Hispanomanie : dänische Spanienreisen und die Konzeption einer anderen Moderne

Autor(en): **Müller-Wille, Klaus**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Beiträge zur nordischen Philologie**

Band (Jahr): **50 (2013)**

PDF erstellt am: **28.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-858168

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

Hispanomanie – Dänische Spanienreisen und die Konzeption einer anderen Moderne

KLAUS MÜLLER-WILLE

Spanien nimmt zweifelsohne einen herausragenden Platz in der imaginären literarischen Geographie der sich konstituierenden dänischen Moderne ein. Die Menge der Reisebeschreibungen sowie die Prominenz der Spanienreisenden – unter anderem Hans Christian Andersen, Martin Andersen-Nexø, Johannes V. Jensen, Tom Kristensen und Klaus Rifbjerg – hat dazu beigetragen, dass das Thema in der Forschung inzwischen recht gut dokumentiert ist. Einen guten Einblick in die Relevanz der Thematik bieten etwa Henrik Yde und Henrik Schovsbo, die in ihren umfangreichen Kommentaren zu den Reiseberichten von Andersen und Andersen-Nexø versucht haben, die Geschichte und Forschungsgeschichte zur Spanien-Reise in der dänischen Literatur und Literaturgeschichte zu rekapitulieren.[1] Dabei weisen sie nicht zuletzt auf die engen intertextuellen Relationen zwischen den entsprechenden dänischen spanischen Reiseromanen hin, die insgesamt eine schöne Bestätigung der von Manfred Pfister formulierten These bieten, dass Reiseerzählungen eher als Lektüreberichte zu lesen sind denn als authentische Erfahrungsberichte.[2]

Auch meine Textlektüre, die sich im Wesentlichen auf die Reiseberichte von Andersen, Jensen, Andersen-Nexø und Kristensen konzentrieren wird, nimmt ihren Ausgang in dem engen Netz der intertextuellen Relationen, welche die einzelnen Spanienreisen miteinander verbinden. Dabei möchte ich allerdings einen Aspekt akzentuieren, der meines Erachtens in der bisherigen Forschung zu diesen Reiseberichten unterbelichtet blieb. Die zentrale These meiner Ausführungen lautet, dass Spanien in der dänische Literatur um 1900 als Handlungsraum benutzt wird, um über einen Umweg über Effekte der Modernisierung zu diskutieren, die man normalerweise mit anderen Orten in Zusammenhang bringen würde. Spanien wird nicht nur als bewusste Alternative zur veralteten Reiseroute nach Italien (als Zentrum der Antike), sondern auch als Alternative zur Schilderung moderner urbaner Räume wie Paris oder Amerika (als Zentren der Moderne) in Szene gesetzt. In dieser Hinsicht

---

1 Vgl. Schovsbo, Henrik: Efterskrift. In: Hans Christian Andersen: *I Spanien*. Hg.v. Erik Dal (= Danske Klassikere). Kopenhagen 2004, S. 223–248; Yde, Henrik: Efterskrift. In: Martin Andersen Nexø: *Soldage*. Hg.v. Henrik Yde (= Danske Klassikere). Kopenhagen 1995, S. 243–278.

2 Pfister, Manfred: Intertextuelles Reisen, oder: Der Reisebericht als Intertext. In: Foltinek, Herbert u.a. (Hg.): *Tales and »their telling difference«. Zur Theorie und Geschichte der Narrativik. Festschrift zum 70. Geburtstag von Franz K. Stanzel.* Heidelberg 1993, S. 109–132.

gewinnt Spanien als Imaginationsraum meines Erachtens die Ausnahmestellung, die dem Land in der Geschichte der dänischen Reiseliteratur zukommt.

Um diese These zu untermauern, möchte ich meine Ausführungen mit einer kurzen Überlegung zur spezifischen Struktur der dänischen Spanienreisen beginnen, aufgrund derer ich die Texte im weiteren Verlauf miteinander vergleichen möchte.

1. Reisen mit Struktur

Zunächst bedienen die Texte das simpelste narratologische Schema einer Erzählung, die durch zwei deutlich voneinander geschiedene Ordnungsräume und einen entsprechenden Grenzübertritt geprägt ist. Ein Subjektaktant, das heißt der reisende Ich-Erzähler, zirkuliert von einem in den anderen Ordnungsraum (Abb. 1). Ein Reisebericht erzählt in der Regel eher von den Herausforderungen und der Beeinflussung des Subjektes durch andere Normen als von der Beeinflussung dieses Raums durch das Subjekt. In der Tat wurden alle der oben erwähnten Reiseberichte auf diese Weise der Gattung des sentimentalen Reiseberichtes zugeordnet, der eher über die emotionalen und kognitiven Herausforderung des Reisenden informiert als dass er eine nüchterne Darstellung des Reiselandes selbst bietet.

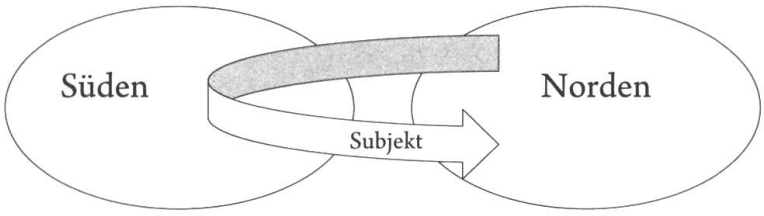


Abb. 1

Alle Reiseberichte laborieren dabei mit der grundlegenden Dichotomie von Nord und Süd, einer coolen, rationalen und einer heißen, emotionalen Kultur, die sich in anderen Formen der Religion (steifer Protestantismus versus katholische Ekstase), der Körperkultur (Prüderie versus Erotik), der Politik und natürlich auch der Poesie äußert. Ausgehend von diesen Oppositionen ließe sich untersuchen, inwieweit die Texte die damit verbundene imaginäre Geographie bedienen oder zu brechen versuchen, inwieweit sich die Subjektaktanten auf eine Erfahrung der südlichen Kultur einlassen, oder inwieweit Abgrenzungen bestätigt werden. Auch wenn das Zwei-Raum-Modell durchaus ergiebig für eine erste Analyse ist – das gilt nicht zuletzt für die deutliche Inszenierung der Grenze und des Grenzübertritts in allen Romanen –, scheint es mir doch viel zu grobkörnig zu sein, um den spezifischen Reiz der Spanienreisen zu umreißen, die hier thematisiert werden sollen. All das, was in der Sekundärliteratur über die entworfenen Wunsch- und Wahnvorstellungen des Südens zu lesen ist, ließe sich mit wenigen Abweichungen auch an Italienreisen des frühen 19. Jahrhunderts nachweisen.

Das Raumschema wird aus diesem Grund in einem weiteren Schritt modifiziert: Gemäß der zentralen These dieses Aufsatzes, der zufolge Spanien in der dänischen Literatur um 1900 als Handlungsraum benutzt wird, um indirekt über Effekte der Modernisierung zu diskutieren, wird die Relation zwischen Dänemark und Spanien in den Texten nicht nur über die bekannten Nord-Süd-Dichotomien etabliert, sondern eher als Gegensatz zweier peripherer europäischer Räume, die sich auf unterschiedliche Art und Weise zu den Zentren der Modernisierung verhalten (Abb. 2).

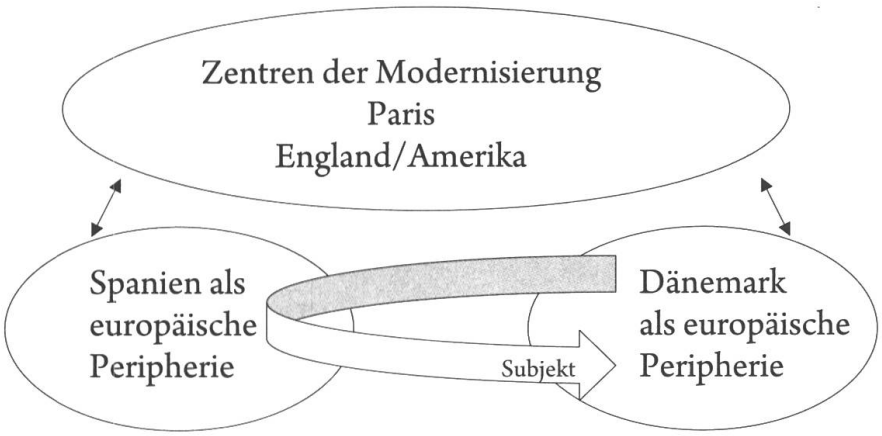
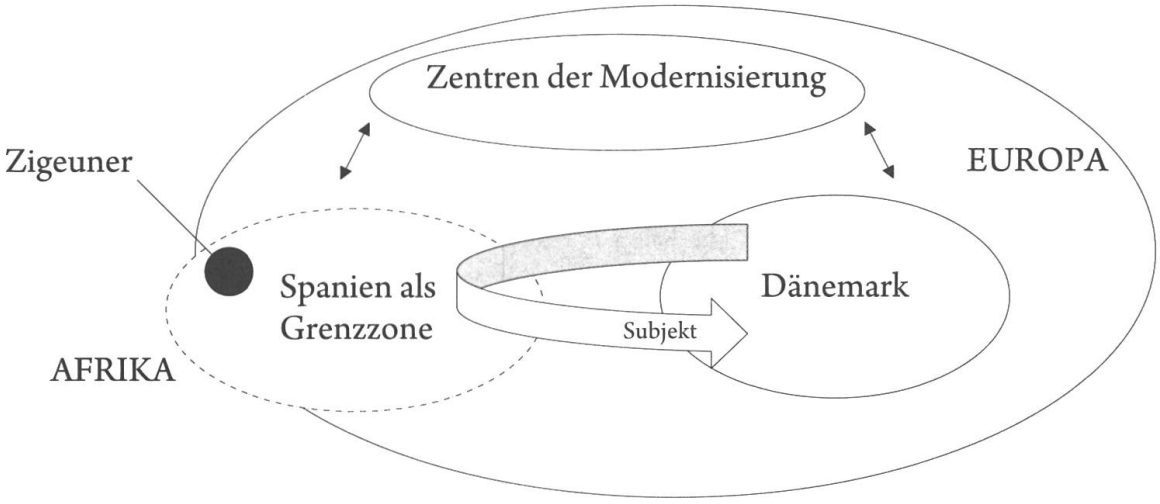


Abb. 2

Auch diese Graphik scheint aber nicht ausreichend zu sein, um die in den Romanen entworfene Topologie, das heißt die komplexe Struktur der semantischen Räume zu vergleichen. Im Gegensatz zu Dänemark besteht eine Besonderheit Spaniens darin, dass es wirklich als Grenzraum zu einer anderen Kultur imaginiert werden kann. In allen Reiseberichten wird auf das maurische Erbe Spaniens eingegangen. Andersen und Andersen-Nexø reisen sogar nach Afrika. Spanien wird dabei in allen Texten als poröser, durchlässiger Grenzraum zu einer außereuropäischen Kultur dargestellt, die sich auf hybride Weise mit europäischen Gewohnheiten vermischt. Schließlich gehen alle Reiseberichte auf eine Minderheit ein, welche die bislang thematisierten Ordnungen in Frage stellt, da sie sich eigentlich keinem der skizzierten semantischen Räume zuordnen lässt. Die Zigeuner markieren dabei sozusagen einen Außenraum im Inneren Spaniens (Abb. 3).



Selbstverständlich soll dieses Schema hier nicht dazu verwendet werden, um die Texte über einen Kamm zu scheren. Wenn alle vier Texte, auf die ich eingehen werde, auf diese abstrakte Raumstruktur rekurrieren, so heißt das noch lange nicht, dass sie es auf gleiche Weise tun. Ganz im Gegenteil sollen im Folgenden die markanten Unterschiede herausgearbeitet werden, welche die Texte trotz des Rückgriffes auf eine einheitliche abstrakte Topologie voneinander unterscheiden. Als Ausgangspunkt meiner entsprechenden Analysen dient der Reisebericht Andersens, der zunächst auch dazu verwendet werden soll, die hier vorgestellten Schemata zu illustrieren.

2. Zwischen Omnibus, Orient und Exkrement – Plurale Moderne (H.C. Andersen)

Im Verlauf der Napoleonischen Kriege verschlägt es 1808 nicht nur französische, sondern auch spanische Truppen nach Dänemark. Auch wenn der 1805 geborene Andersen kaum deutliche Erinnerungen an diese Begebenheit gehabt haben dürfte, kommt er in seinen Schriften immer wieder auf die Thematik zurück. In den 1833 publizierten Vaudeville-Stücken *Spanierne i Odense* und *Fem og tyve Aar derefter* wird von der Liebe zweier Däninnen zu den Spaniern berichtet. Die diesen Geschichten zugrundeliegende Vorstellung einer fundamentalen Sympathie zwischen den beiden Völkern wird indirekt auch in dem 1830 publizierten Gedicht *Soldaten* sowie dem Altersdrama *Da Spanierne var her* (1865) aufgegriffen, die von der tödlichen Auseinandersetzung zwischen einem französischen und einem spanischen Soldaten handeln. Dass die Sympathie der Dänen dabei nur den Spaniern gelten konnte, macht Andersen auch in seiner 1855 publizierten Autobiographie *Mitt livs eventyr* deutlich, in der er die Begegnung mit den Spaniern zu einer kleinen Genre-Szene verdichtet. Einer der spanischen Soldaten nimmt den erst dreijährigen Hans Christian auf den Arm, lässt ihn das Bild einer Madonna küssen und beginnt zu weinen – »han havde vist selv Børn hjemme i Spanien«.[3] Diese Szene potenziert Andersen schließlich in seinem 1863 publizierten Reisebericht *I Spanien*,[4] in dem er sie nun in dem Gespräch des reisenden Ich-Erzählers mit einem spanischen Mädchen zitiert, das dieser auf gleiche Weise von der Seelenverwandtschaft der beiden Völker zu überzeugen versucht:

---

[3] Zitiert nach Hans Christian Andersen: *Mitt livs eventyr*. In: *Hans Christian Andersen samlede værker*. Bd. 17. Selvbiografier II. Hg. Klaus P. Mortensen. København 1997, S. 17. »Er hatte bestimmt selber Kinder in Spanien.« Alle Übersetzungen aus dem Dänischen stammen von mir, KMW.

[4] Grundlegendes zur Spanienreise Andersen findet sich bei Schovsbo, Efterskrift (Anm. 1). Einen (wenig ergiebigen) Vergleich zwischen veröffentlichtem Reisebericht und den (nicht publizierten) Tagebucheinträgen zur Spanienreise liefert Dot Pallis, Rejseskildringen *I Spanien*. In: *Anderseniana* 1991, S. 75–86.

> Jeg fortalte, at jeg var høit oppe fra Norden, fra *Danmark*, hvor engang Spanierne have været og vi holdt af dem. >Jeg var dengang et Barn,< sagde jeg, >en spansk Soldat tog mig paa sine Arme, kyssede mig og trykkede Madonnas Billede paa min Mund, det er min tidligste Erindring; jeg var den Gang kun tre Aar gammel!< Hun forstod hvad jeg fortalte; hun smilede, tog min Haand, hendes var saa fiin, Haandtrycket var som et Kys, et Barnekys. (*I Spanien*, 101)[5]
>
> Ich erzählte, dass ich hoch oben aus dem Norden war, aus Dänemark, wo einst die Spanier gewesen waren und wir mochten sie. >Ich war damals ein Kind<, sagte ich, >ein spanischer Soldat nahm mich auf seine Arme, küsste mich und presste ein Bild der Madonna auf meinen Mund, dies ist meine früheste Erinnerung; ich war damals nur drei Jahre alt!< Sie verstand, was ich erzählte; sie lächelte, nahm meine Hand, ihre war so zart, der Handdruck war wie ein Kuss, ein Kinderkuss.

Die Szene ist von struktureller Bedeutung für den ganzen Text. Denn von Beginn an wird das als »Længslers Land« (*I Spanien*, 15) – also als »Land der Sehnsüchte« – titulierte Spanien vom Ich-Erzähler als ein kindlicher Imaginationsraum in Szene gesetzt, das ihn auf paradoxe Art in eine fremde Heimat zurückkehren lässt, die folgerichtig als >afrikanisches Dänemark< umschrieben wird:

> Jeg var i fremmed Land, og følte mig dog saa hjemlig, det var Havet, som bragte mig det Hjemlige det herlige Hav! Det rullede her mod *Afrikas* Kyst med Bølgeslag, som Vesterhavet ved *Jyllands* Kyst: den vatrede blaagrønne Flade kjendte jeg igjen fra en Sommeraften under *Møens* Klint. (*I Spanien*, 16)
>
> Ich war in einem fremden Land, und fühlte mich doch so heimatlich, da war das Meer, das mir dieses Heimatgefühl brachte, das herrliche Meer! Es rollt hier gegen *Afrikas* Küste mit Wellenschlägen, wie die Nordsee gegen die Küste *Jütlands*: die waagerechte blaugrüne Fläche erkannte ich wieder von einem Sommerabend unter *Møens* Klint.

Die Anspielungen auf Dänemark wie die auf Afrika durchziehen den ganzen Text. Spanien wird als Teil eines orientalischen Kulturraums begriffen, den der Erzähler Andersen seinerseits immer über den Hinweis auf *Tausend und eine Nacht* als potenzielle Märchenwelt begreift, die ihn auf eine überraschende Weise an Dänemark und seine dänische Kindheit erinnert. Auch die frühen und häufig wiederholten Anspielungen auf die Glanzepoche der spanischen Literatur – genannt werden alte Romanzen aus dem *Cid*, Calderón, Moreto und Cervantes – dienen dazu, Spanien als gleichermaßen fremden wie heimatlichen Raum kindlicher Imaginationen und Wunschvorstellungen zu schildern. In diesem Sinne laboriert der Reiseroman durchaus mit der in Figur 1 skizzierten Nord-Süd-Dichotomie, die vor allem über die Gegensatzpaare von Morgenland und Abendland, Orient und Okzident, Kindheit und Reife semantisch gefüllt wird. Die Wunschprojektionen der Kindheit werden ihrerseits mit einer Wunschprojektion auf das Phänomen Kindheit selbst korreliert. Der ganze Text ist von Begegnungen Andersens – der sich in diesem Reise-

---

[5] Die mit *I Spanien* nachgewiesenen Textzitate folgen Hans Christian Andersen: *I Spanien*. Hg.v. Erik Dal (= Danske Klassikere). Kopenhagen 2004.

bericht selbst als alternder Dichter in Szene setzt – mit spanischen Kindern und vor allem Kindsfrauen durchzogen, die zum Teil verstörend erotisch konnotiert sind (s.o.). Insgesamt wird Spanien so als eine Art Ursprungsland figuriert, in dem der Reisende mit der gleichermaßen vertrauten wie fremden Welt der eigenen Kindheit konfrontiert wird.

Es fragt sich allerdings, ob die genannten Gegensatzpaare ausreichen, um den Text zu charakterisieren. Zumindest lässt das späte Erscheinungsdatum des Reiseberichtes vermuten, dass hier mehr auf dem Spiel steht. Denn immerhin wird das Spanienbuch veröffentlicht, nachdem sich Andersen – wie dies vor allem Heike Depenbrock und Heinrich Detering in unterschiedlichen Kontexten nachgewiesen haben – ausführlich mit Phänomenen der Moderne und der Frage nach einer modernen Poetik auseinandergesetzt hat.[6] In diesem Sinne überrascht es vielleicht nicht, dass auch der Spanienbericht von aufmerksamen Beobachtungen der urbanen Kultur Spaniens durchsetzt ist, wodurch die Klischees einer kindlichen südlichen Kultur gebrochen werden.[7] Als Beispiel zitiere ich die folgende Beschreibung des Bahnhofes in Barcelona, die bezeichnenderweise direkt an die oben zitierte Passage anschließt, in welcher der Ich-Erzähler Spanien als eine zweite Heimat präsentiert:

> Station fulgte paa Station, alle Vogne fyldtes og endelig, Klokken var over Ti om Aftenen, naaede vi *Barcelona*. Den Brædeskuurs Banegaard var overfyldt af Mennesker, hvoraf Halvdelen neppe havde Noget der at gjøre. Kofferter, Kasser og Natsække kastedes imellem hverandre. Den gamle Skik, som vi ogsaa altfor længe kjendte herhjemme, at i alle Byer, hvor man steg af, skulde Tøiet eftersees, finder endnu Sted i *Spanien*. Her var en Rumsteren, en Trængsel, en Trykken; udenfor holdt Omnibusser nok, nogle tæt ved Udgangen, andre længere borte bag Plankeværket; hver Vogn havde sine Dragere, en greb eet Stykke, en anden et andet og løb i Galop med det til deres respective Vogne uden at bryde sig om Ens Gods blev samlet; der var en Raaben, en Skrigen ... (*I Spanien*, 16)

---

6 Depenbrock, Heike und Detering, Heinrich: Die Sprache der Dampfmaschine: H. C. Andersens ›Et Stykke Perlesnor‹. In: *Norrøna* 8 (1988), S. 6–16; Depenbrock, Heike und Detering, Heinrich: Der Tod der Dryade und die Geburt der Neuen Muse. In: Braunmüller, Kurt und Mogens Brøndsted (Hg.): *Deutsch-nordische Begegnungen. 9. Arbeitstagung der Skandinavisten des deutschen Sprachgebiets 1989 in Svendborg*. Odense 1991, S. 366–90; Depenbrock, Heike und Detering, Heinrich: Poesie und industrielles Zeitalter in *I Sverrig*, in: de Mylius, Johan (Hg.): *Andersen og Verden. Indlæg fra den første internationale H.C.Andersen-konference*. 25.–31. August 1991, Odense 1993, S. 31–51; Detering, Heinrich: Andersen dans les Passages parisiens. La dryade entre Baudelaire, Rilke et Benjamin. In: *Etudes germaniques* 58 (2003), S. 711–733.

7 Auf einen solchen Bruch macht auch Marisa Rey-Henningsen aufmerksam, die die Heterogenität des Spanienbildes allerdings rein biographisch zu erklären versucht. So ist von Enttäuschung und Desillusionierung Andersens in Spanien die Rede, die ihrerseits auf eine Mentalitätsbarriere zurückgeführt wird, die sich nicht zuletzt in Andersens mangelndem Kontakt zum zeitgenössischen spanischen Literaturleben äußere. Vgl. Rey-Henningsen, Marisa: Spanien og H.C. Andersen. In: *Anderseniana* 2005, S. 41–61.

> Station folgte auf Station, alle Wagen wurden gefüllt und endlich, es war schon nach zehn Uhr abends, erreichten wir *Barcelona*. Der Holzschuppen-Bahnhof war überfüllt mit Menschen, von denen die eine Hälfte kaum etwas dort zu tun hatte. Koffer, Kisten und Schlafsäcke wurden durcheinander geworfen. Eine alte Gewohnheit, die wir auch viel zu lange bei uns hier zu Hause gekannt haben, ist immer noch in *Spanien* üblich: In allen Städten, an denen man ausstieg, musste das Gepäck überprüft werden. Hier war ein Rumoren, ein Gedrängel, ein Drücken; draußen hielten Omnibusse, einige dicht am Ausgang, andere weit weg hinter dem Bretterzaun; jeder Wagen hatte seine Gepäckträger, einer griff ein Stück, ein anderer ein anderes und sie liefen in Galopp zu ihren jeweiligen Wagen ohne sich darum zu kümmern, ob Hab und Gut der Besitzer wieder gesammelt wurde; dort war ein Rufen, ein Schreien ...

Schon die beiden letzten Zitate deuten an, dass Spanien im Text keineswegs als homogener Kulturraum geschildert wird, sondern dass ganz im Gegenteil die Spannungen und Brüche in den Vordergrund gestellt werden, die das damalige Spanien wie das damalige Dänemark als spät modernisierte Gesellschaften auszeichnen. Im Buch finden sich entsprechende Schilderungen der Boulevards und der internationalen Häfen Spaniens. Die beiden letzten Zitate deuten auch an, dass sich das Interesse für die gebrochene Kultur Spaniens (beziehungsweise für eine Kultur im Umbruch) auch in dem heterogenen Stil der Reiseerzählung niederschlägt, in dem naturlyrische Passagen und biedermeierliche Genreszenen, die nahtlos an eine Guldalder-Tradition anknüpfen, mit Darstellungen urbaner Lebensräume kontrastiert werden, die in ihrer stilistischen Dynamik in vielerlei Hinsicht an die späteren Großstadtschilderungen Bangs und Strindbergs erinnern.[8]

Wie gezielt Andersen mit solchen stilistischen Brüchen arbeitet, ließe sich auch an den interartiellen Bezügen illustrieren, mit denen er den ganzen Text über laboriert. Folgt man der Sekundärliteratur, dann lässt sich sein Versuch, das malerische Spanien als eine Art Bilderreigen zu präsentieren, auf Christian Molbechs Spanienbericht zurückführen.[9] Andersen selbst dagegen verweist gleich mehrfach auf ein direktes Vorbild aus der bildenden Kunst, nämlich die Genremalerei Murillos. Interessanterweise werden diesem Bezug auf das Goldene Zeitalter der spanischen Kunst Anspielungen auf die zeitgenössische Fotografie gegenübergestellt, in der Spanien zum Experimentierfeld der innovativsten Abbildungs- und Darstellungsver-

---

8 Vgl. dazu etwa Bernhard Glienkes Analysen der Anfangskapitel von *Röda rummet* (1879) und *Sult* (1887) in Glienke, Bernhard: ›Ich glaube an die Aufhebung der Städte‹. August Strindberg *Röda rummet* und ›Die Geschichte von Kopenhagens Fortuna‹. Herman Bang *Stuk*. In: Ders.: *Metropolis und nordische Moderne* (= Beiträge zur Skandinavistik 15). Frankfurt a.M. 1999, S. 93–122 und S. 123–164. Glienke selbst macht auf Andersen als Städte- und Geschwindigkeitsentdecker aufmerksam, geht dabei aber nicht auf dessen Spanienreise ein. Vgl. Glienke, Bernhard: Andersen in den Städten oder die Entdeckung der Schnelligkeit. In: Ders.: *Metropolis und nordische Moderne*, S. 27–44.

9 Das Buch ist von einer Vielzahl kleiner Genreszenen geprägt, die Andersen – wohl in Anlehnung an die entsprechende Gattungsbezeichnung seines *Billedbog uden Billeder* (1847/1854) – explizit als Bilder kenntlich zu machen versucht.

fahren aufsteigt.[10] Auch die unterschiedlichen intermedialen Bezüge werden meines Erachtens in Anspruch genommen, um die Heterogenität des Spanienbildes zu unterstreichen, das Andersen entwirft.

Die Abrechnung mit den süßlichen Spanien-Klischees, die sich in diesem Interesse für Iberien als spannungsreichen Kultur- oder Imaginationsraum andeutet, kulminiert schließlich in Beobachtungen, mit denen sich Andersen gezielt auf die Erfahrung einer fremden und unverständlichen Kultur einzulassen scheint. Das Interesse an der Alterität Spaniens kommt nicht zuletzt in der Auseinandersetzung mit dem maurischen Erbe der Halbinsel zum Ausdruck. Insbesondere die ausführlichen architektonischen Beschreibungen der Alhambra zeigen, wie aufmerksam Andersen dabei die fundamentale Fremdheit eines Stils beobachtet, der sich in der verwirrende Inszenierung von Oberflächeneffekten erschöpft:

> Deiligt, men overraskende smaat, var her. Jeg fandt ikke den Storhed og Udstrækning, jeg havde tænkt mig; dog idet jeg vandrede gjennem disse Buer, disse Gaarde, disse Sale, syntes de at udvide sig, det var, som gik jeg i Phantasiens forstenet Kniplings-Bazar, [...]
> Væggene selv er en upoleret hvidguul Porcellain af marmoragtigt Udseende, saa konstigt gjennemhugget, som var det et Kniplingsslør, lagt hen over rød, grøn og gylden Grund. Snirkler og Indskrifter løbe arabeskartede, forvirrende for Øiet, ind og ud af hverandre og klare sig dog, ret beseet, som bestemte, regelrette Former. (*I Spanien*, 91)
>
> Schön, aber überraschend klein war es hier. Ich fand nicht die Größe und Ausdehnung, die ich erwartet hatte; doch, indem ich durch diese Bögen, diese Höfe, die Säle wanderte, schienen sie sich auszudehnen, es war, als ob ich in den versteinerten Spitzen-Bazar der Phantasie ging, [...].
> Die Wände selbst sind aus einem unpolierten weiß-gelben Porzellan von marmorähnlichem Aussehen, so kunstreich bearbeitet und ausgehöhlt, als ob es sich um einen Spitzenschleier handelt, der über einen roten, grünen und goldenen Grund gelegt wird. Schnörkel und Inschriften laufen arabeskenartig, verwirrend für das Auge, in- und auseinander und können doch, recht besehen, als bestimmte, regelrechte Formen angesehen werden.

Die in- und auseinanderlaufenden Arabesken verwirren nicht nur das Auge des Betrachters, sondern auch dessen Raumempfinden. Dies zumindest deutet Andersen mit der Behauptung an, dass sich der architektonische Eindruck letztendlich weder sprachlich noch photographisch wiedergeben lasse:

> *Sala de los Embajadores*, hvor Maurerkongerne modtog de fremmede Ambassadeurer, er endnu for Størstedelen i sin gamle Herlighed; men hvorledes gjengiver man den i Ord; hvad hjelper det at fortælle, at Brystningen er grønne Porcellainsfliser, at Væggene i hele deres Høide synes bedækkede med et Tyl, hængt hen over Guld-Brocade

---

[10] Im Text wird mehr oder weniger explizit auf Charles Clifford angespielt, der in den 1860er Jahren in Spanien vor allem mit fotografischen Panoramadarstellungen experimentiert. Vgl. Thornton, Grace: The famous English Photographer at the Alhambra. In: *Anderseniana* 1974, S. 79–80.

> og Purpur, og at dette Tyl er en Stenmasse, et Filigran-Arbeide, hvori de hestekoformede Vinduesbuer, med svævende Marmorsøiler, giver Lysning; [...]. Ikke Ordet, men Photographien kan gjengive Billedet, og dog foran dette er man bunden til en bestemt Plet; man maa bevæge sig herinde, [...], gaae hen til det aabne Vindue, [...]. (*I Spanien*, 91f.)

> *Sala de los Embajadores*, wo die Maurenkönige die fremden Botschafter entgegennahmen, ist zum größten Teil noch in seiner alten Herrlichkeit erhalten, aber wie gibt man ihn in Worten wieder; was hilft es, zu erzählen, dass die Brüstung aus grünen Porzellanfliesen besteht, dass die Wände in ihrer ganzen Höhe mit einem Tüll bedeckt zu sein scheinen, über Gold-Brokat und Purpur gehängt, und dass dieser Tüll eine Steinmasse ist, eine filigrane Arbeit, in der die hufeisenförmigen Fensterbögen mit schwebenden Marmorsäulen für Licht sorgen; [...] Nicht das Wort, aber die Fotografie kann dieses Bild wiedergeben, und doch ist man auch vor diesem an einen bestimmten Platz gebunden; hier drinnen muss man sich bewegen [...]. zu dem offenen Fenster gehen, [...].

Ich zitiere diese Passagen so ausführlich, um zu illustrieren, wie gezielt Andersen seine erste intensive Begegnung mit der arabischen Kultur mit der Erfahrung einer fundamentalen Desorientierung verbindet, welche die Grundlage eines räumlich differenzierenden Denkens (d.h. die Differenz von Innen und Aussen, Eigenem und Anderem) aus den Fugen zu bringen scheint. Die Alhambra steht hier stellvertretend für eine Wahrnehmung Spaniens als eine Art porösen Grenz- oder Zwischenraums, der gerade deshalb so fremd erscheint, da er weder zu Afrika noch zu Europa gehört und sich entsprechend schwer lokalisieren lässt.

Das desorientierte Raumempfinden bereitet eine Exotisierung Spaniens vor, für die sich weitere Belege im Text finden lassen. Interessanterweise schlägt sich diese exotisierende Tendenz auch in der Darstellung der spanischen Populärkultur beziehungsweise konkreter in der Darstellung des Stierkampfs nieder. Andersens ausführliche Beschreibung eines Stierkampfes in Malaga zeugt davon, dass die Möglichkeit eines Verstehens hier endgültig kollabiert. Der Ekel, den Andersen mit der detailgenauen Schilderungen der verletzten Tierkörper und der über das Station geschleiften Pferdegedärme auszulösen versucht, spricht von einer rein körperlichen Reaktion auf das Geschehen, die sich auch in der homoerotischen Faszination für die eleganten Bewegungen der Toreros niederschlägt.

Es mag mit dieser Exotisierung der spanischen Populärkultur zu tun haben, dass Andersen keinen großen Wert darauf legt, die Differenz zwischen einer spanischen Kultur und derjenigen der Zigeuner zu umreißen. Die Zigeuner erscheinen vielmehr als wichtiger Bestandteil der gleichermaßen fremden wie faszinierenden iberischen Populärkultur, die allenfalls in Stereotypien einer erotisch aufgeladenen Körperkultur gefasst werden, die den Hang zu Rhythmus und Bewegung mit einer Vorliebe für das Exkrement (Dreck und Blut) verbindet.

Zusammenfassend kann behauptet werden, dass Andersens Reisebericht insgesamt durch eine formale wie thematische Heterogenität geprägt ist. Das naiv biedermeierliche Bild Spaniens, das mit der Imagination der Kindheit verknüpft wird,

kollidiert mit dem Bild einer Gesellschaft im modernen Aufbruch. Da sich dieses Bild eines modernen Spaniens seinerseits schwer mit dem einer rohen Populärkultur und einer exotischen, arabischen Kulturwelt in Einklang bringen lässt, bleibt der Reisebericht insgesamt genauso uneinheitlich wie die Fülle der sprachlichen Mittel, die den Text, in den auch eine Vielzahl von Gedichten integriert sind, auf einer rhetorisch-stilistischen Ebene kennzeichnen.

3. Priester und Torero – Anti-Moderne (J.V. Jensen)

Im Gegensatz zu Andersens überaus ambivalentem Reisebericht liest sich Johannes V. Jensens 1901 erschienenes Spanienbuch *Den gotiske renaissance* wie ein Versuch, die imaginäre Geographie Europas wieder durch eindeutige Dichotomien zu strukturieren. So verbindet Jensen die Darstellung seiner Spanienreise bezeichnenderweise mit einem Bericht über die Weltausstellung in Paris. Die damit verbundene Eloge an die Errungenschaften einer angelsächsischen Moderne wird im Text konsequent genutzt, um die Unterlegenheit der iberischen Kultur zu unterstreichen. Der Text wirkt auf den heutigen Leser verstörend, da Jensen den Beleg von kulturellen Differenzen mit biopolitischen Argumenten verbindet und als Rassenkampf zu beschreiben versucht:

> Medens jeg færdedes paa Gaderne i Madrid, fik jeg første Gang et Indtryck af mig selv som *Gote*. Jeg daterer mit personlige gotiske Gennembrud til Rejsen i Spanien; dér begyndte jeg at anstille Sammenligning mellem Racer. Bevidstheden om at være Dansker har altid ydmyget mig og vakt min Opsætsighed, *isoleret*; men fra det øjeblik jeg fik Følelsen af at tilhøre en Race i videre Forstand, tiltog jeg mig Avtoritet og erkendte Ansvar. (*Gotiske renaissance*, 28)[11]

> Als ich mich auf den Straßen von Madrid bewegte, hatte ich zum ersten Mal den Eindruck von mir selbst, ein Gote zu sein. Ich datiere meinen persönlichen gotischen Durchbruch auf meine Reise nach Spanien; dort fing ich an, Rassen zu vergleichen. Das Bewusstsein, Däne zu sein, hat mich – *isoliert* betrachtet – immer gedemütigt und meinen Widerstand geweckt; aber von dem Augenblick, wo ich das Gefühl bekam, einer Rasse im weiteren Sinne anzugehören, gewann ich Autorität und erkannte meine Verantwortung.

Ausgangspunkt dieses Rassenvergleiches bildet der spanisch-amerikanische Krieg, der 1898 fernab von Spanien und Amerika um Cuba Puerto Rico und die Philippinen geführt wird und der schnell mit dem Verlust dieser wichtigen Kolonien für Spanien endete. Dieser Krieg wird von Jensen in deutlich nietzeanischer Manier zu

---

[11] *Den gotiske renaissance* gehört zu den Texten, die Johannes V. Jensen von seiner Werkliste streichen ließ und die Zeit seines Lebens nicht wieder veröffentlicht werden durften. Erst Ende der 1960er Jahre gestatteten die Erben eine Wiederveröffentlichung der Romane. *Den gotiske renaissance* erschien erst im Jahr 2000 in einer zweiten Auflage. Die mit *Gotiske renaissance* gekennzeichneten Zitate folgen dieser Ausgabe Johannes V. Jensen: *Den gotiske renaissance*. København 2000.

einer Auseinandersetzung mit weitreichenden zivilisatorischen Implikationen stilisiert. Der Ausgang des Krieges trage letztendlich zur Evolution der Menschheit bei:

> Sammenligningen laa saa nær; man kan vel vanskelig tænke sig en grellere Modsætning end denne amerikansk-spanske. Det var ikke alene to Nationer, der stod Ansigt til Ansigt, men to dybt forskellige Racer, to hinanden dødsfjendtlige Naturer. Det var Systemkrig. [...] Det var saa utvivlsomt, at denne Race, jeg dér saa, var en underlegen. Jeg *saa* det den første Dag, jeg var i Spanien. (*Gotiske renaissance*, 28)

> Der Vergleich lag so nahe, man kann sich schwerlich einen grelleren Gegensatz als diesen amerikanisch-spanischen vorstellen. Dies waren nicht nur zwei Nationen, die sich von Angesicht zu Angesicht gegenüberstanden, sondern zwei tief verschiedene Rassen, zwei todfeindliche Naturen. Dies war ein Systemkrieg. [...] Es bestand überhaupt kein Zweifel daran, dass diese Rasse, die ich hier sah, eine unterlegene war. Ich *sah* dies am ersten Tag, als ich in Spanien war.

Trotz der biologischen oder evolutionstheoretisch vorgetragenen Argumentation wird die Unterlegenheit der spanischen Kultur rein historisch belegt. Die spanische Kultur sei – so Jensen wörtlich – stehengeblieben. Sie habe sich vom Rest der Welt isoliert und sei somit noch von der christlichen Vorstellungswelt des Mittelalters geprägt:

> Madrid blottede sig som en Personlighed, jeg hørte Aviserne tale – og jeg havde min Mand!
> Han er sentimental. Han er nemlig svag og godlidende og grusom. Han tilhører et Folk, som er bleven holdt umyndig og uvant med Tænkning, og hvis Brøsighed er af samme sygelige Art som hos kirtelsvage Børn. Det spanske Folk er porøst og udhulet af Kristendom, opædt af Baciller, fordærvet af falsk Livsanskuelse. Smitsomme Sygdomme og al Slags Menneskeuværdighed beskyttes ved Kirkedørene, Barmhjærtigheden holder sin Haand over dem, Naturen dødsdømte. (*Gotiske renaissance*, 28)

> Madrid entpuppte sich als eine Persönlichkeit, ich hörte die Zeitungen sprechen – und ich hatte meinen Mann!
> Er ist sentimental. Er ist nämlich schwach und gutmütig und grausam. Er gehört einem Volk an, dass unmündig gehalten wurde und das Denken nicht gewohnt war, und dessen hochfahrende Haltung von der gleichen krankhaften Art war wie bei drüsenkranken Kindern. Das spanische Volk ist porös und ausgehöhlt vom Christentum, verzehrt von Bazillen, verdorben von falscher Lebensanschauung. Ansteckende Krankheiten und alle Arten von Menschenunwürdigkeit werden bei den Kirchentüren beschützt, die Barmherzigkeit hält ihre Hand über diejenigen, welche die Natur zum Tode verurteilt hat.

Als Sinnbild für den Verfall der spanischen Kultur, der sich angeblich biologisch im Verfall des Volkskörpers niederschlägt, macht Jensen die unheilige Allianz zwischen katholischer Kirche und Populärkultur, Priester und Torero, aus, die sich gegenseitig stabilisieren:

> Sælsomt er det fysiognomiske Slægtskab mellem Præster og Toreadorer – hos begge Klasser ser man glatragede, solide Ansigter og tilfredse Udtryk. Her stikker der en Evolutionens Underfundighed. I Spanien har Racens Selvopholdelsesdrift maattet

> forklæde sig efter Omstændighederne, Reaktionen mod Kristendommen har dannet sig saa at sige under dens Øjne og i dens Lignelse. Medens den germanske Race protesterer direkte, først med Huss og Luther og sidst med Bismarck og Nietzsche, saa udvikler de romanske Barbartilbøjeligheder sig indirekte i Form af Tyrefægtning og Toreadordyrkelse.
> Men Reaktionen mod en Udvikling, der var syg, bliver syg selv. (*Gotiske renaissance*, 29)

> Seltsam ist die physiologische Verwandtschaft zwischen Priestern und Toreros – bei beiden Klassen sieht man glattrasierte, solide Gesichter und einen zufriedenen Ausdruck. Hierin verbirgt sich eine Hinterlist der Evolution. In Spanien musste sich der Selbsterhaltungstrieb der Rasse nach den Umständen verkleiden, die Reaktion gegen das Christentum musste sich sozusagen unter dessen Augen und in Analogie zu diesem vollziehen. Während die germanische Rasse direkt, erst mit Huss und Luther und zuletzt mit Bismarck und Nietzsche protestiert, so entwickelt sich die romanische Barbarenzuneigung indirekt in Form von Stierkampf und Toreroverehrung.
> Aber die Reaktion gegen eine Entwicklung, die krank war, wird selber krank.

Unnötig zu sagen, dass auch Jensens Reisebericht sehr ausführliche und detailreiche Beschreibungen von Stierkämpfen erhält, die deutlich von den entsprechenden Darstellungen Andersens geprägt sind.

Die Zitate mögen reichen, um zu illustrieren, wie Jensen die Komplexität der imaginären Geographie Andersens auf den schlichten Antagonismus von kosmopolitischen Goten und Barbaren reduziert. Spanien erscheint als homogener Raum einer durch und durch isolierten, nicht modernen, verfallenen Kultur, wobei die Differenz zwischen Moderne und Reaktion, die Jensen durchaus mit Anleihen bei aufklärerischen, emanzipativen Denkern zu illustrieren versucht, rassentheoretisch überformt wird. Genau diese Kombination von einem technisch-emanzipativ und kosmopolitisch ausgerichteten Modernismus und einem rassistischen Denken macht den Text letztendlich so schwer klassifizierbar.

4. Vergnügen und Verausgabung – Alternative Moderne (M. Andersen-Nexø)

Jensens Text wiederum liefert die Vorlage für Martin Andersen-Nexøs 1903 publizierten Reisebericht *Soldage*, der ebenfalls mit der Gegenüberstellung von angloamerikanischer Moderne und spanischer Kultur laboriert. Im Gegensatz zu Jensen aber versucht Nexø, Spanien als Alternativkultur stark zu machen. Dabei soll nicht unerwähnt bleiben, dass auch Andersen-Nexøs Reisebericht verstörende Passagen enthält. Die rassistische Argumentation Jensens wird von Nexø in der Tat weitergeführt, aber auf das Wesen der Zigeuner und der Araber übertragen. Diese werden als krankhafte Auswüchse diffamiert und – im Gegensatz zu den entsprechenden Beschreibungen bei Andersen oder Jensen – aus dem eigentlichen Raum der iberischen Kultur ausgeschlossen.

Ich werde mich in meiner Lektüre des Textes vor allem auf Nexøs Versuch konzentrieren, die spanische Kultur als eine Art proletarische Alternativkultur darzustellen. Dabei stellt sich allerdings die Frage, ob man in diesem Zusammenhang wirklich noch mit dem Adjektiv ›proletarisch‹ argumentieren kann. Denn der springende Punkt in Nexøs Spanienbuch besteht darin, dass es in Spanien oder besser in Andalusien, wo er sich fast ausschließlich aufhält, aufgrund der fundamentalen anökonomischen Einstellung seiner Bewohner keine Arbeiter gibt, die sich zu Proletariern deklassieren ließen.

Immer wieder kommt er so auf den Stolz der spanischen Arbeiter zu sprechen, die es verstehen, sich eine eigene *Grandeza* anzueignen:

> Denne lykkelige Overlegenhed stiller Almuen paa væsenlig lige Fod med de besiddende Klasser og meddeler den en Selvfølelse og Værdighed i Forholdet til dem, som man skal lede forgæves om andet Steds. I dette ›aristokratiske‹ Land er det den naturligste Ting af Verden, at Proletaren stanser Minister eller Adelsmanden paa Gaden for at bede om Ild – og faar den. [...]
>
> Andaluseren, som har hele sin Livsglæde ubeskaaren endnu under Forhold, hvor vi vilde lide, maaske bukke under for Tilværelsens Tryk, vedbliver ogsaa at være Menneske hvor vi ophører at være det. Hundrede Tiggere, hundrede tjenende Aander byder sig til overalt, men jeg har aldrig truffet nogen Lakajsjæl; Hundskheden og dens Reaktion Hovenheden er lige ukendte. (*Soldage*, 117)[12]
>
> Diese glückliche Überlegenheit stellt das einfache Volk im Wesentlichen auf gleichen Fuß mit den besitzenden Klassen und verleiht ihm eine Selbstachtung und Würdigkeit im Verhältnis zu diesen, die man vergeblich woanders sucht. In diesem ›aristokratischen‹ Land ist es die natürlichste Sache der Welt, dass der Proletarier den Minister oder Adelsmann auf der Straße anhält und ihn um Feuer bittet – und es erhält. [...]
>
> Der Andalusier, der seine ganze Lebensfreude auch unter solchen Verhältnissen uneingeschränkt behält, unter denen wir leiden würden, wo wir vielleicht unter dem Druck des Seins einknicken würden, bleibt auch dort noch ein Mensch, wo wir aufhören, es zu sein. Hunderte Bettler, Hunderte dienende Geister bieten sich überall an, aber ich habe nie eine Lakaienseele getroffen; hündische Art und ihre Äquivalent die Aufgeschwollenheit sind beide gleich unbekannt.

Der Stolz der Arbeiter unterläuft die symbolische Ordnung der Gesellschaft und führt dazu, dass sich die ärmsten und machtlosesten Mitglieder der Gesellschaft als deren eigentliche Souveräne entpuppen. Diese fundamentale Reversibilität von Klassengegensätzen versucht Nexø zumindest in einem der schönsten und längsten Kapitel seiner Reisebeschreibung zu belegen, das den *Cigarreras* – das sind die Tabakarbeiterinnen von Sevilla – gewidmet ist. Auch wenn Nexø mit aller Deutlichkeit auf das soziale Elend und die unmöglichen Arbeitsbedingungen dieser Frauen eingeht, versucht er sie, als Königinnen Sevillias zu inszenieren, von deren launischem

---

[12] Zitiert wird unter der Abkürzung *Soldage* nach Martin Andersen Nexø: *Soldage*. Hg.v. Henrik Yde (= Danske Klassikere), København 1995.

Wille es alleine abhängt, ob die Trägheit der Stadteinwohner in eine karnevaleske Revolte umschlägt:

> I Samtale med Fremmede glider Seviljaneren let hen over Tobakspigen, men i Dybden af sit Væsen beundrer han hende, med en Beundring, der er tilsat en behagelig Gysen. Hun er sorgløs, uartig, gudsforgaaen; hensynsløs i sin Lidenskab, vittig, letbevægelig, glemsom – hun er Byens alle letlevende Egenskaber sat paa Spidsen. Seviljaneren kan ikke fornægte hende uden samtidig at bryde Staven over sig selv, og det gør ingen Spanier. Inderst inde i enhver alvorlig Spanier brænder desuden Bevidstheden om Revolutionen som den eneste Udvej, og Skammen ligger paa Lur efter ham, fordi han intet gør. Men Sevilla behøver ikke skamme sig saa meget, takket være Tobaksarbejdersken. Hun er altid parat til Tumult, der er hende, der kaster den første Sten, [...]. Hun er det musserende Element, den indre, prikkende Uro. Og naar Proppen gaar af, er hun Knaldet og Skummet, alt det som skræmmer Kvinder og fryder Mænd. (*Soldage*, 40f.)

> Im Gespräch mit Fremden gleitet der Sevillaner leicht über das Tabaksmädchen hinweg, aber in der Tiefe seines Wesens bewundert er sie, mit einer Bewunderung, der ein behagliches Schaudern beigemischt ist. Sie ist sorglos, unartig, gottesverachtend; rücksichtslos in ihrer Leidenschaft, witzig, leicht gerührt, vergesslich – sie vereinigt alle leichtlebigen Eigenschaften der Stadt und treibt sie auf die Spitze. Der Sevillaner kann sie nicht verachten ohne gleichzeitig den Stab über sich selbst zu brechen, und das macht kein Spanier. Im Innersten jedes ernsten Spaniers brennt ohnehin das Bewusstsein über die Revolution als einzigen Ausweg, und die Scham verfolgt ihn, weil er nichts tut. Aber Sevilla muss sich nicht so sehr schämen, dank der Tabaksarbeiterin. Sie ist immer zum Tumult parat, sie ist es, die den ersten Stein wirft, [...]. Sie ist das moussierende Element, die innere, prickelnde Unruhe. Und wenn der Korken losgeht, ist sie der Knall und der Schaum, all das, was Frauen erschreckt und Männer erfreut.

Der Hinweis auf den Champagner fällt hier keineswegs zufällig. Andersen-Nexø versucht seinen Leser weiszumachen, dass die spanische proletarische Kultur durch einen katholischen Hang zur Verausgabung und zum Exzess geprägt sei, die sie für Arbeitsethos und kapitalistische Moral des Protestantismus und auch für jede Form von Utilitarismus unempfänglich mache. Schon der fundamentale ökonomische Umgang mit der Zeit ist in Spanien laut Nexø außer Kraft gesetzt:

> Seviljaneren er ugidelig, men kun over for det nyttige. Han har en spilvaagen Sans for alt hvad der kan adsprede, og Menneskestrømmen paa Gader og Torve bibringer én det dobbelte Indtryk af ørkesløs Lediggang og rastløs Jagen. (*Soldage*, 35)

> Der Sevillaner ist träge, aber nur gegenüber dem Nützlichen. Er hat einen hellwachen Sinn für alles, was zerstreuen kann, und der Menschenstrom auf Straßen und Märkten erweckt den doppelten Eindruck von beschäftigungslosem Müßiggang und rastlosem Jagen.

Ein weiteres Merkmal für das verschwenderische, anökonomische Wesen der Spanier ist ihr Hang zu Spiel und Genussmitteln. Dabei ergeben sie sich im Gegensatz zu den Skandinaviern nicht dem Alkohol, dem man zumindest noch die Funktion des Rausches zuschreiben kann, sondern allein dem Nikotin, dessen Wesen nach Ander-

sen-Nexø darin besteht, Materie in Rauch aufgehen zu lassen, also schlicht dem Reiz der puren Verschwendung und Verausgabung zu frönen:

> Man overdriver ikke ved at anslaa den Sum, det spanske Folk aarlig lader gaa op i Røg, til langt over en kvart Milliard Frank.
> Der ryges i Teatrene under Forestillingen, i Banker, paa Posthuse og i kommunale Kontorer har enhver lige til Skrivedrengen sin Cigaret i Munden. Barberen ryger, mens han rager én; Opvarteren drypper ugenert sin Cigaretaske ned i Varerne mens han serverer dem. Taleren stanser midt i en flammende Sætning for at nippe til sin Cigaret; Præsten sniger sig under Messen om bag Alteret for at faa sig et Smugdrag, og paa Gaden gaar han med Cigaretten oppe i det vide Ærme. Børnene faa Tobak udleveret af deres Forældre, og gamle Kællinger sidder i Solen uden for Landsbyerne og bakker paa en Snadde. (*Soldage*, 42f.)

> Man übertreibt nicht, wenn man die Summe, die das spanische Volk jährlich in Rauch aufgehen lässt, mit weit über eine Viertel Milliarde Franc veranschlagt. Es wird in den Theatern während der Vorstellung geraucht, in Banken, auf der Post und in den kommunalen Büros hat jeder bis zum Schreiberburschen seine Zigarette im Mund. Der Barbier raucht, während er einen rasiert; der Kellner lässt ungeniert seine Zigarettenasche in die Waren fallen, während er sie serviert. Der Redner hält mitten in einem flammenden Satz inne, um an seiner Zigarette zu ziehen; der Priester schleicht während der Messe hinter den Altar um einen heimlichen Zug zu nehmen, und auf der Straße geht er offen mit Zigarette umher. Die Kinder erhalten Tabak von ihren Eltern, und alte Weiber sitzen in der Sonne außerhalb der Dörfer und paffen an einer Stummelpfeife.

Schließlich wird die spezifisch anökonomische Haltung der Spanier an ihrer Vorliebe für die archaische Handelspraktik von Gabe und Gegengabe sowie dem daran angelegten Prinzip der Herausforderung illustriert. Mehrfach beobachtet der Erzähler Andersen-Nexø wie die Spanier sich durch Gaben und Gegengaben zu überbieten versuchen, wobei der Reiz dieser Praktik eben nicht im ökonomischen Tausch, sondern in der Herausforderung besteht, wie man auf die Gabe des anderen antworten kann. Das fängt beim Anbieten des eigenen Sitzplatzes im Zug an und endet bei dem gegenseitigen Aufzwingen von Kleidungsstücken. Ebenfalls auf das anökonomische Prinzip der Herausforderung wird die Begeisterung der Spanier für das Glücksspiel zurückgeführt.

Die Vergnügungssucht der Spanier scheint nur durch ihre rührselige Verzückung durch das Weihnachtsfest gebannt zu werden. Dies zumindest glaubt der Erzähler Andersen-Nexø feststellen zu können:

> Julen er for Døren, hele Ugen har jeg kunnet mærke den som en voksende Uro, der skubbede Aarets Sorgløshed til Side og satte bekymret Stræb i Stedet. Her som Hjemme er Ordet Jul (Navidad) paa alles Læber og i alles Tanker. [...] [N]aar de taler, er det om Penge og *Navidad*, Julen. I disse Dage har jeg set dem gøre noget, som de ellers overlader til Kvinderne: de har ligget aabenlyst paa Knæ for Madonna eller en anden Helgen i Katedralen og mumlet Ordet Navidad Timer i Træk. Tigeren siger Navidad, idet han stræker Haanden ut. [...]
> I den Grad drejer alt sig om *Navidad*, den tilstundende Jul, at man gribes om Hjærtet

deraf og synes, man aldrig har været Vidne til en saa stærk og bærende en Fromhed. (*Soldage*, 46)

Weihnachten steht vor der Tür, die ganze Woche schon konnte ich eine wachsende Unruhe spüren, welche die Sorglosigkeit des Jahres zur Seite schob und durch ein bekümmertes Streben ersetzte. Hier wie zu Hause ist das Wort Weihnachten (Navidad) auf allen Lippen und in allen Gedanken. [...] [W]enn sie reden, geht es um Geld und *Navidad*, Weihnachten. In diesen Tagen habe ich sie etwas machen sehen, was sie sonst den Frauen überlassen: sie knien offen vor der Madonna oder einem anderen Heiligen in der Kathedrale und murmeln stundenlang das Wort Navidad. Der Bettler sagt Navidad, wenn er die Hand ausstreckt. [...]
In diesem Ausmaß dreht sich alles um Navidad, der sich nähernden Weihnacht, dass man davon ganz berührt wird und meint, dass man nie Zeuge einer so starken und gefestigten Frömmigkeit gewesen sei.

Die Begeisterung gilt bei genauerer Betrachtung allerdings weniger Christi Geburt als dem Lotto: »Og pludselig gaar det saa op for én, at Navidad slet ikke længer betyder Jul men Lotteri – det store Julelotteri« (*Soldage*, 46).[13]

Wie konsequent Nexø Spanien als anökonomische Alternative stark zu machen versucht, zeigt sich auch in seiner Begeisterung für die völlig chaotische, unorganisierte und tagträumerische anarchistische Bewegung Spaniens, die nichts mit dem tristen Alltagssozialismus zu tun hat, für den sich Nexø später vereinnahmen ließ.

Mit Nexø lässt sich Differenz, um die es ihm in der impliziten Topologie seines Reiseberichtes geht, mit einem Schlagwort auf den Punkt bringen. Die spanische Gesellschaft zeichnet sich als eine sich verausgabende durch eine hohe Sterberate, viele Kinder und wenig Selbstmorde aus, während die ökonomisch organisierten Staaten wenig Tote, wenig Kinder und viele Selbstmorde aufweisen:

Sevilla har trods sit herlige Klima den højeste Dødelighedsprocent af alle spanske Storbyer. Men hvor andre Byer vilde møde denne Fatalitet med Kloaksystem og andre sanitære Forholdsregler, sætter Sevilla blot sin frodige Livsglæde: Byen har den højeste Fødselsprocent ogsaa og kender ikke til Selvmord. Men disse tre Forhold er efter Nationaløkonomers Sigende et usvigeligt Tegn paa kulturelt Bagstræb. Faa Dødsfald, faa Fødsler og mange Selvmord – saa først bliver Sevilla delagtig i evropæisk Kultur. (*Soldage*, 37f.)

Sevilla besitzt trotz seines herrlichen Klimas die höchste Sterberate aller spanischen Großstädte. Aber wo andere Städte dieser Fatalität mit einem Kloakensystem und anderen sanitären Verhaltensregeln begegnen würden, setzt Sevilla nur seine fruchtbare Lebenslust entgegen: Die Stadt verfügt auch über die höchste Geburtenrate und kennt keinen Selbstmord. Aber diese drei Dinge sind nach dem Reden der Nationalökonomen ein untrügliches Zeichen für kulturellen Rückschritt. Wenig Todesfälle, wenig Geburten und viele Selbstmorde – erst dann wird Sevilla zu einem Teil der europäischen Kultur.

---

13 »Und plötzlich wird man gewahr, dass *Navidad* gar nicht mehr Weihnachten bedeutet, sondern Lotterie – die große Weihnachtslotterie.«

Nexø versucht dieses Gegensatzpaar in einem Kapitel über Gibraltar zu profilieren, wobei er Gibraltar nicht als militärischen Stützpunkt begreift, sondern als Stützpunkt des Kapitals, das sich direkt gegen die Herausforderung des spanischen oder besser andalusischen Charakters wendet. In Gibraltar wird ihm die Tristesse einer Kultur vor Augen geführt, die er mit einer deutlichen Spitze gegen Johannes V. Jensen als »anglo-germanische« charakterisiert:

> [D]en orientalsk sorgløse Ro, Ligegladhed og ørkesløs Slendrian, alt det ledige og ugidelige og dyrisk-letlevende, som er èn stærk Side af den sydlandske Folkekarakter, er borte. Og ligeledes Grandezaen, det ovenud rundhaandede, den oegennyttige Opofren, den stolte Foragt for Kræmmermoralen og dens blonde Haandhævere. [...]
>
> Anglo-germansk Kultur kan være stolt, der har fortrængt alle Solens forfløjne Deviser af Menneskenes Sind og sat sit solide: *Nytte, money-making* i Stedet. (*Soldage*, 84)
>
> [D]ie orientalische sorglose Ruhe, und der beschäftigungslose Schlendrian, all das und tierisch-leichtlebige, das eine starke Seite des südländischen Volkscharakters darstellt, ist verschwunden. Und genauso die Grandeza, das überaus freigiebige, das uneigennützige Aufopfern, die stolze Verachtung von Krämermoral und deren blonden Handlanger. [...]
> Die anglo-amerikanische Kultur kann stolz sein, sie hat alle leichtfertigen Devisen der Sonne aus dem Sinn der Menschen verdrängt und an deren Stelle ihr solides *Nutzen, money-making* gesetzt.

5. Apotheose der Unwirklichkeit – Barocke Moderne (T. Kristensen)

Liest man das erste Kapitel von Tom Kristensens 1926 erschienenem Reisebericht *En kavaler i Spanien*, so mag man zunächst den Eindruck erhalten, dass Kristensen direkt an Andersen-Nexøs Spanienbild anzuknüpfen versucht. Gleich bei seinem »ersten spanischen Erlebnis« wird der Ich-Erzähler Zeuge eines »Höflichkeitsduells«, bei dem sich die Kontrahenten durch »formale Verausgabung« zu überbieten versuchen.[14] Wie Andersen-Nexø so kommt auch Kristensen in seinem Reisebericht immer wieder auf Strategien der Verausgabung und Verschwendung zu sprechen, mit welchen sich die Spanier der Tyrannei des Nutzens entziehen. Auch bei ihm wird Spanien als ein Kulturraum dargestellt, der sich der Logik der modernen Ökonomie allein schon deswegen entzieht, da die Macht jeglicher Zeitrechnung außer Kraft gesetzt ist.

---

[14] »[E]n høflighedsduel brød øjeblikkelig løs. Det blev min første spanske oplevelse. Med den ene hånd rakte de begge cigaretten frem mod hinanden, og med den defensive venstre skubbede de modstanderens gave lempeligt tilbage. De rystede begge på hovedet, smilte, nikkede intrængende, de vilde overvinde hinanden i formel ødselhed; [...].« (En kavaler, 10) Die Abkürzung *En kavaler* verweist auf Tom Kristensen: *En kavaler i Spanien*. København 1993.

Allerdings macht der Erzähler auch schon im ersten Kapitel deutlich, dass die von Nexø profilierte Vorstellung des aristokratischen Proletariats Spaniens nur eines von vielen »spanischen Klischees« (»spanske klischéer«; *En kavaler*, 12) ist, welche im Verlauf der Handlung mehr und mehr ins Zentrum seines Berichts rücken.

Denn die Tatsache, dass der Erzähler in vielen Personen, denen er in Spanien begegnet, nur Typen aus den gängigen Spanienberichten erkennen kann, und dass er viele der Orte, die er in Spanien aufsucht, schon vorher abgebildet gesehen hat, trägt dazu bei, dass sich die Grenzen zwischen fiktionalem Spanienbild und wirklichem Spanienerleben zusehend auflösen:

> Aftenture på Ramblaen; den daglige vandring hen til Plaza Urquinaono, hvor der lå et par fireetages huse med kalkrøde facader, som jeg så tit har set afbildet, og som jeg derfor ikke kunne opfatte som virkelighed. (*En kavaler*, 45)

> Abendspaziergang auf der Rambla; die tägliche Wanderung zur Plaza Urquinaono, wo ein paar vierstöckige Häuser mit kalkroten Fassaden lagen, die ich schon häufig abgebildet gesehen hatte, und die ich deshalb auch nicht als Wirklichkeit begreifen konnte.

Der Rekurs auf die Unwirklichkeit Spaniens durchzieht den Roman wie ein Leitmotiv, auf das der Erzähler Kristensen in ganz unterschiedlichen Kontexten zu sprechen kommt:

> Men der var intet i Spanien, jeg kunne træde hen til, uden den fordømte følelse af noget uvirkeligt gled imellem mig og tingen. Det lå måske i middagsheden, der gjorde mig til søvngænger; det lå måske i luften, som fik mig til at glemme det fraværende og tvivle på det nærværende. Billeder blev det hele, huse, træer, mennesker, og det var tilfældigt, om jeg skulle huske dem eller glemme dem. (*En kavaler*, 26)

> Aber es gab nichts in Spanien, an das ich herantreten konnte, ohne dass dieses verdammte Gefühl von etwas Unwirklichem zwischen mich und die Dinge glitt. Dies lag vielleicht an der Mittagshitze, die mich zu einem Nachtwandler machte; dies lag vielleicht in der Luft, die mich das Abwesende vergessen und an dem Anwesenden zweifeln ließ. Zu Bildern wurde alles, Häuser, Bäume, Menschen, und es war zufällig, ob ich mich an sie erinnern oder sie vergessen sollte.

Besonders ausführlich wird dieses »verdammte Gefühl von etwas Unwirklichem« vom Erzähler bei der ersten Beschreibung eines Stierkampfs thematisiert. Ja, der Erzähler scheint weniger von dem blutigen Geschehen in der Arena schockiert zu sein, auf das er durchaus vorbereitet war und das er nur als merkwürdig wiederholte theatralische Handlung deuten kann, als von seiner eigenen Emotionslosigkeit, die es ihm erlaubt, das blutige Abschlachten der Pferde zu einem ästhetischen Bilderreigen zu gefrieren:

> Mit blod havde lagt sig til ro. Der var havblik i mig, og nede på arenaens gule kreds med den røde barrière dræbte farverne og bevægelserne al indføling af smerte, den gled af mod en hård glasurvæg af virkelighed, som alligevel ikke kunne forstås. Tyrefægtningen blev et billede, hvori der sprang elegante situationer frem og vakte vild jubel og undertiden også en spraglet rædsel, som jeg først kastede et sideblik hen til og

senere stirrede uforfærdet i møde. Jeg indstillede mig direkte på forfærdelsen, jeg konfronteredes. (*En kavaler*, 42–43)

Mein Blut war ruhig. In mir war ein Meeresblick, und unten auf dem gelben Kreis der Arena mit der roten Barriere erstickten die Farben und Bewegungen jegliche Einfühlung von Schmerz, er glitt auf einer harten Glasurwand der Wirklichkeit ab, die doch nicht verstanden werden konnte. Der Stierkampf wurde zu einem Bild, aus dem elegante Situationen hervorsprangen und wilden Jubel und bisweilen auch eine schillernde Angst weckten, auf die ich zunächst nur einen Seitenblick warf und der ich später ohne Schrecken entgegenblickte. Ich stellte mich direkt auf den Schrecken ein, ich wurde konfrontiert.

Das Motiv des Wirklichkeitsverlustes, das wie im Zitat immer mit einer medientheoretischen Akzentuierung einer oberflächlichen bildlichen Wahrnehmung einhergeht, wird im Roman in den scheiternden Versuchen des Helden wiederholt, einen Kontakt zur spanischen Bevölkerung aufzubauen. Insbesondere die spanischen Frauen entziehen sich dem Helden, der deutlich auf erotische Abenteuer aus ist. Dabei stößt er sich bezeichnenderweise weniger an dem verschlossenen Wesen der spanischen Ehefrauen, die sich den Blicken der Touristen zu entziehen versuchen, als an diversen Formen einer in vielfacher Hinsicht verstörenden Erotik, die offen zur Schau getragen wird. Dies gilt etwa für die Tänzerinnen in einem Vergnügungslokal, die sich im Festhalten an einen aristokratischen Selbstdarstellungsmodus, der sich an einer abgestorbenen Bild- und Theaterkultur orientiert, weigern, die Gäste »anzuschauen«, da sie selbst »angeschaut werden wollen«:

Tæppet var oppe. I en afrakket dekoration spjættede et hunvæsen rundt. Hun var klæd som en af Velasquez' prinsesser i en fladtrykt krinoline. En gardinstang stak ud fra hver hofte og bar det lange skørt. [...] Det gamle Spanien var rykket ind på forlystelsesetablissementerne.
Der var tradition i denne pigeudstilling. De lange skørter flagrede om kvinderne. Undertiden snurredes der rundt, så at kjolen løftede sig som en klokke med luft under sig, en vandmand med to nøgne, trippende dameben som trævletråde, undertiden standsedes der med et tramp i en stivnet stilling, løftet arm, udfordrende øjne, fremskud bryst, brændende stolthed, en stilling, som havde al traditionens plastik over sig. Men øjnene udfordrede på kommando, og det stærke smil, der blottede alle tænderne, var ikke hjerteligere end det kast med benet, som fik skørterne til at skumme op over låret. Det var blot den spanske *grandezza*, som var gået i hundene og var blevet løsagtig. (*En kavaler*, 53)

Der Vorhang war aufgezogen. In einer abgewrackten Dekoration zappelte ein Weibchen herum. Sie war wie eine von Velasquez' Prinzessinnen in einer flachgedrückten Krinoloine gekleidet. Eine Gardinenstange stach aus jeder Hüfte hervor und trug den langen Unterrock. [...] Das alte Spanien war in die Vergnügungsetablissemente eingezogen.
Es herrschte Tradition in dieser Mädchenausstellung. Die langen Unterröcke flatterten um die Frauen. Manchmal wurde sich gedreht, so dass sich der Rock wie eine Glocke mit Luft unter sich erhob, eine Qualle mit zwei nackten, trippelnden Damenbeinen als Tentakeln, manchmal wurde mit einem Stampfen in einer eingefrorenen Stellung an-

> gehalten, gehobener Arm, herausfordernde Augen, vorgestreckte Brust, brennender Stolz, eine Stellung, die die ganze Plastik der Tradition besaß. Aber die Augen forderten auf Kommando heraus, und das starke Lächeln, das alle Zähne entblößte, war nicht herzlicher als der Beinwurf, der die Unterröcke dazu brachte, über die Schenkel zu schäumen. Das war lediglich die spanische Grandeza, die vor die Hunde gegangen und leichtfertig geworden war.

Der Roman reiht eine ganze Kette von solchen ›monströsen‹ (in doppelter Bedeutung des Wortes) Frauenbilder aneinander, die schließlich in der Begegnung des Erzählers mit einer undurchdringlichen Wahnsinnigen in San Antonio kulminieren. Auch ihrer tänzerischen Darbietung gegenüber verhält sich der Erzähler, der nach eigenem Bekunden von der Wahnsinnigen gleichermaßen erotisch angezogen wie physisch abgestoßen ist, merkwürdig ambivalent. Die Vorstellung einer grundlegenden Inszenierung von Weiblichkeit und Erotik in Spanien geht beim Erzähler überhaupt mit diversen Sexualängsten vor der Leere einher, die sich hinter den weiblichen Masken, Verkleidungen und theatralen Gesten offenbart. So rufen etwa die immer wieder thematisierten heiseren Stimmen der Spanierinnen die Vorstellung hervor, dass sich unter ihren Gesichtsmasken alte, zahnlose Frauen oder gar Männer[15] verbergen. Im ganzen Text wird mit dem barock anmutendem Vexierbild von jungem Mädchen und Greisin (Tod) laboriert. Dies deutet sich schon in der ersten Begegnung des Erzählers mit einem jungen spanischen Mädchen an, das sich nicht ihm, sondern einer Alten zuwendet, zieht sich über das Bild einer Spaniern, die sich auf dem Balkon barbusig zeigt und aufgrund ihrer schwarzen Kleidung im »nordischen Hirn« des Erzählers die »merkwürdige Symbolik« wachruft, »wo Tod und schwammige Sinnlichkeit ohne Feierlichkeit und ohne Scham aufeinandertreffen«,[16] und kulminiert schließlich in ambivalenten Bildern wie demjenigen der Prostituierten, die »ihr Gesicht zu sinnlosen Grimassen verziehen« und ihre Kunden mit einem »Netzwerk von Falten« zu locken versuchen.[17]

Diese Ambivalenzen, die aus der Undurchdringlichkeit einer Wirklichkeit (und Weiblichkeit) resultieren, verursachen beim Erzähler einen körperlichen und metaphysischen Schwindel, der ein weiteres Leitmotiv des Textes darstellt. Der Schwindel scheint an die Erfahrung einer Leere geknüpft zu sein, die ihrerseits eng mit der

---

15 Der Text schreit geradezu nach einer ver*queeren* Analyse. So glaubt sich der Erzähler ausgerechnet auf seiner kaum kaschierten Suche nach käuflicher Liebe in Barcelona von einem Stricher verfolgt (*En kavaler*, 47–48). In Ibiza münden seine Reflexionen über die Liebe in die Begegnung mit einem Fremdenführer, dessen »blanke Stirn über den gefährlichen Lichtschimmer verfügte, der von einer anderen Erotik als meiner ausstrahlt«. (*En kavaler*, 127)

16 »[E]n kvinde, der stod åbenlyst deroppe på anden sal, ude i dagen [...] havde begge bryster op over kjolelivet, og hun ville vel vise en genbo sine blege yndigheder, så ubevægelig, som hun stod dér. Men hun var klædt i sort, hvad vi ynder at kalde sorg, og i min nordiske hjerne kogte en sær symbolik, hvor døden og den blegfærdige sanselighed mødtes uden højtidelighed, uden blufærdighed.« (*En kavaler*, 45–46)

17 »Mindre ærbare kvinder fortrak pludselig ansigtet i meningsløse grimacer og lokkede med et netværk af rynker.« (*En kavaler*, 46)

Wahrnehmung von theatralen Inszenierungen, Oberflächen, kurz »einer harten Glasurwand der Wirklichkeit« (s.o.) verbunden ist, deren Kern oder Inhalt verborgen bleibt. Dies zumindest macht der Erzähler in zwei zentralen Architekturbeschreibungen deutlich, die zweifelsohne zu den stärksten Passagen in seinem Spanienbericht gezählt werden können.

Dabei wird gerade in der Beschreibung der »verfeinerten Unwirklichkeit« der Alhambra deutlich, wie aufmerksam Kristensen Andersens Reisebericht gelesen hat:[18]

> Men drømmen skulle blive mere sammensat, den skulle blive boblende og tusindfoldig. Det var inde i *De to Søstres Hal*, og det var, da jeg prøvede på at forstå drypstensloftet, der myldrede i en uendelighed af formationer over mit hoved, at jeg følte, virkeligheden brast. I mit øre lød en svag rislen af fontæner, og den udhulede ligesom alle monotone lyde min sans for realiteten. Alt, hvad jeg så, blev en mystisk oplevelse, et spraglet slør, der i næste nu kunne flænges.
> Loftet var en kuppel af kantede fordybninger og dryppende tappe; men trods dets bevægelige uregelmæssighed lå der et skær af symmetri over det, en gennemsigtig illusion, som forflygtigedes, hver gang jeg ville iagttage. Det observerende blik var ligesom for skarpt, det kunne ikke ordne loftets mangfoldighed for mig, kun styrte mig ud i en analytisk bundløshed, hvor enkelthederne gled sønderdelt fra hinanden [...]. (*En kavaler,* 155)

> Aber der Traum sollte noch komplexer werden, er sollte brodelnd und tausendfältig werden. Es war in der Halle der zwei Schwestern, und es geschah, als ich versuchte, die Tropfsteindecke zu verstehen, die in einer Unendlichkeit von Formationen über meinem Kopf wimmelte, und ich fühlte, die Wirklichkeit zerbrach. In meinem Ohr klang ein schwaches Rieseln von Fontänen, und dieses Rieseln höhlte – wie alle monotonen Laute – mein Gefühl für die Realität aus. Alles, was ich sah, wurde zu einem mystischen Erlebnis, ein buntscheckiger Schleier, der im nächsten Nu aufreißen könnte.
> Die Decke war eine Kuppel mit eckige Vertiefungen und tropfenden Zapfen; aber trotz ihrer beweglichen Unregelmäßigkeit lag da ein Schimmer von Symmetrie über ihr, eine durchsichtige Illusion, die sich jedes Mal verflüchtigte, wenn ich sie beobachten wollte. Der observierende Blick war gleichsam zu scharf, er konnte die Vielfältigkeit der Decke nicht für mich ordnen, konnte mich nur in eine analytische Bodenlosigkeit herausstoßen, wo die Einzelheit voneinander getrennt auseinander glitten [...].

Die »analytische Bodenlosigkeit«, um die die Passage kreist, wird im Folgenden in einer selbstreflexiven Wendung sprachtheoretisch potenziert. Wieder wird der Leser darauf aufmerksam gemacht, dass das Erleben des Erzählers durch vorhergehende Berichte und Sprachbilder vorstrukturiert ist. In diesem Fall aber können die literarischen Vorgänger vom Erzähler in Anspruch genommen werden, um genau das Gefühl der »verfeinerten Unwirklichkeit« auszuloten, das die Konfrontation mit der Architektur der Alhambra, beziehungsweise genauer, das die Konfrontation mit der

---

[18] Die Nähe zu Andersens Reisebericht deutet sich schon in der grundlegenden formalen Ähnlichkeit zwischen den Texten an, die beide Gedichte in den prosaischen Reisebericht einfügen.

durch literarische Beschreibungen noch potenzierten Textur der Alhambra in ihm auslöst:

> Théophile Gautier så en flok af bier, som sværmede ind mellem hallens søjler og hjalp arkitekten med at bygge loftets utallige celler – det er talt over fem tusinde, alle af forskellig form – men jeg stirrede ned i en kop med sæbevand, hvori jeg pustede med et rør, så at det sydede og boblede. Mit syn var mindre præcist end Gautiers. Dog lindrede det mig, og jeg forstod, hvorledes metaforer kan stilne hjertets uro. Hvad skulle jeg ellers have stillet op med dette loft, der sydede ned om ørerne på mig og vævede som myg for mit blik?
> Det var uvirkelighedens apoteose. (*En kavaler*, 155–156)

> Théophile Gautier sah einen Bienenschwarm, der zwischen die Säulen der Halle hereinflog und dem Architekten half, die unzähligen Zellen der Decke zu bauen – es ist die Rede von über fünf Tausend, alle in verschiedener Form, – aber ich selbst starrte in eine Tasse mit Seifenwasser, in die ich mit einem Halm blies, so dass es siedete und brodelte. Meine Vision war weniger präzise als die Gautiers. Doch sie beruhigte mich, und ich verstand, wie Metaphern die Unruhe des Herzens stillen können. Was hätte ich dieser Decke sonst entgegenstellen können, die mir um die Ohren sauste und wie Mücken um meinen Blick schwirrte?
> Das war eine Apotheose der Unwirklichkeit.

Der Wechsel der Metaphorik vom Bienenstock zur Seifenblase geht mit einer deutlichen Anspielung auf ein gängiges Vanitas-Motiv des Barock einher. Die Apotheose der Unwirklichkeit, die im ganzen Roman zelebriert wird, führt insgesamt zu einer Stilisierung Spaniens als eine Art barocken Bildraums, der sich in Form »einer harten Glasurwand« vor eine wie auch immer geartete ›Realität‹ schiebt, die sich dem Erzähler nur als eine grundlegend entzogene präsentiert.[19]

Entsprechend geht es auch in dem durch die Spanienreise hervorgerufenen existenziellen Krise des Erzählers um die Konfrontation mit einem »schwindelnden Raum« im Inneren des Ich. Auch diese Wendung in eine innere Bodenlosigkeit wird dem Leser durch eine architektonische Beschreibung verdeutlicht, die dieses Mal der Kathedrale von Barcelona gewidmet ist:

> Og jeg stod nu i et køligt, men vildt mørke, og oplevede et overnaturligt misforhold i hele katedralens konstruktion. Den høje dunkelhed med de opadstræbende linier, der blev afbrudt af natlige forvirringer, forsiringer, knuder og knyster, så at jeg ikke kunne ane mig til rummets afslutning, kunne umuligt være til i den lave, solbelyste stenbygning, som jeg for et øjeblik siden havde set udefra; men misforholdet var sandt, en grænseløst nat var bygget ind i den lille katedral. Som sjælen er bundløst i et legeme med faste konturer, som mørket må være bundløst inde i en sten, var katedralen levendegjort med et indre svimlende rum, der stræbte opad, ovenud taget, du i det

---

[19] Einen weiteren Beleg für die Inszenierung von Spanien als barocker Bildraum bildet die ausführliche Beschreibung von El Grecos *Begräbnis des Grafen von Orgaz* (1586), die einen weiteren Höhepunkt und den Ausgangspunkt für ein weiteres religiös-ekstatisches Erlebnis des Helden im Text bildet. Vgl. dazu die Analyse der Toledo-Episode in *En kavaler i Spanien* von Marcus Janby: Tilværelsen som et spraglet slør. In: *Reception* 60 (2006), S. 45–50.

uendelige.
Selv fantasien kunne ikke finde støttepunkter og skabe sig sorte flader til værn mod grænseløsheden, for de sodede hvælvinger var en porøs nat, mørket langs væggene var gennembrudt, kapellerne uddybede det, og gitrene lod ane en endnu dybere nat, mørke bag mørke. Rummet kunne tage alle former. Der var blokke og huler nok til at skabe af, og der var ikke håb om at kunne blive færdig, for det var altid et sort bagved. (*En kavaler*, 64–65)

Und ich stand nun in einer kühlen, aber wilden Dunkelheit, und erlebte ein übernatürliches Missverhältnis in der ganzen Konstruktion der Kathedrale. Die hohe Dunkelheit mit den aufstrebenden Linien, die von nächtlichen Verwirrungen, Verzierungen, Knoten und Schwielen unterbrochen wurden, so dass ich den Abschluss des Raums nicht erahnen konnte, konnte unmöglich innerhalb des niedrigen, sonnenbeschienenen Steingebäudes existieren, das ich einen Augenblick vorher von außen betrachtet hatte; aber das Missverhältnis war wahr, eine grenzenlose Nacht war in die kleine Kathedrale gebaut worden. Genauso bodenlos wie die Seele in einem Körper mit festen Konturen ist, genauso bodenlos wie die Dunkelheit innerhalb eines Steins sein muss, wurde die Kathedrale über einen inneren, schwindelnden Raum belebt, der nach oben, über das Dach hinaus in das Unendliche strebte.
Selbst die Phantasie konnte keinen Stützpunkte finden und sich schwarze Flächen als Schutz vor der Grenzenlosigkeit schaffen, da die verrußten Wölbungen eine poröse Nacht darstellten, die Dunkelheit entlang der Wände war durchbrochen, die Kapellen vertieften sie, und die Gitter ließen eine noch tiefere Nacht erahnen, eine Dunkelheit hinter der Dunkelheit. Der Raum konnte alle Formen annehmen. Es gab genug Blöcke und Löcher um daraus zu schöpfen, und es bestand keine Hoffnung, dass man fertig werden könne, weil es immer eine Dunkelheit dahinter gab.

Im Text selbst wird dieses mystisch überhöhte Erleben eines bodenlosen Raums indirekt auf eine prägende Lektüre des Erzählers zurückgeführt, die sich als eigentlicher Ausgangspunkt seines Spanien-Interesses entpuppt. An einer anderen Stelle des Reiseberichts macht er nämlich darauf aufmerksam, dass er ein Buch über Raimundus Lullus schreiben wolle, dessen dritter Teil dem »heiligen Schwindel« (»den hellige svindel«; *En kavaler*, 97) gewidmet sein soll. Schwindel ist auch im Dänischen ein doppeldeutiger Begriff und der Erzähler lässt keinen Zweifel daran, dass seine religiösen Gefühle an seiner Selbstauffassung als »der moderne Romanautor« (»den moderne romanforfatter«; *En kavaler*, 97) scheitern.[20]

Auch im oben wiedergegebenen Zitat bereitet die Schilderung der Bodenlosigkeit als »poröse Nacht«[21] eine Dekonstruktion der räumlichen Metaphern von

[20] Zu einer gegenteiligen Einschätzung kommt Marcus Janby, der der Religiösität des Textes allerdings selbst mit einem psychoanalytischen Vokabular begegnet und die regressiven Phantasien aufdeckt, die sich hinter den Auflösungs-Sehnsüchten des Erzählers verbergen. Vgl. Janby, Tilværelsen som et spraglet slør, (Anm. 19).

[21] Angesichts der Schlüsselstellung, welche die Konzeption des Porösen in den ausführlichen Reflexionen der Anschauungskategorien von Zeit und Raum in *En kavaler i Spanien* einnimmt, drängt sich der Vergleich zur Neapel-Schilderung auf, die Walter Benjamin anlässlich eines internationalen Philosophenkongresses zwei Jahre vor Erscheinen von Kristensens

Innen und Außen vor, auf denen das religiöse Verständnis der Seele beruht, auf das der Erzähler eingangs des Zitates noch selbst zurückgreift. Raimundus Lullus' heiliger Schwindel wird mit aller Deutlichkeit als einer von vielen phantasievollen Stützpunkten inszeniert, mit denen der Erzähler Schutz vor der Grenzenlosigkeit zu finden versucht, die ihm in Form einer metaphysischen Wüstenlandschaft, eines »Wüstenwahnsinns« (»ørkengalskab«; *En kavaler*, 7) in Spanien begegnet.

Dass es sich bei dieser Grenzenlosigkeit weniger um ein mittelalterliches oder barockes Phänomen, sondern um ein Phänomen der Moderne handelt, wird im Text durchaus offengelegt:

> Kapellernes række trættede ved sin gentagelse. Den sløvede som butiksvinduer i en gade. Hist ulmede en flitterglorie, her glødede et kors, men intet trængte sig på. Der var alt for meget at se, en levende dunkelhed, udmattende og ophidsende, så at jeg i håb om lindring formede uendeligheden ud af mit indre og forstod den træthedsfornemmelse og overskud af kraft, der tilsammen er evigheden. En trafikeret gade giver den samme følelse; men her i katedralen var det en færdsel af mørke og stilhed. (En kavaler, 65)

> Die Reihe der Kapellen ermüdete durch ihre Wiederholung. Sie stumpften ab wie Schaufenster in einer Straße. Hier glimmte eine Flitterglorie, hier glühte ein Kreuz, aber nichts drängte sich auf. Es gab viel zu viel zu sehen, eine lebendige Dunkelheit, ermattend und erhitzend, so dass ich in der Hoffnung auf Linderung eine Unendlichkeit aus meinem Inneren formte und die Müdigkeitsempfindung sowie den Überschuss an Kraft verstand, die gemeinsam die Ewigkeit bildeten. Eine vielbefahrene Straße ruft das gleiche Gefühl hervor; aber hier in der Kathedrale ging es um einen Verkehr von Dunkelheit und Stille.

Die Beschreibung des unendlichen Raums innerhalb der Kathedrale kippt bezeichnenderweise in einen Vergleich um, der das geschilderte (religiöse) Unendlichkeitsempfinden radikal säkularisiert, indem er es in Beziehung zu Effekten der Moderne beziehungsweise zu den Effekten des ermüdenden Oberflächenzaubers einer Schaufensterästhetik setzt. Es ist genau diese Warenästhetik, die auch den Blick auf Spani-

---

Buch zusammen mit Asja Lacis verfasst. Auch hier wird die philosophische Verwirrung, welche die Beobachtung des südlichen Lebens beim Betrachter auslöst, mit dem Begriff der »Porosität« gekennzeichnet, die »das unerschöpflich neu zu entdeckende Gesetz dieses Lebens« bilde: »Porös [...] ist die Architektur. [...] Man meidet das Definitive, Geprägte. Keine Situation erscheint so wie sie ist, für immer gedacht, keine Gestalt behauptet ihr ›so und nicht anders‹.« Zitiert nach Walter Benjamin und Asja Lacis: Neapel [1924]. In: Walter Benjamin: *Gesammelte Schriften* IV:1. Hg. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main 1972, S. 307–316, S. 311 und S. 309. Gerade angesichts der Beschreibung der Gassen von Barcelona drängt sich die Vermutung auf, dass Kristensen Benjamins Text gelesen haben könnte. Denn hier gipfelt die Verwirrung des Beobachters in der Beschreibung von »porösen und krankhaften Mauern« (*En kavaler*, 46), die das Innenleben der Häuser auf die Straße heraussickern lassen. Genau an dieser mangelnden architektonischen Trennung von Privatem und Öffentlichem macht Benjamin den porösen Charakter des neapolitanischen Stadtlebens fest.

en verbaut, das wie die käuflichen Frauen längst zu einem (gleichermaßen monströsen wie faszinierenden) Warenprodukt einer touristischen Industrie geworden ist.

Bibliographie

Primärliteratur

Hans Christian Andersen: *I Spanien*, hg. von Erik Dal, Kopenhagen 2004 (= Danske Klassikere).

Martin Andersen Nexø: *Soldage*, hg. von Henrik Yde, København 1995 (= Danske Klassikere).

Johannes V. Jensen: Den gotiske renaissance, København 2000.

Tom Kristensen: *En kavaler i Spanien*, København 1993.

Sekundärliteratur

Depenbrock, Heike und Heinrich Detering: Die Sprache der Dampfmaschine: H. C. Andersens ›Et Stykke Perlesnor‹, in: *Norrøna* 8 (1988), S. 6–16.

Depenbrock, Heike und Heinrich Detering: Der Tod der Dryade und die Geburt der Neuen Muse, in: Kurt Braunmüller und Mogens Brøndsted (Hg.): *Deutsch-nordische Begegnungen. 9. Arbeitstagung der Skandinavisten des deutschen Sprachgebiets 1989 in Svendborg*, Odense 1991, S. 366–90.

Depenbrock, Heike und Heinrich Detering: Poesie und industrielles Zeitalter in *I Sverrig*, in: Johan de Mylius (Hg.): *Andersen og Verden. Indlæg fra den første internationale H.C.Andersen-konference. 25.-31. August 1991*, Odense 1993, S. 31–51.

Detering, Heinrich: Andersen dans les Passages parisiens. La dryade entre Baudelaire, Rilke et Benjamin, in: *Etudes germaniques* 58 (2003), S. 711–733.

Glienke, Bernhard: Andersen in den Städten oder die Entdeckung der Schnelligkeit, in: Ders.: *Metropolis und nordische Moderne. Großstadtthematik als Herausforderung literarischer Innovationen in Skandinavien seit 1830*, Frankfurt a.M. 1999 (= Beiträge zur Skandinavistik 15), S. 27–44.

Janby, Marcus: Tilværelsen som et spraglet slør, in: *Reception* 60 (2006), S. 45–50.

Pfister, Manfred: Intertextuelles Reisen, oder: Der Reisebericht als Intertext, in: Herbert Foltinek u.a. (Hg.): *Tales and »their telling difference«. Zur Theorie und Geschichte der Narrativik. Festschrift zum 70. Geburtstag von Franz K. Stanzel.* Heidelberg 1993, S. 109–132.

Rey-Henningsen, Marisa: Spanien og H.C. Andersen, in: *Anderseniana* 2005, S. 41–61.

Thornton, Grace: The famous English Photographer at the Alhambra, in: *Anderseniana* 1974, S. 79–80.