996, S. 264 f.; Möller-Christensen 1992, bes. S. 104–113; 268–275.

Entsprechung in einer Realität, die sich in einem ständigen Austausch gegenläufiger Phantasmagorien und Materialitäten befindet.

Die auf diesen Anfang folgende Szene mit dem aus einem Sarggestell gezimmerten Ehebett, in dem anstelle der Leiche ein Kind liegt, ist ein Indiz der Armut, die das geschilderte Leben auch dann noch prägt, als Andersen erfolgreicher Autor geworden ist.

Das Bild des Leichenbettes, in dem der Dichter gezeugt und geboren wird, deutet eine Verwandtschaft zwischen Schreiben und Tod an.⁴¹⁰ Das Schreiben ist einerseits ein Streben nach Unsterblichkeit, einer Verdrängung des Todes, indem sich die Autor-Funktion ewig im literarischen Diskurs erhält, andererseits führen insbesondere die Autobiographien zum Verschwinden der empirischen Person Andersens hinter und Verschmelzen mit der erzählten Figur. Das Schreiben löscht ihn so aus, indem es ihn neu erschafft. Dies ist auch ein Grund für die Schwierigkeit, Autor-Funktion und Erzähler in ihrem Verhältnis zueinander zu analysieren.⁴¹¹

Auch die konkrete Gestalt des Bettes und ihre Geschichte sind bemerkenswert. Ähnlich, wie Benjamin es für die „traumbefangen[e] [...] technische Produktion“⁴¹² beschreibt, versucht auch hier ein Hersteller, das Material, aus dem sein Erzeugnis ist, zu tarnen. Das Artefakt ist aber nicht industriell gefertigt, und deshalb nicht scheinbar geschichtslos wie das Massenprodukt: „[D]e sorte Klædes Lister, der siden endnu altid sad paa Sengestedet, var en Erindring herom.“ („Die schwarzen Tuchreste, die an dem Bett haften geblieben waren, erinnerten noch daran.“) Die Erinnerung an die Herkunft ist nicht getilgt. Das Interieur der Werkstatt in *Mit Livs Eventyr* weist auf ein typisches bürgerliches Interieur hin, ist aber immer durch ein ‚noch nicht‘ gekennzeichnet. Das Ding, das aus einem nichttechnisierten Produktionsprozess hervorgeht, fungiert als Speicher von Erinnerungen; es verdrängt den Tod nicht, sondern nimmt ihn in sich auf. Zugleich ist es Teil eines Verwertungskreislaufes, der ein soziales Gefälle beschreibt. In der fürstlichen Sphäre ist es zu einem letzten Ding⁴¹³ (im Wortsinne) geworden und danach aus ihr ausgeschieden; in der Armut des Frimesters, der zur untersten zunftlosen Handwerkerschicht gehört,⁴¹⁴ wird der Rest des Einen zum Alles des Anderen: zu Braut- und Kindbett. Die

⁴¹⁰ Vgl. jedoch Mortensens Interpretation dieses Bildes vom Säugling anstelle des Grafen als Umkehrung der traditionellen Generationsordnung, als eine Variante des Bildungsgedankens, in der Kindlichkeit von besonderer Bedeutung ist (Se 1, S. 22 f.). Mortensen bezieht sich hier auf das zu Andersens Lebzeiten nicht veröffentlichte *Levnedsbog*, eine sehr frühe Autobiographie, und erklärt, dass der Bildungsgedanke in den späteren Autobiographien nicht mehr als Grundlage des Verständnisses von Leben und Entwicklung des Dichters dient. Vgl. ebd., S. 35. Zur Verwandtschaft zwischen Schreiben und Tod vgl. Foucault 2001b, S. 1008 f.

⁴¹¹ Mortensen nennt dies einen „hårfine balancegang mellem selvudslettelse og selvbevidsthed“ („haarfeine[n] Balancegang zwischen Selbstausslöschung und Selbstbewusstsein“), eine Verdopplungsstrategie im Erzählen, die den Schreibenden zweideutig konstruiert. Vgl. Se 1, S. 14.

⁴¹² Benjamin 1991, S. 213.

⁴¹³ Zu letzten Dingen und ihren Metamorphosen vgl. auch Böhme 2006, S. 121–124.

⁴¹⁴ Vgl. Bredsdorff 1983, S. 18; Se 2, S. 354.

Abstraktion sozialer Vorgänge in der Figur der Ware ist in dieser Welt nicht so vollkommen, dass sie hierarchische Zusammenhänge unkenntlich werden lässt.

Wir finden kurz darauf eine Beschreibung des Interieurs, die wie eine Miniatur bürgerlicher Interieurs erscheint:

Een eneste lille Stue, der næsten var opfyldt med Skomagerværkstedet, Sengen og den Slagbænk, hvori jeg sov, var Barndoms-Hjemmet, men Væggene vare behængte med Billeder, paa Dragkisten stod smukke Kopper, Glas og Nipserier og henne over Værkstedet, ved Vinduet, var en Hylde med Bøger og Viser. I det lille Kjøkken hang over Madskabet Tinrækken fuldt af Tallerkener, det lille Rum syntes mig stort og rigt, Døren selv, der i Fyldingen stod malet med Landskab, var mig dengang lige saa betydende som nu et heelt Billedgalleri!

Fra Kjøkkenet kom man ad en Stige op paa Loftet, hvor der i Tagrenden, mellem vort og Naboens Huus stod en Kasse Jord med Purløg og Persille, min Moders hele Have; i mit Eventyr: *Sneedronningen* blomstrer den endnu.

(Ein einziges Stübchen, fast ganz ausgefüllt von der Schuhmacherwerkstatt, dem Bett, der Schlafbank, auf der ich schlief, war meiner Kindheit Behausung; die Wände waren mit Bildern behangen, auf der großen Kommode standen bunte Tassen, Gläser und Nippessachen. In der Ecke der Stube neben dem Fenster befand sich ein Brett mit Büchern und Liedern. In der kleinen Küche hing über dem Schrank ein Regal voll glänzender Teller und Geschirre. Der kleine Raum schien mir groß und reichlich ausgestattet, selbst die Tür, in deren Füllung eine Landschaft gemalt war, hatte damals für mich dieselbe Bedeutung wie heute eine Bildergalerie.

Von der Küche führte eine Leiter auf den Boden, und hier oben in der Dachrinne, zwischen unserem und des Nachbars Haus, stand ein Kasten, mit Erde gefüllt, in ihm wuchsen Schnittlauch und Petersilie – der ganze Garten meiner Mutter. In meinem Märchen ‚Die Schneekönigin‘ blüht er noch.)⁴¹⁵

Der kardinale Fehler dieser mit Bildern, Glas, Büchern und Nippes vollgestopften Wohnung in Bezug auf ein bürgerliches Interieur liegt in den ersten beiden Teilsätzen: Die Werkstatt füllt die Stube beinahe zur Gänze. Den ökonomischen Verhältnissen kann im Interieur scheinhaft nur entkommen, wer mindestens zwei Zimmer hat. Folgerichtig erzählt der Text im Anschluss vom vorhergegangenen sozialen Abstieg der Familie des Vaters und dessen Jugendhoffnung, in die Lateinschule zu gehen, die sich jedoch zerschlagen hatte. Der Raum der Kindheit ist durchsetzt von einer Sehnsucht nach Bürgerlichkeit, die immer unerfüllt bleibt. Die eigenen Zimmer, von denen erzählt wird, sind stets (zu) klein.⁴¹⁶ Statt eines Interieurs, das eine Aufhebung der Macht der Verdinglichung vortäuscht, finden wir ein vorgetäushtes Interieur, das im Nachhinein verklärt wird. Diese Verklärung wiederum ist von vorneherein – durch das der Beschreibung der mehr oder weniger nutzlosen Dinge vorangehende Bett – gebrochen: „[D]ie Gewalt der Sachen reicht weiter als die metaphorische Absicht.“⁴¹⁷ Die „metaphorische Absicht“ des Textes kalkuliert mit einem bürgerlichen Publikum, das in der Werkstatt seine eigene Wohnung en minia-

⁴¹⁵ Se 2, S. 13 f.; MLM, S. 6. Vgl. auch Se 1, S. 180; MML, S. 5.

⁴¹⁶ Vgl. auch Se 2, S. 43 f., 61, 73; MLM, S. 49, 71, 89 f.

⁴¹⁷ Adorno 2003, S. 64 f.

ture zu erkennen meint. Die Armut erhält sich jedoch unausweichlich in den Dingen. Vorgetäuschter Überfluss ist zudem nur reizvoll, wenn er Platz zu füllen hat. Die Phantasmagorie erträgt die Nähe des Nutzens nicht. Die Miniaturisierung zersetzt die Gemütlichkeit, die sie zugleich erzeugt. Die Scheinhaftigkeit des Raumes im Interieur verliert sich durch das Eindringen der Arbeit in dieses. Zu klein ist das Zimmer als Werkstatt; der Raum wird dominiert vom Totenbett, das die Spuren seiner Herkunft trägt. Nicht zufällig fehlt auch der Rosenstrauch aus *Sneedronningen* (*Die Schneekönigin*) (1844)⁴¹⁸ im kleinen Garten der Mutter: Hier sind die wenigsten Dinge tatsächlich vom Nutzen befreit. Für den Leser bleibt durchsichtig, dass Größe und Reichtum des Raumes, die der Erzähler als Kind wahrzunehmen vorgibt, nur ein Schein sind, der in den Dingen liegt und dessen Entzauberung zugleich in ihnen lauert. Dieses Interieur bereitet vor allem eines vor: sein Verlassen.

Statt dem von Adorno bei Kierkegaard festgestellten Wegfall der Dingwelt zugunsten einer objektlosen Innerlichkeit als Reaktion auf die Entfremdung des Menschen von seiner Umwelt durch deren Warencharakter geht der Autor Andersen den umgekehrten Weg und wendet sich nach außen.⁴¹⁹ Auf die zu kleinen Räume reagiert er mit dem Auszug aus dem privaten Raum. Der Warenwerdung der Welt, die sich im Verlauf des 19. Jahrhunderts zunehmend vollziehen wird, ist er als einer der ersten freien Autoren Dänemarks ein Vorreiter. Das Ich der kapitalistischen Gesellschaft findet sich nicht im Rückzug auf sich selbst, weil es auch in ihr, trotz der neu erwachten Sehnsucht danach, kein vom Außen unabhängiges Innen gibt. Diese Sehnsucht saugt vielmehr das Außen ins Innen als unaufhörlicher Strom von Waren – Dinge, die Menschen für ihre Träume brauchen. Insofern ist Andersen das ultimative Produkt: Er verkauft nicht nur Märchen, sondern auch sein Leben als Märchen, in dem sich der unwahrscheinliche Traum des sozialen Aufstiegs Schritt für Schritt erfüllt. Da dieser Traum aber den Preis hat, dass er sich nur öffentlich vollziehen kann, weil er auf seinen Verkauf angewiesen bleibt, sprengt das Produkt die phantasmagorische Innerlichkeit auf: Der Autor wird nicht einfach zur Ware, er macht sich dazu.

Bezogen auf die Räumlichkeit nimmt der Autor Andersen die Verminderung des Wohnens vorweg, die nach Benjamin das 20. Jahrhundert charakterisiert: das Leben im Hotelzimmer. Der Wohnsucht des 19. Jahrhunderts⁴²⁰ entkommt der Autor nicht ganz, da er sich bei Besuchen reicher Bekannter vielfach in fremden Interieurs einquartiert und vor allem zu Beginn seiner Karriere aus finanziellen Gründen auf *gæsteri*, Besuche bei wohlhabenden Bekannten zum Essen, angewiesen ist.⁴²¹ Deren Interieurs sind jedoch für ihn keine privaten Rückzugsräume, sondern Orte, an de-

⁴¹⁸ Vgl. EoH 1, S. 304 und passim; SM(TD) 1, S. 315 und passim. Der Text erschien 1844 in *Nye Eventyr. Anden Samling*, das Heft trug die Jahreszahl 1845 auf dem Titelblatt.

⁴¹⁹ Der Angriff Kierkegaards auf Andersen in *Af en endnu levendes papirer* kann eventuell auch als Ausdruck dieser Differenz gelesen werden. Vgl. S. 81 f. dieser Arbeit.

⁴²⁰ Vgl. Benjamin 1991, S. 291 f. Das Ende des 19. Jahrhunderts heißt auf Dänisch sogar *Klunketiden*, übersetzt etwa „Troddelzeit“ oder „Quastenzzeit“.

⁴²¹ Vgl. z. B. Se 1, S. 216; MML, S. 64; Se 2, S. 76; MLM, S. 95. Vgl. auch Auring u. a. 1984, S. 135 f.

nen er Gaben empfängt, die ihm das Überleben ermöglichen. Im Gegenzug unterhält er die Gesellschaften.⁴²² Andersens Texte wiederholen immer wieder die Geste des Ausbrechens, die im ersten Kapitel von *Mit Livs Eventyr* mit dem Mut der Verzweiflung so beschrieben wird: „Man gaaer først saa gruelig meget Ondt igjennem, sagde jeg – ,og saa bliver man berømt!“ („Man geht erst durch so schrecklich viel Schlechtes, sagte ich, und dann wird man berühmt!“ [Übers. F. F.]⁴²³ Nicht der Rückzug auf das Selbst ist das Ziel, sondern seine Anerkennung durch andere.

Die Berühmtheit, die in *Mit Livs Eventyr* beschrieben wird, basiert auf einer Aufhebung des privaten Rückzugsraumes. Statt der Unabhängigkeit des Autors werden seine Vernetzung, seine Mobilität, seine Verbreitung, seine Integration in Kommunikations- und Transportnetzwerke betont. Dahinter stehen keine „autonome Ethik der absoluten Person“⁴²⁴ und auch nicht die mit dieser Ethik verbundenen Differenzbestimmungen. Hat bei Kierkegaard laut Adorno „[a]n Negern und Sängerinnen [...] die ethische Allgemeinheit ihre Grenze“,⁴²⁵ fängt sie in Andersens Texten gerade bei solchen Figuren an: bei Mulatten, Opernsängerinnen, Judenmädchen.⁴²⁶

Im 19. Jahrhundert gewinnen zwei komplementäre Praktiken an Bedeutung: Die wachsende grenzüberschreitende Zirkulation von Menschen und Dingen und das Setzen von Grenzen, die die Scheidung von Innen und Außen aufrechterhalten und so Schutzräume konstituieren sollen. Obgleich diese Grenzen immer von einer sich mit wachsender Vernetzung noch steigenden Hybridität kultureller Phänomene unterlaufen werden,⁴²⁷ sollte ihre reale Gewalt nicht unterschätzt werden.

2.1.2 „eine gigantische Rhetorik des Exzesses an Verschwendung und Produktion.“ Kopenhagen zwischen Vergnügen und Politik

Die moderne Großstadt ist ein charakteristischer Raum des 19. Jahrhunderts: Die Zahl derer, die in Städten lebten, steigerte sich sprunghaft, und mit der Verstädterung kam auch die Urbanisierung als eine Lebensweise, die von größerer sozialer Mobilität gekennzeichnet ist, von organisierter Dichte und neuen Freiräumen.⁴²⁸

Der Stadt nähern wir uns von außen, so wie die meisten Menschen des 19. Jahrhunderts. In dieser Zeit gerieten weite Teile der europäischen Bevölkerung

⁴²² Vgl. Andersen 2004, S. 42–45.

⁴²³ Se 2, S. 33. In der sonst verwendeten von Tove Fleischer herausgegebenen Übersetzung geht der Charakter einer aktiven räumlichen Bewegung verloren: „Man hat erst viel Leid durchzumachen, sagte ich, aber dann wird man berühmt!“ (MLM, S. 35). Vgl. auch Se 1, S. 193; MML, S. 26. Die Übersetzung wird auch im Kommenden dort durch eigene Übersetzungen abgelöst, wo sie suboptimal erscheint.

⁴²⁴ Adorno 2003, S. 72.

⁴²⁵ Ebd., S. 73.

⁴²⁶ Vgl. Horatio im Drama *Mulatten (Der Mulatte)* (1840); die Verehrung der Sängerin Jenny Lind in *Mit Livs Eventyr*; Naomi in *Kun en Spillemand*.

⁴²⁷ Zum Hybriditätsbegriff vgl. auch S. 20, Fußnote 47 dieser Arbeit.

⁴²⁸ Vgl. Löw/Steets/Stötzer 2008, S. 21–29. Nahezu das gesamte 19. Jahrhundert hindurch erfuhr auch Kopenhagen ein starkes Bevölkerungswachstum, vgl. Københavns Amt 1999, S. 21 f.

in Bewegung.⁴²⁹ Wie den Ich-Erzähler in *Mit Livs Eventyr* zog es die meisten Migranten in die großen Städte. „Larm og Tummel“ („Lärm und Tumult“)⁴³⁰ begrüßen den Neuankömmling in Kopenhagen. Allerdings erklärt der Erzähler, dass es sich bei den Menschaufmäufen, die der junge Andersen bei seiner ersten Begegnung mit einer – wenn auch verhältnismäßig kleinen⁴³¹ – Großstadt erlebte, um die so genannte „Jødefeide“ („Judenfehde“)⁴³², handelte. Dieser Pogrom war am Abend zuvor in verschiedenen europäischen Ländern ausgebrochen.⁴³³ Die Menschenmengen der Großstadt werden auf diese Weise sogleich in ihrem explosiven Gewaltpotenzial vorgestellt. Zudem handelt es sich um eine konzertierte Erhebung, wie sie im 19. Jahrhundert in europäischen Städten zunehmend typisch werden sollte. Damit schreiben sich Synchronisierungsprozesse in den Text ein, die bereits die weitgehende Europäisierung der Perspektive in Andersens Autobiographien andeuten.⁴³⁴ Der Erzähler erklärt, von dem Trubel nicht überrascht gewesen zu sein, entsprach er doch dem Bild, das er von seiner Weltstadt erwartet hatte. Dass er bereits vor seiner Ankunft ein Bild von Kopenhagen im Kopf hat, weist auf die Wahrnehmung der Stadt vor dem Hintergrund einer bereits durch Texte, Personen und Bilder erfolgten Vermittlung hin. Die Bezeichnung Kopenhagens in der späteren Autobiographie *Mit Livs Eventyr* als „min Verdens Stad“ („meine[r] Weltstadt“)⁴³⁵ – zuvor war sie nur

⁴²⁹ Vgl. Bade 2000, S. 85–168, bes. S. 85, 92; Sassen 1997, S. 27–34, 47–61. 1835 waren 53% derjenigen, die einen Kopenhagener Gewerbeschein erhielten, in Kopenhagen geboren worden, der Rest stammte aus dem übrigen Dänemark oder dem Ausland. Vgl. Jensen/Smidt 1982, S. 14. Trotz der großen Wanderungsbewegungen sollte der Anteil der Sesshaften nicht unterschätzt werden. Vgl. Osterhammel 2009, S. 183.

⁴³⁰ Se 2, S. 37; MLM, S. 39; Se 1, S. 197; MML, S. 30.

⁴³¹ Kopenhagen war, verglichen mit anderen europäischen Großstädten, eher klein, im skandinavischen Raum jedoch im 19. Jahrhundert mit Abstand die größte Stadt. Da Kopenhagen 1801 über 100.000 Einwohner zählte, während Odense als größte Kleinstadt im Königreich (Altona, das außerhalb desselben lag, war größer) etwa 5.800 Einwohner hatte (vgl. Bjørn 2003, S. 84), lässt sich im Falle der Autobiographien Andersens von einer neuen Raumerfahrung sprechen, zumal der urbane Eindruck durch die städtebaulich bedingte extrem hohe Bevölkerungsdichte noch verstärkt worden sein dürfte. Vgl. Andersen 2005, S. 28 f.; Sandberg 2003, S. 119 f.

⁴³² Se 2, S. 37; MLM, S. 39; Se 1, S. 197; MML, S. 30.

⁴³³ Vgl. ebd. Der Erzähler gibt in *Das Märchen meines Lebens ohne Dichtung* an, am 5. September 1819 in Kopenhagen eingetroffen zu sein, in *Mit Livs Eventyr* ist es der 7. September. Beide Male ist der Ausbruch der *Jødefeide* für den vorherigen Abend angegeben. Die Anmerkungen der Herausgeber datieren Andersens Ankunft auf den 6. September, den Ausbruch der Fehde, die von Deutschland auf Dänemark übergriff, auf den 4. September. Vgl. Se 1, S. 400; MML, S. 30; Se 2, S. 359; MLM, S. 39. Zu der Datierung vgl. auch Topsøe-Jensen 1934, S. 174 f. Durch die Datierung entsprechen Andersens Texte scheinbar historiographischen Konventionen; indem die Datierungen verschieden sind, lassen sie jedoch zugleich die Unmöglichkeit durchscheinen, die Ereignisse in einer objektiven Reihenfolge zu verorten, die sich aus der Ausgangssituation des Erinnerns ergibt.

Berhard Glienke erkennt in seiner Interpretation ein Muster hinter dem Ereignis der *Jødefeide* bei Eintritt in die Stadt: Jedes Mal, wenn Andersen oder seine Helden erstmals in einer großen Stadt eintreffen, sendet der Himmel ein Zeichen. Vgl. Glienke 1996, S. 39–41.

⁴³⁴ Zu Andersens europäischer Perspektive vgl. z. B. Houe 1996, S. 127 f., 139; Kofoed 1996a; 1996b, [S. 7 f. (Die Einleitung ist nicht paginiert.)].

⁴³⁵ Se 2, S. 37; MLM, S. 39.

„die, damals für mich größte[n], Stadt“⁴³⁶ – ist ein Indiz der inzwischen erfolgten Verortung in einem Netzwerk von Städten.

Es zieht den jungen Andersen sofort zum Theater. In der Einschätzung der *Jødefeide* als gewöhnliches städtisches Geschehen und der darauf folgenden Bewegung zum Ort der Sehnsüchte wird die Gewaltlosigkeit der Ereignisse, die Allan Mylius Thomsen „de alvorligste, [sic] etniske urogligheder i byens historie“⁴³⁷ („die schwersten ethnischen Unruhen in der Geschichte der Stadt“ [Übers. F. F.]) nennt, anerkannt und verdrängt zugleich. Die Vorstellung, die *Jødefeide* sei Teil des normalen städtischen Lebens, stellt der Erzähler im Nachhinein als provinzielle Naivität dar und markiert so, dass es sich nicht um den üblichen Lärm und Trubel handelte. Dass aber für das Theater trotz der Ereignisse Billetts verkauft werden (die der junge Andersen aus den Autobiographien nicht kauft, als er erschrocken erkennt, dass der Billettverkäufer, der ihn anspricht, sie ihm nicht schenken will, wie er gedacht hatte), verdoppelt diese naive Haltung gegenüber der Gewalt indirekt. Vor dem Hintergrund der *Jødefeide*, die in der Geschichtsschreibung meist in Beziehung gesetzt wird zur extrem angespannten wirtschaftlichen Lage Dänemarks,⁴³⁸ erscheint das vom Theater gebotene Vergnügen wie ein Tanz am Abgrund. Das städtische Leben ist auch in Kopenhagen frivol im Sinne Siegfried Kracauers (der mit diesen Worten Offenbachs Paris beschrieb): „Die Frivolität: sie bestand nicht ohne weiteres darin, daß man die Wirklichkeit durch rauschende Vergnügungen übertönte, sie lag vielmehr nur dort vor, wo man den Ernst der Wirklichkeit spürte und sie dennoch auf die leichte Schulter nahm.“⁴³⁹

Aber nicht allein das Vergnügen im Angesicht der Krise war es, das die Menschen in die Städte zog. Meist war Migration durch Armut erzwungen, die sich auch aus Umwälzungen in den landwirtschaftlichen Produktions- und Besitzverhältnissen ergab. Das gilt vor allem für die Binnenmigration. Teils erforderte politische Verfolgung die Auswanderung in ein anderes Land.⁴⁴⁰ Begegnungen mit politischen Exilanten finden sich auch in *Mit Livs Eventyr*, zum Beispiel mit Heinrich Heine und

⁴³⁶ MML, S. 30; vgl. Se 1, S. 197.

⁴³⁷ Thomsen 2000, S. 159.

⁴³⁸ Vgl. Bjørn 2003, S. 89; Thomsen 2000, S. 159 f.; Sonnenberg 2004, S. 24. Zur wirtschaftlichen Situation Dänemarks vgl. auch Bagger 2004, S. 13; Bohn 2001, S. 91 f.; Bjørn 2003, S. 113–117, 143–154; Feldbæk 1993, S. 162 f., 183–203; Hansen 1972, S. 103–112; Skovgaard-Petersen 1985, S. 63–68.

⁴³⁹ Kracauer 1980; S. 202. Zu dieser Einschätzung vgl. auch Auring u. a. 1984, S. 205 f.; Kvam/Risum/Wiingard 1992, S. 179–184; Sonnenberg 2004, S. 27.

⁴⁴⁰ Vgl. Bade 2000, S. 28–31, 63–80, 98 f., 187–209; Bayly 2006, S. 166–168; Cameron 1992, S. 101 f.; Fäßler 2007, S. 84 f.; Findlay/O'Rourke 2007, S. 407–411; Jones 1987, S. 28; Osterhammel/Petersson 2007, S. 60 f.; Sassen 1997, S. 47–49, 50–61. Bezüglich der Umwälzungen in der dänischen Landwirtschaft vgl. Bagger 2004, S. 13, 63–65; Bjørn 2003, S. 15–20, 38–64, 147–154; Bohn 2001, S. 90–95; Feldbæk 1982, S. 146–194; Skovgaard-Petersen 1985, S. 59–74, 94–121. Für die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts vgl. auch Hvidt 1990, S. 26–29. Für das Kopenhagener Umland vgl. Københavns Amt 1999, S. 17–23.

Peter Andreas Heiberg, den Vater Johan Ludvig Heibergs, in Paris.⁴⁴¹ Auch bei weniger unmittelbarem Zwang konnten der Wunsch nach sozialem Aufstieg und persönlicher Freiheit zum Verlassen des Geburtsortes führen.⁴⁴² Indem Andersen erklärtermaßen berühmt werden möchte und die Freiwilligkeit seines Weggangs aus Odense betont, träumt er diesen Traum in einer publikumsorientierten Variante. In globaler Perspektive werden diese Formen der Migration ergänzt durch die Fernmigration wie zum Beispiel Massenauswanderung in die USA,⁴⁴³ die auch in Andersens Autobiographien Spuren hinterlässt.⁴⁴⁴

Der Neuankömmling in Kopenhagen sucht bald die Tänzerin Madame *Schall* auf, um ihr sein Empfehlungsschreiben zu überreichen, das er dem alten Buchdrucker *Iversen* in Odense abgerungen hatte. Als er endlich vorgelassen wird, tanzt er einen weiblichen Solopart mit seinem Hut als Tamburinersatz vor, nachdem er sich zuvor seiner Stiefel entledigt hat.⁴⁴⁵ Sowohl ein starker Aufstiegswunsch als auch eine gewisse Enthemmtheit sprechen aus diesem Verhalten: Die Stadt ist ein großes Versprechen. Freiheit und Wohlstand wollen sich jedoch nicht sofort einstellen. Nach der Tänzerin (die ihn für wahnsinnig hält) weist auch der Theaterdirektor den Bewerber ab. Aber das Versprechen des besseren Lebens hält auch den Abgewiesenen in der Stadt.

Die Stadt, die Michel de Certeau eine „gigantische Rhetorik des Exzesses an Verschwendung und Produktion“⁴⁴⁶ nennt, zieht die Menschen an, die diese Rhetorik erst funktionieren lassen, und das stete Umschlagen von Integration und Überflüssigmachen, das moderne Städte kennzeichnet,⁴⁴⁷ bedroht die soziale Position der Städter stets neu. In Andersens Autobiographien finden wir ein entsprechendes Umschlagen von kleinen Erfolgen auf dem Weg zur ersehnten Stelle am Theater in ihr Gegenteil. Das Auf und Ab ist begleitet von permanenter Armut. Die Kammer des Neuankömmlings liegt in einer Straße, die für Prostitution bekannt ist. Ihre in *Mit Livs Eventyr*⁴⁴⁸ en passant erwähnte Umbenennung ist ein Indiz für die auch in Kopenhagen einsetzenden, allerdings noch nicht erfolgreichen Ordnungsbestre-

⁴⁴¹ Vgl. Se 1, S. 232; MML, S. 88 f.; Se 2, S. 114 f., 118 f.; MLM, S. 145 f., 151 f. Die Begegnung mit Heiberg wird im *Märchen meines Lebens ohne Dichtung* nicht erwähnt. Zu den Hintergründen der Landesverweisung P. A. Heibergs vgl. Fjord Jensen u. a. 1983, S. 467 ff., bes. S. 482–487, 501–505 und Michelsen 2007. Heiberg trug auch zur Politisierung (und Nationalisierung) des Theaters wesentlich bei. Vgl. Fjord Jensen u. a. 1983, S. 566–577 und Michelsen 2007.

⁴⁴² Sassen 1997, S. 59.

⁴⁴³ Vgl. ebd., S. 183–252, bes. S. 235 ff.

⁴⁴⁴ Vgl. z. B. Se 3, S. 29, 141; MLM, S. 490, 651 (vgl. S. 117 f. dieser Arbeit). Dass Andersens enge Freundin Henriette Wulff zeitweise in den USA lebte, war keiner geplanten Auswanderung, sondern einer schweren Erkrankung ihres Bruders während einer gemeinsamen Reise zu schulden. Vgl. Se 3, S. 204–207, 433 f.

⁴⁴⁵ Vgl. Se 1, S. 194, 197 f.; MML, S. 27 f., 31 f.; Se 2, S. 34–38; MLM, S. 37, 40 f.

⁴⁴⁶ De Certeau 1988, S. 180. Er bezieht sich an dieser Stelle auf New York. Vgl. auch Jensen/Smidt (1982, S. 13–15) zu Kopenhagen als riskantem sozialem Möglichkeitsraum.

⁴⁴⁷ Vgl. de Certeau, S. 184.

⁴⁴⁸ Vgl. Se 2, S. 42; MLM, S. 47.

bungen, die Teil der „Transformation der *Tatsache* Stadt in das *Konzept* der Stadt“⁴⁴⁹ sind und im 19. Jahrhundert die ungeheuren Umgestaltungen europäischer Großstädte einleiteten. Die Bewohner des feinen Endes der Straße wünschten 1823 einen eigenen Straßennamen für ihren Teil derselben, um sich von der Prostitutionsgegend abzusetzen; diesem Wunsch entsprach Frederik VI nicht ganz, als er die ganze Straße umbenennen ließ.⁴⁵⁰ Das Bündnis von Bürgertum, Adel und Königshaus war nicht frei von Reibungen.⁴⁵¹ Aber solche politischen Hintergründe begegnen uns in den Texten fast nie explizit. Auch die großen Umwälzungen, die das Antlitz der europäischen Städte veränderten, zum Beispiel die Anlage von Kanalisationssystemen, Gasbeleuchtungen oder ganzen Stadtvierteln, treten eher en passant in den Texten auf, seltener aus einer Perspektive des Überblicks. Das hängt damit zusammen, dass der Erzähler meist einen Weg *durch* die Stadt wählt.⁴⁵² Dieser Weg ist – beispielsweise durch andere Texte oder Bilder – verbunden mit einer Vorstellung von der Stadt, seine Erzählung stellt die Stadt in einer bestimmten Form erst her.⁴⁵³ Vom Flaneur Benjamins unterscheidet den Autor Andersen jedoch, dass er nicht nur eine Stadt, sondern bald darauf ganz Europa durchwandert, und dessen Grenzen sogar phasenweise hinter sich lässt. Dies ist ein Aspekt, der ihn aus einer globalisierungstheoretischen Perspektive interessant macht.⁴⁵⁴

⁴⁴⁹ De Certeau 1988, S. 183. Vgl. auch Çinar/Bender 2007, S. xv; Benjamin 1991, S. 56 f. und passim, bes. die Konvolute C, E und P. Martin Zerlangs Überlegungen zur Wahrnehmung der Stadt lassen sich mit diesem Aspekt einer Konzeptualisierung verbinden. Vgl. ders. 2002a, bes. S. 7–20, 147–156. Einen wichtigen Aspekt für die Konzeptualisierung Kopenhagens im Zeitraum 1844–1865, den Einfluss der Hygienebewegung auf die Stadtplanung, beleuchtet Ulrik Okkels Iversen (2004).

⁴⁵⁰ Vgl. Thomsen 2000, S. 61.

⁴⁵¹ Vgl. Kofoed 1996b, S. 20; Skovgaard-Petersen 1985, S. 24–28, 166–172.

⁴⁵² Zu dieser Perspektive allgemein vgl. auch de Certeau 1988, S. 85–92, 179 ff.; zu Andersens Texten vgl. Glienke 1996, S. 43–48.

⁴⁵³ Vgl. de Certeau 1988, S. 188–208; Çinar/Bender 2007, S. xiv f.

In Andersens literarischem Durchbruch, *Fodreise fra Holmens Canal til Østpynten af Amager i Aarene 1828 og 1829* (*Fußreise von Holmens Kanal zur Ostspitze von Amager in den Jahren 1828 und 1829*) (1829), wird dieser Weg durch Stadt und Vorstellungswelt in einer phantasievollen intertextuellen Form vollzogen. In einer Szene tritt der Ich-Erzähler in ein gigantisches Kaleidoskop ein, das alle Theatereffekte des 19. Jahrhunderts (z. B. Wasserfälle, brennende Städte, gestrandete Schiffe und die Hölle) zeigt, nachdem ein Zeitsprung ins Jahr 2129 stattgefunden hat. Am Ende der Vorstellung versinken die Wände des Kaleidoskops im Boden, und der Ich-Erzähler bewegt sich durch einen Vorraum, der mit künstlichen Menschen bestückt ist, die sich durch Dampfkraft bewegen. Er durchquert eine Galerie, deren Bücherregale mit sprechenden Katalogen ausgestattet sind. Zuletzt landet er auf einem Turm, der einen Überblick, ein „Panorama“ (Bl, S. 181; FR, S. 28) über die Stadt erlaubt, und über seinem Kopf braust ein „Luft-Dampfskib“ („Luft-Dampfschiff“) (ebd.) dahin. Schon in einem der ersten Texte spielt also die Stadt und ihre Wahrnehmung in Verbindung mit neuen Techniken eine zentrale Rolle. Zur kaleidoskopischen und panoramatischen Wahrnehmung der Stadt vgl. Zerlang 2002a, S. 147–156. Zur *Fodreise* insgesamt, auch hinsichtlich ihres Bezugs zur Großstadt vgl. Auken 1996; Bronfen 2009; Ipsen/Nielsen 2005, S. 43–86.

⁴⁵⁴ Vgl. auch King 2007, S. 5–8.

Diese Wanderung vollzieht sich jedoch, bevor sie auch ausgedehnte geographische Räume erschließt, zunächst an einem Ort, der einen zentralen transnationalen Raum im Dänemark des 19. Jahrhunderts darstellt: im Theater. Hier versammeln sich Menschen, Texte und Dinge aus ganz Europa. „[...] Gaaer man i Theatret, da er Geographien ligesaa vigtig som Placaten, man maa vide hvor man er“,⁴⁵⁵ („[...] Geht man ins Theater, ist die Geographie genauso wichtig wie das Plakat, man muss wissen, wo man ist“, [Übers. F. F.]) heißt es in *De to Baronesser*. Das Zitat bezieht sich auf die Orte der dramatischen Handlung, die oftmals exotisch sein konnten. Aber nicht allein in diesem Sinne überschritt das Theater Ländergrenzen.

Schon in den Kindheitsschilderungen ist der kleine Andersen Zuhörer, Zuschauer, Schauspieler und Autor von Theaterstücken, in seinem Puppentheater zudem noch Regisseur. Die ersten Vorstellungen in Odense, die er sieht, sind auf Deutsch. Die Stücke, die er sich als Kind ausdenkt, bestehen zum Teil aus einem sprachlichen Kauderwelsch aus deutschen, französischen und englischen Ausdrücken, das königliches Sprechen widerspiegeln soll.⁴⁵⁶ Darin ist die große Rolle bereits angedeutet, die fremde Sprachen in der dänischen Kultur spielten; vor allem die Rolle des Deutschen wird in der Hauptstadt noch größer werden.⁴⁵⁷ Die dänische Kulturelite hatte oft enge Kontakte zu deutschen Kollegen und teils auch ein deutsches Publikum.⁴⁵⁸ Umgekehrt wurden in Dänemark deutsche Stücke in der Originalsprache aufgeführt und deutsche Theatergruppen tourten durch das Land. Dänemark war in weiten Teilen ein – mindestens – zweisprachiger Staat. Allerdings nahmen die Spannungen zwischen den Bevölkerungsgruppen Ende des 18. Jahrhunderts zu, und der dänische Staat betrieb eine zunehmend antideutsche Sprachpolitik.⁴⁵⁹ Die Absonderung des Dänischen vom Deutschen (und, auf der anderen Seite, des Norwegischen vom Dänischen) war ein politischer Prozess, der sich hauptsächlich im 19. Jahrhundert vollzog.⁴⁶⁰ Die damit einhergehende Normierung der dänischen Sprache ist ebenfalls ein politisches Projekt, das vorangetrieben wurde von Zeitgenossen Andersens wie Christian Molbech, dessen Interesse an Sprache im Kontext des aufkommenden Nationalismus stand.⁴⁶¹

Ein einflussreicher Ort, an dem diese Normierungsprozesse sich öffentlich vollzogen, war das *Kongelige Teater*. Dessen Bühne war einer der wenigen Orte im ansonsten von verschiedenen Dialekten gefärbten Dänemark, auf denen *rigsmål* (das

⁴⁵⁵ Ro 2, S. 341.

⁴⁵⁶ Vgl. Se 1, S. 179–195; MML, S. 3–29; Se 2, S. 13–35; MLM, S. 5–38. Zur sprachlichen Situation des Theaters in Odense vgl. auch Winge 1991, S. 127.

⁴⁵⁷ Vgl. Se 1, S. 201; MML, S. 36; Se 2, S. 41; MLM, S. 45. Vgl. auch Bagger 2004, S. 13; Brostrøm/Lund 1991, S. 27; Detering 2001, S. 180 f.; Kvam/Risum/Wiingaard 1992, S. 188 f.

⁴⁵⁸ „Deutsche“ bezeichnet an dieser Stelle Einwohner der Staaten des Deutschen Bundes.

⁴⁵⁹ Vgl. Winge 1992, S. 325–334.

⁴⁶⁰ Vgl. Oxfeldt 2005, S. 56; Skovgaard-Petersen 1985, S. 190–198, 238–243; Winge 1991, S. 128–149; 1992, S. 30–32, 325–334. Zur Abgrenzung des Norwegischen vom Dänischen vgl. auch Kapitel 3.3.3.

⁴⁶¹ Vgl. Borup 1954, S. 168–172, 203–246; Brostrøm/Lund 1991, S. 30; Conrad 1996, S. 112–120, 191–193. Zur Rolle von Sprachpolitik in Dänemark aus einer globalen Perspektive vgl. Jensen 2008a, S. 61 f.

dänische Pendant zu Hochdeutsch) gefordert wurde.⁴⁶² Auch Christian Molbech war hier von 1830 bis 1842 Mitglied der Direktion,⁴⁶³ und eine seiner bis heute bekannten Amtshandlungen ist eine vernichtende Kritik an Andersens ersten Einreichungen von Vaudevilletexten, dessen Schreiben er als Schmierer („smøre“) klassifizierte.⁴⁶⁴ Dass Andersens Texte nicht den geltenden sprachlichen Normen entsprachen, war ein zentraler Angriffspunkt der dänischen Kritiker.⁴⁶⁵ Bis heute wird in der Sekundärliteratur diskutiert, ob Andersen Legastheniker war.⁴⁶⁶ Die Fixierung der Kritik auf das korrekte Schreiben erklärt sich auch aus der nationalen Bedeutung, die dem sprachlichen Normierungsprojekt zukam. Im *Kongelige Teater* wurden jedoch gleichzeitig zahlreiche Stücke deutscher, französischer und englischer Provenienz aufgeführt, was seiner Aufgabe einer nationalen Identitätsformierung vordergründig zu widersprechen scheint.⁴⁶⁷

Das Theater spielte für das dänische *nation building* eine wichtige Rolle, und diese Rolle steht in einem engen Verhältnis zu seiner Eigenschaft als transnationaler Text-Raum. Das mutet zunächst paradox an. Es ist jedoch ein Charakteristikum des Nationalismus (insbesondere in seiner romantischen Ausprägung), dass er sich in einem transnationalen Austausch- und Abgrenzungsprozess entwickelte,⁴⁶⁸ dessen Protagonisten im dänischen Fall nicht in nationale Schablonen passten. Das hängt damit zusammen, dass die Akkumulation literarischen, kulturellen und symbolischen Kapitals,⁴⁶⁹ die im Prozess des *nation building* von großer Bedeutung ist, in der

⁴⁶² Vgl. Brostrøm/Lund 1991, S. 27 f.

⁴⁶³ Vgl. Engberg 1995, S. 148, 226. Borup (1954, S. 196) charakterisiert Molbechs Ernennung zum Theaterdirektor als „total Mistforstaaelse“ („totales Missverständnis“), da dieser nicht die Voraussetzungen für diese Aufgabe erfüllt habe. Sein Spezialgebiet war die Zensur, bei den übrigen Aufgaben mischte er sich selten ein. Vgl. ebd., S. 197–199.

⁴⁶⁴ Vgl. Brostrøm/Lund 1991, S. 36 f. Vgl. auch Sondrup Andersen 2005, S. 203–205, 226 f., 230 f. Zu Molbechs Angriffen auf Andersens Dramen vgl. auch Se 2, S. 194–197; MLM, S. 254–257.

⁴⁶⁵ Vgl. z. B. Se 1, S. 206 f., 224–230; MML, S. 47 f., 75–84; Se 2, S. 54, 88–98, 173 f.; MLM, S. 64, 111–125, 226 f.; Brøndsted 1972, S. 44–49, 52; Brostrøm/Lund 1991, S. 36 f.

⁴⁶⁶ In der jüngeren Forschung wird dies verneint. Vgl. Brostrøm/Lund, S. 29–31; Kihl/Gregeresen/Sterum 2001.

⁴⁶⁷ Vgl. Auring u. a. 1984, S. 211–217, 229–234, 244–246; Engberg 1995, S. 181–183, 199–217, 229–231, 291 f., 319, 323 f., 339, 345 f.; Kristensen 1965, S. 47–51; Kvam/Risum/Wiingaard 1992, S. 203–205, 216–220. Shakespeare wurde jedoch Anfang des 19. Jahrhunderts vom dänischen Publikum schlechter angenommen als in anderen europäischen Ländern, was auch mit dem Krieg zusammenhing.

⁴⁶⁸ Michelsen 2008, S. 13–84, bes. S. 50–56; Kofoed 1996b, S. 17–20; Rerup 1992, S. 338; Skovgaard-Petersen 1985, S. 190–198.

⁴⁶⁹ Die Begriffe kulturelles und symbolisches Kapital gehen auf Pierre Bourdieu zurück, der Begriff literarisches Kapital auf Pascale Casanova, die sich auf Bourdieu bezieht (vgl. S. 75 f. und Kap. 2.3.2 zu Casanova). Bourdieus Theorie des literarischen Feldes ist ein wertvoller Ansatz zur Beschreibung von Literatur, weil er in der Lage ist, die Komplexität von Beziehungen auch als Machtverhältnisse aufzuzeigen, ohne dabei kulturelle Faktoren und deren Eigendynamik zu vernachlässigen. Bei Bourdieus Beschreibung von Autonomisierungsprozessen im literarischen Feld in seinem Hauptwerk zu diesem Thema, *Die Regeln der Kunst* (2001), gilt es jedoch zu berücksichtigen, dass er sich auf einen bestimmten historischen und geographischen Ausschnitt beschränkt, der von meinem abweicht. Zudem ist sein Ansatz eher anthropozentrisch. Die Aussagekraft seiner

(in diesem Falle: dramatischen) Literatur, aber auch in Musik und Tanz, vielfach über Zentren verlief, die sich außerhalb Dänemarks befanden, insbesondere Deutschland und Frankreich.

Kopenhagen dagegen hatte eine Doppelstellung, die sich (sowohl in kultureller als auch ökonomischer Hinsicht) als semiperipher charakterisieren lässt: Einerseits lag es am Rande der europäischen Zentren, andererseits war es ein Zentrum Skandi-naviens⁴⁷⁰ und bis ins 20. Jahrhundert hinein Hauptstadt und Handelszentrum einer Kolonialmacht. Bis 1845 war Tranquebar dänische Kolonie, erst 1916 wurden die westindischen Besitzungen Dänemarks an die USA verkauft. Die Färöer Inseln und Grönland wurden zwar im Laufe des 20. Jahrhunderts innenpolitisch weitgehend selbstständig, sind aber bis heute mit Dänemark in *rigsfællesskab* („Reichsgemeinschaft“) verbunden. Von den Kolonien im Norden wurde neben dem nach dem verlorenen Krieg 1814 an Schweden abgetretenen Norwegen einzig Island vollständig unabhängig.⁴⁷¹ Die Positionierung als koloniales Zentrum und europäische Peripherie wirkte sich auf die dänische Selbstbilder aus. Mit dem Verlust Norwegens gerieten diese zusätzlich in Bewegung: „The fact that the double monarchy split internally forced the two nations to view what had previously been considered part of the Self as the Other. Positions in Self-Other and center-periphery binaries are thus slippery and also relative.“⁴⁷²

Zahlreiche Akteure mit einer zentralen Funktion für die Konstruktion einer nationalen Identität durch das Theater hatten einen zumindest bikulturellen Hintergrund und Zugang zu Kunst, der sich zwischen Zentren und Peripherien bewegte. So war zum Beispiel die nordische Tragödie *Hakon Jarl* des deutsch-dänischen Grenzgängers Oehlenschläger, dessen Dramen und Gedichte von großer Bedeutung für die Formierung einer dänischen Nationalliteratur waren, in Deutschland entstanden. Oehlenschläger schrieb und publizierte sowohl auf Dänisch als auch auf Deutsch und sein Literaturverständnis war wesentlich von der deutschen Romantik geprägt.⁴⁷³ Nach Elisabeth Oxfeldt setzt *Aladdin* die dänische nationale Identität von

Studie zu Genese und Struktur des literarischen Feldes für mein Gebiet ist dadurch eingeschränkt. Vgl. Bourdieu 1983; 1985, S. 10 f.; 2001; Jurt 1995, S. 78 f.; Müller 1986, S. 164–169.

⁴⁷⁰ Vgl. Auring u. a. 1984, S. 13; Oxfeldt 2005, S. 11–15.

⁴⁷¹ Zu Dänemarks aktuellem Selbstbild als ehemalige Kolonialmacht vgl. Jensen 2008a. Einen kurzen, ansatzweise kritischen Überblick über alle Kolonien liefert Døygaard (2002). Dänemark war ein Vorreiter der Abschaffung des Sklavenhandels (die jedoch bis 1848 nicht die Sklaverei selbst mit einschloss). Svend E. Green-Pedersen (1979) weist auf die ökonomischen Hintergründe der Abschaffung des Sklavenhandels hin. Vgl. auch Hornby 1980, S. 180–189. Die spätere Abschaffung der Sklaverei ist vor allem auf den politischen Druck zurückzuführen, den Sklaven ausübten, und der sich angesichts der Entwicklungen in den englischen und französischen Kolonien noch verschärfte (vgl. Fihl 2008, S. 98; Hornby 1980, S. 243–261; Hoxcer Jensen 1983, S. 43 f.; Jensen 2008b). Ole Feldbæks (1982, S. 208–221) Darstellung *Bysamfundet 1730–1807* (*Die Stadtgesellschaft 1730–1807*) verdeutlicht zudem, wie stark insbesondere die Kopenhagener Geschichte mit der kolonialen verwoben ist. Vgl. zu diesem Aspekt auch Jensen 2008c; Lauring 1998.

⁴⁷² Oxfeldt 2005, S. 13.

⁴⁷³ Vgl. Anz 2001; Engberg 1995, S. 185 f.; Kofoed 1996b, S. 17–19; Kvam/Risum/Wiingaard 1992, S. 198–200; Svane 2008. Umgekehrt war Oehlenschläger auch in Deutschland erfolgreich. Vgl. Albertsen 2001; Anz 2001, S. 148–150.

Deutschland ab, indem es eine Verbindung zwischen Dänemark und dem Orient etabliert. Die komisch gebrochene Orientalisierung Kopenhagens ließ dessen nationale Charakteristika erst sichtbar werden. Zugleich trat der Text in Konkurrenz zu französischen Übersetzungen von *1001 Nacht* und stellte so auch eine Verbindung zu Frankreich her, die Oxfeldt als Abgrenzung von Deutschland liest.⁴⁷⁴ Zwar ist diese Interpretation zu eindeutig antideutsch, da Oehlenschläger sich mit seinen Dramen, darunter *Aladdin*, auch auf dem deutschen Markt präsentierte.⁴⁷⁵ Es gilt aber, den transnationalen Charakter des Stückes, seine Verortungsfunktion für Dänemark und die Doppelbesetzung des Orients⁴⁷⁶ durch Identifikation und Fremdheit festzuhalten.

Auch Heibergs Vaudevilles, die auf der Grundlage französischer und deutscher Musik entstanden, waren an den patriotisch-royalen Konsekrationen, deren Schauplatz das Theater zunehmend werden sollte, maßgeblich beteiligt.⁴⁷⁷ Und der Durchbruch der dänischen Musik, die als national gilt, wurde hauptsächlich getragen von Künstlern, die aus dem Ausland stammten:⁴⁷⁸ Der Kapellmeister und die Komponisten des Theaters waren in Deutschland geboren worden, der Erste Sänger in Frankreich und der Gesangsmeister Siboni, der zu den frühen Förderern Andersens gehört,⁴⁷⁹ in Italien.

Der Fall des Ballettmeisters August Bournonville ist charakteristisch für die Akkumulation kulturellen und symbolischen Kapitals für Dänemark in einer Stadt des Zentrums. Paris war die zentrale Ballettstadt des 19. Jahrhunderts, sodass Bournonvilles Ausbildung dort besonders wertvoll war. Durch diese Ausbildung stieg Bournonvilles Bedeutung für Dänemarks Ballett, die er selbstbewusst ausspielte. Dabei riskierte er sogar einen Bruch mit dem König und setzte schließlich seine Vorstellungen hinsichtlich Stellung und Salär am Theater durch. Er sollte das Ballett auf internationales Niveau bringen, was ihm nicht ganz gelang: Auch seine erfolgreichsten Solotänzerinnen ließen sich in Paris fortbilden.⁴⁸⁰

Akteure wie Oehlenschläger, Heiberg, Siboni oder Bournonville haben in Andersens Autobiographien eine wichtige Stellung als Förderer oder Kritiker inne. Damit

⁴⁷⁴ Vgl. Oxfeldt 2005, S. 22–53, bes. S. 22–27.

⁴⁷⁵ Vgl. Albertsen 2001, S. 134; Anz 2001, S. 155.

⁴⁷⁶ Der Orient wird hier mit Edward Said (2003) als eine imaginierte Einheit verstanden, die keine geographische Entsprechung haben muss. Vgl. ebd., S. 4–7, 49–73. Zur orientalistischen Imagination gehörte im dänischen Falle meist auch China.

⁴⁷⁷ Vgl. Engberg 1995, S. 199–202; Kvam/Risum/Wiingaard 1992, S. 210–216. Heibergs Ästhetiktheorie war maßgeblich von Hegel beeinflusst. Vgl. Auken 2008a.

⁴⁷⁸ Vgl. Engberg 1995, S. 202–231; Kvam/Risum/Wiingaard 1992, S. 205 f.

⁴⁷⁹ Vgl. Se 1, S. 199 f.; MLM, S. 34–36; Se 2, S. 40–43; MML, S. 43–48.

⁴⁸⁰ Bournonville war der Sohn des aus Frankreich stammenden Antoine Bournonville. Seine Ausbildung hatte das *Kongelige Teater* finanziert, deshalb verstand es Bournonvilles zwischenzeitliches Engagement in Paris als Vertragsbruch und es kam zu Auseinandersetzungen, die seine Heimkehr verzögerten. Vgl. Engberg 1995, S. 255–278; Fridericia 1979. Die Konflikte, die sich anlässlich der Ausbildung seiner Primaballerinen in Paris ergaben, bewerteten Engberg und Fridericia unterschiedlich.

bilden die Autobiographien ein Netzwerk von Texten und Personen ab, die im Theater zusammenkommen.

Zudem wird die politische Funktion des Theaters als öffentlicher Raum in den Autobiographien deutlich.⁴⁸¹ Das *Kongelige Teater* hatte eine einflussreiche Stellung in der öffentlichen Meinungsbildung. Potentiell versammelte es insbesondere in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts alle Schichten und war einer der wenigen Orte ihrer regelmäßigen Zusammenkunft in hoher Zahl und Dichte. In *Mit Livs Eventyr* heißt es: „Paa den Tid da Politiken aldeles ingen Rolle spillede hos os, var Theatret ‚det Offentlige‘ [...]“⁴⁸² („In jener Zeit, als die Politik bei uns noch keine Rolle spielte, war das Theater ‚das Öffentliche‘ [...]“ [Übers. F. F.]⁴⁸³). In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wurde das Publikum homogener und das *Kongelige Teater* elitärer. Gleichzeitig verlor es durch wachsende Konkurrenz an Bedeutung.⁴⁸⁴

Jürgen Habermas hat in *Strukturwandel der Öffentlichkeit* einen grundlegenden Wandel dargestellt, der sich im 19. Jahrhundert vollzog: von einer repräsentativen zu einer bürgerlichen Öffentlichkeit. Im *Kongelige Teater* koexistierten diese beiden Formen verhältnismäßig lange. Obgleich die Position des Königs in der Öffentlichkeit schwächer wurde, verschwanden repräsentative Elemente nicht. Im Theater lässt sich die gleichzeitige Stärkung des Bürgertums bei Erhaltung repräsentativer monarchischer Elemente beobachten.

Die Struktur des Raumes ist dabei für seine Funktion von großer Bedeutung. So war zum Beispiel im frühen 19. Jahrhundert das Stehparkett der Ort der Kritik im *Kongelige Teater*.⁴⁸⁵ In Andersens Autobiographien finden sich die Regeln für deren Ausübung: Fünf Minuten lang durfte nach einem Stück applaudiert oder gepfiffen werden.⁴⁸⁶ Die Bedeutung des Theaters als städtischer Raum spiegelt sich auch in seiner zentralen Lage am vornehmsten Platz der Stadt wieder. Schon bald nach seiner Eröffnung im Jahr 1748 musste es erweitert werden. Insbesondere der Eingangsbereich erwies sich als zu klein. Er wurde 1774 um einen tempelartigen Anbau und 1792 um zwei Zugangspavillons ergänzt, die es den fahrenden Gästen erlaubten, trockenen Fußes ins Theater zu gelangen. Zudem wurde der Theaterraum ständig ausgebaut. Schon in den 1850ern wurden Diskussionen über die Errichtung eines ganz neuen Gebäudes geführt, das in den 1870ern schließlich errichtet wurde.⁴⁸⁷ Die Verbindung mit dem Stadtraum ebenso wie die Aufnahmekapazität wurde also suk-

⁴⁸¹ Diese Rolle veränderte sich im Zuge des politischen Wandels in Dänemark stetig, insbesondere mit Verabschiedung des Grundgesetzes 1849. Das Theater war jedoch über weite Teile des 19. Jahrhunderts von zentraler Bedeutung für die literarische Öffentlichkeit Dänemarks. Vgl. Auring u. a. 1984, S. 21, 205–263; Engberg 1995, S. 175–178, 219–227, 293–302; Hvidt 1990, S. 179 f.; Kofoed 1996b, S. 20; Kvam/Risum/Wiingard 1992, S. 177 f., 189–194.

⁴⁸² Se 2, S. 192.

⁴⁸³ In MLM wird übersetzt: „die ‚Öffentlichkeit‘“ (statt „‚das Öffentliche‘“). Vgl. MLM, S. 249.

⁴⁸⁴ S. S. 104–106.

⁴⁸⁵ Vgl. Engberg 1995, S. 176 f., 309. Zur Raumordnung im Theater vgl. auch Habermas 1990, S. 100.

⁴⁸⁶ Vgl. Se 1, S. 249 f.; MML, S. 115; Se 2, S. 191–193; MLM, S. 251. In Se 1 sind zehn Minuten angegeben.

⁴⁸⁷ Vgl. Nørlyng 2002, S. 6–14.

zessive erweitert, das Theater öffnete sich aufgrund des Andrangs auch architektonisch.

Die Bedeutung räumlicher Strukturen und einer physischen Präsenz der Versammelten sowie einer über rationale Verständigungsprozesse hinausgehenden Kommunikation als wichtige Facetten von Öffentlichkeit betonen Alev Çinar und Thomas Bender in ihrer Einführung *The City: Experience, Imagination, and Place*. Damit ergänzen sie Habermas' Öffentlichkeitsbegriff.⁴⁸⁸

Dieser kann zudem – anknüpfend an Benedict Andersons Darstellung der Bedeutung kapitalistischer Druckmedien für die Erzeugung einer nationalen Identität⁴⁸⁹ – auch hinsichtlich der Rolle des Theaters für die Bildung einer nationalen Identität weiter gedacht werden. Habermas bettet die Entstehung einer bürgerlichen Öffentlichkeit in das Zusammentreffen vom sich seit der Frühen Neuzeit verdichtenden transnationalen Waren- und Nachrichtenverkehr mit den entstehenden National- und Territorialstaaten ein.⁴⁹⁰ Die Entstehung der bürgerlichen Öffentlichkeit wird damit in ihren Voraussetzungen im bereits beschriebenen Spannungsfeld von national und transnational verortet. Nicht allein ihre Entstehung ist jedoch in diesem Spannungsfeld angesiedelt. Auch die Elemente des ausgebildeten Netzwerks im Sinne Latours, das sich mit dem *Kongelige Teater* und seiner öffentlichen Rolle verbindet, bewegen sich zwischen nationalem und transnationalem Pol: Welche Texte, Requisiten, sprachlichen und inhaltlichen Normen, Bühnenbilder etc. Eingang fanden, war stets das Ergebnis eines konfliktvollen Austauschprozesses.

In Andersens Texten ist das Theater ein zentraler Bestandteil städtischen Lebens, der selbst urbanen Charakter hat. Hier ballten sich Menschen unterschiedlicher sozialer Positionen und Herkunft relativ eng zusammen und blieben dabei zugleich durch sich wandelnde materielle und immaterielle Grenzziehungen geordnet, wie es für urbane Räume des 19. Jahrhunderts charakteristisch ist.

Die Ordnung des Publikums entsprach zu Beginn noch der feudalen Stadt, in der die unterschiedlichen Stände sich räumlich sehr nahe sind, allerdings eine klare Unterscheidung zwischen den Ständen bzw. Adelsrängen herrscht. Im Falle des Theaters erfolgte die Differenzierung durch die verschiedenen Logen und Saalplätze. Bis in die 1820er gab es zudem traditionell Gratisplätze für Maschinisten auf einer Brücke über die Kulissen.⁴⁹¹

Mit dem Bürgerlichwerden des Theaters verschwanden sukzessive die Vorrechte des Adels, aber auch der „Pöbel“ und das Stehparterre, dem in absolutistischen Zeiten Möglichkeiten eingeräumt worden waren, Kritik zu äußern – „at nogen anden

⁴⁸⁸ Vgl. Çinar/Bender 2007, S. xiii f.

⁴⁸⁹ Vgl. Anderson 1983, bes. S. 28–49, 67–79. Oxfeldt (2005, S. 64 f.) verweist ebenfalls auf die Möglichkeit, Habermas' *Strukturwandel der Öffentlichkeit* mit Benedict Anderson zu erweitern und zeigt außerdem, dass in der dänischen literarischen Öffentlichkeit der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts apolitische Unterhaltung keineswegs ungewöhnlich war.

⁴⁹⁰ Vgl. Habermas 1990, S. 69–85.

⁴⁹¹ Vgl. Auring u. a. 1984, S. 262 f.; Engberg 1995, S. 173–178, 221–224; Jensen/Smidt 1982, S. 32; Se 2, S. 234 f.; MLM, S. 305 f. Auch das Märchen *Moster (Tantchen)* (1866) befasst sich u. a. mit dieser Raumaufteilung und deren Veränderung.

samfundsgruppe skulle ønske at lade kritik komme til udtryk, anså man ikke for tænkeligt.“⁴⁹² („dass irgendeine andere gesellschaftliche Gruppe Kritik zu äußern wünschte, sah man als undenkbar an.“ [Übers. F. F.]). Das Publikum des *Kongelige Teater* wurde homogener, während zugleich private Theater auch für die verdrängten Schichten an Anziehungskraft gewannen.

Die kleinstädtische Ausgabe des Theaters in Slagelse, die Andersens Autobiographien zeichnen, hat dagegen parodistische Züge: In einem alten Stall angesiedelt, von dem aus man die Kühe hören kann, und mit einer Kulisse versehen, die Slagelse selbst darstellt und somit den Schauplatz aller Stücke dorthin verlegt, ist es das provinzielle Gegenstück zur Illusionsmaschine des Großstadttheaters, bei dessen erstem Besuch der kleine Andersen in Tränen ausbrach.⁴⁹³ Aber auch in Slagelse sind Schüler anzutreffen, die nicht dort geboren sind und auch nicht dort bleiben werden, so wie der junge Andersen. Die Welt ist in Bewegung. Später wird der Autor auf seinen Reisen durch ganz Europa an zahllosen Abenden Aufführungen besuchen, von denen die Reisebücher und Autobiographien erzählen.

Denn nicht nur die Texte, die Musik, der Tanz und die Künstler waren transnational, auch die Berichterstattung wurde es zunehmend. Andersens Autobiographien und Reisebücher sind Zeugnisse dieser Tatsache und nutzen sie zugleich, um die eigene Prominenz zu erweitern. So kann das fortgesetzte Schreiben über die Opernsängerin Jenny Lind, die Andersen kennen lernte, als sie noch kein Weltstar war, auch als Teil einer europäischen Vermarktungsmaschinerie gewertet werden. Es hob ebenso sehr Linds wie Andersens Status.⁴⁹⁴ Sowohl in der deutschen als auch der dänischen Autobiographie lässt der Erzähler Linds Namen fallen (die Praxis des *name dropping* ist ein hervorstechendes Merkmal der Autobiographien), deren Berühmtheit in ganz Europa er in diesem Zusammenhang ebenso hervorhebt wie ihre enge Freundschaft.⁴⁹⁵

Ogleich der Einschließung immer auch eine Ausschließung entspricht und nicht jeder Kopenhagener den Eintritt für das Theater zahlen konnte, war es doch ein Vergnügen, das sich nahezu alle Schichten zumindest ab und an leisteten.⁴⁹⁶ Diese Eigenschaft verlor das *Kongelige Teater* jedoch unter Johan Ludvig Heibergs Führung ab den 1830er Jahren zunehmend, als das Bürgertum begann, die unteren Schichten aus diesem Raum zu vertreiben, indem es sein elitäres Kulturverständnis

⁴⁹² Vgl. Engberg 1995, S. 309. Das Zitat bezieht sich auf den Umbau von 1857.

⁴⁹³ Vgl. Se 2, S. 38 f., 66; MLM, S. 41 f., 79; Se 1, S. 198, 212 f.; MLM, S. 33, 57.

⁴⁹⁴ Elias Bredsdorff stellt heraus, wie ausgeklügelt diese Strategien bereits im 19. Jahrhundert waren. Vgl. ders. 1983, S. 228. Vgl. auch Engberg 1995, S. 287 f.

⁴⁹⁵ Vgl. Se 1, S. 280–283; MML, S. 161–167; Se 2, S. 271–275, 312–314; Se 3, S. 33–41; MLM, S. 356–363, 417–421, 497–507. Die Charakterisierung dieser Freundschaft als Geschwisterverhältnis wird teilweise als enttäuschte Liebe interpretiert, insbesondere unter Bezugnahme auf Tagebuchmaterial. Vgl. z. B. Andersen 2005, S. 395–403; Bredsdorff 1983, S. 195–198, 206–211.

⁴⁹⁶ Vgl. Engberg 1995, S. 173, 222 f.; Kvam/Risum/Wiingaard 1992, S. 192.

sukzessive durchsetzte.⁴⁹⁷ Auf die elitäre Tendenz des *Kongelige Teater* antworteten die privaten Theater. Die sozialen Grenzen wurden dabei neu gezogen, der städtische Raum neu aufgeteilt. Die Stadt war Ort ständiger Veränderungen.

Das *Kongelige Teater*, das den jungen Andersen letztlich nach Kopenhagen zieht, ist ein dicht besetzter gesellschaftlicher Raum. Einerseits war es nach Dorthé Sondrup Andersen der Ort des (städtischen) Versprechens vom sozialen Aufstieg;⁴⁹⁸ auch wenn dieser Aufstieg keine vorbehaltlose Aufnahme in die bürgerliche Gesellschaft bedeuten musste. Darsteller und insbesondere Darstellerinnen wurden auf der Bühne bewundert, galten außerhalb des Theaters jedoch oft als moralisch zweifelhafte Personen.⁴⁹⁹

Andersens Sehnsucht, eigene Stücke aufgeführt zu sehen, lässt sich auf die zentrale Funktion des Theaters im öffentlichen Leben Dänemarks zurückführen. Sondrup Andersen nennt das *Kongelige Teater* des 19. Jahrhunderts einen „massenkommunikationsapparat med kun én kanal“⁵⁰⁰ („Massenkommunikationsapparat mit nur einem Kanal“ [Übers. F. F.]). Vor allem war es jedoch einer der wenigen Orte, an denen Autorschaft bereits mit einem nennenswerten Lohn verbunden war. Das Theater zahlte nach der Länge des Stücks und der Anzahl der Aufführungen, die sich wiederum nach dem Zuspruch des Publikums richtete.⁵⁰¹ Es ist damit auch Teil einer Vergnügungsindustrie, die Kopenhagen im 19. Jahrhundert deutlich zu prägen begann.⁵⁰² Diese Prägung wurde insbesondere mit der Anlage des *Tivoli* sichtbar, die 1843 in einer ersten, aus militärischen Gründen leicht abreißbaren Form erfolgte.⁵⁰³

Im *Tivoli* wurde bald darauf auch das erste private Theater, das *Casino*, eröffnet, nachdem das Theatermonopol 1848 aufgehoben worden war. Schon vor dieser Aufhebung gab es Aufführungen – vor allem von Pantomimen nach englischem und italienisch-französischem Vorbild – auf den Jahrmärkten und in den kleinen Thea-

⁴⁹⁷ Vgl. Engberg 1995, S. 219 f.; Kristensen 1965, S. 63–67; Kvam/Risum/Wiingaard 1993, S. 21–24. Zu Heibergs Kritik am bislang in Kopenhagen herrschenden Geschmack vgl. Zerlang 2002a, S. 24–28.

⁴⁹⁸ Vgl. Sondrup Andersen 2005, S. 11–13. Bredsdorff (1983, S. 183 f.) betont, dass die wenigen Aufsteiger Dänemarks, denen es gelang, Klassenschranken zu durchbrechen, Künstler waren und nennt als Beispiele die Schauspielerin Johanne Luise Heiberg, den Bildhauer Bertel Thorvaldsen sowie Hans Christian Andersen. Vgl. auch Kristensen 1965, S. 24.

⁴⁹⁹ Vgl. Engberg 1995, S. 161–170; Kvam/Risum/Wiingaard 1992, S. 194–196. Für das späte 18. und frühe 19. Jahrhundert vgl. die Schilderungen bei Fridericia 1979, S. 14–23, 67 f. Vgl. auch Ro 2, S. 367–369.

⁵⁰⁰ Sondrup Andersen 2005, S. 12. Vgl. eine entsprechende Bemerkung in Se 2, S. 194; MLM, S. 254.

⁵⁰¹ Vgl. Se 1, S. 227 f., 250; MML, S. 79–81, 115 f.; Se 2, S. 92–94, 193 f.; MLM S. 118–122, 252 f.; Se 3, S. 112; MLM, S. 611; Re 1, S. 19 f.; Wechsel 2005, S. 122–124. Zur Berechnung des Honorars vgl. auch Sondrup Andersen 2005, S. 260. Zu Andersens finanzieller Abhängigkeit vgl. Auring u. a. 1984, S. 134–137; Houe 1996, S. 149 f.

⁵⁰² Vgl. Busk-Jensen u. a. 1985, S. 108–116; Hvidt 1985, S. 175–180; Jensen/Smidt 1982, S. 33–40.

⁵⁰³ Kopenhagen war von Gebieten umgeben, in denen keine Steingebäude errichtet werden durften, damit im sie Kriegsfall schnell geräumt werden konnten. Diese Gebiete verschoben sich sukzessive nach außen. Vgl. Jensen/Smidt 1982, S. 33–35, 91 f.

tern außerhalb der Stadtmauern, aber mit dem Fall des Theatermonopols nahm die Entwicklung privater Unterhaltungsstätten zusätzlich Fahrt auf.⁵⁰⁴

Zugleich veränderte sich mit der Eröffnung des *Tivoli* die Ökonomie der Kultur ebenso wie das Stadtbild. Beide Aspekte sind miteinander verzahnt: Der *Tivoli* war durch eine Aktiengesellschaft finanziert worden und hatte eine erste Bresche in die Abgrenzung der Stadt vom Umland geschlagen.⁵⁰⁵ Aktiengesellschaften waren es auch, die den Ausbau der Stadt vorantrieben. 1852 erlaubte die Versetzung der Demarkationslinie die Entstehung neuer Stadtviertel vor den Toren der Stadt, ab 1856 wurde die Festung stillgelegt und teilweise eingerissen.⁵⁰⁶ Der *Tivoli* ist damit das erste Element einer Erweiterung der Stadt in Richtung einer offenen Stadt, die sich durch ihre unklaren Grenzen nach dem Fall der Stadtmauern auszeichnet. Diese Öffnung der Stadt hat Teil an einer gesamteuropäischen städtebaulichen Tendenz.⁵⁰⁷

Ökonomisch betrachtet ist der *Tivoli* ein Zeichen der Umstrukturierung der Finanzwelt Dänemarks Mitte des 19. Jahrhunderts, in der private Banken und Aktiengesellschaften an Bedeutung gewannen; dabei orientierte man sich an der Londoner Finanzwelt.⁵⁰⁸ Auch hier kann man von einer neuen Offenheit sowie einer Bereitschaft zum kalkulierten Risiko, das erst die Ausbreitung kapitalistischer Wirtschaftsformen erlaubt,⁵⁰⁹ sprechen. Die in der zweiten Jahrhunderthälfte einsetzenden Großbauprojekte entsprachen dem sich verändernden Gesicht der Stadt, die aufgrund ihres starken Bevölkerungswachstums neue Formen finden musste, ihre Bevölkerung zu organisieren.

Neben dem Durchbrechen einer traditionellen Stadtform reetabliert der *Tivoli* allerdings eine „by i byen“ („Stadt in der Stadt“)⁵¹⁰, wie Martin Zerlang geschlossene, um ein Zentrum geordnete und konzentrierte städtische Räume nennt. Beide Aspekte sind Teil derselben urbanen Ordnung: Die moderne Großstadt bringt geschlossene, ähnlich wie ein Interieur strukturierte Räume besonders in dem Mo-

⁵⁰⁴ Vgl. Engberg 1995, S. 311–313; Kvam/Risum/Wiingard 1992, S. 230–245, 248; 1993, S. 12–14, 38–48, 54–56. Eine weitere Form privater Theater waren Amateurtheater in Handwerkerclubs. Vgl. Kristensen 1965, S. 22.

⁵⁰⁵ Vgl. Zerlang 2002a, S. 14.

⁵⁰⁶ Vgl. Københavns Amt 1999, S. 21; Jensen/Smidt 1982, S. 91–104, 124–128, 150–157.

⁵⁰⁷ Vgl. Hansen 1968; Haugsted 1993, S. 13–57; Pedersen 1980; Zerlang 2002a, S. 11–15 und passim.

⁵⁰⁸ Vgl. Skovgaard-Petersen 1985, S. 87–90.

⁵⁰⁹ Zu diesem Zusammenhang vgl. Bonß 1995.

⁵¹⁰ Vgl. Zerlang 2002a, bes. S. 16–24. Das *Kongelige Teater* ist ebenfalls eine Form der „by i byen“. (Vgl. ebd., S. 17.) Zwar war Kopenhagen zur Zeit seiner Entstehung noch eine städtebaulich geschlossene (von Stadtmauern umgebene) Stadt, aufgrund seines extremen Außenhandels war Kopenhagen in einem bestimmten Sinne jedoch auch damals offen. Diese ökonomisch begründete Offenheit reduzierte sich zu Beginn des 19. Jahrhunderts während der Wirtschaftskrise und wuchs ab ungefähr 1828, nach dem Ende der Landwirtschaftskrise, wieder an. Vgl. Hansen 1972, S. 137 ff.

Meine Überlegungen sind Martin Zerlang zu Dank verpflichtet. Im Rahmen eines Gaststipendiums der *Georg Brandes Skole* vom 7. Dezember 2008 bis 7. Februar 2009 hatte ich Gelegenheit zu einem Gespräch, in dem er mir wertvolle Hinweise gab.

ment hervor, in dem sich ihre physischen Grenzen öffnen und sie dadurch unüberschaubar wird. Ausgrenzung und Einschließung werden hier neu verhandelt. Die räumliche Absonderung von Arbeit und Freizeit teilt den phantasmagorischen Charakter des Interieurs. Im *Tivoli* wird ge- und verkauft, aber der Handel hat das Gesicht des Vergnügens. Martin Zerlang beschreibt den *Tivoli* jedoch zugleich als Ort, in dem urbane Verhaltensweisen und eine demokratische Kultur entstehen konnten.⁵¹¹ Diese Formen waren auch im Falle des *Tivoli* stark transnational geprägt: Architektonischer Orientalismus und europäische Vorbilder anderer Vergnügungstätten waren für seine Gestalt ausschlaggebend, außerdem waren die Gründer des *Tivoli* immer wieder auch im Ausland tätig.⁵¹²

Bernhard Glienke verdeutlicht, wie Kopenhagen in Andersens Texten in einem Netzwerk von Städten positioniert wird, und wie sich diese Stellung mit dem Wandel des architektonischen Antlitzes der Stadt verschiebt. Kopenhagen wird unter anderem als Paris des Nordens imaginiert. Diese Imagination verbindet Glienke mit der Errichtung des *Tivoli*, der Ausdruck einer neuen Konsumkultur ebenso wie des bevorstehenden politischen Systemwechsels ist.⁵¹³ Auch Oxfeldt zeigt, dass der *Tivoli* ein wichtiges Element in der Positionierung Dänemarks in der Welt war.⁵¹⁴ Diese Positionierung beinhaltet eine wachsende Identifikation mit einer Massenkultur, die neue Formen der Wirtschaft und des Vergnügens hervorbringt, die miteinander verbunden sind. Der Konsum exotischer Genusswaren, die Kleidung moderner Industrieprodukte in ein orientalisches Gewand und die ersten Formen ökonomischen Freihandels von Luxuswaren in Dänemark auf dem Basar des *Tivoli* ließen diesen zu einem Experimentierfeld urbaner Verhaltensweisen und neuer Wirtschaftsformen werden, die von vorneherein in ein globales ökonomisch-soziales Netzwerk eingebettet waren. Die weltläufige Urbanität wurde in ihrer Miniaturisierung zugleich scheinbar überschaubar. Durch die Orientalisierung erhielt sie ein exotisches Kleid, das einerseits die Entstehung einer modernen Massenkultur und der sich daraus ergebenden politischen Konsequenzen (noch) verschleierte und imaginär in der Fremde verortete. Gerade die Orientalisierung erlaubte es jedoch zugleich, sich mit neuen Verhaltensweisen und modernen Dingwelten vertraut zu machen sowie neue künstlerische Formen auszuprobieren.⁵¹⁵

Paradoxerweise waren der Orient und insbesondere China um 1839-42, also zur Zeit des Opiumkrieges, auch eine Chiffre für die Rückständigkeit der absolutisti-

⁵¹¹ Vgl. Zerlang 2002a, S. 97–107; 2002b. Das Kapitel zum *Tivoli* in *Bylivets kunst* ist zuvor auf Englisch als Aufsatz erschienen, der sich von der Buchfassung jedoch leicht unterscheidet. Vgl. ders. 1993. Vgl. auch Busk-Jensen u. a. 1985, S. 13, 110.

⁵¹² Vgl. Haugsted 1993, S. 11 f., 58–61, 68–70, 74, 102 ff.; Oxfeldt 55–58, 67–82; Zerlang 1993, bes. S. 89–106; 2002, bes. S. 107–122.

⁵¹³ Vgl. Glienke 1996, S. 42.

⁵¹⁴ Vgl. Oxfeldt 2005, S. 55–58, 67–82.

⁵¹⁵ Vgl. ebd.; Zerlang 1997; 2002a, S. 101–122.

schen Regierungsform. Diese Chiffre erlaubte es, die Zensur zu umgehen.⁵¹⁶ Vergangenheit *und* Zukunft wurden so in Gestalt des Orientalischen distanziert, dabei miniaturisiert und scheinbar kontrollierbar und kamen dadurch auf einer anderen Ebene der Bevölkerung erst nahe. Vielleicht wurde aus dieser Position heraus das Jetzt erst greifbar?

Auch in *Mit Livs Eventyr* wird der *Tivoli* transnational positioniert, er „kan maale sig med, om det ikke overgaaer i Anlæg og Plan, alle andre lignende Forlystelsesssteder“⁵¹⁷ („kann sich mit allen anderen vergleichbaren Vergnügungsstätten messen, wenn nicht in Anlage und Plan übertreffen“ [Übers. F. F.]⁵¹⁸). Der Erzähler betont, dass der Gründer des *Tivoli*, Georg Carstensen, inzwischen in Amerika Anerkennung genießt, nachdem er den Glaspalast von New York⁵¹⁹ errichtet hat. „Vi havde da en ung talentfuld Mand, begavet med et mærkværdigt Talent til, uden selv at have Midler, dog at bringe disse tilveie, naar det gjaldt om at gennemføre en Idee, et virkeligt Genie i sin Virken, han vidste at skaffe Kjøbenhavnerne et ‚Tivoli‘“ [...] ⁵²⁰ („Wir hatten damals einen jungen, talentvollen Mann, begabt mit einem merkwürdigen Talent, ohne selbst die Mittel zu haben, diese doch zu beschaffen, wenn es galt, eine Idee durchzuführen, ein wirkliches Genie in seinem Wirken, er wusste den Kopenhagenern einen ‚Tivoli‘ zu verschaffen [...]“ [Übers. F. F.]⁵²¹). Hier ist die für damalige Kopenhagener Verhältnisse noch ungewöhnliche Finanzierung durch eine Aktiengesellschaft angedeutet. Dass auch das *Casino* eine Aktiengesellschaft war, wird kurz darauf explizit angesprochen.⁵²² Carstensen wurde oft verspottet, „*maître de plaisir*“⁵²³ genannt, so der Erzähler, obgleich sein Wirken Nutzen und Freude brachte und seine Gutmütigkeit sein größter Fehler war. So baut er Parallelen zwischen Carstensen und sich auf, denn in *Mit Livs Eventyr* wird der Erfolg Andersens ebenso hervorgehoben wie die (zumindest aus der Erzählerperspektive) meist ungeRechtfertigten Angriffe auf ihn, auch als zu gutmütig beschreibt er sich.⁵²⁴ Implizit verbindet sich damit die Aussage, dass Carstensen und Andersen zur Akkumulation kulturellen und symbolischen Kapitals für Dänemark beitrugen und darin nicht genügend wertgeschätzt wurden.

⁵¹⁶ Vgl. Oxfeldt 2005, S. 56 f., 82–87. Dagegen waren China, Persien und der Orient Ende des 18. Jahrhunderts noch Modelle einer guten Gesellschaft und Vorbilder für Dänemarks Zukunft. Vgl. Zerlang 2002a, S. 98 f.

⁵¹⁷ Se 3, S. 111.

⁵¹⁸ Die Übersetzung in MLM (S. 609) lässt „om det ikke overgaaer“ („wenn nicht übertreffen“) fallen.

⁵¹⁹ Vgl. Se 3, S. 111; MLM, S. 609; Zerlang 2002b, S. 315 f., 319–326.

⁵²⁰ Se 3, S. 111.

⁵²¹ Die Übersetzung in MLM (S. 609) ist etwas geglättet, indem sie die Wiederholung „talentfuld“/„Talent“ weglässt und das heute in einer solchen Formulierung gebräuchlichere „bemerkenswert“ für „merkwürdig“ einsetzt, das auf Dänisch jedoch ebenfalls als eigenständiges Wort existiert („bemærkelsesværdig“).

⁵²² Vgl. Se 3, S. 111; MLM, S. 609 f.

⁵²³ Se 3, S. 111.

⁵²⁴ Vgl. z.B. Se 2, S. 88 f.; MLM, S. 111 f.

Dabei hatten sie keine Berührungsängste mit einer auf das Vergnügen abzielende Auffassung von Kultur, die sich elitären Konzepten widersetzt. Auf Bitten des Theaterdirektors des *Casino*, Hans Wilhelm Lange, schrieb Andersen ein auf einer Vorlage aus *1001 Nacht* beruhendes Märchen des österreichischen Dichters Ferdinand Raimund für das Theater um, das ausgesprochen erfolgreich aufgeführt wurde.⁵²⁵ Nach Aussagen des Erzählers in *Mit Livs Eventyr* kamen „alle Classer fra de Fornemste til de Fattigste [...] at see det“⁵²⁶ („alle Klassen von den Vornehmsten bis zu den Ärmsten, [...] es zu sehen“ [Übers. F. F.]⁵²⁷). Sein Verhältnis zu diesem Theater, „hvor Mængden for en billig Priis fik Musik og Skuespil, og Staden selv et Sted, stort og smagfuldt, til dets meest besøgte Concerter og Maskerader, kort sagt, et Locale til egentlige Folkeforlystelser“⁵²⁸ („wo die Menge zu einem billigen Preis Musik und Schauspiel bekam, und die Stadt selbst eine Stätte, groß und geschmackvoll, für ihre meistbesuchten Konzerte und Maskeraden, kurz gesagt, eine Räumlichkeit für eigentliche Volksbelustigungen“ [Übers. F. F.]⁵²⁹), wurde zu einer Erfolgsgeschichte, die er nicht ohne Seitenhiebe auf das *Kongelige Teater* und die „Dialectisk-Interessant[e]“⁵³⁰ literarische Kritik – gemeint ist vor allem der hegelianisch geschulte Geschmacksrichter Johan Ludvig Heiberg – erzählt. Andersens Stücke entsprachen weniger den Kriterien bildungsbürgerlich geprägter Zensoren und kamen den Theaterbesuchern der unteren und mittleren Schichten entgegen, weshalb er besonders an den privaten Theatern große Erfolge feierte.⁵³¹

Ohne hier ins Detail gehen zu können, möchte ich einige Aspekte betonen, die Andersens dramatische Arbeit betreffen. Obgleich negative Kritiken und Publikumsreaktionen sowie abweisende Theaterdirektoren bzw. SchauspielerInnen in den Autobiographien vielfach erwähnt werden und Andersen in der Sekundärliteratur oft als erfolgloser Theaterdichter gezeichnet wird,⁵³² sprachen viele seiner Dramen ein breites Publikum an. Diese Erfolgsstücke standen nahezu immer in engem Zusammenhang mit transnationalen Intertexten und Andersens Kenntnissen des außerdänischen Theaters, teilweise handelte es sich bei den Texten um direkte Übersetzungen aus einer anderen Sprache.⁵³³ Andersen wirkte als Kulturimporteur,

⁵²⁵ Vgl. Se 3, S. 111 f.; MLM, S. 609–611; Barfoed Møller 1995, S. 49–52.

⁵²⁶ Se 3, S. 112.

⁵²⁷ MLM (S. 610) ergänzt „Klassen“ um „der Gesellschaft“.

⁵²⁸ Se 3, S. 111.

⁵²⁹ MLM (S. 609) stellt „bekam“ „vorgesetzt“ voran und ruft so negative Konnotationen hervor, die im Original nicht gegeben sind.

⁵³⁰ Se 3, S. 113; vgl. auch ebd., S. 112 f.

⁵³¹ Vgl. Andersen 2005, S. 612 f.; Engberg 1995, S. 312; Kvam/Risum/Wiingaard 1993, S. 12–15; Sk 1, S. 38, 40, 50 f.

⁵³² So kommt Andersen als Dramatiker im jüngsten Beitrag zu *Dansk Litteraturs Historie* von Klaus Peter Mortensen (2008) nicht vor, während Auring u. a. (1984, S. 140 f.) erklären, dass sein Durchbruch am Theater ausblieb, ohne die Erfolge an privaten Theatern zu erwähnen.

⁵³³ Vgl. Barfoed Møller 1995, S. 13–30, 49–63 und passim; 1999. In der Einleitung der *Skuespil*-Ausgabe wird der häufig vorhandene Kontrast zwischen Publikumserfolg und Kritikerablehnung besonders deutlich. Vgl. Sk 1, S. 19, 26, 30–35, 38 ff.

der sich von der entstehenden Massenkultur europäischer Metropolen und exotischen Szenerien gleichermaßen inspirieren ließ.

Kirsten Wechsel zeigt, wie *Mulatten (Der Mulatte)* (1840), das sowohl am *Kongelige Teater* als auch im *Casino* mehrfach aufgeführt wurde, mit dem begehrenden Blick des Publikums und dessen Raumwahrnehmung arbeitet, indem es Erotik, Luxus und Exotik (von großer Bedeutung sind hierbei auch die Requisiten) ebenso wie starke räumliche Kontraste, zum Beispiel zwischen dunklem Kerker und erleuchtetem Ballsaal oder kleinem Zimmer und weitem Sklavenmarkt, auf die Bühne bringt, und so das Publikum in seinen Bann zu ziehen vermochte.⁵³⁴ Diese Art der Begeisterung unterscheidet sich von der Domestizierung des Blicks, die Heiberg im Theater vollziehen wollte.⁵³⁵

Damit findet sich eine der Öffentlichkeit allgemein inhärente Ambivalenz auch im Theater wieder: Während einerseits neue Techniken der Kontrolle ausgeübt werden, die sowohl vom gerade durch die literarische bzw. theatralische Öffentlichkeit geschulten Selbst als auch von den es umgebenden sozial-räumlichen Strukturen ausgehen können, findet sich andererseits im Theater ein kalkulierter Exzess, der das Begehren der Menge befriedigen soll. (Letzteres auch, um Publikum anzulocken und das Theater zu finanzieren.) Die Zähmung dieser widerstreitenden Pole durch die räumliche Ordnung des Theaters ist labil. Denn das Theater ist durchlässig für das es umgebende Geschehen, wie sich an seiner Transnationalität ebenso wie an seiner Funktion für die nationale Identitätsbildung zeigt. Beide Aspekte waren es, die es zu einem Schauplatz von Massenbewegungen werden ließen.

Der Erzähler von *Mit Livs Eventyr* beschreibt eine solche Massenbewegung anlässlich der Geschehnisse von 1848, die das Ende des dänischen Absolutismus ebenso einleiteten wie das Zerbrechen des multinationalen Staates. Dänemark erhielt eine Verfassung und der erste Schleswig-Holsteinische Krieg brach aus.⁵³⁶

⁵³⁴ Vgl. Sk 2, S. 346, 355, 359, 368; MU S. 31, 34, 36, 40; Wechsel 2005. Zu szenischen Effekten in *Mulatten* vgl. auch Barfoed Møller 1995, S. 26–28.

Mit Livs Eventyr schildert, dass sich ein höherer Beamter aus Westindien, dem der Erzähler im Vorgemach des Königs begegnet, gegen das Stück aussprach, „da det vilde være af skadelig Indflydelse paa de Sorte paa vore vestindiske Øer; men det skal heller ikke opføres paa de vestindiske Øer!’ svarede man ham.“ (Se 2, S. 197) („da es von schädlichem Einfluss auf die Schwarzen auf unseren westindischen Inseln sein würde; aber es soll ja nicht auf den westindischen Inseln aufgeführt werden!’ antwortete man ihm.“ [Übers. F.F. Die von Tove Fleischer herausgegebene Übersetzung weicht in einigen Punkten ab, unter anderem wird „Sorte“ mit „Neger“ übersetzt. Vgl. MLM, S. 256.]). Da in Westindien 1839 ein öffentliches kostenloses Schulsystem mit Schulpflicht (auch für Sklavenkinder) eingeführt worden war, waren die Vorbehalte des Beamten gegenüber dem Stück vielleicht nicht ganz unberechtigt. Vgl. Døygaard 2002, S. 57. Nachweise einer Rezeption in Westindien sind mir jedoch nicht bekannt.

⁵³⁵ Vgl. Zerlang 1997, S. 84 f.; 2002a, S. 24–28.

⁵³⁶ Kritische Darstellungen der Ereignisse von 1848 liefern Auken 2008c; Bjørn 2003, S. 327 ff., bes. S. 332–334; Jensen/Smidt 1982, S. 82–88; Rerup 1992, S. 344–356; Skovgaard-Petersen 1985, S. 218 ff. Die Darstellung in *Dansk litteraturhistorie* (Busk-Jensen u. a. 1985, S. 27–31) ist zwar kritisch gegenüber der Selbstgerechtigkeit des Bildungsbürgertums, sieht jedoch weniger stark die von Beginn an vorhandene nationalistische Gefahr der Ereignisse. Zu Andersens Perspektive auf das Geschehen vgl. auch Korsgaard 2005.

Aaret 1848 rullede op, et mærkeligt Aar, et Vulkan-Aar, hvori de store Tidsbølger ogsaa skyllede blodigt hen over vort Fædreland.

[...]

Gjennem Europa gik store Bevægelser, Revolutionen brød ud i *Paris*, *Louis Philippe* med Familie forlod Frankrig; som mægtige Søer gik Oprøret gennem Tysklands Byer; her hjemme læste vi endnu kun herom. – Her alene var et Fredens Hjem! her kunde man endnu aande frit, tænke paa at besøge Kunst, Theater og alt det Skjønne.

Men Freden varede kun kort, de store Dønninger naaede allerede op til os. Oprøret brød nu ud i *Holsteen*. Rygtet slog ned som en Lynstraale og Alt var i Bevægelse.

En utrolig Menneskemasse samlede sig i Casinos store Sal og næste Morgen drog Deputationen til Kongen, jeg stod paa Slotspladsen og saae den store Skare. – Snart var bekendt i Staden, [sic] Kongens Svar og Ministeriets Afskedigelse.

Jeg var i forskellige Kredse Vidne til de høist forskellige Indtryk af Begivenhederne. Gjennem Gaderne droge Dag og Aften store Folkeskarer syngende fædrelandske Sange; der skete ingen Excesser, men der var noget Uhyggeligt i at møde disse næsten fremmede Horder, disse mig ubekjendte Ansigter, det var, som om en heel anden Slægt var traadt frem.⁵³⁷

(Das Jahr 1848 brach an, ein merkwürdiges, ein Vulkan-Jahr, in dem die großen Zeitwogen auch blutig über unser Vaterland hinrollten.

[...]

Durch Europa gingen große Bewegungen, die Revolution brach in *Paris* aus, *Louis Philippe* mit Familie verließ Frankreich; gleich mächtigen Wogen ging der Aufstand durch Deutschlands Städte; hier daheim lasen wir noch nur darüber. – Hier alleine war eine Heimat des Friedens! hier konnte man noch frei atmen, daran denken, Kunst, Theater und all das Schöne zu besuchen.

Aber der Friede dauerte nur kurz, die großen Dünungen erreichten uns schon. Der Aufruhr brach nun in *Holstein* aus. Das Gerücht schlug ein wie ein Blitzstrahl und alles war in Bewegung.

Eine unglaubliche Menschenmasse versammelte sich im großen Saal des Casinos und am nächsten Morgen zog die Deputation zum König, ich stand auf dem Schlossplatz und sah die große Schar. – Bald waren in der Stadt die Antwort des Königs und die Verabschiedung des Ministeriums bekannt.

Ich war in verschiedenen Kreisen Zeuge der höchst verschiedenen Eindrücke von den Ereignissen. Durch die Straßen zogen Tag und Abend große Volksscharen, vaterländische Lieder singend; es geschahen keine Exzesse, aber es war etwas Unheimliches darin, diesen fast fremden Horden, diesen mir unbekanntem Gesichtern zu begegnen, es war, als sei ein ganz anderes Geschlecht plötzlich aufgetaucht. [Übers. F. F.]⁵³⁸

Das Begehren der Masse, mit dem er als Theaterdichter operiert, ist dem Königsfreund Andersen unheimlich. Das „ganz andere Geschlecht“ taucht nur scheinbar plötzlich und nicht zufällig im *Casino* – oder alternativ im *Hippodrom*, das einem

⁵³⁷ Se 3, S. 71 f.

⁵³⁸ Die Übersetzung in MLM (S. 549, 551 f.) gibt die Atemlosigkeit in Interpunktion und Syntax nicht ganz wieder, zudem sind hier Erklärungen eingeschoben, die im Original nicht enthalten sind.

Teil der Bewegung ihren Namen gab⁵³⁹ – auf. Diese Orte umfassten die ökonomische ebenso wie die politische Potenz der Menge und standen mit dem Außen, der Welt, in Verbindung. Die europäische Politisierung, die zunächst noch abgehalten werden konnte, ergriff den Raum der Stadt, der nun erst zu einer politischen Öffentlichkeit im eigentlichen Sinne wurde. Dieser politische Charakter wird vom Erzähler als Fremdheit wahrgenommen und als Naturkatastrophe metaphorisch in seiner Geschichtlichkeit verkannt.

Das Unheimliche, das er im Zusammenhang mit der Volksbewegung spürt, weicht bald einer allzu heimlichen Wahrnehmung. Zwar ist der Erzähler zerrissen angesichts seiner freundschaftlichen Kontakte nach Deutschland, und der Skandinavismus, den er im Zusammenhang mit dem schleswig-holsteinischen Krieg in erster Linie preist, hat einen multinationalen Charakter. Dennoch spricht aus den Schilderungen streckenweise eine nationale Begeisterung, die Andersens Autobiographie zuvor fremd war.⁵⁴⁰

Die allgemeine skandinavische Verbrüderung und das Wegfallen der Standesunterschiede sind Zeichen eines Ausnahmezustandes; es herrscht Krieg. Der Rausch bleibt nicht ungebrochen. Andersen nennt die Deutschen in einem Brief an die englische *Literary Gazette*, den er auf Bitten eines hohen Beamten, Dänemark in der ausländischen Presse zu verteidigen, am 13. April 1848 sandte, „et ærligt, sandhedskjærligt Folk“ („ein ehrliches, wahrheitsliebendes Volk“)⁵⁴¹, das zu Klarheit über die Verhältnisse kommen und dann wieder Hochachtung und Freundschaft (für Dänemark) empfinden würde.

Er setzt sich aufgrund eines Briefes eines unbekanntenen Deutschen für dessen kriegsgefangenen Sohn ein, und bald schon treiben ungerechte Kritiken ihn wieder aus Dänemark fort.⁵⁴²

⁵³⁹ Das *Casino* war am 11. März öffentlicher Versammlungsort für ca. 2300 vor allem national Gesinnte, während sich am folgenden Tag im *Hippodrom* der linke Kopenhagener Flügel der Bewegung einfand, der stärker das demokratische Anliegen als die nationale Frage betonte. Vgl. Skovgaard-Petersen 1985, S. 219 f. Vgl. auch Auken 2008d und Busk-Jensen u. a. 1985, S. 78–81 und 84 ff. zu Meir A. Goldschmidt und Hans Egede Schack, die zwei wichtige Sprecher der *Hippodrom*-Bewegung waren.

Das *Hippodrom* trug das A/S (*Aktieselskab* [Aktiengesellschaft]) sogar in seinem Namen und war eine Reitschule, in deren Gebäude auch Konzerte und Vorlesungen stattfanden. 1857 wurde es zu einem Volkstheater umgebaut. In der Einladung zur Aktienzeichnung, die in den *Adressecomptoires Efterretninger* am 11. Dezember 1845 erschien, ist ein Argument für die Errichtung eines Hippodroms, dass die meisten größeren Städte des Auslands über eine solche Einrichtung verfügen. Vgl. Hassø 1945, S. 22–34.

⁵⁴⁰ Vgl. auch Detering 2001; Galster 1954, S. 49 ff.; de Mylius 1981, S. 257–264. Detering begreift die Ereignisse von 1848 als einen Wendepunkt in Andersens Verhältnis zu Dänemark als Nation. Während Galster vor allem Andersens Sehnsucht nach Frieden betont, stellt Detering Andersens Nationalisierung dar, jedoch nicht ohne den friedlichen Charakter seiner patriotischen Lyrik herauszuarbeiten. De Mylius betont die mit der nationalen Bewegung verbundenen Ängste Andersens.

⁵⁴¹ Se 3, S. 74; MLM S. 555.

⁵⁴² Vgl. Se 3, S. 73–84; MLM, S. 552–569.

Aber die kurze Passage, in der Geschichte (in der Bedeutung des Wortes, die im 19. Jahrhundert vorherrschte) explizit geschildert wird, bereitet der Leserin des 21. Jahrhunderts trotz dieser Zugeständnisse Unbehagen, insbesondere der in *Mit Livs Eventyr* zitierte Brief nach England. Bei diesem Brief handelt es sich um einen verhältnismäßig unmittelbaren, das heißt nicht retrospektiv geschriebenen, Eindruck aus jenen Tagen. Der Brief sollte den nationalen Anspruch in einem europäischen Zentrum, London, vertreten und betont die Rechtmäßigkeit des dänischen Krieges ebenso wie die nationale Begeisterung.⁵⁴³ Hier wird bereits deutlich, wie europäisch der Schleswig-Holsteinische Konflikt innerhalb kürzester Zeit werden sollte.

Es ist aus einer globalisierungstheoretischen Perspektive nicht ohne Ironie zu bemerken, dass die Asynchronität der Transport- und Kommunikationsnetzwerke von Sune Auken als eine Ursache für den Ausbruch der Aufstände angegeben wird. Eine Schleswig-Holsteinische Delegation und die neue Regierung hatten erfolgreich eine friedliche Teilung ausgehandelt und schickten einen Spezialkurier mit dieser Nachricht und der Aufforderung, Ruhe zu bewahren, nach Schleswig-Holstein. Doch die Reise war lang, so dass die Botschaft die Herzogtümer erst erreichte, nachdem diese bereits aus der Zeitung *Berlingske Tidende* vom Casinotreffen, dem Volksmarsch und dem Abgang der alten Regierung erfahren hatten. Diese Nachricht wurde als Kriegserklärung aufgefasst und eine Aufstandsregierung gebildet. Mit der Begründung, der König habe seine Regierungsfreiheit verloren, erstürmte der Prinz von Nør die Festung von Rendsborg. Die Nachricht von der friedlichen Teilung erreichte die Aufständischen zu spät.⁵⁴⁴ Aber solche Feinheiten sind angesichts der elektrisierten Öffentlichkeit, in die ein unzutreffendes Gerücht wie ein Blitzstrahl eingeschlagen hatte,⁵⁴⁵ vielleicht weniger relevant und finden keinen Eingang in die Geschichtsschreibung des nationalisierten Dänemarks jener Tage.

Die Menge, die das Ende der absoluten Monarchie und ein Grundgesetz mit einem relativ weitreichenden Wahlrecht (das Frauen ebenso wenig wie Besitzlose einschloss)⁵⁴⁶ erzwang, ist nicht zu trennen von jener, die den ersten Schleswig-Holsteinischen Krieg forcierte. Das beinahe revolutionäre Jetzt, in dem die absolutistische Vergangenheit und die technisch entfremdete Zukunft vergnügliche orientalische Gewänder tragen und in ihrer Miniaturisierung kontrollierbar erscheinen, erweist sich nicht nur als demokratisch, sondern leider auch als national.

⁵⁴³ Johan de Mylius (1981, S. 262) verweist jedoch darauf, dass der Brief den Wunsch verrät, sowohl ein guter Däne als auch ein guter Europäer zu sein.

⁵⁴⁴ Vgl. Auken 2008c, S. 543.

⁵⁴⁵ Es gab keinen Aufstand in Schleswig-Holstein, als Orla Lehmann dies beim Casinotreffen andeutete. Vgl. ebd., S. 541 f.

⁵⁴⁶ Wahlberechtigt waren nur mündige Männer, die Miete zahlten oder Wohneigentum besaßen. Der Rest bekam ein indirektes Wahlrecht. Kein Wahlrecht hatten neben Frauen Männer ohne Hausstand und solche, die in privaten Dienstverhältnissen standen. Vgl. Rerup 1992, S. 351.

Im nationalen Narrativ tritt das Geschichtliche oft als scheinbar Natürliches, immer schon Vorhandenes auf.⁵⁴⁷ Auf diese Art charakterisieren Adorno und Benjamin auch die Wahrnehmung des Interieurs und der Stadt. Letztlich handelt es sich nach ihrer Analyse bei diesem Phänomen um eine Gestalt des Kapitalismus.

Die Entstehung von Nationalismus ist von verschiedenen Faktoren beeinflusst, über deren Anteile in der Forschung keine Einigkeit herrscht. Den Zusammenhang von kapitalistischer Wirtschaftsform und Nationalismus betonen jedoch mehrere einflussreiche Ansätze.⁵⁴⁸ Der dänische Nationalismus ist zu komplex, um ihn ausschließlich auf die zunehmende kapitalistische Durchdringung der Kommunikationssysteme zurückzuführen und als Ausdruck von Widersprüchen zwischen Politik und Wirtschaft, Menschlichkeit und Technik zu lesen. Dies sind jedoch gewichtige Aspekte. Es ist im Falle der Ereignisse von 1848, die dazu beitrugen, dass Dänemark ein neues Grundgesetz bekam und eine konstitutionelle Monarchie wurde, mitzudenken, dass diese Entwicklung wesentlich von den Nationalliberalen ausging, die auch auf wirtschaftlicher Ebene eine liberale Politik durchsetzten.⁵⁴⁹ Die neuen Wirtschaftsformen schufen wiederum teilweise erst die Räume, in denen sich demokratische Positionen entwickeln und schließlich auch durchsetzungsstark artikulieren konnten, wie gezeigt wurde. Die nationale Entflammung ging von Räumen aus, die ebenso ein Produkt der veränderten ökonomischen Prinzipien wie Orte der neuen Konsumkultur waren. Städtische Nationalliberale verbündeten sich mithilfe literarischer und journalistischer Massenmedien mit der Landbevölkerung.⁵⁵⁰

Vergleichbar dem im Interieur ebenso wie in der „by i byen“ erzeugten Effekt, wird im nationalen Narrativ Innerlichkeit konstruiert, die phantasmagorisch angesichts der Vernetztheit seines Entstehens ist. Die Sozialkonstruktion der Nation ist, ebenso wie das Interieur oder die „by i byen“, ohne ihr Außen undenkbar, ihre Grenzen sind scheinhaft, aber leider (und das unterscheidet sie vielleicht von den Erstgenannten) zugleich auch auf tödliche Art real. Ebenso wie das Interieur und die „by i byen“ kommt der Nationalismus mit einer zunehmenden Unüberschaubarkeit der Verhältnisse auf und suggeriert deren Überwindung. Das findet in dem Brief Andersens seinen Niederschlag in dem bestimmten Gefühl, im Recht zu sein gegenüber den Schleswig-Holsteinern, obgleich die politische Situation unübersichtlicher kaum sein könnte.

Dennoch wird man *Mit Livs Eventyr*, das im Gegensatz zu dem zitierten Brief nach Abklingen der nationalen Begeisterung verfasst wurde, nicht gerecht, wenn man es in dieser unbegründeten nationalen Selbstgewissheit stehen lassen würde. Gewissheit bezüglich der sozialen Zugehörigkeit ist in Andersens Autobiographien

⁵⁴⁷ Vgl. Anderson 1983, S. 19; Osterhammel 2009, S. 606.

⁵⁴⁸ Zu den wichtigsten Ansätzen, die Überlegungen zum Zusammenhang von Wirtschaftsform und Nationalismus einbeziehen, zählen Anderson (1983); Deutsch (1972); Gellner (1999); Hobsbawm (1983 und 2004). Vgl. auch den Überblick von Hans-Ulrich Wehler (2001).

⁵⁴⁹ Vgl. Hansen 1972, S. 122–136, Rerup 1991, S. 368 f.

⁵⁵⁰ Die Interessensdifferenzen von städtischen Nationalliberalen und Landbevölkerung stellten sich allerdings bald heraus. Vgl. Rerup 1992, S. 345 ff.

selten, und so gesellen sich auch der nationalen Begeisterung zahllose Gegenbeispiel kosmopolitisch inspirierter Offenheit und Ablehnung der eigenen Nation zu Seite.

Der eigentliche Weg, um die Stadt oder das Land wahrnehmen zu können, ist es nicht, eine Mauer zu ziehen. Sondern möglichst viele Städte und Länder zu sehen. Und von außen auf die Heimat zu blicken.

2.2 Topographien von Netzwerken

2.2.1 Reisen durch Weltstädte

Dänemark und die Geographien der Texte verändern sich, sobald Andersen auf Reisen geht. Die frühesten Reiseschilderungen waren auf Dänemark beschränkt.⁵⁵¹ Die Besetzung literarischer Landschaften⁵⁵² spielt in ihnen sowie dem ersten über Dänemark hinausreichenden Reisebericht, *Skyggebilleder af en Reise til Harzen, det sachsiske Schweiz etc. etc., i Sommeren 1831* (*Schattenbilder von einer Reise in den Harz, die sächsische Schweiz etc. etc., im Sommer 1831*) (1831), eine wichtige Rolle. Doch schon in den *Skyggebilleder* sind Städte wichtige Anlaufpunkte, deren Bedeutung mit der zunehmenden Nutzung moderner Transportmittel in den späteren Reisebüchern wächst.

Nachdem Kopenhagen in der *Fodreise fra Holmens Canal til Østpynten af Amager i Aarene 1828 og 1829* (*Fußreise von Holmens Kanal zur Ostspitze von Amager in den Jahren 1828 und 1829*) (1829) intertextuell verortet wurde, wird es in den Reisebüchern ab den *Skyggebilleder* und den Autobiographien mental ins Ausland mitgenommen und immer wieder verglichen mit dem Neuen.

Die Reisebücher und die Autobiographien tragen zudem das Außen ins Innen. Insbesondere der bereits erwähnte kulturjournalistische Einschlag in Kombination mit dem praktizierten *name dropping* war auch ein Weg, die Leser in die moderne Kultur und ihre tragenden Persönlichkeiten einzuführen.⁵⁵³

Motive aus der Kopenhagendarstellung finden sich in potenziierter Form auch in der Darstellung anderer Städte, die in Andersens Topographie eine zentrale Stellung innehaben. Bernhard Glienke verortet in der „ersten Städteliga“⁵⁵⁴ dieser Topographie London, Rom und Paris. Die Hierarchisierungen in dieser Topographie stehen in engem Zusammenhang mit der Einbindung der Städte in Handels- und Verkehrsnetzwerke, der Qualität ihrer technischen und kulturellen Infrastrukturen sowie ihrer Besetzung durch europäische Eliten in Kultur und Politik.

⁵⁵¹ Vgl. Re 1, S. 48–63; Se 1, S. 223; MML, S. 72 f.; Se 2, S. 85–87; MLM, S. 106–109.

⁵⁵² Andersen besuchte landschaftliche Sehenswürdigkeiten, die ihm aus literarischen Texten bekannt waren. S. o. S. 78. Zu Andersens Dänemark vgl. auch Behschnitt 2006, S. 391–438. Behschnitt arbeitet vorwiegend mit den Romanen und den *Eventyr og Historier*. Hier findet sich auch ein Überblick über die „literarische Erschließung Dänemarks 1800–1870“. Vgl. ebd., S. 277–340.

⁵⁵³ Vgl. Re 1, S. 22. Es handelt sich hierbei um die Einleitung von Klaus Peter Mortensen.

⁵⁵⁴ Glienke 1996, S. 47. Vgl. auch Draga Alexandru 2007, S. 110 f.

Auf Kopenhagen folgt in *Mit Livs Eventyr* als nächste Weltstadt Paris. Glienkes Feststellung, dass Frankreichs Hauptstadt „negativ markiert gegenüber dem positiven und dennoch kontrastiven Paar Rom und London“⁵⁵⁵ sei, lässt sich in dieser Eindeutigkeit nicht aufrecht erhalten,⁵⁵⁶ trifft aber grundsätzlich zu. Die erste Beschreibung der Stadt in *Mit Livs Eventyr* vermittelt ein Gefühl der Fremdheit. Diese Fremdheit ist doppelgesichtig, sie umfasst die verlassene Heimat ebenso wie die besuchte Fremde.

Paris distanziert den Besucher durch überschäumendes Leben, das in *Mit Livs Eventyr* zugleich von bedrohlichen Anzeichen revolutionären Aufruhrs durchsetzt ist.⁵⁵⁷ Hier findet sich die Gefahr der Menge wieder, die bereits den Eintritt in Kopenhagen kennzeichnete. Doch diesmal ist der Ich-Erzähler von Beginn an in der Lage, diese Zeichen nicht mehr provinziell zu lesen, sondern in ihrem politisch-gewaltsamen Potential zu erkennen. Die Festlichkeiten anlässlich der Julirevolution werden als Tanz auf dem Vulkan wahrgenommen. Zudem haben sie Teil an einer bisweilen schmerzhaften Reizüberflutung.

Andererseits wächst in Paris die Distanz zu Dänemark. In *Das Märchen meines Lebens ohne Dichtung* und *Mit Livs Eventyr* schildert der Erzähler, wie er nach langem Warten den ersten – unfrankierten – Brief aus Dänemark entgegen nimmt, der sich beim Öffnen als Schmähbrieff erweist. Aufgrund seiner häufigen Begleitung durch andere dänische Reisende kommt er nicht ausreichend mit der französischen Kultur und Sprache in Kontakt und beschließt deshalb, allein in die Schweiz weiter zu reisen, um seine Französischkenntnisse zu verbessern.⁵⁵⁸ Von dort bricht er nach Rom auf.

Italien erlebt die Leserin von *Mit Livs Eventyr* zunächst als eine Abfolge von Bildern.⁵⁵⁹ Die Kontakte zu bildenden Künstlern, die der Ich-Erzähler in Rom knüpft,

⁵⁵⁵ Glienke 1996, S. 48.

⁵⁵⁶ Die Festlichkeiten und Begegnungen in Paris werden nicht durchgängig negativ charakterisiert. Vgl. Se 2, S. 110–119; MLM, S. 139–153. Umgekehrt sind Rom und London nicht nur positiv gezeichnet. Vor allem die zweite und die dritte Begegnung mit Rom sind teilweise enttäuschend. Vgl. Se 2, S. 211–215, 328–330; MLM, S. 275–280, 440–444. Die Londonschilderungen umfassen neben der durch das exzessive Gesellschaftsleben hervorgerufenen Erschöpfung auch den Eindruck schockierender Armut (s.u.).

⁵⁵⁷ So wird Andersen am ersten Morgen in Paris davon geweckt, dass eine Menschenmenge aus einem Gebäude stürzt. Erst später erfährt er, dass es sich um ein Vaudeville-Theater handelt und genau dann ein Gewitter ausgebrochen war, als die Vorstellung endete. Vgl. Se 2, S. 110; MLM, S. 140 f. Bei den Vorbereitungen zu den Juli-Feierlichkeiten begegnet er an einer noch verdeckten Statue einer alten Frau, die mit einem Ausdruck von Wahnsinn zu ihm spricht: „der har de sat ham op! imorgen rive de ham ned igjen, ha, ha, ha! jeg kjender de Franske!“ („Dort haben sie ihn aufgestellt! Morgen reißen sie ihn wieder herunter, hahaha, ich kenne die Franzosen!“). Andersen verlässt daraufhin „uhyggeilig stemt“ („[u]nheimlich gestimmt“) (Se 2, S. 117; MLM, S. 149) den Platz.

Die Anzeichen der Gefahr sind im *Märchen meines Lebens ohne Dichtung* noch nicht zu spüren. Vgl. Se 1, S. 232 f.; MML, S. 88–90.

⁵⁵⁸ Vgl. Se 1, S. 232 f.; MML, S. 88–90; Se 2, S. 112 f., 115–117, 118; MLM, S. 142 f., 147–149, 151.

⁵⁵⁹ Vgl. Se 2, S. 127–144; MLM, S. 164–187. Eine vergleichbare Darstellungstechnik findet sich im Roman *Improvisatoren (Der Improvisator)* (1835). Im *Märchen meines Lebens ohne Dichtung* ist

verbinden sich harmonisch mit den bildhaften Schilderungen. Hier ist der Erzähler in ein soziales Netzwerk von Künstlern aus Dänemark, Norwegen, Schweden und Deutschland eingebunden. Anlässlich des Weihnachtsfestes 1833 schreibt er ein Lied, dessen skandinavistischer Grundton ihm von den anwesenden Dänen und von hoch stehenden Persönlichkeiten aus der Heimat vorgeworfen wird. So kontrastiert die multinationale Gemeinschaft der Künstler, als deren Teil der Ich-Erzähler sich empfindet, mit der engstirnigen Haltung der Kopenhagener Elite und inszeniert den Andersen zugleich als Vorreiter des aufkommenden Skandinavismus.⁵⁶⁰

Aus einer globalisierungstheoretischen Perspektive ist von den Stadtportraits die Londonschilderung zentral, da hier der Weltstadtcharakter am deutlichsten hervortritt. Von Holland aus reist Andersen mit einem Dampfschiff Richtung englischer Hauptstadt, umgeben von Auswanderern nach Amerika. Bewegung in die Stadt und Bewegung in die Welt werden so vereint.

Da jeg i Morgenstunden kom op paa Dækket igjen, kunde jeg øine den engelske Kyst; ud for *Themsens* Munding laae i Tusindeviis Fiskerbaade som en uhyre Kyllingeflok, som sønderrevne Papirstykker, som et heelt Marked eller en Leir med Telte. Themsen forkynder rigtignok, at England er Havets Behersker, her flyve dets Tjenere ud, hele Skarer af talløse Skibe; hvert Minut kommer der som Staffet, Dampskib paa Dampskib, en Løber var det med tungt Røg-Flor i Hatten, hvor øverst den røde Ildblomst blussede. Brystende sig som en Svane gled det ene store Seilskib os forbi efter det andet; Lystjagter med rige unge Gentlemen viste sig, Fartøi fulgte paa Fartøi, jo høiere vi kom op paa Themsen, tog Vrimlen til; [...].

(Als ich morgens wieder an Deck kam, konnte man die englische Küste erkennen. Vor der Mündung der Themse lagen Tausende von Fischerbooten gleich einer ungeheuren Schar junger Hühner, gleich zerrissenen Papierstücken, gleich einem ganzen Jahrmarkt⁵⁶¹ oder einem Lager von Zelten. Die Themse verkündet offenbar, daß England der Beherrscher der Meere ist. Hier fliegen seine Diener aus, ganze Scharen von zahllosen Schiffen. Ununterbrochen kommt wie in einer Staffel Dampfschiff auf Dampfschiff, gleich einem Läufer mit schwerem Rauchsleier am Hut, an dem ganz oben die rote Feuerblume leuchtet. Sich brüstend wie ein Schwan, glitt ein großes Segelschiff nach dem anderen vorüber. Lustjachten mit reichen, jungen Gentleman tauchten auf,

dieser bildhafte Charakter dagegen kaum vorhanden. Vgl. Se 1, S. 235 f.; MML, S. 92–95. Die Verwobenheit der Darstellungen mit der Malerei ist bereits für die *Skyggebilleder* hervorzuheben. Vgl. Houe 1996, S. 140 f.; Svane 2000, S. 146–156. Diesen intermedialen Aspekt von Andersens Texten behandeln auch Jørgen Bonde Jensen (1993; zu ausgewählten Märchen, Reisebüchern, *Improvisatoren* und der *Fodreise*), Annegret Heitmann (2009; mit einem Schwerpunkt auf *En Digtters Bazar*), Klaus P. Mortensen (Re 1, S. 29 f.; zu *En Digtters Bazar*) und Johan de Mylius (2004, S. 133–211; zu ausgewählten Märchen und *Billedbog uden Billeder* (*Bilderbuch ohne Bilder*) (1839–1840)).

⁵⁶⁰ Vgl. Se 2, S. 135–144; MLM, S. 174–187. Zum Skandinavismus vgl. Bjørn 1990, S. 253–257; Rerup 1991, S. 362–368.

⁵⁶¹ „Marked“ kann sowohl mit „Markt“ als auch mit „Jahrmarkt“ übersetzt werden.

Fahrzeug auf Fahrzeug. Je weiter wir die Themse hinaufkamen, um so [sic] mehr nahm das Gewimmel zu.)⁵⁶²

Die Boote auf dem Fluss erscheinen als ungeheurer Hühnerhaufen, als Ansammlung von Papierfetzen, als ganzer (Jahr-)Markt und Lager mit Zelten. Die Themse ist geprägt von einem unübersichtlichen Durcheinander, das dennoch eine, wenn auch wechselhafte, Ordnung verrät. Das ungeheure Verkehrsaufkommen wird sogleich in Beziehung gesetzt zu Englands maritimer Vormachtstellung. Markt und Lager, globale Seeherrschaft und Fernmigration verbinden sich in dieser Darstellung mit dem Globalisierungsmedium Meer. London präsentiert sich als Knotenpunkt eines globalen Netzwerkes. Der Blick auf die Themse verdeutlicht die machtvolle Stellung von Städten in der globalen Topographie des 19. Jahrhunderts. Neben dem nationalstaatlichen Territorialprinzip etablierten sie eine transnationale Geographie der Beziehungen. An der Spitze einer solchen Geographie stand, zumindest für den Bereich des Handels, London.⁵⁶³ In Andersens London macht die Massenauswanderung Station und es ist die Schaltzentrale des Empires. Neben dem militärisch Machtvollen steht die feine Lebensart der Gentlemen.

Die Anatomie der Moderne, die in dieser Anreise erfahren wird, ist kontrastiv, aber wandelbar: Es kann immer zum Umschlag zwischen Macht und Ohnmacht, Überfluss und Mangel kommen. Diese Anatomie setzt sich in die Stadt hinein fort. In der Englandschilderung werden Vergnügen und gehobenes Gesellschaftsleben ausgebreitet und scharf mit der Armut kontrastiert, die den Besucher schockiert.

Im Folgenden werden die Dampfschiffe von der Eisenbahn und überfüllten Omnibussen abgelöst. Der Verkehr durchdringt gleichermaßen Wasser und Land, das andauernd sich bewegende Meer findet seine Entsprechung im Wimmeln der Menschen, das eine eigene See formiert. Die ungeheure urbane Verdichtung zeigt sich an Verkehrsinseln, auf die sich Fußgänger beim Überqueren der Straßen retten müssen. In London ist alles in Bewegung, dabei jedoch ruhig. „Alt suser travlt, halvt stille, forbi“ („Alle saust zwar geschäftig, aber doch leise vorüber“)⁵⁶⁴. Gegenüber dem lebendigen Lärm von Neapel steht das geschäftige Treiben der englischen Hauptstadt, eine endlose Bewegung, die als ewige, über den Tod der Einzelnen hinausgehende, vorgestellt wird:

Og altid gaaer denne Sø! Altid! naar engang alle disse Mennesker, vi nu see færdes, ere i deres Grave, rører sig endnu her den samme Travlhed, altid de samme Bølger med Omnibus, Caps, Karrer, de vandrende Mænd med Skilter for og bag, Skilter paa Stænger, Skilter paa Vogne med Annoncerne, Luftballonerne, Buskmænd, Vauxhall, Panoramaer og *Jenny Lind*.

⁵⁶² Se 3, S. 29 f.; MLM, S. 490 f. Glienke (1996, S. 46–49) liefert eine schöne Analyse dieser Passage, die herausarbeitet, wie der Text die Großstadt als Abfolge von Wahrnehmungen wiedergibt und sich dabei klimaktisch steigert, um schließlich das Tempo und die Masse der Eindrücke an späterer Stelle durch Wiederholungen zentraler Motive und Metaphern aufzufangen. Jenny Linds Name dient schließlich als Scharnier zum nächsten Textabschnitt, der von Andersens Kontakten in London handelt.

⁵⁶³ Vgl. Osterhammel 2009, S. 382, 386.

⁵⁶⁴ Se 3, S. 30; MLM, S. 492.

(Immer ist diese See bewegt! Immer! Wenn einmal alle diese Menschen, die man hier sich dahinbewegen sieht, in ihren Gräbern liegen werden, wird sich hier noch immer dieselbe Geschäftigkeit kundtun, stets dasselbe Wogen von Omnibussen, Cabs, Karren, den wandernden Männern mit Schildern vorn und hinten, Schildern an Stangen, Schildern auf Wagen mit Anzeigen von Luftballons, Buschmännern, Vergnügungsorten, Panoramen und Jenny Lind.)⁵⁶⁵

Mit der Ewigkeit des Immerneuen in Form bewegter Werbeschilder führt diese Londonschilderung geradewegs ins Herz kapitalistischer Zeitlichkeit, wie Walter Benjamin sie im *Passagen-Werk* beschreibt.⁵⁶⁶ Die Werbung vereint in sich das Neueste mit dem Ewiggleichen. Der angezeigte Buschmann zwischen Luftballons, Vergnügungsorten, Panoramen und Jenny Lind verkörpert die Zeitlosigkeit des rauschhaften Vergnügens, das seine eigene Geschichtsvergessenheit hervorbringt. Nur in Europa kann der Buschmann zu dem scheinbar geschichtslosen Wesen werden, als das er ausgestellt wird, denn nur hier gibt es einerseits die Vorstellung fortschreitender Entwicklung einzelner Völker, an deren Spitze die Europäer stehen, und andererseits die nostalgische Sehnsucht, den tatsächlichen Entwicklungen, die nicht allein ein Voranschreiten ins Gute bedeuten, zu entkommen. Der Buschmann wird zur Projektionsfläche dieser zweifachen Zeitlichkeit. Er reist ins militärisch-kommerzielle Zentrum des Weltsystems und hält sich dort an Orten von Unterhaltung und Vermarktung auf. Damit handelt es sich um eine entschieden moderne und hybride Figur. Wie Jenny Lind, einer der ersten transkontinentalen Opernstars,⁵⁶⁷ zeigt er die Globalisierung der Vergnügungsindustrie an, die sich im 19. Jahrhundert intensiviert.

Schon die *sandwichmen* deuten darauf hin, dass der Erzähler in London nicht mehr ausschließlich Kunst, Künstler und gehobenes Gesellschaftsleben sucht, wie dies in Paris und Rom noch weitgehend der Fall ist. Die Londonschilderung entwickelt eine Doppelperspektive. Nach seitenlangen Ausführungen über prominente Bekannte, Opernabende und die eigene Popularität wird abrupt die Rückseite einer Gesellschaft gezeigt, in der es das wichtigste ist, *fashionable* zu sein.

„*High life*“ har jeg seet og – „Armod“, disse ere de to Poler i min Erindring. – „Armod“ saae jeg personificeret i en bleg, udhungret ung Pige, i slide, elendige Klæder, skjule sig i Hjørnet af en Omnibus, „Elendigheden“ saae jeg, og dog sagde den ikke et Ord i al sin Jammer, det var den forbudt; jeg husker Tiggerne, Mænd og Qvinder, de bare paa Brystet et stort, stivt Papir med de skrevne Ord: „Jeg døer af Sult! Forbarmelse!“ De tør ikke tale, det er dem ikke tilladt at betle, og saa glide de som Skygger forbi. [...] Jeg saae Mange, og man sagde mig, at i mit Qvarter var kun Faa, i de Riges aldeles Ingen, det var lukket for den stakkels Parias Slægt. Alt i *London* bliver Industri, ogsaa Betleriet, det gjælder om bedst at kunne drage Opmærksomheden hen paa sig, og jeg saae et Arrangement, hvorved det tilfulde opnaaedes.

⁵⁶⁵ Se 3, S. 31; MLM, S. 492 f.

⁵⁶⁶ Vgl. Benjamin 1991, S. 674–680, 695 f. Auf die moderne Zeitlichkeit im Zeichen der Neuigkeit geht Kapitel 3.2.1 ausführlicher ein.

⁵⁶⁷ Vgl. Osterhammel 2009, S. 30.

(Das ‚high life‘ habe ich hier gesehen und ‚die Armut‘. Dies sind die beiden Pole meiner Erinnerung. ‚Armut‘ sah ich verkörpert in einem bleichen, ausgehungerten, jungen Mädchen in abgetragenen, elenden Kleidern; es saß in einer Ecke des Omnibusses. ‚Das Elend‘ sah ich, und dennoch sagte es kein Wort in all seinem Jammer, es war ihm verboten. Ich entsinne mich der Bettler, Männer und Frauen, die auf der Brust ein Stück Karton trugen, darauf stand: ‚Ich sterbe vor Hunger! Erbarmen!‘ Sie wagen es nicht, zu sprechen, denn es ist ihnen verboten, zu betteln, und so gleiten sie einem Schatten gleich vorüber. [...] Ich sah viele dieser Unglücklichen, und man sagte mir, daß sie in meinem Quartier nur wenig und in dem der Reichen überhaupt nicht vorkommen, denn das sei für das arme Geschlecht der Paria verboten. Alles in London ist ein Gewerbe, also auch die Bettelei; es gilt die Aufmerksamkeit auf die beste Weise auf sich zu lenken, ich sah ein Arrangement, wodurch dies vollständig erreicht wurde.)⁵⁶⁸

Das Arrangement besteht aus einem Witwer mit Kindern in Trauerflor, die im Rinnstein stehen, um den Durchgang nicht zu behindern, und von dort aus Streichhölzer verkaufen, um das Bettelverbot zu umgehen. Auch das Betteln wird professionalisiert und optimal vermarktet. England ist vollständig durchdrungen von der kapitalistischen Wirtschaftsordnung, in der jede Handlung bewertungsfähige Ware ist. Als Industrie begriffen fällt selbst das Betteln unter das Gebot des Fleißes, das die Armen durch die Übertragung der Verantwortung für ihre Situation ablenkt von der möglichen Aussichtslosigkeit der Anstrengung.

Ebenso wie die hektische Bewegung des Geschäfts ist auch die Armut von Ruhe umgeben. Den Bettelnden wird das Sprechen verboten. Gegen die Bemühungen der Reichen, die Armen stumm und unsichtbar zu machen, sich abzuschotten gegenüber den Ausgestoßenen, steht das Erzählen von ihnen. Der Text vereint beide Welten in sich. Der Ich-Erzähler bewegt sich zwischen Armen und Reichen. Er holt das Schweigen der Armen unüberhörbar in die Stuben der Wohlhabenden, die sich zuvor als begeisterte Leser seiner autobiographischen Texte erwiesen haben, zu denen auch der uns vorliegende Text gehört. Der autobiographische Bestseller, der seinen Autor selbst zur Ware werden lässt, übersetzt die Stimmen derer, die ohne ihn nicht gehört werden, in die Lebenswelt jener, die ohne mediale Vermittlung nicht hören wollen. Obgleich Andersen Teil der Vergnügungsindustrie ist, bohren sich seine Texte stellenweise wie Stacheln in die bürgerlichen Wohnstuben.

Im Londoner Wahlkampf setzt eine karnevaleske Veränderung des einfachen Volkes ein, das sonst so demütig auftritt. Die Abgeordneten sind zur Überzeugungsarbeit verpflichtet, die Gesellschaftsordnung scheint umgekehrt. Der Spektakelcharakter des Wahlkampfes verdeutlicht zugleich seinen Ausnahmestatus. Redner werden mit verdorbenen Apfelsinen und Aas beworfen; Gedränge, Fahnenumzüge und Musik prägen die Kundgebungen. Das religiöse Fest wird von der politischen Inszenierung abgelöst.

London ist eine Stadt voller Widersprüche. Die Gewalt der Wirtschaftsordnung wird der relativ demokratischen Politik gegenübergestellt, deren Schilderung wiederum eine vorsichtige Kritik an der Lage im eigenen Land erlaubt: „Valgtiden, med

⁵⁶⁸ Se 3, S. 42 f.; MLM, S. 510.

alle dens Arrangementer og Udskeielser, dem vi i vort Land nok ogsaa komme efter, er første Gang seet ganske folkeligt og broget.“⁵⁶⁹ („Die Zeit der Wahlen, mit all ihren Vorbereitungen und Auswüchsen, die wir in Dänemark sicher auch einmal übernehmen werden, ist beim ersten Anblick ganz volkstümlich und festlich.“ [Übers. F. F.]⁵⁷⁰)

Zehn Jahre nach seinem ersten Aufenthalt in London besuchte Andersen Charles Dickens in England und veröffentlichte 1860 einen mehrteiligen Bericht über diesen Besuch in der Zeitschrift *Berlingske politiske Avertissements-Tidende*.⁵⁷¹ Der Text nimmt die Londonschilderung aus *Mit Livs Eventyr* wieder auf, setzt im wimmelnden Verkehr ein und führt dann in den Glaspalast. Vor dem enormen Publikum von zwölftausend Menschen wird dort Händel aufgeführt, obgleich der Eintrittspreis eher hoch liegt, wie der Erzähler festhält. In der Londondarstellung der Artikelserie von 1860 gerät jedoch die Armut, die das Londonportrait der Autobiographie zeigte, mit der gesteigerten Verzauberung durch die aufwändigen Inszenierungen von Opern und Dramen aus dem Blickfeld. Die Armen finden nur noch indirekt, als Objekt der Wohlfahrt reicher Gönner, Eingang. Das mag auch daran liegen, dass in den Städten Englands um diese Zeit ein Wendepunkt erreicht wurde; die Unterschichten konnten sich insgesamt besser ernähren und lebten seltener in extrem beengten Wohnverhältnissen.⁵⁷² Dennoch lässt sich festhalten, dass die zweite Londonschilderung vor allem von der Überwältigung durch die Unterhaltungsindustrie geprägt ist.

Ergänzt wird die betörende Wirkung der zunehmend an ein Massenpublikum gerichteten Aufführungen um den intensiven Eindruck, den ein Ausflug in die Produktionsstätte ihres medialen Supplements, der Massenpresse, hinterlässt. Die Massenpresse trug wesentlich zur Erschaffung der Medienstars bei, die Publikum anlockten. Von der Popularisierung der *celebrities* sollte nicht zuletzt Andersens Aufnahme in England und Schottland deutlich geprägt sein. Die englische Presse hatte sich seiner, auch aufgrund biographischer Skizzen seiner Person in den Übersetzungen seiner Texte, intensiv angenommen.⁵⁷³

Die Druckerei der *Times*, die im 19. Jahrhundert hinsichtlich der Produktionstechniken mehrfach Maßstäbe setzte, besticht den Erzähler in ihrer Raumaufteilung durch „en næsten militair Disciplin“ („[eine] fast militärische[n] Disziplin“), in der die verschiedenen Artikel eigene Abteilungen haben. Die Arbeitsorganisation ist perfektioniert worden. „Menneskeaannden regjerer her med Dampens Kræfter“

⁵⁶⁹ Se 3, S. 44.

⁵⁷⁰ Die Übersetzung in MLM entfernt sich an dieser Stelle in der zweiten Hälfte des Satzes etwas weiter vom dänischen Original.

⁵⁷¹ Vgl. Re 2, S. 160–183; RB, S. 161–197. Eine materialreiche Studie zum Verhältnis von Andersen und Dickens hat Elias Bredsdorff (1951) vorgelegt.

⁵⁷² Vgl. Osterhammel 2009, S. 332 f.

⁵⁷³ Vgl. Bredsdorff 1951, S. 14; 1954, S. 428–488. Andersens Verhältnis zur Presse war auch in England gespalten. Neben die Freude über seine Bekanntheit trat der Ärger über schlechte Kritiken. Vgl. Re 2, S. 179 f.; RB, S. 191 f.

(„Der menschliche Geist regiert hier mit den Kräften des Dampfes“); „Hr. *Blodløs*“ („*Herr Blutlos*“) ist auch hier anzutreffen. Aus dem Kohlendampf der City wächst

Avisernes nymphaea alba, Dronningeblomsten med flere end halvtresindstyve tusinde Blade; to Gange i Døgnet sætter den Blomst og Blade og strøer dem derpaa ud over Verden, fra Lapland til Hindostan; jeg saae denne Blomst springe ud, hørte dens Blade udfolde sig i Minutet; det var saa overvældende, saa gjennemrystende, at jeg syntes at staae midt i et brusende Vandfald.

(die *Nymphaea alba* der Zeitungen, die Königin der Blumen mit mehr als fünfzigtausend Blättern. Zweimal am Tag setzt sie Blüten und Blätter und streut sie dann über die Welt, von Lapland bis Hindustan; ich sah diese Blüte aufspringen, hörte, wie sich ihre Blätter innerhalb einer Minute entfalteten; das war so überwältigend, so erschütternd, daß ich glaubte, mitten in einem brausenden Wasserfall zu stehen.)⁵⁷⁴

Maschinelle Produktion und Distribution werden als überwältigende Naturgewalt wahrgenommen. Gleichzeitig behauptet der Text, diese werden vom Menscheng Geist regiert. Der regierende menschliche Geist wird wiederum auch durch die Arbeitsorganisation geformt, wie die militärisch empfundene Aufteilung des Raumes andeutet. Die kapitalistische Produktionsweise bildet Handlungsketten, in denen zunehmend unentscheidbar wird, welcher Aktion von Menschen und welche von Dingen ausgeht. Das zeigt ein Zugunglück, das gegen Ende des Textes dargestellt wird. Der Menscheng Geist regiert die Kräfte des Dampfes eben doch nicht allein. Mit diesen mensch-dinglichen Handlungsketten verbindet sich ein expansiver Zug, der für Eisenbahn und *Times* gleichermaßen gilt. Die ganze Welt wird überschwemmt von den Waren, die London verlassen. England ist nicht nur Seemacht, sondern auch Medienimperium.

2.2.2 (Ver-)Dichtung von Raum und Zeit: *Liszt*

Auch in der Orientreiseschilderung *En Digters Bazar* (*Eines Dichters Basar*) (1842) ist London Sinnbild einer maschinell hochgerüsteten Welt- und Geschäftsstadt, dies wird im hier vorgestellten Kapitel *Liszt*⁵⁷⁵ deutlich. Schauplatz der Handlung von *Liszt* ist jedoch Hamburg, dem diese Eigenschaften ebenfalls zugeschrieben werden. Dieser Städtetypus rückt damit an Dänemarks Landesgrenzen und wird zu dem Ort, an dem sich das Tor zur Welt und der Beginn eines künstlerischen Aufbruchs verschränken.

Das Heimatland des Erzählers dagegen hat in *En Digters Bazar* provinzielle Züge, die sein Verlassen nötig machen, um künstlerische Bedeutung jenseits der Landesgrenzen zu gewinnen. Ein Stück seiner Heimat nimmt der Erzähler mit auf die Reise,

⁵⁷⁴ Re 2, S. 177; RB, S. 187.

⁵⁷⁵ Die Schreibung von Nachnamen war Mitte des 19. Jahrhunderts in Dänemark kaum standardisiert (vgl. Brostrøm/Lund 1991, S. 29); der Titel des Kapitels verweist auf den Komponisten und Pianisten Liszt.

als Gefühl der Enge wie auch als Sehnsucht nach Nähe. Dadurch gewinnt die Topographie des Textes einen hybriden Charakter sich überlagernder Räume.⁵⁷⁶

In *Liszt* wird die Schilderung des Konzerts, das der berühmte Pianist in der Hansestadt gibt, verwoben mit einer Reflexion der modernen Strukturen von Zeit und Raum. Die grenzüberschreitende Bewegung der Kunst eröffnet einen Horizont, der über Europa hinausreicht. Die Reiseschilderung formuliert im Anschluss an die in *Liszt* vollzogene mentale Reise ihre Realisierung in dinglich-menschlichen Netzwerken aus. Der Erzähler bewegt sich in *Liszt* nicht durch den Raum, aber der Raum ist kristallisierte Bewegung als Knotenpunkt eines globalen Netzwerks. Diese stillgestellte Bewegung wird in der Kunst entfesselt. „I London, denne Maskinerne store Verdens By, eller i Hamborg, dette europæiske Handels-Contoir, bliver det karakteristisk, første Gang at høre *Liszt*, da svarer Tid od Sted til hinanden, og i Hamborg skulde jeg høre ham.“ („Wenn man in London, dieser großen Weltstadt der Maschinen, oder in Hamburg, diesem Handelskontor Europas, Liszt zum ersten Mal hört, dann wird das zum Charakteristikum, dann entsprechen sich Zeit und Ort, und ich sollte ihn also in Hamburg hören.“)⁵⁷⁷ Der Ort der neuen Kunsterfahrung muss ein Zentrum Europas oder eine Weltstadt sein. Der Londondarstellung vergleichbar, werden Städte über ihren Industrialisierungsgrad und ihre technische Vorreiterrolle („Maskinerne store Verdens By“) bzw. ihre Funktion als Handelsknotenpunkt („dette europæiske Handels-Contoir“) bestimmt. Damit greift der Erzähler auf zwei charakteristische Momente zurück, die den Status von Städten in der globalen Topographie des 19. Jahrhunderts mitbestimmen. Dass es zur Vorstellung einer solchen globalen Topographie kam, lässt sich auch auf die Vernetzung der Städte zu einem „Weltstädtesystem“⁵⁷⁸ mit intensivem Austausch und der wachsenden, unterschiedlich gewichteten Bedeutung einzelner Städte im System weltweiter Arbeitsteilung zurückführen.

Im Typus des weltbekannten Virtuosen werden Ökonomie und Technik, in denen Hamburg und London Führungspositionen innehaben, auch auf dem Gebiet der Kunst wirksam.⁵⁷⁹ Liszts Auftritt zieht ein zahlungskräftiges internationales Publikum an und die Fähigkeiten des Pianisten werden zunächst technisch definiert:

Vor Tidsalder er ikke længer Phantasiens og Følelsens, den er Forstandens, den tekniske Færdighed i enhver Kunst og i enhver Haandtering er nu en almindelig Betingelse for deres Udøvelse; Sprogene ere blevne saa uddannede, at det næsten hører til at skrive Stiil, det at kunne sætte sine Tanker i Vers, der for et halvhundrede Aar siden vilde have gjaldt for en sand Digtters Arbejder; i hver stor By finder man i dusinviis Folk, der exeqverer Musik, med en saadan Færdighed at de for tyve Aar siden kunde have ladet sig høre som Virtuoser. Alt Technisk, saavel det Materielle, som det Aandelige er i vor Tid i sin høieste Udvikling, vor Tid erholder herved en Flugt, selv i de døde Masser!

⁵⁷⁶ Vgl. Felcht 2010b, S. 126–132.

⁵⁷⁷ Re 1, S. 226; DB, S. 15.

⁵⁷⁸ Osterhammel 2009, S. 362.

⁵⁷⁹ Zum Virtuosen vgl. auch Betz 2001, S. 23 f.; Jungmann 2008, S. 25–29; Osterhammel 2009, S. 30.

(Unser Zeitalter ist nicht länger das der Phantasie und des Gefühls, es gehört dem Verstand an, die technische Fertigkeit in jeder Kunst und jedem Gewerbe ist nun zur allgemeinen Bedingung ihrer Ausübung geworden; die Sprachen haben sich so weit ausgebildet, daß es fast schon zur Pflichtübung geworden ist, seine Gedanken in Versen abfassen zu können, die noch vor einem halben Jahrhundert als Arbeit eines wahren Dichters gegolten hätten. In jeder großen Stadt findet man Dutzende von Leuten, die mit einer solchen Fertigkeit Musik betreiben, daß sie sich noch vor zwanzig Jahren hätten als Virtuosen hören lassen können. Alles Technische, das Materielle wie das Geistige, ist in unsrer Zeit in seiner höchsten Entwicklung, und unsre Zeit erlangt eine Geschwindigkeit hierdurch, daß selbst die toten Massen nicht widerstehen.)⁵⁸⁰

Der technische Fortschritt, der Geist und Materie gleichermaßen erfasst, durchdringt die Sprachen und ihren Gebrauch. Auch hier optimiert sich die Produktion. Mit der massenhaften Ausbreitung künstlerischer Fähigkeiten steigen die Anforderungen an den Einzelnen. Dies äußert sich auch in der Schärfe der Kritik, die ausgehalten werden muss:

Vore Verdens-Genier, ere de ikke Mode-Skummet kun af denne Brydning i vor Tidsudvikling, men ægte Aander, maae kunne udholde den kritiske Sønderlemmelse og hæve sig høit over det der kunde tilegnes; [...] – de maae som Coraldyret sætte endnu en Størrelse til Kunstens Træ, eller deres Virksomhed er ingen!⁵⁸¹

(Unsere Welt-Genies, sind sie nicht nur der Mode-Schaum der Woge unsrer Zeitentwicklung, sondern echte Geister, müssen die kritische Zerstückelung aushalten und sich hoch über das erheben, was erlernt werden konnte; [...] – sie müssen wie das Korallentier dem Baum der Kunst noch ein Stück hinzufügen, oder ihre Wirksamkeit ist keine. [Übers. F. F.]⁵⁸²)

Ogleich das Genie ausdrücklich nicht nur „Mode-Skum“ sein darf, ist seine Dauerhaftigkeit im Vergleich mit dem anwachsenden Korallenriff doch zu Beginn daran gebunden, dass es etwas Neues schöpft. Die stete Perfektionierung wird begleitet von einer Überbietungsgeste. Dass Künstler auch Teil des „Mode-Skum“ sein könnten, verweist bereits auf die Verbindung von Markt und Kunst in der Figur des Virtuosen, die sich im 19. Jahrhundert mit einem anwachsenden Publikum vollzog. Die Kritik hat Teil an diesem Markt, indem sie als Konsekrationsinstanz darin mitwirkt.⁵⁸³ Das Vertrauen in den prinzipiellen Fortschritt der Kunst ist zunächst ungeboren.

⁵⁸⁰ Re 1, S. 226 f.; DB, S. 15.

⁵⁸¹ Re 1, S. 227.

⁵⁸² DB (S. 16) übersetzt „die kritische Zergliederung bestehen“, aufgrund des bissigen Verhältnisses zur Kritik, das *En Digtets Bazar* durchzieht, bevorzuge ich eine etwas schärfere Übersetzung.

⁵⁸³ Vgl. zur wachsenden Bedeutung wirtschaftlicher Zusammenhänge in der Literatur des 19. Jahrhunderts Habermas 1990, S. 248–266 und passim. Der Kommerzialisierung zunächst widerstrebende, von ihr jedoch oft später eingeholte Bewegungen stellt für die französische Literatur und Malerei Bourdieu (2001) dar. Zur Entwicklung einer bürgerlichen Musikkritik vgl. Jungmann 2008, S. 20 f. Jungmann behandelt auch das Entstehen eines Musik-Marktes sowie am Beispiel des Walzers erste Distinktionsversuche, die sich gegen den massenhaften Kunstgenuss wendeten. Vgl. ebd., S. 20–36.

Mit dem Auftreten des Klavierkünstlers treten jedoch neben das lineare Fortschrittsnarrativ weitere Zeitmodelle:

Som et electrisk Slag gik det gjennem Salen, da *Lifst* traadte ind; de fleste Damer reiste sig, det var som kom der en Solglands over hvert Ansigt, som om alle Øine modtog en kjær, elsket Ven! [...] Hele *Lifsts* Ydre og Bevægelighed viser strax en af disse Personligheder, man bliver opmærksom paa i og alene ved deres Eiendommelighed; Guddomshaanden har paa trykt dem et eget Stempel, der gjør dem kjendelig mellem Tusinde. Som *Lifst* der sad foran Fortepianoet, var paa mig det første Indtryk af hans Personlighed, dette Udtryk af stærke Lidenskaber i hans blege Ansigt, at han forekom mig en Dæmon, der var naglet fast til det Instrument hvorfra Tonerne udstrømmede, de kom fra hans Blod, fra hans Tanker; han var en Dæmon, der skulde spille sin Sjæl fri; han var paa Torturen, Blodet flød og Nerverne sittede; men alt som han spillede svandt det Dæmoniske, jeg saae det blege Ansigt faae et ædlere og skjønnere Udtryk, den guddommelige Sjæl lyste ud af hans Øine, ud af hvert Træk, han blev skjøn, som Aand og Begeistring kan gjøre det!

[...]

Den som beundrer Kunsten i teknisk Færdighed maa bøie sig for *Lifst*, den som det Geniale, det af Gud givne henriver, bøier sig endnu dybere! vor Tids Orpheus har ladet Tonerne bruse gennem Maskinernes store Verdens By og man fandt og erkjendte, som en Kjøbenhavner har sagt, „hans Fingre ere lutter Jernbaner og Dampmaskiner,“ hans Genius endnu mægtigere til at drage Verdensaanderne sammen, end alle Jernbaner om Jorden. Vor Tids Orpheus har ladet Tonerne klinge i det europæiske Handels Contoir og, i det mindste i Øieblikket, troede Folket Evangeliet: Aandens Guld har en mægtigere Klang end Verdens.⁵⁸⁴

(Es ging wie ein elektrischer Schlag durch den Saal, als *Lifst* eintrat; die meisten Damen erhoben sich, es war als ob ein Sonnenglanz über jedes Gesicht käme, als ob alle Augen einen lieben, teuren Freund begrüßten! [...] *Lifsts* ganzes Äußeres und seine Beweglichkeit zeigen sogleich eine dieser Persönlichkeiten, auf die man allein durch deren Eigentümlichkeit aufmerksam wird; die Hand des Göttlichen hat ihnen einen eigenen Stempel aufgedrückt, der sie kenntlich macht unter Tausenden. Wie *Lifst* dort vor dem Pianoforte saß, war der erste Eindruck seiner Persönlichkeit auf mich, dieser Ausdruck starker Leidenschaften in seinem bleichen Gesicht, dass er mir wie ein Dämon vorkam, der festgenagelt war an dieses Instrument, aus dem die Töne strömten, sie kamen aus seinem Blut, seinen Gedanken; er war ein Dämon, der seine Seele freispielen musste; er wurde gefoltert, das Blut floss und die Nerven zitterten; aber als er spielte schwand das Dämonische, ich sah sein bleiches Gesicht einen edleren und schöneren Ausdruck bekommen, die göttliche Seele leuchtete aus seinen Augen, aus jedem Zug, er wurde schön, wie Geist und Begeisterung es bewirken können!

[...]

Wer die Kunst in technischer Fertigkeit bewundert muss sich vor *Lifst* verneigen, wen das Geniale, das von Gott gegebene hinreißt, verneige sich noch tiefer! der Orpheus unserer Zeit hat die Töne durch die große Weltstadt der Maschinen brausen lassen und man fand und erkannte, wie ein Kopenhagener es sagte, „seine Finger sind lauter Eisenbahnen und Dampfmaschinen,“ sein Genius noch mächtiger darin, die Weltgeister zusammenzubinden, als alle Eisenbahnen auf der Erde. Der Orpheus unserer Zeit

⁵⁸⁴ Re 1, S. 227 f.

hat die Töne im europäischen Handelskontor klingen lassen, und zumindest für den Augenblick glaubte das Volk dem Evangelium: Das Gold des Geistes hat einen mächtigeren Klang als das der Welt. [Übers. F. F.]⁵⁸⁵)

Das Fortschrittsnarrativ wird ergänzt um die Metamorphose des Dämonischen, um die religiöse Erlösung, den Rausch, den Mythos und, etwas später, die Revolution. Liszts Auftritt erzählt von der Perfektionierung menschlicher Fähigkeiten ebenso wie vom sensationell Einmaligen, von der scheinbaren Vertrautheit des Prominenten mit seinem Publikum und seiner absoluten Fremdheit, vom Göttlich-Genialen und dem Dämonischen. In Orpheus vereinigen sich Mythos und Technik. Alles wird in diesem Konzert eingefangen, so dass der Raum eine ungeheure Konzentration verschiedener Erfahrungen von Zeit fasst. Die Metaphorik der Eisenbahn- und Dampfmaschinenfinger verweist auf das Eindringen der Hybridwesen in die Kunst. Obgleich zuletzt das Gold des Geistes mit dem der Welt kontrastiert wird, lässt die Darstellung des Publikums zu Beginn des Kapitels keinen Zweifel daran, wer dieses Gold konsumiert:

Salen, ja selv Sideværelserne, straaledede af Lys, Guldkjæder og Diamanter! ikke langt fra, hvor jeg stod, laae i en Sopha en Jødepige, feed og pyntet, hun lignede en Hvalros med Vifte. Solide Hamburger-Kjøbmænd stode murede op paa hverandre, som var det en vigtig Børs-Sag der skulde afhandles; der sad dem et Smil ved Munden, som havde de alt kjøbt Papirer og vundet utroligt.

(Der Saal, ja selbst die Nebenräume strahlten von Lichtern, goldnen Ketten und Diamanten. Nicht weit von meinem Platz lag auf einem Sofa ein jüdisches Mädchen, feist und geputzt, wie ein Walroß mit Fächer. Solide Hamburger Kaufleute standen wie aneinandergemauert, als gelte es wichtige Börsengeschäfte zu verhandeln, und ein Lächeln stand auf ihren Gesichtern, als hätten sie Papiere gekauft und unglaublich verdient.)⁵⁸⁶

Es sind die wohlhabenden Geschäftsleute und ihre mit Kostbarkeiten behängten Frauen, die das Konzert besuchen und den Künstler zu dem machen, was er ist.

Die Konzentration unterschiedlicher Zeiterfahrungen wird im Falle des Textes durch den Bericht vom Konzert geleistet, der die Performanz einer intensiven akustischen und atmosphärischen Verdichtung textuell wiedergibt und dabei noch steigert:

Man bruger tid, uden at tydeliggøre sig det, Udtrykket: et Hav af Toner, og et saadant er det der strømmer ud fra Fortepianoet, hvor *Liszt* sidder. Instrumentet synes forvandlet til et heelt Orchester [...]. Jeg har truffet paa Politikere, der ved *Lizsts* Spil begreb, at den rolige Borger kunde gribes ved Marseillaisens Toner, til at tage Geværet, styrte sig fra Hjem og Arne og kjæmpe for en Idee! jeg har ved hans Spil seet rolige Kjøbenhavnere med dansk Efteraars Taage i Blodet blive politiske Bacchanter; Matematikere have svimlet i Klangfigurer og Beregninger om Lyden. Unge Hegelia-

⁵⁸⁵ Die Atemlosigkeit und Begeisterung schlagen sich im Original stärker in Interpunktion und Syntax nieder, als dies in der Übersetzung in DB (S. 16 f.) der Fall ist, deshalb werden hier und beim übernächsten Zitat eine eigene Übersetzung vorgezogen.

⁵⁸⁶ Re 1, S. 226; DB, S. 15.

nerer [...] skuede i dette Tonehav Videnskabens bølgeformige Fremskriden mod Fuldendelsens Kyst, Digteren fandt i den sit hele Hjertes Lyrik [...]! – den Reisende, ja jeg slutter fra mig selv, han faaer Tonebilleder af hvad han seer eller skal see, jeg hørte hans Spil, som en Ouverture til min Reise, jeg hørte hvor mit eget Hjerter bankede og blødte ved Afskeden fra Hjemmet; jeg hørte Bøgenes [sic] Levvel, Bølgerne som jeg igjen først skulde høre ved Terracinas Klipper; det klang som Orgeltoner fra Tydsklands gamle Domkirker, Gletscherne rullede fra Alpernes Bjerger og Italien dandsede i Carnevals Dragt [...] Toner jeg ikke kjendte, Toner jeg ei har Ord for, tydede paa Orienten, Phantasies Land, Digterens andet Fædreland!⁵⁸⁷

(Man braucht oft, ohne sich das deutlich zu machen, den Ausdruck: ein Meer von Tönen, und ein solches ist es, was aus dem Pianoforte strömt, wo *Liszt* sitzt. Das Instrument scheint in ein ganzes Orchester verwandelt [...]. Ich bin auf Politiker getroffen, die durch *Lissts* Spiel begriffen, dass der ruhige Bürger durch die Töne der Marseillaise ergriffen werden konnte, das Gewehr zu nehmen, von Haus und Herd zu stürzen und für eine Idee zu kämpfen! ich habe durch sein Spiel ruhige Kopenhagener mit dänischem Herbstnebel im Blut politische Bacchanten sehen werden; Mathematiker wurden schwindelig in Klangfiguren und Berechnungen von Lauten. Junge Hegelianer [...] erschauten in diesem Tonmeer den wellenförmigen Fortschritt der Wissenschaften auf die Küste der Vollendung zu, der Dichter fand darin die Lyrik seines ganzen Herzens [...]! – der Reisende, ja ich schließe von mir selbst, er bekommt Tonbilder von dem, was er sieht oder sehen soll, ich hörte ein Spiel, wie eine Ouverture zu meiner Reise, ich hörte wie mein eigenes Herz schlug und blutete beim Abschied vom Heim; ich hörte das Lebewohl der Wellen, die Wellen, die ich erst wieder an Terracinas Klippen hören sollte; es klang wie Orgeltöne von Deutschlands alten Domkirchen, die Gletscher rollten aus den Bergen der Alpen und Italien tanzte im Karnevalskostüm [...]! [...] Töne, die ich nicht kannte, Töne, für die ich keine Worte habe, deuteten auf den Orient, das Land der Phantasie, des Dichters zweites Vaterland! [Übers. F. F.]

Der Topos des durch das Klavier erzeugten Orchesters begründet sich musikgeschichtlich in den neuen technischen Möglichkeiten des Klaviers; Liszt teilte bereits 1837 in einem Brief an Adolph Pictet diesem seine Einschätzung mit, das Klavier könne ein Orchester ersetzen.⁵⁸⁸ Kunst und Technik sind im Klavier untrennbar verbunden.

Nicht allein ein ganzes Orchester evoziert Andersens Text, sondern gleich die ganze Welt. Der Erzähler-Zuhörer begibt sich im performativ aufgeladenen Konzertsaal auf eine Reise. Ausgehend vom europäischen Handelskontor, in dem Zeit und Ort einander entsprechen, entfalten sich ein Meer von Tönen und ganz Europa. Die eingangs angekündigte Entsprechung von Zeit und Ort erweist sich im Verlauf des Konzertes als Überlagerung von Zeiten und Orten. Wie im Handelskontor, das virtuell und real von Warenströmen aus der ganzen Welt durchzogen ist und sich aus vergangenen, aktuellen und geplanten Transaktionen speist, ist auch der Konzertsaal ein Knotenpunkt unterschiedlicher Zeit- und Raumordnungen.

⁵⁸⁷ Re 1, S. 228. Bei „Bøgene“ handelt es sich um einen Tippfehler, wie ein Zitatabgleich mit der 1944er Ausgabe (R&R 6, S.58) unterstreicht.

⁵⁸⁸ Vgl. Jungmann 2008, S. 26.

In dem Kapitel, das *Liszt* vorausgeht, segeln Amerikaauswanderer am Erzähler vorbei und es wird eine rührende Wiedersehenszene zwischen einem Matrosen und seiner Familie geschildert. Das Meer trennt und verbindet gleichermaßen. Auch das Meer der Töne ist ein globales Medium, das Bürger, Bacchanten und Hegelianer anspricht. Ob seine rauschhaften Wellen Poesie, Politik oder Wissenschaft durchfluten, hängt von der konkreten Wahrnehmungssituation ab. In jedem Fall führt es zu einer Überschreitung der Grenzen des Üblichen.

Das gilt auch für den Reisenden, der hier zugleich Dichter ist. Mit den Tonbildern erreicht er das Land der Phantasie. Dieses Land ist das zweite Vaterland des Dichters, für dessen Virtuosität das Konzert des Klaviervirtuosen den Auftakt darstellt.

Der Superposition unterschiedlicher Zeitwahrnehmungen und Zeitkonzeptionen entspricht die Superposition der Verortungen im Raum, die unter explizitem Bezug auf die Welt als Ganze erfolgt und in ihren ökonomischen, technischen und virtuellen Dimensionen angesprochen wird. Dabei erlebt der Leser, dass dieser Effekt eines verschiedene Zeitkonzeptionen und räumliche Begrenztheit transzendierenden Erlebens auch so erfolgreich ist, weil die Inszenierung des künstlerischen Auftritts mit genau diesen Momenten arbeitet. Liszt ist – wie der Ich-Erzähler selbst – der durch die Lande fliegende Künstler,⁵⁸⁹ der nur für den Augenblick des Auftritts zugegen ist und so den elektrischen Schlag auslösen kann, der sich aus der Spannung des Publikums ergibt. Es handelt sich hier um eine bewusst inszenierte Grenzüberschreitung,⁵⁹⁰ die jedoch nicht allein Ekstase, sondern im Gegenteil genauso sehr das Gefühl erzeugt, in ein Länder übergreifendes Publikum eingebunden zu sein. Diese Einbindung leistet der Künstler, dessen verbindende Kraft diejenige der Eisenbahnen sogar übersteigt.

Der Text treibt dieses einbindende Überschreiten noch weiter, indem er die Konzertschilderung auch zu einem poetologischen Programm erhebt. Zu Beginn des Kapitels wird eine intermediale Schnittstelle erzeugt, in der das Fortschreiten technischer Virtuosität des dichterischen wie musikalischen Könnens erklärt wird. Liszts genialer Auftritt leitet über zu einer Vision der im Text noch folgenden Reise, die er als „Ouverture“ eröffnet. Diese Reise bringt unaussprechliches Neues und deutet auf den Orient, der zugleich das Land der Phantasie ist. In diesem Bild ist die Durchlässigkeit der Grenze zwischen Realität und Fiktion eingeschlossen. In hochkonzentrierter Form entfaltet die Szene Repräsentationsmöglichkeiten von Welt: in der Weltstadt, durch den aktuellsten Stand der Technik, im Weltgenie bzw. den Weltgeistern, in der Weltreise und in der poetischen Vorstellung derselben, die

⁵⁸⁹ Vgl. Re 1, S. 228; DB, S. 18.

⁵⁹⁰ Nach Madeleine Herren (2005) handelt es sich hierbei um ein Charakteristikum des „globalen Subjekts“. Obgleich die Vorstellung, es gebe „das globale Subjekt“ (ebd., S. 2) sich in dieser Form mit meinen theoretischen Prämissen nicht vereinbaren lässt und ich Herrrens Postulat, dass dessen Grenzüberschreitung nicht als Weg zu einem jenseits der Grenze liegenden Ziel beschrieben werden kann, nicht teile, erkenne ich für Fälle wie Liszt und Andersen die Bedeutung der inszenierten Grenzüberschreitung für den transnationalen Charakter ihrer Biographie an.

scheinbar noch durch die musikalische („Toner jeg ei har Ord for“ [„Töne, für die ich keine Worte habe“]) überboten wird.

Dabei führt der Text vor, dass nicht nur die Musik ausdrückt, was dem Wort verschlossen bleibt, sondern auch die Literatur den Rahmen des musikalischen Erlebnisses erweitern kann, indem sie das *setting* und die Publikumsreaktionen wiedergibt und festhält, was ohne die Fixierung als Text (damals noch) flüchtig ist – den Auftritt. Die Künste ergänzen sich wechselseitig und gehen ineinander über, wie der durch die Lande fliegende Künstler praktizieren sie eine permanente Überwindung von Distanzen.

In *En Digters Bazar* wird Welt durch Reisen dargestellt, und es ist ein wichtiges Element dieser Darstellung, dass sie Europa zeitweise verlässt. An der Grenze des Sagbaren liegt die Phantasie, das zweite Vaterland des Dichters – in der Nähe des Orients, der somit direkt neben der eigentlichen, imaginären Heimat platziert wird, die es nur als künstlerische Schöpfung gibt. Reisen ist hier ein literarisches Programm, Grenzüberschreitungen erlauben erst Kunst.⁵⁹¹ Damit wird die Sprachkunst als solche entortet und entgrenzt,⁵⁹² und diese Bewegung ist Gegenstück einer sich nationalisierenden Sprache und Literatur.

Diese Technik der Entortung schlägt sich wiederum auf die Topographie des Textes nieder. *En Digters Bazar* arbeitet wesentlich mit Überblendungen von dänischen und außerdänischen Bildern, mit schnellen Abfolgen von Eindrücken, mit Exotisierungen des Vertrauten ebenso wie des Fremden. Diesen Aspekten entsprechen auf der Inhaltsebene Medien, die die Wahrnehmung verändern.⁵⁹³ Neben einem der Eisenbahn gewidmeten Kapitel, das facettenreich auslotet, wie die neue Transporttechnik die Landschaft ebenso wie deren Wahrnehmung transformiert,⁵⁹⁴ finden sich zum Beispiel auch Verweise auf die Daguerrotypie⁵⁹⁵ oder ein Perspektiv aus der Kindheit, das die Folie der Wahrnehmung von Augsburg darstellt.⁵⁹⁶ Diese Superpositionen implizieren, dass eine eindeutige Zuordnung von fremd und eigen in *En Digters Bazar* nicht erfolgen kann, vielmehr verschieben sich ständig die Positionen der Wahrnehmung und des Wahrgenommenen.

Bjarne Thostrup Thomsen hat eine weitgehend dekontextualisierte, auf den orientalistischen Aspekt fokussierte Lesart des Orient-Teils aus *En Digters Bazar* vorgelegt, die dessen Motive nicht mit dem Rest des Reisebuches in Beziehung setzt.⁵⁹⁷ Auf einem Mittelmeerdampfer spielt sich folgende Szene ab, die vielleicht am deut-

⁵⁹¹ Vgl. Brostrøm/Lund 1991, S. 10 f.; Houe 2006, S. 12 f., 17 f. Houes Bewertung, die Vielfalt der wiedergegebenen Eindrücke sei ein Zeichen für die Labilität des Autors, die sich negativ auf die Qualität des Textes auswirkt, teile ich nicht. Vgl. dagegen Mortensens Einschätzung des *Bazar* als Meisterwerk, das das literarische Pendant eines orientalischen Basars darstellt: Re 1, S. 27–30. Zur Bedeutung des Reisens für Andersens Texte vgl. auch H. Andersen 2005; Houe 1996.

⁵⁹² Vgl. Brostrøm/Lund 1991, S. 119 f.

⁵⁹³ Vgl. Felcht 2010b, S. 127.

⁵⁹⁴ Vgl. Behschnitt 2005, S. 173–178

⁵⁹⁵ Vgl. Se 1, S. 227; DB, S. 16.

⁵⁹⁶ Vgl. Se 1, S. 243 f.; DB, S. 34 f.

⁵⁹⁷ Vgl. Thorup Thomsen 2006.

lichsten zeigt, warum die Interpretation des Orient-Teils nicht ohne Berücksichtigung der Position Dänemarks in der Reiseschilderung erfolgen kann:

For de Fleste ombord var jeg den, der syntes at være meest langveis fra; jeg kom fra Norden.

„Fra Danmark!“ gjentog vor romerske Geistlige, der gik til Jerusalem, „Danmark! De er altsaa en Amerikaner?“

Jeg forklarede ham, at Danmark laae langt fra Amerika, men han rystede paa Hovedet, som Fruen i „*de Danske i Paris*“ og sagde, som hun: „Ikke saa langt endda! ikke saa langt endda!“⁵⁹⁸

(Für die meisten an Bord war ich der, der am weitesten weg zu sein schien; ich kam aus dem Norden.

„Aus Dänemark!“ wiederholte unser römischer Geistlicher, der nach Jerusalem ging, „Dänemark! Sie sind also ein Amerikaner?“

Ich erklärte ihm, dass Dänemark weit entfernt von Amerika läge, aber er schüttelte den Kopf, wie die Frau in „*die Dänen in Paris*“ und sagte, wie sie: „Gar nicht so weit! gar nicht so weit!“ [Übers. F. F.]⁵⁹⁹)

Gemeinsam mit Dänemark wird an dieser Stelle auch der Ich-Erzähler exotisiert. Nähe und Ferne werden als relationale Beziehungen erkennbar. In dieser Topographie werden geographische Festlegungen durch prozesshafte Strukturen ersetzt. Es ist eine Topographie der Netzwerke.

2.2.3 Afrika und das Netz der Dinge

Diese Netzwerke werden wesentlich durch Dinge hergestellt, insbesondere in ihrer warenförmigen Gestalt. Aus der Funktion von Dingen, die in den Texten herausgearbeitet wird, ergeben sich stellenweise globale Topographien in dem Sinne, dass sie kulturelle Hybridisierungsprozesse erkennbar werden lassen, die sich aus der Geschichte der Netzbildung und ihrer aktuellen Gestalt im globalen Kapitalismus ergeben. Dies wird anhand der Afrikareiseschilderung *I Spanien (In Spanien)* (1863) verdeutlicht.

In *I Spanien* entsteht durch die Sichtbarmachung eines Netzwerkes eine imaginäre Geographie, die gängigen Afrikabildern zuwider läuft. Zwar scheint die Ankunft in Marokko das Muster einer in zivilisiertes und unzivilisiertes Benehmen geographisch geteilten Welt zu bestätigen. Den Empfang der marokkanischen Juden, die die Reisenden und ihr Gepäck in der Hoffnung auf ein Verdienst an Land tragen, empfindet der Erzähler als Plünderung. Die Begleitung von Jugendlichen in die nächste Stadt beschreibt er respektlos: „ledsagede af en Snees halvnøgne Barbarer; vare vi ikke ogsaa paa Barbarernes Kyst, i Landet hvorfra i gammel Tid Sørøverne gik ud, som fra *Tunis, Algier* og *Tripolis*, for at øve Rov og Drab.“ („begleitet von etwa

⁵⁹⁸ Re 1, S. 371.

⁵⁹⁹ Die Übersetzung in DB folgt einer altertümlicheren Diktion als das Original. Vgl. ebd, S. 183. Zu der Anspielung auf das Vaudeville *Die Dänen in Paris* vgl. auch DB, S. 453.

zwanzig halbnackten Barbaren – waren wir nicht auch an der Küste der Barbaren, in jenem Land, von dem in alter Zeit die Seeräuber auszogen, so aus Tunis, Algier und Tripolis, um Raub und Totschlag zu verüben?“⁶⁰⁰

Die Begegnungen mit muslimischen und jüdischen Marokkanern werden jedoch zunehmend positiv geschildert. Entscheidend für das Afrikabild sind zudem die Dingdarstellungen, die Afrika in eine länderübergreifende Geschichte einbinden und keineswegs als unzivilisierte Wildnis portraituren.

Der Ankunft in Afrika ist eine Reise durch Spanien vorausgegangen. Spanien ist in der Reiseschilderung durchdrungen von den architektonischen Leistungen der maurischen Besetzer und nimmt selbst eine ambivalente Position zwischen weltstädtischen Momenten und provinziellem Verfall ein.⁶⁰¹ Die Hierarchie der Kontinente verliert in der materiellen Kultur an Eindeutigkeit und es kommt zu einer stärker regional differenzierten Topographie. Das bedeutet nicht, dass Ausbeutungszusammenhänge und Machtverhältnisse ausgeblendet werden. Ihre Legitimierung durch eine kulturelle Hierarchie fortgeschrittener Völker gegenüber scheinbar primitiven unterbleibt jedoch.

Die europäisch-afrikanisch-amerikanische Geschichte wird durch die in der Reiseschilderung auftretenden Konsumgüter ein unentwirrbares Geflecht. Im Kapitel *Et Besøg i Afrika (Ein Besuch in Afrika)* gibt der Erzähler die Geschichte einer Zigarre wieder. In Kuba von afrikanischen Sklavinnen produziert, kommt die mit den Sehnsüchten, der Trauer und den Erinnerungen einer Sklavin aufgeladene Zigarre nach Afrika zurück, wo der Erzähler sie raucht und Gedanken und Gefühle ihrer Produzentin damit freisetzt.⁶⁰² Hier wird mit der Herkunft der Zigarre und den Bedingungen ihrer Herstellung ein globaler Ausbeutungszusammenhang in Erinnerung gerufen.

Tabakkonsum zieht sich durch die gesamte Reiseschilderung; so rauchen die Spanier zu jeder Gelegenheit. Der Zigarre ist sogar ein Gedicht gewidmet.⁶⁰³ Analog zur Vorstellung einer weltumspannenden Warenkette windet sie sich in immer neuen Transformationen durch den gesamten Text. Dieses durchgängig präsente Produkt erhält in Afrika seine Herkunftsgeschichte, eine Geschichte von Verschleppung und Ausbeutung. Damit wird die Dingbiographie zum Instrument, die Herkunftsvergessenheit der Ware zu brechen.

Dieser Dingbiographie – einer Form, die nach Ivan Kopytoff kulturanalytisches Potential hat –⁶⁰⁴ steht eine Szene gegenüber, die verdeutlicht, wie weit sich die Dinge in Warenketten von ihrer Herkunft entkoppeln können. In Tanger sieht der Erzähler bei einem jüdischen Andenkenhändler

Ting, man kunde hjembringe til *Danmark*, som en Erinding fra *Tanger*. Senere fandt jeg rigtignok i *Paris*, hos en af de der handlende Tyrker, ganske de samme Sager, og da

⁶⁰⁰ Re 2, S. 332; RB 2, S. 162 f.

⁶⁰¹ Vgl. Müller-Wille [im Druck, S. 5–9 (das mir vorliegende Manuskript ist nicht paginiert)].

⁶⁰² Vgl. Re 2, S. 338; RB 2, S. 171.

⁶⁰³ Vgl. Re 2, S. 355; RB 2, S. 195.

⁶⁰⁴ Vgl. Kopytoff 2006.

jeg spurgte om disse kom fra *Tanger*, fortalte han mig, at de alle bleve forarbejdede i *Paris*, derfor kun vare halv saa dyre her, som ovre i *Afrika*. De gik fra *Frankrig* i store Forsendelser til *Algier*, *Oran* og alle de afrikanske Middelhavs-Byer; kjøbte i disse, var de jo altid Erindring om *Afrika*, og i Erindringen lyser Phantasus-Blusset.

(Dinge, die man als Andenken aus *Tanger* mit nach Dänemark nehmen könnte. Später fand ich bei einem der handelnden Türken in *Paris* genau die gleichen Sachen, und als ich danach fragte, ob sie aus *Tanger* stammten, erzählte er mir, sie würden alle in *Paris* gefertigt und seien deshalb nur halb so teuer wie in *Afrika*. Sie gingen von *Frankreich* in großen Sendungen nach *Algier*, *Oran* und in alle afrikanischen Mittelmeerstädte; wenn man sie dort kaufte, waren sie allemal eine Erinnerung an *Afrika*, und in der Erinnerung leuchtet das Feuer des Phantasus.)⁶⁰⁵

Der Andenkenladen erweist sich als Element eines globalen Marktes hybrider Produkte. Darin sind es europäische Reisende oder Touristen, die „maurische Sager, som Skjorteknapper, Brystnaale og Broscher“ („maurische[n] Sachen wie Hemdenknöpfe, Brustnadeln und Broschen“)⁶⁰⁶ erwerben; Dinge, die als Fetische funktionieren: Der diesen Dingen zugeschrieben maurische Charakter ist illusionär. Ihre wahre Geschichte darf nicht erzählt werden, damit sie weiterhin die Gefühle auslösen können, die die Kaufentscheidung begründen. Damit verhalten sich die Europäer so fetischistisch, wie sie es im frühen ethnologischen Diskurs von den Afrikanern behaupteten.⁶⁰⁷ Sie besetzen Dinge mit Gefühlen, die ihnen nach einem aufgeklärtrationalen europäischen Selbstverständnis nicht zukommen dürften. Auch hier wird eine geographische Unterteilung der Welt in Primitiv und Fortschrittlich fragwürdig.

Gerade die Figur des Touristen verdeutlicht, dass dieses fetischistische Verhalten auch in Verbindung steht mit dem Wandel der Konsumkultur, der sich im 19. Jahrhundert vollzog. Das Wort *Tourist* lässt sich seit etwa 1800 belegen. Das Phänomen *Tourismus* verband sich unter anderem mit der Beschleunigung des Reisens durch Eisenbahn und Dampfschiff, mit einer durch wachsende Reise- und Bewegungsfreiheit aufkommenden Mobilität – und der Ausweitung des Reisens auf immer größere gesellschaftliche Kreise.⁶⁰⁸ Darin gleicht *Tourismus* anderen Luxusgütern, deren Konsum sich im Laufe des 19. Jahrhunderts aus unterschiedlichen Gründen demokratisierte. *Tourismus* impliziert komplexe Konsumvorgänge, die zu vielfältigen affektiven Besetzungen einladen und neue Vorstellungsräume eröffnen. Er hatte Anteil am modernen Wandel von Begehrensstrukturen, wie ihn Müller-Wille im Aufsatz zu *Andersen und den Dingen* angesprochen hat.⁶⁰⁹ Der Komplex aus

⁶⁰⁵ Re 2, S. 341; RB 2, S. 175 f.

⁶⁰⁶ Re 2, S. 341; RB 2, S. 175.

⁶⁰⁷ Zum Fetisch vgl. Apter 1993; Böhme 2006. Zum Fetischcharakter von Souvenirs und der Globalisierung der Souvenirproduktion vgl. Löfgren 1999, S. 85–88.

⁶⁰⁸ Vgl. Hachtmann 2007, S. 9–17, 71–76; Löfgren 1999, S. 32 f., 161–163 und passim; Zorn 1977, S. 132 f.

⁶⁰⁹ Vgl. Hachtmann 2007, S. 75; Löfgren 1999, S. 7 f., 26–28, 267–271, 274–277, 281 f. Hachtmann und Löfgren verdeutlichen dies auch am Beispiel des modernen schwelgerischen Naturtourismus, den Hachtmann als Gegenpol zur Verarmung von Emotionen im bürgerlichen Alltag sieht. Vgl. Hachtmann 2007, S. 61 f.; Löfgren 1999, S. 26–40, 48–58, 109–111.

Gefühlen und Imaginationen, der sich mit der Reise verbindet, wird im gegebenen Beispiel des Souvenirs an ein Ding geknüpft, das selbst Teil einer langen Warenkette ist, die Europa und Afrika verbindet. Dieses fetischistische Ding kommt aus Frankreich, einem der Zentren der Moderne, um in Afrika an Europäer verkauft zu werden. Fetischismus und Moderne sind im Beispiel untrennbar verbunden.

2.3 Text-Netzwerke

2.3.1 Netzwerken. Zur *agency* von Texten in *Mit Livs Eventyr*

Zu den Quasi-Objekten, die Netzwerke bilden, gehören auch Texte. Wie Michel Serres es für Quasi-Objekte generell beschreibt, werden Texte erst zu dem, was sie sind, wenn sie sich mit Subjekten verbinden.⁶¹⁰ Bei diesen Zusammentreffen verändern sich der Text und die Individuen, zwischen denen er zirkuliert. Zirkulierende Texte schaffen ein Kollektiv und punktuell auch Individuen. Im Rahmen des Buchmarktes des 19. Jahrhunderts ist das durch das Wandern der Texte entstehende Kollektiv von einer anwachsenden grenzüberschreitenden Austauschbewegung geprägt.

Andersens Texte schaffen sehr weitreichende Netzwerke. Teil 3 zeigt, wie die *Eventyr og Historier* einerseits die Entstehung dinglicher Netzwerke nachzeichnen, andererseits auf ihre eigene Dinglichkeit verweisen. Dabei reflektieren sie auch ihren Warencharakter und die damit verbundenen Produktionsmechanismen. Das vorliegende Unterkapitel untersucht die *agency* von Texten in *Mit Livs Eventyr*. Die Rolle von Texten bei der Konstruktion des Ichs wird im Zusammenhang mit den sozialen Funktionen, die Texte inne haben, und der Herausbildung von Text-Netzwerken im 19. Jahrhundert betrachtet, so dass das Bild einer transnationalen Textkultur entsteht.

Mit der Zirkulation der autobiographischen Texte wird ungewiss, wo das Subjekt, das sich vom Quasi-Objekt nicht eindeutig abgrenzen lässt, zu lokalisieren ist. Andersens Autobiographien, biographisch argumentierende Rezensionen und biographische Skizzen über Andersen, aus denen in *Mit Livs Eventyr* zitiert wird,⁶¹¹ waren in weiten Teilen Europas und Nordamerikas verbreitet. Zugleich können sie als Teil seines Ichs gelesen werden.

In der Zusammenfassung der Kritik Kierkegaards am Roman *Kun en Spillemand* aus *Af en endnu Levendes Papirer* erklärt der Erzähler von *Mit Livs Eventyr*: „Jeg fik dengang det ud af den, at jeg var ingen Digter, men en digterisk Figur, der var løbet ud af min Gruppe, og at det var en tilkommende Digter givet at stille mig i den, eller

⁶¹⁰ Vgl. Serres 1987, S. 344–351. In diesem Unterkapitel lehne ich mich an Serres' Terminologie an.

⁶¹¹ Vgl. Se 2, S. 90 f., 168 f., 175, 178, 201, 221, 236, 307; Se 3, S. 173–177; MLM, S. 115, 222, 227 f., 232 f., 263, 307 f., 409. Der Anhang aus Se 3 ist in MLM leider nicht enthalten, da diese Texte im deutschen bzw. englischen Original wiedergegeben werden, ist eine Übersetzung aber auch nicht erforderlich.

at benytte mig som Figur i en Digtning, hvori han skabte mit Supplement!“ („Ich las damals aus der Abhandlung, daß ich kein Dichter sei, sondern eine dichterische Figur, die aus ihrer Gruppe hinausgetreten sei, und daß es einem künftigen Dichter anheimgegeben sein müsse, mich wieder in die Gruppe hineinzustellen oder mich als Figur in einer Dichtung zu benutzen, in der er eine Ergänzung zu mir gestaltete.“)⁶¹² und paraphrasiert so folgenden Auszug aus *Af en endnu Levendes Papirer*:

[H]ans [Andersens, F. F.] egen Virkelighed, hans egen Person forflygtiger sig til Digt, saa at man virkelig i enkelte Øieblikke fristes til at troe, at Andersen er en Figur, der er løben bort fra en af en Digter componeret, endnu ikke færdig Gruppe; og unægteligt er det vistnok, at Andersen kunde blive en meget poetisk Person i et Digt, hvorved da netop hele hans Digten ville blive opfattet i sin fragmentariske Sandhed.⁶¹³

([S]eine [Andersens, F. F.] eigene Wirklichkeit, seine eigene Person verflüchtigt sich zu Dichtung, so dass man in einzelnen Augenblicken wirklich zu glauben versucht ist, dass Andersen eine Figur ist, die aus einer von einem Dichter komponierten, noch nicht fertigen Gruppe fortgelaufen ist; und es ist gewiss unbestreitbar, dass Andersen eine sehr poetische Person in einem Gedicht werden könnte, genau dadurch könnte dann sein Dichten in seiner fragmentarischen Wahrheit verstanden werden. [Übers. F. F.]

Das Fragmentarische der Dichtungen und die mangelnde charakterliche Geschlossenheit des Autors werden in Kierkegaards Kritik assoziiert; die Text-Mensch-Grenze ist in seiner Lektüre durchlässig geworden.⁶¹⁴ Obgleich der Erzähler von *Mit Livs Eventyr* sich an dieser Stelle von Kierkegaard ironisch zu distanzieren scheint, spielen die Autobiographien selbst virtuos mit der bei Kierkegaard beschriebenen Ungewissheit der Grenze zwischen Text und Mensch. Die daraus resultierende wechselhafte Verortung des Ichs ist nach Serres typisch für dessen Zusammenspiel mit Quasi-Objekten.⁶¹⁵

In diesem Sinne können auch die zahlreichen Verweise in *Mit Livs Eventyr* auf Schilderungen aus bereits erschienen Texten Andersens, auf ihre Rezeption oder Entstehungsgeschichte, die auf diese Weise mit dem Erzähler verbunden werden,⁶¹⁶ als ein Mechanismus der Identitätserzeugung gelesen werden, der Andersens Identität als Knotenpunkt von Texten fasst.⁶¹⁷

⁶¹² Se 2, S. 179; MLM, S. 234.

⁶¹³ Kierkegaard 1997, S. 31.

⁶¹⁴ Vgl. auch S. 81 f. dieser Arbeit.

⁶¹⁵ Vgl. Serres 1987, S. 344–351.

⁶¹⁶ Vgl. z. B. Se 2, S. 153, 168–183, 191, 194, 197–212, 216, 224–227, 302 f., 316; Se 3, S. 85, (für die folgenden Angaben aus der Fortsetzung von *Mit Livs Eventyr* liegt keine deutsche Übersetzung vor) 184, 190 f., 193, 210, 213, 218 f., 220, 230, 232, 240, 242, 250, 254, 269, 281–283, 322, 329 f.; MLM, S. 200 f., 222–238, 248, 253, 256–276, 281 f., 293–298, 401–403, 423 f., 571.

⁶¹⁷ Ähnlich äußern sich Torben Brostrøm und Jørn Lund: „Selve Andersens liv er et kunstprodukt, en eksistens i sproget“ („Andersens Leben ist ein Kunstprodukt, eine Existenz in der Sprache“ [Übers. F. F.]) (Brostrøm/Lund 1991, S. 120), ist die leitende These von *Flugten i sproget* (*Die Flucht in die Sprache*), und sie erklären den Drang, jedes noch so kleine Detail schriftlich festzuhalten: „[N]år man som H. C. Andersen lever i sproget, der i den talte form er en flygtig størrelse, må den skrevne manifestation repræsentere stabiliteten og sikre identiteten.“ („Wenn man wie H. C.

Mit *Livs Eventyr* unterscheidet das Ich stellenweise nicht von seinen Texten, beispielsweise wenn der Erzähler anlässlich einer Begegnung mit Chamisso bemerkt: „[J]eg forærede ham mine ‚Digte‘, og han blev den Første, der oversatte mig, den Første, der indførte mig i *Tydskland*.“ („[I]ch verehrte ihm meine ‚Gedichte‘, und er sollte der erste werden, der mich übersetzte, der erste, der mich in Deutschland einführte.“)⁶¹⁸ Mit den Gedichten wird auch das Ich übersetzt.

Diese textlich verfasste Identität orientiert sich zwar vor allem in den frühen Autobiographien noch an traditionellen Entwicklungskonzepten wie der Bildungs-idee⁶¹⁹ oder an den von Ivy York Möller-Christensen herausgearbeiteten Mythen vom Aufstieg des Proletariats, des Triumphs des Dichtergenies und den Abenteuern eines des kindlich-naiven Märchenhelden⁶²⁰ und wird so mit der Vorstellung einer in sich geschlossenen Person beziehungsweise eines göttlich gesteuerten Lebensplanes verbunden. Klaus P. Mortensen stellt jedoch fest, dass die Autobiographien nicht von einer zusammenhängenden Lebensdeutung gesteuert zu sein scheinen, sondern „mere og mere situationsbundne, udvendige og fragmenterede jo længere frem vi når i tid.“⁶²¹ („mehr und mehr situationsabhängig, äußerlich [„udvendig“ kann auch mit „oberflächlich“ übersetzt werden] und fragmentarisch, je weiter wir in der Zeit voranschreiten.“ [Übers. F. F.]). Helge Topsøe-Jensen weist in seiner Studie zum *Märchen meines Lebens ohne Dichtung* darauf hin, dass die Aufgabe der Geschlossenheit der biographischen Sinnkonstruktion mit einer Zunahme von Reiseerinnerungen einhergeht.⁶²² Dieser Zusammenhang von räumlicher Öffnung und Auflösung des dargestellten Subjekts lässt sich auch für *Mit Livs Eventyr* feststellen.

Die Auflösung schlägt sich zudem in einer Zersplitterung der Erzählperspektive nieder, die durch ausführliche Zitate aus Gedichten von Andersen für Freunde und Bekannte sowie für und über ihn, Briefen an ihn, Rezensionen, Zeitungsartikeln und anderen Texten Andersens aufgesprengt wird.⁶²³ Der Text vereint dadurch unterschiedliche Perspektiven, Geschehens- und Persönlichkeitsschilderungen.

Andersen in der Sprache lebt, die in der gesprochenen Form eine flüchtige Größe ist, muss die schriftliche Manifestation Stabilität repräsentieren und die Identität sichern.“) (ebd., S. 136).

⁶¹⁸ Se 2, S. 90; MLM, S. 115.

⁶¹⁹ Vgl. hierzu Klaus P. Mortensens Einleitung zu den Autobiographien in Se 1, S. 19 ff. Klaus Müller-Wille (2006, S. 139) hält fest: „Wie bei Oehlenschläger führt die kritische Thematisierung des Geniegedankens zu einer schleichenden Auflösung der Textfunktion Autorschaft, die es Andersen erlaubt, durchaus modern anmutende Textkonzepte zu realisieren.“

⁶²⁰ Vgl. Möller-Christensen 1992, S. 104–113.

⁶²¹ Se 1, S. 16. Vgl. auch Möller-Christensen 1992, S. 217 ff.

⁶²² Vgl. Topsøe-Jensen 1940, S. 146.

⁶²³ Vgl. z. B. Se 2, S. 62 f., 70–73, 90 f., 98–100, 104–109, 115 f., 119, 123 f., 154, 164 f., 172–175, 178, 180 f., 198–201, 206 f., 246, 248, 250 f., 253, 258, 260–263, 280–284, 286, 307–309, 317, 323; Se 3, S. 22, 64–68, 73–75, 77–79, 85, 89 f., 96, 102 f., 105–107, 115–117, (die folgenden Stellen finden sich nicht in der deutschen Übersetzung, da diese den Anhang und die Fortsetzung der Jahre 1855–67 nicht enthält, diese Einschränkung gilt auch in den kommenden Fußnoten) 160–177, 190 f., 199, 203, 205 f., 209 f., 222 f., 237–239, 246–249, 278, 285 f., 289, 309, 320 f., 335–343, 345; MLM, S. 73 f., 86–89, 115, 125–128, 134–137, 146–148, 152 f., 185 f., 202, 215, 224 f., 228 f., 232 f., 235–237, 257–263, 270, 320, 324, 329, 331, 339, 343–345, 369–371, 374, 378, 409–412,

Die Wiedergabe von Dokumenten, die neben den Zitaten im Hauptteil auch durch einen in der 1855er Ausgabe bereits enthaltenen Anhang erfolgt, hat einerseits einen beglaubigenden Charakter;⁶²⁴ andererseits bricht sie mit der monoperspektivischen Deutung des Geschehens und verweist zugleich auf die Textualität des Erzählten. Einige der zitierten Texte stützen die Ausführungen des Erzählers, andere übernehmen selbst darstellende Funktionen, wieder andere, wie der im Anhang zitierte Brief Ørsteds⁶²⁵, eröffnen einen Raum für Kritik. Die Autobiographie ist durchzogen von anderen Texten, wirkt stellenweise wie eine Collage. *Mit Livs Eventyr* wird zum Ausgangspunkt eines Textnetzwerkes, das wuchernd die Welt erschließt.

Die Autobiographie hat *agency*. So berichtet der Erzähler von einem Brief, den er von einem ihm unbekanntem Studenten erhalten hatte. Dieser Student hatte als kleiner Junge Andersens Märchen gelesen und war darüber so glücklich gewesen, dass er von Sorge erfüllt worden war, als er hörte, dass Andersen schwere Zeiten überstehen musste. Deshalb hatte er seine Mutter gebeten, ein vierblättriges Kleeblatt an Andersen zu schicken. Dieses Kleeblatt fand der inzwischen erwachsen gewordene Student Jahre später nach dem Tod seiner Mutter in ihrem Psalmenbuch und schickte es Andersen zusammen mit dieser Geschichte in einem Brief. „Det var omtrent Indholdet af Brevet, som er blevet borte for mig; jeg husker ikke den unge Mands Navn, har ikke kunnet takke ham, men nu, efter Aaringer læser han maaskee her min Hilsen og Tak.“⁶²⁶ („Das war ungefähr der Inhalt des Briefes, der mir abhanden kam; ich erinnere mich nicht an den Namen des jungen Mannes, konnte ihm nicht danken, aber nun, Jahre später, liest er vielleicht hier meinen Gruß und Dank.“ [Übers. F. F.]) *Mit Livs Eventyr* übernimmt an dieser Stelle die Dankesgeste, die durch die verlorene Adresse auf postalischem Wege unmöglich geworden ist. Es bleibt jedoch ungewiss, ob sie ihren Empfänger erreicht, denn der Dank erfolgt in der Fortsetzung von *Mit Livs Eventyr*, die für den amerikanischen Markt bestimmt war. Das gilt auch für die Richtigstellung eines Details aus *I Spanien*, die der Erzähler anlässlich der Rüge einer aufmerksamen englischen Leserin unternimmt. Diese Richtigstellung wird nicht direkt an die Leserschaft von *I Spanien* gerichtet, sondern an die amerikanischen Leserinnen und Leser von *Mit Livs Eventyr*.⁶²⁷ Festhalten lässt sich, dass die Autobiographie hier Handlungsfunktionen übernimmt. Dank und Richtigstellung richten sich nicht mehr ausschließlich an jeweils eine Person, die Leserschaft der Autobiographie wird eingebunden. Damit gewinnen die beiden

425 f., 435, 480, 542 f., 545–547, 553–555, 560–562, 570, 578 f., 586 f., 596–598, 601, 603–605, 615–617.

⁶²⁴ Vgl. Topsøe-Jensen 1934, S. 177.

⁶²⁵ Vgl. Se 3, S. 164 f. Auch eine brieflich geäußerte Kritik Oehlenschlägers an *Ahasverus* wird ausführlich zitiert, darauf folgen jedoch Zeugnisse einer positiven Aufnahme des Textes in einer deutschen Anthologie sowie einer späteren Rezension der gesammelten Werke in der *Dansk Maanedsskrift* (*Dänischen Monatsschrift*). Vgl. Se 3, S. 66–69; MLM, 545–547.

⁶²⁶ Se 3, S. 247.

⁶²⁷ Vgl. Se 3, S. 256 f.

Handlungen eine weitere Dimension, sie werden Teil einer Inszenierung des Ichs vor seinem Publikum.

Texte sind an der Herstellung und Erhaltung von menschlichen Beziehungen in *Mit Livs Eventyr* wesentlich beteiligt. Dies ist charakteristisch für die Kultur, der *Mit Livs Eventyr* selbst angehört. Darin lassen sich verschiedene Typen von Texten unterscheiden. Einerseits treten in *Mit Livs Eventyr* beglaubigte Dokumente auf, deren materielle Präsenz für den weiteren Handlungsverlauf von größter Bedeutung ist und die eine abwesende Autorität am Ort der Vorlage versammeln. So wird mehrfach angesprochen, wie Passprobleme oder fehlende Creditivschreiben die Weiterreise verzögern beziehungsweise die Route beeinflussen.⁶²⁸ Das erste Reisestipendium erhält Andersen auch aufgrund einer Reihe von Empfehlungsschreiben, die in der Beilage zu *Mit Livs Eventyr* zitiert werden.⁶²⁹ Texte können also den Zugang zu Geld vermitteln oder Bewegungen im Raum erlauben, die ohne sie unmöglich wären.

Materielle Präsenz und die virtuelle Verbindung zum Ausstellenden sind auch für das Funktionieren der Empfehlungsschreiben wichtig, die auf den Reisen immer wieder die Türen zu den höchsten gesellschaftlichen Kreisen öffnen, umgekehrt scheitern manche Begegnungen aufgrund ihres Fehlens.⁶³⁰ „En skriftlig Tilladelse“ („Eine schriftliche Genehmigung“)⁶³¹ erlaubt den Zutritt zu ansonsten geschlossenen gesellschaftlichen Räumen, wie den Besuch eines italienischen Gefängnisses für Galeerensklaven oder des *George Heriots Hospitals*, eines schottischen Waisenhauses. Bewegungen und Aufenthalte des Erzählers werden oftmals durch Briefe ermöglicht, etwa wenn Frederika Bremer dem Erzähler bei der Schwedenreise Unterkünfte vermittelt, indem sie Freunde und Bekannte anschreibt,⁶³² oder ein Einladungsschreiben von Minister Rantzau-Breitenburg zu einem Besuch beim dänischen Königspaar auf Föhr führt.⁶³³

Dass der Erzähler sich mehrfach auch als literarischer Tourist bewegt, verdeutlicht, dass die Steuerung von Bewegungen durch Texte auch auf diesem weniger unmittelbar an eine bestimmte materielle Erscheinungsform eines Textes gekoppelten Wege auftritt.⁶³⁴ In England erklärt der dänische Gesandte, Graf Reventlow, Andersen bei seiner Ankunft, er benötige keine Empfehlungsschreiben; er sei durch

⁶²⁸ Vgl. z. B. Se 2, S. 333–336; Se 3, S. 14 f., 140, 151; MLM, S. 449–452, 468 f., 650, 666. Bei dem Pass kann z. B. der Name Christian den Verdacht wecken, es handele sich um eine religiöse Sekte, erklärt der Erzähler, oder der Pass ist aufgrund einer falschen Nummer unauffindbar. Im letzten aufgeführten Textbeispiel unternimmt Andersen mit König Max einen Ausflug nach Österreich; es verdeutlicht umgekehrt, wie sehr es das Reisen erleichtert, wenn man keinen Pass benötigt.

⁶²⁹ Vgl. Se 3, S. 160–163.

⁶³⁰ Vgl. z. B. Se 2, S. 90, 277, 324 f.; Se 3, S. 23, 50, 305; MLM, S. 114 f., 365, 435–437, 428 f., 522.

⁶³¹ Se 2, S. 128; MLM, S. 163. Vgl. Se 3, S. 49; MLM, S. 521.

⁶³² Vgl. Se 3, S. 84; MLM, S. 569 f.

⁶³³ Vgl. Se 2, S. 286 f.; MLM, S. 578 f.

⁶³⁴ Vgl. z. B. Se 2, S. 122; Se 3, S. 14, 16, 46 ff.; MLM, S. 155, 467, 470, 517 ff.

seine Schriften bekannt und empfohlen.⁶³⁵ Obgleich die übersetzten Publikationen sich nicht mehr unmittelbar auf Andersen zurückführen lassen (bei seinem ersten Besuch unterhielt Andersen noch keine geschäftlichen Beziehungen nach England, die ersten Übersetzungen erfolgten, ohne dass er sein Einverständnis gegeben hätte), können sie Kontakte etablieren. Ihnen kommt ein relativ personen-unabhängiges Handlungspotential zu.

Als materiell vorhandenes Ding können Texte je nach Kontext einen unterschiedlichen Status einnehmen. So kann eine Begegnung mit Jenny Lind in London nur durch eine hinterlassene Visitenkarte Andersens und Linds Antwortschreiben auf diese vermittelt werden.⁶³⁶ Hier steht die Vermittlungsfunktion der Schreiben im Vordergrund. Das Antwortschreiben Jenny Linds schenkt der Erzähler später der Frau von Charles Dickens: „Hun var i høi Grad opfyldt af *Jenny Lind*, ønskede saa gjerne at eie hendes Haandskrift, men denne var det saare vanskeligt at erholde, jeg havde det lille Brev, hvormed *Jenny Lind* havde hilset mig velkommen i *London*, og sagt mig sin Bopæl, det fik nu *Mistress Dickens*.“ („Sie verehrte *Jenny Lind*, wünschte so sehr, ihre Handschrift zu besitzen, doch die war äußerst schwer zu bekommen, ich hatte den kleinen Brief, mit dem *Jenny Lind* mich in *London* willkommen heißen und mir die Adresse ihrer Wohnung mitgeteilt hatte, diesen bekam nun *Mistress Dickens*.“ [Übers. F. F.]⁶³⁷ An dieser Stelle wird der Brief eine Gabe, deren Wert auf der Authentizität der Handschrift beruht. Die Materialität des Schreibens und die damit verbundene fetischistische Besetzung werden nun zentral.

Das Sammeln von handschriftlichen Texten berühmter Persönlichkeiten betreibt der Erzähler auch selbst. So bekommt er einen Brief Jean Pauls sowie eine Handschrift Walter Scotts geschenkt.⁶³⁸ Das Entstehen des modernen Autorschaftsverständnisses mit dem dazugehörigen Interesse an der Person des Autors ist eng verbunden mit der Entwicklung einer fetischistisch aufgeladenen Massenkultur. Die Jagd nach dem authentischen Objekt geht aus der massenhaften Verbreitung kultureller Produkte hervor, die den Starkult entstehen lassen, der das Begehren nach Autogrammen hervorruft. Sowohl Walter Scott als auch Jean Paul waren transnational bekannte Autoren.

Auf seinen Reisen wird der Erzähler stets von einem Album begleitet, in das sich seine berühmten Bekanntschaften eintragen. Die Bedeutung des Albums für den Erzähler verdeutlicht beispielsweise die folgende Szene:

Jeg havde, som før er omtalt, fra *Prindsessen af Preussen* et smukt Album, hvori var flere interessante Haandskrifter, Majestæterne [Kong Christian VIII. og Dronning Caroline Amalie, F. F.] saae det, og da jeg fik det tilbage, havde Kong *Christian den Ottende* selv skrevet deri de betydningsfulde Ord:

⁶³⁵ Vgl. Se 3, S. 31; MLM, S. 493.

⁶³⁶ Vgl. Se 3, S. 33 f.; MLM, 497 f.

⁶³⁷ Se 3, S. 61. MLM (S. 539) übersetzt unbestimmt mit „einen kleinen Brief“. Dass es sich um denselben Brief handelt, der zuvor erwähnt wurde, wird durch die wörtliche Übersetzung deutlicher.

⁶³⁸ Vgl. Se 2, S. 317; Se 3, S. 57; MLM, S. 425, 533.

„Ved sit velanvendte Talent at skaffe sig selv en hædret Stilling er bedre end Gunst og Gave.
Disse Linier skulle minde Dem om Deres
velvillige
Christian R.“

Det var dateret „den anden April“, Kongen vidste, den var min Fødselsdag. Ogsaa Dronning Caroline Amalie havde skrevet hædrende, dyrebaare Ord – ingen Gaver kunde glæde mig mere end netop denne Skat i Aand og Ord.

(Ich hatte, wie zuvor erwähnt wurde, von der *Prinzessin von Preußen* ein hübsches Album erhalten, das mehrere interessante Handschriften enthielt, die Majestäten [König Christian VIII. und Königin Caroline Amalie, F. F.] sahen es sich an, und als ich es zurückbekam, hatte *König Christian VIII.* diese bedeutungsvollen Worte hineingeschrieben:

„Sich durch sein wohlgeordnetes Talent selbst eine ehrenvolle Stellung zu erwerben ist besser als Gunst und Gabe.
Diese Zeilen mögen Sie erinnern an Ihren
wohlwollenden
Christian R.“

Dies war auf „den zweiten April“ datiert, von dem der König wusste, dass er mein Geburtstag war. Auch Königin Caroline Amalie hatte ehrende, kostbare Worte geschrieben – keine Geschenke können mich mehr erfreuen als dieser Schatz aus Geist und Worten. [Übers. F. F.]⁶³⁹

Der „Skat“ („Schatz“), der Eintrag des Königs, besteht aus „Aand og Ord“ („Geist und Worten“⁶⁴⁰), und die Worte müssen in diesem Fall auch in ihrer materiellen Existenz gedacht werden, als Eintrag im kostbaren Album, das Handschriften wie Kapital anhäuft und mit jedem Beitrag wertvoller wird. Auf diese Materialität deutet auch die typographische Gestaltung des Zitats hin, das in der 1855er-Ausgabe von *Mit Livs Eventyr* gesperrt gesetzt ist.⁶⁴¹

Der Eintrag des Königs stützt den Mythos des talentierten Selfmademans, der ein zentrales Element in Andersens Selbstdarstellungen ist, die wiederum zu seinen Erfolgen in England, Frankreich und Deutschland wesentlich beitrugen.⁶⁴² Diese Selbstdarstellung wird nun durch das Königswort beglaubigt. Die Einträge im Album dokumentieren nicht nur Andersens Bekanntschaften, sie bestätigen oder er-

⁶³⁹ Se 3, S. 20. MLM (S. 477 f.) übersetzt „folgende für mich bedeutsame Worte“ und schränkt so die Aussage stark ein.

⁶⁴⁰ Im Dänischen wird in der Regel für „Wort“/„Worte“/„Wörter“ die gleiche Form, „ord“, verwendet.

⁶⁴¹ Vgl. SSK 21–22, S. 402.

⁶⁴² Vgl. Bredsdorff 1954, S. 431–435; Høybye 1954, S. 152 f.; Marmier 1837; Möller-Christensen 1992, S. 106 f. Da die Popularität Andersens in den USA zu Beginn seiner Karriere wesentlich auf den englischen Übersetzungen beruhte (vgl. Hersholt 1948, S. 175 f.; Rossel 1993, S. 517–520), gelten die Beobachtungen von Bredsdorff hier zum Teil ebenfalls. Zur amerikanischen Rezeption liegen leider keine umfassenden Untersuchungen vor.

gänzen die Repräsentationen des Ichs. Immer wieder werden in *Mit Livs Eventyr* handschriftliche Widmungen auf Bildern, Albumeinträge und Gedichte zitiert, die dem Erzähler geschenkt werden.⁶⁴³ Andersen erscheint in den Gedichten beispielsweise als von den Deutschen geliebter Herrscher der Märchenwelt,⁶⁴⁴ als derjenige, der den Dingen ihre Geheimnisse ablauscht, der Kinderaugen zum Sprechen bringt,⁶⁴⁵ oder als das arme Kind aus Odense.⁶⁴⁶ Der Erzähler bemerkt zu dem Gedicht *Andersen* von Ida Hahn-Hahn („Solch ein Gewimmel von Elfen und Feen / Blumen und Genien im fröhlichen Scherz, / Aber darüber viel – geistiges Wehen, / Aber darunter – ein trauriges Herz“⁶⁴⁷): „[D]et var gjennem det mørke Glas i „*Kun en Spillemand*“ og Eventyr-Verdenen hun betragtede mig som Digter [...].“ („Als Dichter betrachtete sie mich durch das dunkle Glas in ‚Nur ein Spielmann‘ und durch die Märchenwelt.“)⁶⁴⁸ Andersen wird mit seinen Texten identifiziert; zugleich erscheint der durch mediale Vermittlungen, „gjennem det mørke Glas“ Betrachtete gefärbt. Die Ansicht ändert sich mit der Folie, das heißt den Texten, aufgrund derer auf den Charakter des Autors geschlossen wird. Auf diese Weise wird die Verbindung zwischen Verfasser, Biographie und Werk als Vermittlungsprozess dargestellt. Ein unmittelbarer Rückschluss vom Text auf das Wesen seines Verfassers ist nicht möglich, das Gesehene hängt von der Perspektive des Betrachters und den Medien der Erkenntnis ab.

Albumeinträge, Briefe und Publikationen sind die zentralen Textformen in *Mit Livs Eventyr*. Die Grenze zwischen diesen Formen ist nicht immer eindeutig, da weder das Album noch die Briefe ausschließlich dem privaten Gebrauch vorbehalten sind. Die Gedichte im Album sowie Andersens Briefe wurden oftmals publiziert, nicht allein als Zitate in den Autobiographien, sondern auch in Gedichtsammlungen⁶⁴⁹ beziehungsweise als eigenständige Zeitungsartikel.⁶⁵⁰ In *Mit Livs Eventyr* werden zudem ganze Briefe an Andersen abgedruckt. Daran wird deutlich, dass die Texte ein Kommunikationsnetzwerk etablieren, das sich nicht eindeutig bestimmten Personenbeziehungen zuordnen lässt. Einerseits werden die Texte in stark abweichenden Rezeptionssituationen gelesen, sie richten sich auf mehreren Ebenen an sehr unterschiedliche Empfänger. Ein publizierter Brief beispielsweise ist sowohl persönlich als auch öffentlich. Andererseits wurde in Kapitel 2.1.1 bereits angesprochen, dass *Mit Livs Eventyr* die Grenze zwischen Fakt und Fiktion nicht eindeutig zieht, obwohl die Autobiographie oft als dokumentarischer Text aufgefasst wurde. Auch daraus ergibt

⁶⁴³ Vgl. z. B. Se 2, S. 283 f., 286, 319, 323; Se 3, S. 22, 24, 85, 89 f., 103, 238 f., 278, 285 f.; MLM, S. 374, 378, 427 f., 435, 480, 483, 570, 578 f., 597 f.

⁶⁴⁴ Vgl. Se 2, S. 286; MLM, S. 378.

⁶⁴⁵ Vgl. Se 2, S. 319; Se 3, S. 22, 176; 278, 285; MLM, S. 427 f., 480.

⁶⁴⁶ Vgl. Se 3, S. 24; MLM, S. 483.

⁶⁴⁷ Se 2, S. 283 f. Das Gedicht wird auf Deutsch zitiert.

⁶⁴⁸ Se 2, S. 283; MLM, S. 374.

⁶⁴⁹ So z. B. Heinrich Heines Albumeintrag vom 4. Mai 1843; vgl. Se 2, S. 258, 427; MLM, S. 339.

⁶⁵⁰ So z. B. der bereits erwähnte Brief an Jerdan, der in der *Literary Gazette* veröffentlicht wurde. Vgl. Se 3, S. 73–75, 388; MLM, S. 553–555.

sich eine gewisse Eigenständigkeit der Texte gegenüber den Menschen, die sie verbinden.

In *Mit Livs Eventyr* übernehmen Texte in Beziehungen verschiedene Funktionen. Texte stabilisieren Beziehungen über räumliche und zeitliche Distanzen, generieren zwischenmenschliche Begegnungen und erzeugen Netzwerke.

So bleibt der Erzähler nach seiner Abreise mittels Briefen mit seinen Freunden in Weimar in Verbindung.⁶⁵¹ Auch eine Gabe wie das Buch, das Bettina von Arnim dem Erzähler auf seine weitere Reise mitgibt, kann eine Begegnung über die unmittelbare physische Begegnung hinaus fortsetzen.⁶⁵²

Dass Begegnungen erst aufgrund von Texten ermöglicht werden, zeigt sich beispielsweise beim Parisbesuch 1843. Hier begründet der Erzähler die freundliche Aufnahme, die er vielerorts genießt, mit seiner inzwischen erlangten Bekanntheit, die sich Xavier Marmiers biographischer Skizze sowie Nicolas Martins Übersetzungen einiger Gedichte, die als Artikel in französischen Zeitschriften erschienen waren, verdankt.⁶⁵³ Im Unterschied zum ersten Parisbesuch, bei dem die Zahl der neuen Kontakte überschaubar blieb,⁶⁵⁴ findet Andersen nun Zugang zu zahlreichen bekannten Schriftstellern und Künstlern. Die Verbreitung seiner Texte sowie seiner Lebensgeschichte sind hierfür wesentlich. Sie vermitteln dem Erzähler neue Kontakte.

Das Text-Netzwerk, in das der Erzähler eingebunden ist, reicht über den jeweiligen Aufenthaltsort hinaus. Andersen erhält in Paris einen Brief:

En tydsk Familie, der hører til en af de meest dannede og elskværdigste, jeg har lært at kjende, havde med stor Glæde læst mine oversatte Skrifter, og dertil min korte Biographie foran i „*nur ein Geiger*“, de fattede den hjertligste Interesse for mig, hvem de personlig slet ikke kjendte, [...] og bad mig, som en kjær Gjest, at lægge Hjemreisen over deres By, og der en Tid finde et Hjem, dersom jeg fandt mig vel i det.

(Eine deutsche Familie, die zu den gebildetsten und liebenswürdigsten gehörte, die ich kennengelernt habe, hatte mit größter Freude meine übersetzten Schriften und dazu meine kurze Biographie in ‚Nur ein Spielmann‘ gelesen; diese Menschen faßten das innigste Interesse für mich, den sie persönlich gar nicht kannten, [...] und baten mich, die Heimreise über ihre Stadt zu machen und dort bei ihnen als lieber Gast eine Zeitlang ein Heim zu finden, falls ich mich bei ihnen wohl fühlen würde.)⁶⁵⁵

Er nimmt diese Einladung an und findet sich gleichsam „adoptiert“ („adoptiert“) von seinen deutschen Fans, die er wiederholt besucht. Der Brief erlaubt die Herstellung des Kontakts, weil er Zeit und Raum überwinden kann. Der Kontaktwunsch

⁶⁵¹ Vgl. Se 2, S. 281; MLM, S. 370 f.

⁶⁵² Vgl. Se 2, S. 285; MLM, S. 376 f.

⁶⁵³ Vgl. Se 2, S. 251; MLM, S. 328 f. Dass Andersens Texte dazu dienten, Kontakte zu etablieren, betonen auch Broström und Lund (1991, S. 16).

⁶⁵⁴ Vgl. Se 2, S. 113–115, 118 f.; MLM, S. 144–146, 151–153.

⁶⁵⁵ Se 2, S. 259; MLM, S. 340 f.

beruht auf der Kenntnis von Andersens Texten. Die zwischenmenschliche Begegnung ist also wesentlich von Texten gesteuert.

In *Mit Livs Eventyr* sind Andersens Texte mehrfach der Grund dafür, dass Menschen ihn ansprechen. Dabei handelt es sich um prominente Persönlichkeiten ebenso wie um Kinder und wenig Vermögende. Vor allem *Nur ein Spielmann*, dem eine biographische Skizze vorangestellt worden war, und *Das Märchen meines Lebens* wecken bei Andersens erwachsenen Leserinnen und Lesern das Gefühl, ihn zu kennen, auch ohne ihm persönlich begegnet zu sein.⁶⁵⁶ So bittet ein Deutscher während des Schleswig-Holsteinischen Krieges den Erzähler mittels eines Briefes, für seinen gefangen genommenen Sohn zu bürgen, damit dieser entlassen werden kann, und begründet sein Vertrauen in Andersen mit der Lektüre von *Das Märchen seines Lebens*. Und tatsächlich setzt der Erzähler sich aufgrund des Briefes für den jungen Mann ein; es stellt sich jedoch heraus, dass die Gefangenen bereits nach Deutschland ausgeliefert worden waren. Dass der Einsatz dennoch erwähnt wird, dient der nachträglichen Rechtfertigung des Vertrauens, das der Briefschreiber in Andersen gesetzt hatte – erneut durch eine Autobiographie.⁶⁵⁷

Der Erzähler genießt das Gefühl, aufgrund seiner Texte weltweit bekannt zu sein. Der von einer Amerikatournee wiedergekehrte norwegische Violinvirtuose und Komponist Ole Bull berichtet, „at jeg i *Amerika* havde mange Venner, at disse paa det meest deeltagende havde spurgt ham om mig, at de engelske Oversættelser af mine Romaner vare eftertrykte der og ved Godtkjøbs-Udgaver vidt udbredte i Landet.“ („daß ich bereits in Amerika viele Freunde besäße und daß diese teilnehmend nach mir gefragt hätten, daß die englischen Übersetzungen meiner Werke dort nachgedruckt und durch billige Ausgaben weit verbreitet worden seien.“) Darauf folgt die Bemerkung: „Mit Navn var fløiet over det store Verdenshav! – jeg følte mig ganske lille ved Tanken herom, men glad, inderlig lykkelig!“ („Mein Name war also über das weite Weltmeer geflogen – bei diesem Gedanken fühlte ich mich allerdings ganz klein, war aber doch innig froh und glücklich.“)⁶⁵⁸ Und angesichts seiner freundlichen Aufnahme in Holland erklärt der Erzähler: „Hvor er det deiligt, en Velsignelse af Gud, at være ude i Verden, sidde i en stor Stad aldeles ukjendt, aldeles en Fremmet [sic], og dog vide med Vished, at have Venner, sig ubekjendte, aldrig seete Venner, vide at mødte mig noget Uheld af Betydning, jeg var kjendt og tilvisse da ikke reent forladt.“⁶⁵⁹ („Wie ist es schön, ein göttlicher Segen, draußen in der Welt zu sein, ganz unbekannt in einer großen Stadt zu sitzen, ganz ein Fremder, und doch mit Gewissheit zu wissen, Freunde zu haben, unbekannte, niemals gesehene Freunde, zu wissen, dass, träfe mich ein Unglück von Bedeutung, ich bekannt wäre und gewiss nicht vollkommen verlassen.“ [Übers. F. F.]) Auch hier wird deutlich, dass die Texte Vertrauen erzeugen, diesmal handelt es sich um das Vertrauen in

⁶⁵⁶ Vgl. Se 2, S. 285 f., 334; Se 3, S. 79 f., 88, 92, 153, 212; MLM, S. 377, 450 f., 563 f., 575 f., 582, 668 f.

⁶⁵⁷ Se 3, S. 79 f., MLM, S. 563–565.

⁶⁵⁸ Se 2, S. 336; MLM, S. 452 f.

⁶⁵⁹ Se 3, S. 302 f.

die Leserschaft. An einer Stelle äußern sich ambivalente Gefühle angesichts der vielen Übersetzungen der Texte. Diese Ambivalenz beruht auf der Angst, das von den Leserinnen und Lesern entgegengebrachte Vertrauen zu enttäuschen:

Der er noget Opløftende og tillige Skrækkende i, at see sine Tanker gaae vidt omkring og ind i Menneskene; det er næsten ængsteligt saaledes at tilhøre Mange. Det Ædle og Gode bliver en Velsignelse, men vore Vildfarelser, det Onde, have ogsaa deres Spirer i sig, og uvilkaarligt paatrænger sig Tanken: Gud, lad mig aldrig nedskrive et Ord, hvorfor jeg ikke hos Dig kan gjøre Regnskab.

(Es liegt etwas Erhebendes und zugleich Erschreckendes darin, zu sehen, wie die eigenen Gedanken weit in die Welt wandern zu den Menschen; es hat etwas Beängstigendes, auf diese Weise vielen anzugehören. Das Edle und Gute wird zu einem Segen, aber unsere Irrungen, das Böse, trägt auch seinen Keim in sich, und der Gedanke drängt sich unwillkürlich auf: Gott, laß mich nie ein Wort niederschreiben, über das ich nicht Rechenschaft ablegen kann bei Dir.)⁶⁶⁰

Zwar werden die Autobiographien zu Medien des Vertrauens, aber letztlich bleibt offen, ob dieses Vertrauen gerechtfertigt ist. Unabhängig davon befördert das wechselseitig entgegengebrachte Vertrauen die Entstehung von Netzwerken, und darin ist das literarische Netzwerk Andersens den ökonomischen Netzwerken seiner Zeit, die zunehmend auf Investitionen beruhen, die Vertrauen voraussetzen, verwandt. Wie das Geld, das die wirtschaftlichen Netzwerke zusammenhält, kreuzen auch die literarischen Texte bei ihrem Zirkulationsprozess immer wieder die Grenze von Materialität und Immaterialität.

Mit Livs Eventyr ist ein zirkulierender Text und zugleich von den Fäden des literarischen Netzwerkes durchzogen. Der transnationale Charakter dieses Netzwerkes lässt sich unter anderem daran erkennen, dass im Anhang der Autobiographie ein Brief von Chamisso, ein Artikel über Andersen aus den *Jahrbüchern der Gegenwart* sowie das *Postscript* einer Ausgabe von *I Sverrig* und *The story of my life* in der englischen *popular library*, die Texte in Massenaufgaben zu günstigen Preisen verbreitete, zu finden sind.⁶⁶¹ Die deutschen Texte und das englische *Postscript* werden jeweils im Original zitiert.

Die Entstehung von Andersens Texten wird in *Mit Livs Eventyr* in dem sich herausbildenden transnationalen Netzwerk aus Buchmarkt und Presse verortet, von dem die Autobiographie selbst ein Teil ist. Dies lässt sich beispielsweise an folgender Schilderung verdeutlichen:

I et Nummer af „*Household words*“ havde Dickens samlet en Deel arabiske Ordsprog og Talemaader, mellem disse fremhævede han i en Note:
 „*When they com [sic] to shoe the Paschas horses, the beetle stretched out his leg.*“ (Arabic).
This is exquisite; we commend it to the attention of Hans Christian Andersen.

⁶⁶⁰ Se 2, S. 303; MLM, S. 402.

⁶⁶¹ Vgl. Se 3, S. 160–177; zur *popular library* vgl. ebd., S. 108.

Jeg følte stor Lyst til at give Eventyret, men det kom ikke, først nu ni Aar efter netop paa Aarets næstsidste Dag, under Besøget paa *Basnæs* hvor jeg tilfældigt læste *Dickens* Ord, sprang pludseligt frem Eventyret: „*Skarnbassen*“.⁶⁶²

(In einer Nummer von „*Household words*“ hatte *Dickens* einige arabische Sprichwörter und Redensarten gesammelt, darunter hob er dieses in einer Anmerkung hervor: „*When they com [sic] to shoe the Paschas horses, the beetle stretched out his leg.*“ (Arabic). *This is exquisite; we commend it to the attention of Hans Christian Andersen.*

Ich fühlte große Lust, ein Märchen dazu zu schreiben, aber es kam nicht, erst nun, neun Jahre später, genau am vorletzten Tag des Jahres, während meines Besuches auf *Basnæs*, wo ich zufällig *Dickens'* Worte las, entsprang plötzlich das Märchen „*Der Mistkäfer*“. [Übers. F. F.]

Durch den Verweis auf *Dickens'* Artikel wird die Entstehungsgeschichte sowohl mit der englischen Presse, deren globaler Charakter in dieser Arbeit anhand der Artikelserie *Et Besøg hos Charles Dickens i Sommeren 1857 (Ein Besuch bei Charles Dickens im Sommer 1857)*⁶⁶³ herausgearbeitet wurde, als auch mit der arabischen Kultur verbunden; *Basnæs* wird ein vernetzter Ort, von dem ein Beitrag zu den transnationalen literarischen Textströmen ausgeht.

Die Entstehungsgeschichte von *Dryaden (Die Dryade)* (1868) ist ein weiteres Beispiel für eine Verortung der Textproduktion in einem sowohl lokalen als auch globalen Bezugsrahmen. In Paris liest der Erzähler einen Artikel über die Weltausstellung, in dem es heißt, dass niemand außer Charles Dickens ein dichterisches Bild dieser bunten Herrlichkeit zu liefern imstande wäre. Zwar zweifelt der Erzähler daraufhin zunächst an seinem eigenen Plan, genau dies zu versuchen, aber er gibt ihn nicht auf. Dies lässt sich daran ablesen, dass er kurz darauf auf *Dryaden* verweist, das Märchen zur 1867er Weltausstellung.⁶⁶⁴ *Dryaden* entsteht in Auseinandersetzung mit der Weltausstellung, die der Erzähler von *Mit Livs Eventyr* besucht. Die Ausstellung ist lokal (in Paris) verortet und versucht gleichzeitig, die ganze Welt zu versammeln. Der Text tritt zudem in einen über die französische Presse vermittelten Wettstreit mit einem englischen Autor.

2.3.2 Übersetzungen, Rezensionen, Publikum: Navigieren im *world literary space*

Mit diesem Wettstreit nähern wir uns dem Mechanismus an, den Pascale Casanova als „unification of literary space through competition“⁶⁶⁵ bezeichnet. Wichtige Akteure in diesem Wettstreit sind nach Casanova Rezensenten und Übersetzer sowie andere Mittler zwischen den einzelnen Literaturen. In dem Wettstreit ist der Erwerb literarischen Kapitals das Ziel. Literarisches Kapital bezeichnet die Wertschätzung,

⁶⁶² Se 3, S. 233.

⁶⁶³ S. S. 121 f. Vgl. Re 2, S. 160–183; RB, S. 161–197.

⁶⁶⁴ Vgl. Se 3, S. 321 f.

⁶⁶⁵ Casanova 2004, S. 87.

die einem Text entgegen gebracht wird. Es wird von Autoren vor allem durch die Anerkennung der Kritik, durch Übersetzungen und durch dauerhaften (im Unterschied zu kurzfristigem) Erfolg erworben. Übersetzungen in Sprachen mit einer langen und als bedeutend eingeschätzten literarischen Tradition, Sprachen mit einem hohen Maß an *literariness*, wie Casanova es nennt, sind für den Erwerb literarischen Kapitals zentral. Umgekehrt tragen Texte, die über lange Zeiträume erfolgreich sind, übersetzt und durch die Kritik anerkannt wurden, zur Steigerung des literarischen Kapitals einer Nation bei. Der *world literary space* kennt Zentren und Peripherien; die Literatur der Zentren verfügt über viel literarisches Kapital. Für die Akkumulation nationalen literarischen Kapitals spielt neben dem Zeitraum der Akkumulation das Vorhandensein eines entsprechenden professionellen Milieus, in dem angesehene Verleger, eine spezialisierte Presse, Salons und andere Vermittlungsinstanzen auf ein kultiviertes Publikum treffen, eine wichtige Rolle. Hinzu kommen die Größe des jeweiligen Buchmarktes und sein Einfluss auf die Gesellschaft sowie die Beurteilung und der Ruf einer Literatur.⁶⁶⁶

Casanova macht einen „common standard for measuring time“⁶⁶⁷ aus, der Maßstab des literarischen Wettstreits ist, der sich zwischen den einzelnen (weitgehend sprachlich, im Laufe des 19. Jahrhunderts zunehmend auch national definierten) Literaturen abspielt. Die Orientierung an diesem Standard fordert von den Autoren, auf der Höhe der Zeit, das heißt der gegenwärtigen Entwicklungen, zu sein. Nach Casanova ist Paris die Hauptstadt der literarischen Welt des 19. Jahrhunderts. Vor allem dort wird definiert, was modern ist. An diesem Standard orientieren sich alle internationalen⁶⁶⁸ Autoren, die sie von den (‚zurückgebliebenen‘) nationalen Autoren abgrenzt, die traditionellen, überlieferten Formen verpflichtet sind. Mit ihren stilistischen Innovationen setzen sich die internationalen Autoren in Beziehung zu den Entwicklungen im Zentrum und distanzieren sich dabei von ihrer Nationalliteratur, oder aber eine Verbindung von internationalem Anspruch und Bezugnahme auf nationale Literatur bringt den gewünschten Erfolg im Zentrum. Der französische Standard zeichnet sich nach Casanova durch seinen Universalismus und eine sukzessive Emanzipation der Literatur vom Politischen und Nationalen aus. Zudem kontrastiert Casanova die Vorreiter auf der imaginären literarischen Zeitachse, die das Zentrum vorgibt, mit den Verfassern kommerzieller Literatur.⁶⁶⁹ Casanovas Darstellung lehnt sich an Pierre Bourdieus *Die Regeln der Kunst* an. Bourdieu beschreibt die Autonomisierung der französischen Literatur mit einem Schwerpunkt auf der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts; Casanova erweitert diesen Ansatz um eine transnationale Perspektive. Die Vorherrschaft Frankreichs wird nach Casanova

⁶⁶⁶ Vgl. ebd., S. 9–23, 82–85.

⁶⁶⁷ Ebd., S. 87.

⁶⁶⁸ Casanova verwendet „international“ im Sinne von „transnational“ wie in Fußnote 33, S.17 dieser Arbeit definiert.

⁶⁶⁹ Vgl. Casanova 2004, S. 34–115. Zur Gegenüberstellung von kommerzieller Literatur und Avantgarde vgl. ebd., S. 168–172.

vor allem von England und Deutschland herausgefordert, aber nach ihrem Modell bleibt Frankreichs Dominanz im 19. Jahrhundert letztlich ungebrochen.

Zwar verläuft Andersens Eingliederung in die *World Republic of Letters* teilweise anders, als Casanova dies beschreibt. Dennoch ist Casanovas Ansatz ein guter Ausgangspunkt, um die in *Mit Livs Eventyr* beschriebene Transnationalisierung von Andersens Texten zu konturieren. Die Lektüre von *Mit Livs Eventyr* wird dabei mit Erkenntnissen der Rezeptions- und Übersetzungsforschung zu Andersen kombiniert.

Mit Livs Eventyr inszeniert Andersen als internationalen Autor im oben beschriebenen Sinne. Diese Inszenierung erfolgt durch die Geschichte, die Andersens Texten gegeben wird. Gegen Casanovas Ansatz wurde der Vorwurf des Gallozentrismus⁶⁷⁰ erhoben, und tatsächlich ist die Stellung Frankreichs in Andersens Fall nicht so zentral, wie das folgende Zitat aus einem Interview mit dem dänischen Autor Henrik Stangerup, das in *The World Republic of Letters* wiedergegeben wird, suggeriert: „It was Andersen’s dream [...] to be translated into French.“⁶⁷¹ Dies ist der einzige Verweis auf Andersen in *The World Republic of Letters*.

Die französische Literatur war weder auf der Ebene intertextueller Einflüsse auf Andersens Produktion noch hinsichtlich ihrer Verbreitung oder der Akkumulation literarischen Kapitals der Hauptbezugspunkt. Zwar lässt sich der Einfluss der französischen Literatur auf Andersens dramatische Arbeiten deutlich erkennen. So kam es bei *Mulatten (Der Mulatte)* (1840) sogar zu Plagiarismus-Vorwürfen, da der Stoff einer französischen Vorlage entstammte.⁶⁷² Allerdings waren die deutsche und die englische Literatur für Andersens Texte, vor allem die Prosa, bedeutendere Impulsgeber.⁶⁷³ Dies geht auch aus *Mit Livs Eventyr* hervor.⁶⁷⁴ Andersens Texte werden in Beziehung zu diesen ebenfalls zentralen Literaturen gesetzt und so in einem transnationalen Text-Raum verortet.

Die Texte sollten nahezu alle literarischen Räume des 19. Jahrhunderts erobern, und diese Eroberungen werden in *Mit Livs Eventyr* sorgfältig verzeichnet. *Mit Livs Eventyr* ist durchzogen von Angaben zu erschienenen Übersetzungen, teilweise wiederholen diese sich sogar. Diese Übersetzungen umfassen zahlreiche Sprachen und erreichen so weit entfernte und große Regionen wie Russland und Amerika. Dabei

⁶⁷⁰ Vgl. Damrosch 2003, S. 27; Prendergast 2004, S. 8 ff., bes. auch Fußnote 3.

⁶⁷¹ Casanova 2004, S. 99.

⁶⁷² Vgl. Høybye 1954, S. 146 f.; Se 2, S. 203; MLM, S. 264. Åström (1972, S. 99) stellt klar, dass die dänische Kritik in *Mulatten* kein Plagiat erkannte, sondern lediglich bestritt, dass es sich um ein „originales“ Stück handelte, wie auf dem Titelblatt von *Mulatten* angegeben war. Die entsprechenden Passagen in *Mit Livs Eventyr* sind weniger differenziert.

⁶⁷³ Vgl. Høybye 1954, S. 150.

⁶⁷⁴ So übernimmt Andersen in dem Pseudonym, unter dem sein erstes Buch erschien, die Vornamen William Shakespeares und Walter Scotts und nennt als wichtigste Einflüsse in der Zeit um 1830 Walter Scott, Hoffmann und Heine. Vgl. Se 2, S. 59, 87 f.; MLM, S. 69 f., 111.

nimmt Frankreich keine wichtigere Stellung als andere Literaturen ein.⁶⁷⁵ Zwar hatte Frankreich eine Vermittlungsfunktion inne. Dies lässt sich zum Beispiel daran erkennen, dass der erste Text über Andersen, der in Russland erschien, eine Übersetzung von Xavier Marmiers Artikel war, wie Ljudmilla Braudes Aufsatz zu Andersen in Russland feststellt. Allerdings erfolgten die ersten Übersetzungen von Andersens Texten ins Russische auf der Grundlage schwedischer Übersetzungen, und es ist nur dieser Pfad, der in *Mit Livs Eventyr* erscheint.⁶⁷⁶

Frankreich spielte für die Verbreitung und Anerkennung von Andersens Texten zwar eine wichtige Rolle, die Hauptrollen besetzten jedoch seine mächtigsten Kontrahenten im *world literary space*, Deutschland und England.⁶⁷⁷ Poul Høybye stellt in seiner Studie zu *H. C. Andersen og Frankrig (H. C. Andersen und Frankreich)* fest, dass Andersens Texte über Deutschland nach Frankreich gelangten.⁶⁷⁸ Deutschland war für Andersens Positionierung im entstehenden globalen literarischen Feld zu Beginn seiner Karriere der wichtigste Vermittler, von hier aus gelangten die Texte als Übersetzungen auch nach England.⁶⁷⁹ Die erste Werkausgabe mit der ersten publizierten Autobiographie erschien in Deutschland, dies wird in *Mit Livs Eventyr* ausdrücklich erwähnt.⁶⁸⁰ Später waren England und die USA für Andersen zentrale Märkte. Das lässt sich daran erkennen, dass achtzehn der *Eventyr og Historier*, zwei der Romane, ein Reisebuch sowie die definitive Ausgabe der Autobiographie auf Englisch erschienen, bevor sie auf Dänisch veröffentlicht wurden.⁶⁸¹ Diese Publikationsstrategie war dem mangelnden internationalen Urheberrechtsschutz geschuldet. Sie wird in *Mit Livs Eventyr* nicht explizit thematisiert. In der amerikanischen Fortsetzung jedoch wird zu Beginn auf deren Erscheinen in der neuen englischen Ausgabe der gesammelten Schriften hingewiesen, so dass der Text signalisiert, dass er für Amerika produziert wurde.⁶⁸²

Übersetzungen werden in *Mit Livs Eventyr* nicht nur aufgezählt und dabei gewissermaßen kartiert. Geschildert werden auch persönliche Begegnungen mit Übersetzerinnen und Übersetzern wie Adalbert von Chamisso, Mary Howitt und dem holländischen Dichter Nepheu,⁶⁸³ und der Erzähler tritt selbst als Übersetzer in Erscheinung. So arbeitet er gemeinsam mit Professor Wolff an einer deutschen Übersetzung

⁶⁷⁵ Vgl. Se 2, S. 174 f., 204 f., 221, 226, 251, 267, 302 f.; Se 3, S. 23, 64 f., 80, 105, 144 f., 155, 181; MLM, S. 226, 228, 266, 291, 296, 328, 352 f., 401 f., 482, 542 (der Hinweis, dass *Ahasverus* auf Deutsch und Dänisch erschien, fehlt in MLM, vgl. ebd., S. 544), 565, 602, 656–658, 670.

⁶⁷⁶ Vgl. Braude 1989, S. 6; Se 2, S. 174. Der Hinweis auf die russische Übersetzung fehlt in der deutschen Übersetzung. Vgl. MLM, S. 228.

⁶⁷⁷ Zu Deutschland und England in Casanovas Modell vgl. dies. 2004, S. 73–79.

⁶⁷⁸ Vgl. Høybye 1954, S. 152.

⁶⁷⁹ Vgl. Bredsdorff 1954, S. 489, 495 f., 503; Hjørnager Pedersen 2004, S. 18–20, 84, 103, 116, 128, 154 f., 170, 226.

⁶⁸⁰ Vgl. Möller-Christensen 1992, S. 204; Se 3, S. 144 f.; MLM, S. 656–658; Topsøe-Jensen 1940, S. 13–28.

⁶⁸¹ Vgl. Bredsdorff 1954, S. 621 f.

⁶⁸² Vgl. Se 3, S. 181.

⁶⁸³ Vgl. Se 2, S. 90; Se 3, S. 40 f., 296 f.; MLM, S. 115, 506 f.

seiner Gedichte und übersetzt ein Gedicht von Byron ins Dänische.⁶⁸⁴ Die Schwierigkeiten, die Übersetzungsprozesse mit sich bringen können, werden ebenfalls behandelt. So heißt es anlässlich einer Begegnung mit dem Illustrator Otto Speckter: „Til mine Eventyr begyndte han just paa Billeder saa ypperlige, saa geniale, saa fulde af Humor, de findes i en af de engelske Udgaver og i en mindre heldig af de tyske Oversættelser, hvor ‚grimme Ælling‘ er gjort til ‚grüne Ente‘ og derfa spadseret over i fransk Oversættelse, som *le petit Canard vert*.“ („Er begann gerade Bilder für meine Märchen, diese waren so hervorragend, so genial, so voller Humor, sie finden sich in einer der englischen Ausgaben und in einer weniger glücklichen von den deutschen Übersetzungen, in der das ‚hässliche Entlein‘ zu ‚grüne Ente‘ gemacht wurde und von dort in eine französische Übersetzung hinüber spaziert ist, als *le petit Canard vert*.“ [Übers. F. F.]⁶⁸⁵ Die ausführlichste Reflexion über eine Übersetzung findet sich in der amerikanischen Fortsetzung von *Mit Livs Eventyr*. Entgegen Casanovas Darstellung, nach der Französisch über ein Höchstmaß an *literariness* verfügt und deshalb im Allgemeinen große Wertschätzung erfährt, äußert der Erzähler sich eher despektierlich über diese Sprache:

Med min Medvirken, [sic] blev ogsaa under Opholdet her [i Locle, F. F.] en Oversættelse begyndt; jeg lærte og saae til min Forundring hvor rigt paa Udtryk for Følelser og Stemninger det danske Sprog er fremfor det franske; dette har tidt kun eet Ord hvor vi have et heelt Udvalg. Det franske Sprog vil jeg kalde plastisk, tilnærmer sig Billedhuggerkunsten hvor Alt er bestemt, klart og afrundet, men vort Modersmaal har en Farve-Rigdom, en Afvexling i Udtryk der betegner de forskjellige Stemninger. Jeg var glad ved mit Modersmaals Rigdom, hvor er det blødt og klangfuldt, naar det tales som det skal tales. I *Locle* paa *Jurabjergene* kom jeg til denne Erkjendelse.

(Unter meiner Mitwirkung wurde während des Aufenthaltes hier [in Locle, F. F.] eine Übersetzung begonnen; ich lernte und sah zu meiner Verwunderung, wie reich an Ausdrücken für Gefühle und Stimmungen die dänische Sprache gegenüber der französischen ist; diese hat oft nur ein Wort, wo wir eine ganze Auswahl haben. Die französische Sprache will ich plastisch nennen, sie nähert sich der Bildhauerkunst, wo alles bestimmt, klar und abgerundet ist, aber unsere Muttersprache hat einen Farbenreichtum, eine Abwechslung im Ausdruck, der die verschiedenen Stimmungen bezeichnet. Ich war froh über den Reichtum meiner Muttersprache, wie ist es sanft und klangvoll, wenn gesprochen wird, wie gesprochen werden soll. In *Locle* auf den *Jurabergen* kam ich zu dieser Erkenntnis. [Übers. F. F.]⁶⁸⁶

Erst der Vergleich mit der anderen Sprache erlaubt es, die Vorzüge der eigenen deutlich zu erkennen. Diese Erkenntnis findet außerhalb der Heimat statt, wird durch ihr Verlassen ermöglicht. Und sie entsteht während eines Übersetzungsprozesses, der das Eigene in die fremde Sprache transponiert.

⁶⁸⁴ Vgl. Se 3, S. 16 f.; MLM, S. 471, 473.

⁶⁸⁵ Se 2, S. 249 f. Die Übersetzung in MLM (S. 326) weicht an dieser Stelle relativ weit vom Original ab.

⁶⁸⁶ Se 3, S. 231.

Dass in *Mit Livs Eventyr* hauptsächlich auf positive deutsche und englische Rezensionen verwiesen wird,⁶⁸⁷ verdeutlicht, dass sich Andersens durch Rezensionen erworbenes literarisches Kapital vor allem aus diesen beiden literarischen Märkten speist.

Deren Prominenz in der Autobiographie erklärt sich teilweise auch daraus, dass der Vorläufer von *Mit Livs Eventyr*, *Das Märchen meines Lebens*, auf dessen Grundlage die dänische Fassung entstand,⁶⁸⁸ sich an ein deutsches Publikum richtete. Nachdem der Durchbruch in England zum Veröffentlichungszeitpunkt von *Das Märchen meines Lebens* bereits erfolgt war und überwiegend über deutsche Übersetzungen vermittelt wurde,⁶⁸⁹ konnte auch mit dem Erreichen der englischen Leserschaft durch die deutsche Autobiographie gerechnet werden.

Betrachtet man die Schilderungen des Erwerbs literarischen Kapitals durch Rezensionen, lässt sich auf die bei Casanova beschriebene zeitliche Ordnung zurückgreifen. Grundsätzlich können Einwände gegen die zentrale Stellung Frankreichs in dieser chronologischen Hierarchie erhoben werden. So steht die in der Sekundärliteratur vielfach konstatierte Modernität von Andersens Texten nicht so eindeutig mit einer Orientierung an literarischen Formen, die über Paris vermittelt wurden, in Beziehung, wie Casanovas Ansatz nahe legt. Torben Brostrøm und Jørn Lund stellen fest, dass Andersen mit dem *Billedbog uden Billeder (Bilderbuch ohne Bilder)* (1839) das formbewusste Prosagedicht erfinde, dessen Entdeckung in der Regel der französischen Romantik zugeschrieben werde und das seine Vollendung in Baudelaires *Petits poèmes en prose* (1869) finde. Andersens prosalyrische Texte weisen nach ihrer Analyse Gemeinsamkeiten mit Baudelaires Arbeiten auf.⁶⁹⁰ Übernimmt man Casanovas Zeitmodell, das mit Fortschrittsvorstellungen eng verwandt ist, erscheint Andersen als Vorreiter einer erst später in Paris erscheinenden literarischen Innovation. Diese Innovation wurde von der dänischen Kritik wahrgenommen. Die prosalyrischen Ansätze wurden zwar in einer *Historier*-Rezension von 1855 noch abgelehnt, in einer *Eventyr og Historier*-Rezension von 1858 jedoch bereits positiv hervorgehoben.⁶⁹¹ Auch Heinrich Detering zeigt in seinem Aufsatz *The Phoenix Principle. Some Remarks on H. C. Andersen's Poetological Writings* Parallelen zwischen Andersens poetologischen Schriften und Charles Baudelaires *poèmes en prose* auf.⁶⁹² Dabei lässt sich keine zentrale Stellung von Paris für die Vermittlung der

⁶⁸⁷ Vgl. z. B. Se 2, S. 174 f., 180, 204 f., 226, 266–269 (hier wird jedoch auch eine französische Rezension zitiert, vgl. S. 267 f.); Se 3, S. 68 f.; 105 f., 174–177; MLM, S. 227–230, 235 f., 266, 296, 351–355, 548 f., 602.

⁶⁸⁸ Zu dem Verhältnis der beiden Autobiographien vgl. Topsøe-Jensen 1934, S. 174–181.

⁶⁸⁹ Den Durchbruch in England datiert Bredsdorff (1954, S. 438) auf die Jahre 1846 und 1847.

⁶⁹⁰ Vgl. Brostrøm/Lund 1991, S. 103–107, 113–116.

⁶⁹¹ Vgl. Nielsen 1990, S. 169, 176 f. Auch zu *Det nye Aarhundredes Musa (Die Muse des neuen Jahrhunderts)* (1861) findet sich eine Rezension, die den Text als ein „i Prosa skrevet Digt om Poesiens Fremtid“ („in Prosa verfasstes Gedicht über die Zukunft der Poesie“ [Übers. F. F.]) und „Noget af det Smukkeste, som Andersen har skrevet“ („einer der schönsten Texte, die Andersen geschrieben hat“ [Übers. F. F.]) charakterisiert. Vgl. ebd., S. 195.

⁶⁹² Vgl. Detering 1999, bes. S. 60–62, 64.

Texte, die Brostrøm, Lund und Detering analysieren, feststellen. Die chronologische Hierarchie mit einer über Paris laufenden Literatur an der Spitze lässt sich also nicht aufrechterhalten. Die Beispiele legen vielmehr nahe, literarische Innovationen als zeitlich und räumlich breiter gestreute Prozesse aufzufassen.

Casanovas Modell der Akkumulation literarischen Kapitals ist für die Analyse der Transnationalisierungsprozesse in *Mit Livs Eventyr* dennoch hilfreich, wenn man die zentralen Positionen von England und Deutschland im *world literary space* stärker berücksichtigt. Denn wie bei Casanova beschrieben positionieren Andersens Texte sich in einem literarischen Wettbewerb der Nationen. Dabei spielen sie ein doppeltes Spiel: Einerseits suchen sie Anerkennung in Dänemark und versuchen zugleich, den Status der dänischen Literatur im sich globalisierenden literarischen Feld zu heben. Andererseits distanzieren die autobiographischen Texte sich von Dänemark, indem die negative dänische Kritik der positiven Aufnahme im Ausland gegenüber gestellt wird. Diese Gegenüberstellung kann dem ausländischen Publikum auch schmeicheln, wie Ivy York Möller-Christensen für Deutschland festhält.⁶⁹³

Das Zitat eines schwedischen Artikels über Andersen in *Mit Livs Eventyr* zeigt, wie die ausländische Kritik die Erzählung aus den biographischen Texten übernimmt:

„Vi kjende vel de hæse Stemmer, som af Misundelse og Kammeratskab hæve sig i det gode Naboriges Hovedstad mod en af dets ypperste Sønner; men disse Røster maae forstumme, Europa lægger sin Opinion i Vægtskaalen, og dets Dom er endnu aldrig forkastet. Andersen tilhører som Digter ikke blot Danmark, men hele Europa, og den Hylding, som den svenske Ungdom, ved Sverrigs søndre Universitet, bragte ham, turde vel – saa haabe vi – gjøre den Braad uskadelig, hvormed Smaalighed og Misundelse i hans eget Fædreland søger at gjøre hans Laurbær til en Tornekrands. [...]“

(„Wir kennen wohl die heiseren Stimmen, die sich aus Neid und Kameradschaft in der Hauptstadt des lieben Nachbarlandes gegen einen seiner vortrefflichsten Söhne erheben; aber diese Stimmen müssen verstummen, Europa legt seine Meinung in die Waagschale, und sein Urteil ist noch nie verworfen worden. Andersen gehört als Dichter nicht bloß Dänemark, sondern ganz Europa, und die Huldigung, die ihm die schwedische Jugend, an Schwedens südlichster Universität dargebracht hat, dürfte wohl – so hoffen wir – den Stachel unschädlich machen, mit dem Kleinlichkeit und Missgunst in seinem eigenen Vaterland ihm seinen Lorbeer zu einem Dornenkranz zu machen suchen. [...] [Übers. F. F.]“⁶⁹⁴

Nicht die dänischen Stimmen, sondern die europäische Meinung spricht das gültige Urteil über den Sohn des Nachbarreiches. Die schwedische Rezension verdeutlicht, dass die ausländische Kritik einen Dialog mit den biographischen Texten aufnimmt. Dabei tritt sie in Widerstreit zur dänischen Kritik und treibt auf diese Weise die „unification of literary space through competition“ voran.

⁶⁹³ Vgl. Möller-Christensen 1992, S. 98.

⁶⁹⁴ Se 2, S. 201. MLM (S. 263) übersetzt „Kammeratskab“ mit „Mißgunst“.

Umgekehrt versucht eine dänische Kritik, das Bild der positiven Aufnahme in Deutschland zu trüben, ein Versuch, dem *Mit Livs Eventyr* sogleich entgegentritt:

[E]t kjøbenhavnsk Blad har sagt, at den lystige Satiriker *Glaßbrenner*, [sic] har givet mig et Hip som Eventyr-Digter, jeg har ikke kunnet finde det, derimod har jeg fra ham et Digt:

An
H. C. Andersen

Verstünden wir, was bunte Vögel singen,
Die Düfte, die aus Blumen zu uns bringen,
Verstünden wir, was in den Gräbern lebt,
Und was das kalte Leben oft begräbt, –
Und könnten die Geheimnisse erlauschen
Aus Waldesweh'n und Meeresrauschen
Verstünden wir was holde Kinderaugen sagen:
Wir bräuchten Deine Werke nicht zu übertragen!

A. *Glaßbrenner*

Dette tyder ikke paa, at Manden har saa meget imod mig!

(Eine Kopenhagener Zeitung behauptete, daß der heitere Satiriker *Glaßbrenner* mir als Märchendichter einen Hieb versetzt habe. Ich habe das nicht bemerken können, dagegen besitze ich das nachstehende Gedicht von ihm:

An
H. C. Andersen

Verstünden wir, was bunte Vögel singen,
Die Düfte, die aus Blumen zu uns dringen,
Verstünden wir, was in den Gräbern lebt
Und was das kalte Leben oft begräbt –
Und könnten die Geheimnisse erlauschen
Aus Waldeswehn und Meeresrauschen,
Verstünden wir, was holde Kinderaugen sagen;
Wir bräuchten Deine Werke nicht zu übertragen.

A. *Glaßbrenner*

Dies Gedicht läßt nicht darauf schließen, daß dieser Mann viel an mir auszusetzen hatte.)⁶⁹⁵

Hier wird das Bild des internationalen Autors verteidigt, während die dänische Kritik dessen Glaubwürdigkeit bestreitet.

Als die schwedische Autorin *Frederika Bremer* bei einem Besuch in Dänemark erzählt, wie viel Andersen in ganz Schweden gelesen wird, wird ihr geantwortet: „Bild ham dog ikke noget ind!“ („Machen Sie ihn doch nicht eingebildet!“)⁶⁹⁶ Während diese Reaktion leider anonym bleibt, wird an anderer Stelle angegeben, dass

⁶⁹⁵ Se 3, S. 22; MLM, S. 480. Zu der betreffenden Kritik, die Goldschmidt in *Corsaren* veröffentlichte, vgl. auch Nielsen 1990, S. 167.

⁶⁹⁶ Se 2, S. 228; MLM, S. 300.

„en af vore første Bladredactører“ („einer unserer ersten Zeitungsredakteure“) sich weigerte, die Berichte englischer Zeitungen über die Ehren, die Andersen in London erfahren hatte, in sein Blatt aufzunehmen: „Folk vilde jo troe, at de gjorde Nar af Andersen derovre!“ („die Leute würden ja glauben, dass man Andersen dort zum Narren gehalten hatte!“ [Übers. F. F.]⁶⁹⁷ Zuvor war Andersen nach seiner Rückkehr nach Kopenhagen auf der Straße als „[...] vor udenlandske berømte Ourang-outang!“ („[...] unser im Ausland so berühmt gewordene[r] Orang-Utan!“)⁶⁹⁸ bezeichnet worden. Durch diese Szenen wird die Kopenhagener Gesellschaft als missgünstige und misstrauische, dadurch ihr eigenes literarisches Kapital beschneidende geschlossene Gesellschaft gezeichnet.

Aus *Mit Livs Eventyr* spricht ein Streben nach Anerkennung, die sowohl auf nationaler als auch auf transnationaler Ebene gesucht wird. Andere Autoren, Kritiker und möglichst alle Leserinnen und Leser sollen die Texte wertschätzen. Der Weg zur Anerkennung durch die Kritik verläuft nach der Darstellung von *Mit Livs Eventyr* über den transnationalen Pol; die Anerkennung der Kritik in Dänemark setzt zeitlich verzögert ein. Dass Andersens Autobiographien den rezeptionshistorischen Untersuchungen von Helge Topsøe-Jensen und Erling Nielsen zufolge die dänische Ablehnung teilweise zuspitzen⁶⁹⁹ und sich umgekehrt bei der schwedischen, englischen und deutschen Kritik auf die positiven Rezensionen konzentrieren und negative, wie sie Niensens, Bredsdorffs und Möller-Christensens Studien ermitteln,⁷⁰⁰ nur selten erwähnen, unterstreicht, dass diese Internationalität auch gesucht und als solche inszeniert wird. Allerdings muss festgehalten werden, dass die dänischen Rezensionen, vor allem in den späten 1830er und frühen 1840er Jahren, teilweise sehr scharf waren und zahlenmäßig weit hinter den deutschen zurückblieben. Letzteres ist auch, aber nicht ausschließlich, auf die schwach ausgebildete dänische Presselandschaft zurückzuführen.⁷⁰¹ Insofern decken sich die Autorinszenierung, die Verbreitungswege und die Aufnahme der Texte durch die Kritik zumindest teilweise, die wechselseitige Einwirkung dieser Elemente aufeinander trieb den Transnationalisierungsprozess voran.

Die Auseinandersetzung mit der dänischen Kritik ist ein Streit um literarisches Kapital im Sinne Casanovas. So finden sich in einem biographischen Portrait in

⁶⁹⁷ Se 3, S. 64. Die Übersetzung in MLM (S. 541) gibt diese Replik nicht in direkter Rede wieder. Vgl. auch die Anmerkung in Se 3, S. 386, aus der hervorgeht, dass es der Redakteur der *Berlingske politiske og Averstisements-Tidende* war, der den Bericht ablehnte, während *Fædrelandet* einen ausführlichen Auszug brachte.

⁶⁹⁸ Se 3, S. 62; MLM, S. 540.

⁶⁹⁹ Vgl. Nielsen 1990, S. 123–127, 133 f., 139; Topsøe-Jensen 1934, S. 178 ff.; 1940, S. 167–169, 175, 179 f. Vgl. auch Möller-Christensen 1992, S. 62 f., FN 26; Åström 1972, S. 76–78.

⁷⁰⁰ Vgl. Bredsdorff 1940, S. 428–488; Möller-Christensen 1992, S. 81–87, 102 f., 201–203, 225–231, 236–253, 255 f., 266; Nielsen 1990, S. 131 f., 191; Åström 1972, S. 61 f.

⁷⁰¹ Vgl. Möller-Christensen 1992, S. 81 f., 119, 126, 159, 164; Nielsen 1990, S. 123 f., 129, 131, 133, 136, 138 f., 143. Auch in England wurde die erste Übersetzung, *The Improvisatore*, die jedoch erst 1845 erschien, ausgiebig in der Presse besprochen und in Auszügen abgedruckt. Vgl. Bredsdorff 1954, S. 428–434.

Dansk Pantheon, das in *Mit Livs Eventyr* zitiert wird, Spuren der bei Casanova ausgemachten zeitlichen Ordnung:

„[...] Hos de fleste af vore Digtere træde ofte et tidligere Bekjendtskab med Lidenskaberne, tidligere indre Erfaringer eller ydre Anledning istedetfor det primitive Naturkald, og et saadant kan i vor Literatur neppe med den afgjorte Bestemthed paavises Nogen som hos *Oehlenschläger* og *Andersen*. Heraf kan man forklare den Kjendsgjerning, at den Første saa ofte her hjemme har været Gjenstand for kritiske Angreb, og at den Sidste egentligt først har vundet fuldstændigt Anerkjendelse som Digter i Udlandet, hvor en ældre Civilisation allerede har hidført Afsmag for Skoletvungen og en Reaction tilbage mod det Naturlige og Friske, medens vi Danske endnu nære en from Respect for Skolens nedarvede Aag og udlevede Reflections-Viisdom. [...]“

(„[...] Bei den meisten Dichtern in unserer Zeit tritt häufig eine frühe Bekanntschaft mit den Leidenschaften zutage, frühe innere Erfahrungen oder äußere Anlässe an Stelle der ursprünglichen Naturbegabung. Dies kann in unserer Literatur kaum mit so viel entschiedener Bestimmtheit nachgewiesen werden wie bei *Oehlenschläger* und *Andersen*. So ist die Tatsache zu erklären, daß ersterer hierzulande so oft Gegenstand kritischer Angriffe gewesen ist und daß der letztere eigentlich erst vollständige Anerkennung als Dichter im Ausland gefunden hat, wo eine ältere Kultur schon eine Abneigung gegen den Schulzwang und eine Reaction zurück zum Natürlichen und Frischen hervorgerufen hat, während wir Dänen noch einen frommen Respekt vor dem ererbten Joch und der überlebten Betrachtungsweise der Schule empfinden. [...]“)⁷⁰²

Die Anerkennung *Oehlenschlägers* und *Andersens* wird hier über ausländische Literaturen vermittelt, die auf eine längere Tradition zurückblicken und infolgedessen bereits weiter entwickelt sind. Die Position ausländischer Literaturen in der chronologischen Ordnung impliziert, dass der Bruch mit der Regelpoesie bereits vollzogen wurde und Offenheit für Innovationen entsteht. Die dänische Kritik wird in *Mit Livs Eventyr* als kleinlich charakterisiert, sie hält sich vor allem an orthographischen Fehlern auf und ist nicht in der Lage, bedeutende Werke zu identifizieren. So schweigt sie über *Improvisatoren*, bis der Roman im Ausland ein Erfolg geworden ist, und reagiert dann mit einer schulmeisterlichen Zurechtweisung. Die Märchen werden zunächst als kindliches Treiben verworfen.⁷⁰³ Auch die Schilderung der positiven Aufnahme von *Ahasverus* in Deutschland, der die acht Jahre später geäußerte Anerkennung in Dänemark durch die *Dansk Maanedsskrift* (*Dänische Monatsschrift*) anlässlich einer des Erscheinens der gesammelten Schriften zur Seite gestellt wird,⁷⁰⁴ deutet an, dass Dänemarks Rezensionswesen verspätet reagiert. Dass die deutsche *Gesammt-Ausgabe* sieben Jahre vor der dänischen Werkausgabe erschien,⁷⁰⁵ fügt sich ebenfalls in diese chronologische Ordnung. Dieses Zurückgeblibensein lässt sich

⁷⁰² Se 2, S. 236; MLM, S. 308.

⁷⁰³ Vgl. Se 2, S. 173-176; MLM, S. 226–231.

⁷⁰⁴ Vgl. Se 3, S. 68 f.; MLM, S. 548 f.

⁷⁰⁵ Vgl. Se 3, S. 144 f.; MLM, S. 656–658.

auch als Zeichen der Provinzialität lesen, mit Casanova: als Indiz der peripheren Position der dänischen Kritik gegenüber den Zentren des *world literary space*.

Mit *Livs Eventyr* verrät ein Bewusstsein für den stattfindenden literarischen Wettstreit der Nationen und schildert Andersen als eine die dänische Literatur voranbringende Kraft. So wird zu dem deutschen Artikel *Andersen und seine Werke* von Dr. C. A. Mayer bemerkt, diese Abhandlung „i alle Tilfælde er hædrende for dansk Literatur“ („ehrt auf alle Fälle die dänische Literatur“ [Übers. F. F.]⁷⁰⁶), und an späterer Stelle wird wiederholt, sie „tør vistnok kaldes en Roes for dansk Literatur, som det var af en stor Betydning for mig, men det synes ikke, at Nogen her hjemme har lagt Mærke til dette ellers meget læste Skrift; aldrig er Anmeldelsen blevet nævnet“ („darf als ein Lob auf die dänische Literatur gelten und war für mich von großer Bedeutung. Aber es scheint so, als ob niemand den Artikel in der sonst viel gelesenen Zeitschrift bemerkt hätte, die Besprechung ist in der Heimat niemals erwähnt worden“).⁷⁰⁷

Neben dem transnationalen Streit um literarisches Kapital findet sich in den Autobiographien aber auch ein klares Bewusstsein für die sozioökonomischen Differenzen, die den Schwierigkeiten mit der dänischen Kritik zugrunde lagen:

[V]i [Andersen og Ørsted, F. F.] samtalede oftere om, hvori det egentlig kunde ligge, at jeg maatte kjæmpe saa meget og saa længe, og vi mødtes i Erkjendelse af flere sandsynlige Aarsager. Nogen Skyld kom vel fra min første Armod, min Afhængighed af Menneskene; de kunde ikke, det der ogsaa i Udlandet er blevet bemærket, glemme, at de havde seet mig som fattig Dreng løbe om og skyde op; nogen Skyld laae vel ogsaa i, som min Biograph i „*Dansk Pantheon*“ bemærker, at jeg ikke vidste og ikke brugte de Midler, flere Forfatter tidt benytte, for at vinde ved Kammeratskab; dernæst, hvad H. C. Ørsted beklagende indrømmede, det meget ansete Maanedsskrifts Strenghed og Mangel paa al Velvillie mod mig, endelig Gjengangerbrevenes Haan, Bladcritiken, der fulgte Tidens Strømninger, kort sagt, den trykte offentlige Dom, som øvede endnu sin Magt hos os, der bøiede os for Autoriteter; til alt dette kom ogsaa det, at vi have Alle stor Modtagelighed for det Morsomme, Latterlige, og jeg havde den Skjæbne ved flere keitede, ellers høist velmeente Artikler at blive udstillet saaledes; der var en Tid, at Avisen fra *Odense*, min Fødeby, altid nævnede mig: „vort Byes Barn“ og gav om mig Efterretninger, der aldeles ikke kunde være af nogen Interesse for Publicum.

(Wir [Andersen und Ørsted, F. F.] unterhielten uns des öfteren darüber, woran es eigentlich liegen mochte, daß ich so viel und so lange kämpfen mußte, und wir stimmten in der Feststellung mehrerer mutmaßlicher Ursachen überein. Einiges ist ja sicher auf meine anfängliche Armut zurückzuführen, meine Abhängigkeit von den Menschen; sie konnten nicht, was auch im Ausland bemerkt worden ist, vergessen, daß sie mich als armen Jungen herumlaufen und in die Höhe schießen sagen. Einiges war wohl auch darauf zurückzuführen, wie mein Biograph im ‚*Dänischen Pantheon*‘ bemerkt, daß ich die Mittel nicht kannte und benutzte, die mehrere Schriftsteller oftmals anwenden, um Anhänger zu erringen, ferner, was H. C. Ørsted bedauernd zugab, die Strenge und der Mangel an jeglichem Wohlwollen von seiten der sehr angesehenen Monatsschrift ge-

⁷⁰⁶ Se 2, S. 269. MLM (S. 355) übersetzt mit „die jedenfalls ehrenvoll für die dänische Literatur ist“.

⁷⁰⁷ Se 2, S. 307; MLM, S. 409.

gen mich, schließlich der Hohn der ‚Gespensterbriefe‘⁷⁰⁸, die Zeitungskritik, die den Strömungen der Zeit folgte, kurz gesagt, das gedruckte, öffentliche Urteil, das noch immer seine Macht bei uns ausübt, dem wir uns wie einer Autorität unterwerfen. Zu diesem allen kam noch hinzu, daß wir eine große Empfänglichkeit für das Komische, Lächerliche haben, und es war mein Schicksal, durch mehrere ungeschickte, sonst höchst wohlgemeinte Artikel in dieser Weise hervorgehoben zu werden. Es gab eine Zeit, in der nannte mich die Zeitung von Odense, meiner Geburtsstadt, immer ‚Kind unserer Stadt‘ und ließ Mitteilungen über mich erscheinen, die für das Publikum von keinerlei Interesse sein konnten.)⁷⁰⁹

Die Strenge der Kritik und der Autoritätsglauben der Leserinnen und Leser sind Zeichen dafür, dass der dänische literarische Raum der Tradition verhaftet bleibt und wenig innovationsfähig ist; zusätzlich wird die Odenser Presse als provinziell eingestuft. Darüber hinaus geht aus dieser Darstellung hervor, dass die Gründe für die Schwierigkeiten im eigenen Land auch in einem Mangel an persönlichem kulturellem und symbolischem Kapital zu suchen sind,⁷¹⁰ den Andersen zwar aufholte, der jedoch nie vergessen werden sollte (auch hierin drückt sich der konservative Charakter der dänischen Literaturszene aus). Im Ausland wiederum tritt Andersen erst in Erscheinung, als er bereits „grueligt meget Ondt igjennem“ („durch schrecklich viel Schlimmes hindurch“ [Übers. F. F.]⁷¹¹ gegangen ist, unter anderem durch eine schulische Ausbildung, und bereits erste literarische Erfolge vorweisen kann. Diese zeitliche Verzögerung erleichterte die von Ivy York Möller-Christensen beschriebene Mythologisierung des Verhältnisses von Leben und Kunst. Die Verbindung von Biographie und Werk, die in dänischen Rezensionen zu den in *Mit Livs Eventyr* beschriebenen schulmeisterlichen Auslassungen führte, hatte im Ausland einen anderen Effekt. Hier erzeugten die Aufstiegs Geschichte und die vermeintliche Naivität des Autors wohlwollendes Interesse.⁷¹²

Neben literarischem Kapital zog Andersen ökonomischen Gewinn aus den literarischen Märkten Englands und Deutschlands. Er unterhielt Geschäftskontakte in diese beiden Länder, während er aus Frankreich niemals ein Honorar oder Freixemplare erhielt.⁷¹³ Dort erwirbt er hingegen eine gebrauchte Fassung des *Billedbogen* *uden Billeder* zu einem hohen Preis, da das Buch ausverkauft ist, wie eine Anekdote aus *Mit Livs Eventyr* berichtet.⁷¹⁴ Die geschäftlichen Beziehungen nach Deutschland und England werden in *Mit Livs Eventyr* benannt. Neben den Verweisen auf literarische Einflüsse und Rezensionen ergibt sich vor allem aus diesen Hinweisen das Bild

⁷⁰⁸ Es handelt sich um eine Anspielung auf die von Henrik Hertz 1830 anonym veröffentlichten *Gjenganger-Breve eller poetiske Epistler fra Paradis* (*Gespensterbriefe oder poetische Episteln aus dem Paradies*), in denen unter anderem Andersen verspottet wurde. Vgl. Se 2, S. 417.

⁷⁰⁹ Se 2, S. 226 f.; MLM, S. 297 f.

⁷¹⁰ Zu den Begriffen des kulturellen und symbolischen Kapitals vgl. Bourdieu 1983.

⁷¹¹ Se 2, S. 33.

⁷¹² Vgl. Bredsdorff 1954, S. 431, 433; Möller-Christensen 1992, S. 60–66, 99 ff.

⁷¹³ Vgl. Høybye 1954, S. 151.

⁷¹⁴ Vgl. Se 3, S. 317 f.

des transnationalen literarischen Raumes mit Deutschland und England als zentralen Polen. So wird berichtet, wie die Professoren Hase und Wolff in Leipzig Angebote deutscher Verleger vermitteln, die Andersen ein Honorar für die Übersetzungen seiner Schriften sichern sollen, und Andersen schließlich mit dem Verleger Lorck handelseinig wird. Zwar wird sogleich darauf verwiesen, dass der Besuch in Leipzig mehr einbrachte als ein Honorar, nämlich Besuche bei Bekannten wie Brockhaus und Mendelssohn.⁷¹⁵ Aber dieses Zugeständnis an die Distanz, die Literatur von Ökonomie meist behauptet, kann nicht darüber hinwegtäuschen, dass ökonomische Fragen in *Mit Livs Eventyr* mehrfach explizit thematisiert werden.⁷¹⁶ Auch auf den Vertrag, den Andersen bei seinem Englandbesuch mit Richard Bentley abschloss, wird eingegangen. Mary Howitts sehr persönliche und negative Kritik von den Werken Andersens, die nicht mehr von ihr übersetzt wurden, wird auf ihre Enttäuschung über das Ausscheiden aus dem Übersetzungsgeschäft infolge dieses Vertrages mit Bentley zurückgeführt.⁷¹⁷

Dieser ökonomische Faktor verdient Aufmerksamkeit, um die in *Mit Livs Eventyr* erzählte Transnationalisierungsgeschichte vollständig zu erfassen. Casanovas Ansatz berücksichtigt ökonomische Strukturen kaum und kontrastiert literarische Innovation und kommerziell erfolgreiche Literatur stellenweise stark.⁷¹⁸ Demgegenüber ist das Transnationalisierungsnarrativ von *Mit Livs Eventyr* deutlich von ökonomischen Strukturen geprägt. So heißt es:

Jeg var ret productiv, og mine Skrifter hørte til dem hjemme, som altid bleve kjøbte og læste; for hver ny Roman erholdt jeg et høiere Honorar, men man vil huske paa, hvor langt danske Bøger kjøbes, og at jeg ikke fra *Heibergs* og *Maandesskriftets* Slotsaltan var erklæret for Tidens betydende Digter, saa blev Honoraret ringe, – imidlertid jeg levede – naturligviis ikke som man i England tænkte sig det, naar man der nævnede Improvisatorens Digter; – jeg erindrer *Charles Dickens* Forbauselse senere ved at høre mit Honorar for denne Bog. „Hvad har De faaet“, spurgte han; jeg svarede, „19 £!“ „for Arket?“ [sic] gjentog han. „Nei“, sagde jeg, „for hele Bogen.“ „Ja, vi misforstaae vist hinanden“, blev han ved, „De kan ikke for det hele Værk, Improvisatoren, have faaet 19 £, det har De erholdt for Arket!“ – jeg maatte beklage at det var ikke Tilfældet, Arket blev omtrent kun ½ £ [sic] „Du min Gud!“ udbrød han „det er jo ikke til at troe, fortalte De det ikke selv.“ – Vistnok kjendte *Dickens* ikke danske Forhold, maalte Indtægten efter den, han fik i *England*; men rimeligt er det, at min Oversætterinde der vandt mere, end jeg som Forfatter, men nok om det, jeg levede – rigtignok under en Deel Savn.

(Ich war recht produktiv, und meine Arbeiten wurden stets gekauft und gelesen, für jeden neuen Roman bekam ich ein höheres Honorar, aber man muß bedenken, welch kleines Absatzgebiet dänische Bücher haben und daß ich vom Schloßaltan Heibergs und seiner Monatsschrift eben nicht als der bedeutendste Dichter der Zeit ausgerufen wurde und daß mithin das Honorar gering blieb – indes ich lebte –, allein keineswegs

⁷¹⁵ Vgl. Se 2, S. 319; MLM, S. 428 f.

⁷¹⁶ Vgl. z. B. auch Se 2, S. 92, 193 f., Se 3, S. 112, 250; MLM S. 118, 252 f., 611.

⁷¹⁷ Vgl. Se 3, S. 105 f.; MLM, S. 602 f.

⁷¹⁸ Vgl. Casanova 2004, S. 11, 168–172.

so, wie man es sich etwa in England vorstellte, wenn man dort von dem Autor des ‚Improvisator‘ sprach. Ich entsinne mich noch an Charles Dickens‘ Erstaunen, als er die Höhe meines Honorars für diesen Roman erfuhr. „Wieviel haben Sie bekommen?“ fragte er mich. Ich antwortete: „Neunzehn Pfund!“ – „Für den Bogen?“ fragte er. „Nein“, erwiderte ich, „für das ganze Buch.“ Aber wir verstehen einander falsch“, fuhr er fort. „Sie können doch unmöglich für das ganze Werk, für den ‚Improvisator‘, nur neunzehn Pfund erhalten haben, das werden sie jedenfalls für den Bogen erhalten haben.“ Ich mußte bedauern, daß dem nicht so war, für den Bogen machte es ungefähr ein halbes Pfund aus. „Du mein Gott“, rief er aus, „das ist ja nicht zu glauben, wenn sie es nicht selbst sagten!“ – Allerdings kannte Dickens die dänischen Verhältnisse nicht, bemaß mein Honorar an dem, das er in England bekam. Aber es ist wahrscheinlich, daß meine Übersetzerin dort mehr bekam als ich, der Verfasser, in Dänemark. Doch genug davon, ich lebte – freilich unter einigen Entbehrungen.)⁷¹⁹

Der lukrative englische wird dem kleinen dänischen Markt gegenübergestellt und die ökonomische Situation eines Verfassers, der einer peripheren Literatur angehört, explizit thematisiert.

Die Inszenierung Andersens als internationaler Autor erfolgt in *Mit Livs Eventyr* nicht ganz konsequent, da neben der Anerkennung durch die Kritik die Anerkennung des Publikums eine zentrale Größe ist. Die Anerkennung ausländischer Kritiker und die Zahl Leserinnen und Leser, darunter auch die dänische Leserschaft, werden gegen die dänische Kritik in Stellung gebracht.⁷²⁰ Die Einbeziehung der dänischen Leserinnen und Leser hebt die für die Literaturkritik unternommene scharfe Kontrastierung zwischen In- und Ausland hinsichtlich der Leserschaft in weiten Teilen auf. Die Rolle der Kritik wird im Wettstreit um literarisches Kapital als Auseinandersetzung zwischen nationalen literarischen Szenen gelesen, für die Leserschaft gilt aber offensichtlich eine andere Kategorisierung. Dass die dänischen Leserinnen und Leser gegenüber dem ausländischen Publikum nicht abgewertet werden, hängt auch mit den ökonomischen Interessen Andersens zusammen, die *Mit Livs Eventyr* nicht verschweigt: „Min danske Boghandler *Reitzel* sagde mig en Dag at mine samlede illustrerede Eventyr vare udsolgte, han vilde give en ny Udgave, for den første havde jeg erholdt kun 300 Rdlr, nu tilbødes mig 3000 Rdlr. Det kom uventet som en Lotterilod; [...]“ („Mein dänischer Buchhändler [d. h. Verleger, F. F.] *Reitzel* sagte mir eines Tages, dass meine gesammelten illustrierten Märchen ausverkauft waren, er wollte eine neue Ausgabe herausbringen, für die erste hatte ich nur 300 Taler erhalten, nun wurden mir 3000 angeboten. Das kam so überraschend wie ein Lotterielos; [...]“ [Übers. F. F.]⁷²¹

Zudem lässt sich die Popularität bei den Leserinnen und Lesern auch als Widerlegung der Kritikerurteile lesen. Diese Form der Widerlegung ist für Andersens Fall gerade aufgrund einiger Innovationen möglich, die er in die dänische Literatur ein-

⁷¹⁹ Se 2, S. 187 f.; MLM, S. 244.

⁷²⁰ Vgl. z. B. Se 2, S. 173–181, 199–205, 224–228, 264–269, 302 f. (die Angaben von S. 173–175 werden hier wiederholt); Se 3, S. 21–23, 68 f.; 105 f., 174–177; MLM, S. 225–238, 259–268, 293–300, 347–355, 401–403, 480–484, 548 f., 600–602.

⁷²¹ Se 3, S. 250.

brachte. Die Nähe zur gesprochenen Sprache, die (behauptete) Naivität und Kindlichkeit der Texte und die Versetzung der Erzählperspektive in Dinge, Tiere und Pflanzen bedeuteten einen bewussten Bruch mit akademischen literarischen Traditionen; viele Texte, allen voran die *Eventyr og Historier* ließen sich relativ voraussetzungslos verstehen (auch wenn sie dem literarisch Gebildeten noch deutlich mehr Bedeutungsdimensionen anbieten konnten).

In *Mit Livs Eventyr* erfolgt die Akkumulation literarischen Kapitals sowohl durch die Anerkennung durch die Kritik der literarischen Zentren als auch durch Leserinnen und Leser aller literarischen Räume. Die Kritikgeschichte, die *Mit Livs Eventyr* erzählt, lässt sich als Inszenierung eines internationalen Autors lesen. Diese bereits in *Das Märchen meines Lebens* erfolgte Inszenierung tritt in *Mit Livs Eventyr* mit der Kritik in einen Dialog, so dass es zu Rückkopplungseffekten wie der zitierten schwedischen Kritik und der Richtigstellung hinsichtlich der Anerkennung durch Glaßbrenner erkennen kommt. Demgegenüber wird das Publikum überwiegend als globale Größe behandelt, nationale Unterschiede spielen hier eine sehr viel geringere Rolle.