

Flache Fremde : H.C. Andersens Wahrnehmung der Fremde in Bild und Text

Autor(en): **Heitmann, Annegret**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Beiträge zur nordischen Philologie**

Band (Jahr): **46 (2009)**

PDF erstellt am: **14.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-858123>

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.

Flache Fremde

H.C. Andersens Wahrnehmung der Fremde in Bild und Text

ANNEGRET HEITMANN, MÜNCHEN

Wenn auch mein Beitrag sich in erster Linie auf *En Digters Bazar* (1842; *Eines Dichters Bazar*) konzentrieren wird, möchte ich mit einem Zitat aus dem ersten Kapitel des gut 10 Jahre älteren Reisebuches *Skyggebilleder* (1831; *Schattenbilder*) beginnen. Andersen reflektiert dort über die Repräsentationsmöglichkeiten der »fremmede Stæder med fremmede Mennesker«¹ (»fremden Orte mit fremden Menschen«), die er als »en broge[t] Række Billeder«² (»eine bunte Bilderreihe«), also mit Bezug auf das Medium der Visualität wiedergeben will. Er hält es allerdings für zu aufwendig und mühsam, ein Laken an der Wand aufzuspannen, um die Bilder als Schattenrisse projizieren zu können, sondern er will sich auf die weißen Seiten des Buches beschränken, auf denen auch ein Bild entsteht:

En Forgrund med en Smule Grønt,
Et Træ – men det maa være kjønt!
En Luft, og saa er det forbi,
Saa har man strax et Malerie!
Men til et Digt? – hvad skal der meer?
strax man et for Øiet seer.³

Ein Vordergrund mit ein bisschen Grün,
Ein Baum – aber er muss schön sein!
Eine Luft, und dann ist es genug,
Da hat man schon ein Gemälde!
Aber für ein Gedicht? – was braucht 's Her
da mehr?
Hier sieht man schon eins vor Augen.

In dem Verweis auf die Bildhaftigkeit des Gedichts beweist Andersen nicht nur ein visuelles Interesse, sondern vor allem eine Reflexion über die Medialität des Textes. Das Textbild wird in seiner Materialität als schwarze Buchstaben auf weißem Grund und in einer bestimmten grafischen Form als ein Block von Zeichen mit gegenüber dem Seitenraum verkürzten, doch ungefähr gleichmäßig langen Einheiten begriffen. In den die *Skyggebilleder* einleitenden poetologischen Überlegungen führt die Ablehnung eines damals gebräuchlichen visuellen Mediums wie Leinwand und Schattenriss zu einer selbstreflexiven Poetik, wobei Deskription und Reflexion ineinander greifen und den Text performativ hervorbringen. Wir können also damit rechnen, es mit einem medienbewussten Autor zu tun zu haben, wenn wir unter Medien semiotisch distinkte Kommunikationssysteme verstehen, d.h. Systeme und Techniken, die sich jeweils spezifischer Übermittlungsformen bedienen und eine bestimmte Mate-

¹ Hans Christian Andersen: *Skyggebilleder*. Hg. von Johan de Mylius. Kopenhagen 1986, S. 10.

² Ebd.

³ Ebd. Übersetzung von mir (AH).

rialität aufweisen.⁴ Wie so oft tritt im intermedialen Verweis, in der Anspielung auf den Schattenriss, der das visuelle Medium lediglich sprachlich zitiert, die poetologisch signifikante Reflexion des eigenen Mediums, der Literatur, hervor.⁵

Doch nicht nur dieses kleine Gedicht, sondern auch die biografische Selbstpräsentation sowie viele Beispiele aus dem Gesamtwerk weisen Andersen als medienbewussten Menschen aus. Da sind zum einen seine vielfältigen künstlerischen Ausdrucksformen, von der Strichzeichnung über den Scherenschnitt bis hin zu den Bilderbüchern, Collagen, Tintenkleckszeichnungen, Papierarbeiten und dem großen Wandschirm.⁶ Da ist zum anderen sein frühes und intensives Interesse für das neue Leitmedium der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, die Fotografie. Mehr als 150 fotografische Porträts von Andersen sind erhalten, die in den letzten 25 Jahren seines Lebens entstanden sind. Von den Daguerrotypen aus den 1840er Jahren ist leider nur ein Beispiel überliefert. Und da ist zum dritten seine bereits vielfach diskutierte Faszination für die modernen technischen Transport- und Kommunikationsmedien wie die Eisenbahn, das Dampfschiff, die Elektrizität und den Telegraf. Nicht zuletzt diese Interessen, die Andersen zu einem ›Medienmenschen‹ auf der Höhe seiner Zeit machen in demselben Maße wie es eine Generation später August Strindberg wurde, hat man in der Forschung der letzten 20 Jahre als Indizien seiner ›Modernität‹ gelesen und ihn vom Nimbus des biedermeierlichen Märchenonkels befreit.

So hat man sich in den letzten Jahren auch für seine Zeichnungen interessiert, die zunächst von der Kunstgeschichte als naiv und bedeutungslos belächelt wurden. Zeitgenossen wie Edvard Collin, der die Zeichnungen erbt und immerhin dafür sorgte, dass sie bewahrt wurden, oder auch Museumsdirektor Ludvig Müller hielten sie für minderwertige Erinnerungstützen.⁷ Ihr künstlerischer Wert ist unter Kunsthistorikern, die überraschend wenig zu diesen Bildern zu sagen haben, umstritten; Vilhelm Wanscher bezeichnete sie in seiner Ausgabe von 1925 als unansehnlich.⁸ Erst seit den Publikationen von Kjeld Heltoft (1969) und Hans Edvard Nørregård-Nielsen (1990), der allerdings vorwiegend biografisch interessiert ist, sowie einer Ausstellung in Fyns Kunstmuseum 1996 haben die Bilder ernsthafte Aufmerksamkeit gefunden. So gehörte eine Ausstellung der Zeichnungen zum Festprogramm,

⁴ Dieses enge, aber für den gegenwärtigen Zweck ausreichende semiotisch orientierte Verständnis des Mediums müsste grundsätzlich erweitert werden und – abgesehen von dem Zeichensystem und der materiellen Basis des Codes – das Transmissionssystem, den technischen Apparat und seine kulturelle und soziale Institutionalisierung umfassen. Vgl. Stephan Michael Schröder und Vreni Hockenjos: Historisierung und Funktionalisierung. Zur Intermedialität, auch in den skandinavischen Literaturen um 1900. In: Stephan Michael Schröder, Vreni Hockenjos (Hg.): Historisierung und Funktionalisierung. Intermedialität in den skandinavischen Literaturen. Berlin 2005, S. 30.

⁵ Vgl. Annegret Heitmann: Intermedialität im Durchbruch. Bildkunstreferenzen in der skandinavischen Literatur der frühen Moderne. Freiburg im Brsg. 2003.

⁶ Vgl. Kjeld Heltoft: Hans Christian Andersen als Bildkünstler. Kopenhagen 1980.

⁷ Vgl. ebd. S. 49-51 sowie Hans Edvard Nørregård-Nielsen: Jeg saae det Land. H.C. Andersens rejseskitser fra Italien. Kopenhagen 1990, S. 44.

⁸ Vgl. Vilhelm Wanscher: Indledning. In: Vilhelm Wanscher: H.C. Andersens Tegninger. Kopenhagen 1925, S. 19.

das man 2005 in Dänemark zu H.C. Andersens 200. Geburtstag mit großem Aufwand abhielt.

1. H.C. Andersens Zeichnungen

Andersen war Autodidakt, weder ausge- noch verbildet von der institutionalisierten Malkonvention, seine Bilder von Italien, Griechenland und dem so genannten Orient, um die es im Folgenden gehen soll, sind unscheinbare kleinformatische Werke auf schlechtem Papier.⁹ Mehrere hundert Skizzen sind erhalten, ca. 200 allein in Italien entstandene; er hat kein Skizzenbuch benutzt, sondern Blätter aus Schreibpapier längs und quer gefaltet und mit dem Taschenmesser auf eine Größe von ca. 7 mal 9 cm geschnitten; das ist Innentaschenformat und klein genug, um ein Buch als Ersatzstaffelei benutzen zu können. Die Zeichnungen sind während langer Spaziergänge in Skizzenform mit Bleistift gearbeitet und später mit Tusche nachgezeichnet und komplettiert worden. Andersen selbst hat sie sorgsam gesammelt und in einem Skizzenbuch zusammengetragen. Insofern darf man seine Bescheidenheitsgesten, sein wiederholtes »Ach, hätte ich doch zeichnen gelernt!«¹⁰ nicht zu ernst nehmen, das wohl hauptsächlich im Zusammenhang mit der Etablierung eines bestimmten Künstlermythos zu sehen ist.

Die Zeichnungen priorisieren durchgehend Architektur und Natur als Fokus der Darstellung, bevorzugte Sujets sind Exterieurs, Fensterblicke, Küstenszenen, Felsen, Grotten, Wälder und immer wieder die charakteristischen Silhouetten der Bäume einer südlichen Landschaft. Diese Themenwahl hat technische Entsprechungen: Schlicht, klar, linear, fast abstrakt arbeitet der Zeichner Andersen, während der Autor des Italienromans *Improvisatoren* (1835; *Der Improvisator*) dieselbe Szenerie ausführlich, gefühlsbetont, detail- und vor allem adjektivreich mit einer oft kritisierten Neigung zum Sentimentalen und Pathetischen beschreibt. Die Reduktion auf die Kontur und den Kontrast macht die Qualität der Bilder aus, ihr Gespür für Strukturen, Materialien, Formen und Linien charakterisiert sie; in der Elimination alles Unwesentlichen, in der Konzentration auf wenige, raumschaffende Gegenstände liegt ihr Appell. Diese Form der Reduktion und Abstraktion führt die Kunsthistoriker heute zu Vergleichen mit führenden Vertretern der Kunst der Moderne wie Vincent van Gogh, Paul Klee oder Henri Matisse.¹¹ Da eine solche Parallelisierung aber kaum durch Argumente gesichert wird und zunächst einmal ahistorisch und übereilt scheint, soll im Folgenden die Repräsentationsweise der Zeichnungen genauer betrachtet und in Relation zu der textuellen Darstellung entsprechender Reiseerfahrungen in *En Digtars Bazar* gesetzt werden.

⁹ Vgl. Heltoft: Andersen (Anm. 6) S. 52.

¹⁰ Ausrufe dieser und ähnlicher Art finden sich häufig in seinen Tagebüchern. Vgl. Nørregård-Nielsen: Jeg saae (Anm. 7) S. 26, 28 usw.

¹¹ Vgl. ebd. S. 37, 104 oder Heltoft: Andersen (Anm. 6) S. 52.

1.1. Zeigen und Vortäuschen: die ikonische Differenz¹²

''Udsigt fra mit Vindue i Brieg Den 18. Sept. 1833''

Abb.1

Neben dem kleinen Format und der skizzenhaften Darstellung, die beide schon das geltende Werkkonzept und die ihm inhärente Auratisierung der Kunst durch Flüchtigkeit, Prozessualität und Non-Finito hinterfragen,¹³ fällt zunächst die Vorliebe für die Herausarbeitung von Strukturen auf. Mit großer Liebe zum Detail wird in feinsten Stift- und Federstrichen die Materialität der abgebildeten Oberfläche suggeriert. Das betrifft Dächer, Fenster, Bäume und Berge, wie auf dem »Fensterblick in Brieg« (Abb. 1)¹⁴ oder auf der Darstellung des »Monte Calici«.¹⁵

Die minutiös gearbeiteten Schraffierungen, Schuppungen und die feinen Striche betonen den jeweils unterschiedlichen Status der Materialien. So werden, aus der Distanz betrachtet und im kleinen Format wiedergegeben, Häuser zu Mosaiksteinchen, wie auf der Darstellung des »Tiberfloden i Rom« (Abb. 2),¹⁶ so dass sich das »Zeigen« und das »Vortäuschen« des Bildes, die mimetische und die im Material selbst befindliche illusionistische Qualität die Waage halten.

¹² Der Terminus ist übernommen von Gottfried Boehm: Die Wiederkehr der Bilder. In: Gottfried Boehm (Hg.): Was ist ein Bild? München 1995, S. 11-38.

¹³ Vgl. Hans Belting: Das unbekannteste Meisterwerk. Die modernen Mythen der Kunst. München 1998.

¹⁴ Die Zeichnung trägt den Titel »Udsigt fra mit Vindue i Brieg. Den 18. Sept. 1833«. Die erwähnten Bücher von Heltoft (Anm. 6) und Nørregård-Nielsen (Anm. 7) enthalten eine große Zahl von Andersens Zeichnungen. Einige von ihnen wurden vom Künstler selbst betitelt, andere rückwirkend benannt. Das Copyright dieses und aller folgender Bilder liegt beim H.C. Andersen Hus, Odense Bys Museer.

¹⁵ »Monte Calici. September 1833«. In: Nørregård-Nielsen: Jeg saae (Anm. 7) S. 50.

¹⁶ »Tiberfloden i Rom. Rom 18.1.1834«. Ebd. S. 95.



"Tiberfloden i Rom, Rom 18 f. 1834."

Abb. 2

Die Evokation der Materialität muss nicht immer minutiös ausgestaltet, sie kann auch lediglich angedeutet sein, wie auf »Landevejen over de pontiske Sumpe«,¹⁷ wo trotz der sparsamen Strichführung die Differenz der Stofflichkeit hervortritt. Gelegentlich scheint durch das inzwischen vergilbte Papier die beschriebene Rückseite durch, gelegentlich trägt die Struktur des Papiers selbst, eine Falte oder eine Knitterspur, zum Bildeindruck bei, wie in der Darstellung des Vesuvus mit dem Titel »Ved Amalfi« (Abb. 3),¹⁸ wo das Papier den Berg als im Wasser gespiegelte Relief-form hervortreten lässt und gleichzeitig die Illusion bricht und als Papier störend wirkt.

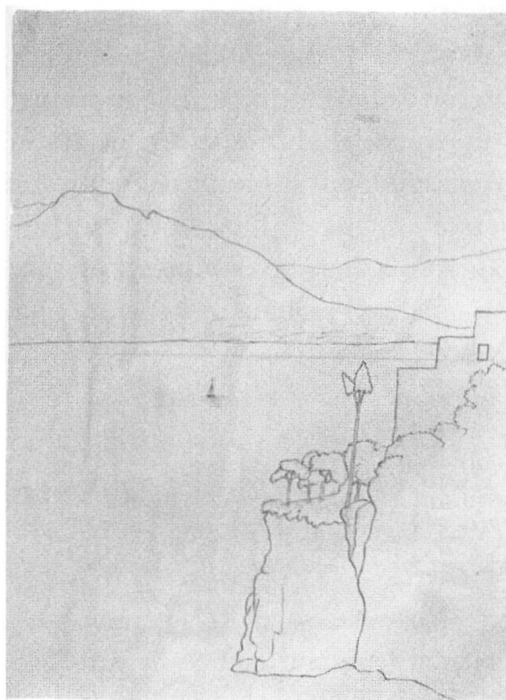
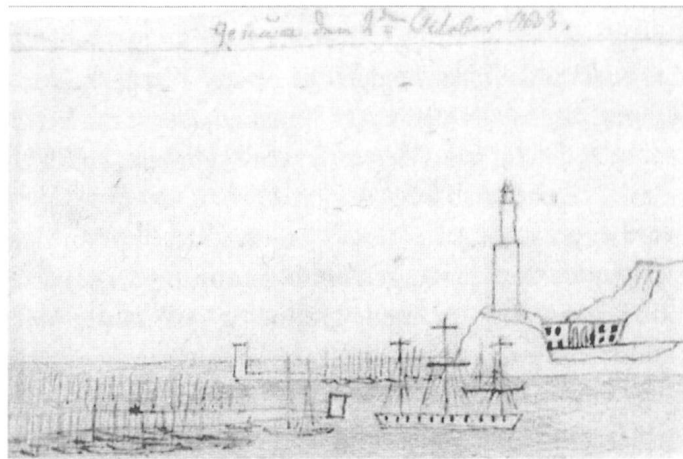


Abb. 3

¹⁷ Ebd. S. 119.

¹⁸ »Ved Amalfi«. In: Heltoft: Andersen (Anm. 6) S. 77.

Einige Male hat sich Andersen den Untergrund des Blattes explizit zunutze gemacht für Schraffierungen oder optische Effekte, indem er z.B. in dieser Darstellung des Hafens von Genua (Abb. 4)¹⁹ die unter dem Zeichenblatt befindliche Tischdecke oder Stoffmusterung in die Darstellung der Wasseroberfläche einbezogen hat.



'Genua den 2den October 1833''

Abb. 4

Auch damit wird eine Doppelung der ikonischen Differenz erzielt, die gleichzeitig den Illusionseffekt erhöht und ihn als künstlich hervorgebracht, als Bild kenntlich macht. In diesem Zusammenhang der Repräsentation von Stofflichkeit und Materialität ist der Vergleich zu Paul Klee gezogen worden. Verwunderlich ist übrigens, dass man nicht eher Max Ernsts Frottagen als Parallele herangezogen hat.

1.2. Raumgestaltung: die Begrenzung des Blicks

Doch die Zeichnung von Genua (Abb. 4) weist noch ein zweites für Andersens Bilder charakteristisches Merkmal auf: die kühne Raumgestaltung. Der niedrig gelegte Horizont resultiert in einer Weite des Blicks in den Raum hinein, die offen gelassenen Flächen beherrscht der Zeichner mit kühner Linienführung, wie schon auf der Darstellung des Vesuv gesehen oder wie bei der »Aussicht von Novella«.²⁰ Mit sparsamen Strichen gelingt nicht nur eine evokative Darstellung einer Landschaft, sondern es wird auch Weite und Räumlichkeit repräsentiert, besonders weil das Blatt ganz ausgefüllt wird.

Auch in Bezug auf die Bildkomposition geht der Zeichner Andersen allerdings manches Mal unkonventionelle Wege, wenn er mit außergewöhnlichen Bildbegrenzungen arbeitet. Nicht wie die Romantiker geht er vor, die neben dem niedrigen Horizont auf die linke und rechte Darstellung einer Bildbegrenzung ganz verzichten, um damit den Blick gleichsam in die Ewigkeit zu führen. Vielmehr macht Andersen

¹⁹ »Genua den 2den October 1833«. Ebd. S. 54.

²⁰ »Udsigt fra krogen Novella [...] den 3. April 1834«. In: Nørregård-Nielsen: Jeg saae (Anm. 7) S. 188.

– wie 20 Jahre nach ihm Eduard Manet – auf das Ausschnitthafte der Wahrnehmung, die Begrenzung des Blicks aufmerksam. Die Abbildung des »Wirtshauses St. Agatha im Neapolitanischen« (Abb. 5)²¹ drängt den im Bildtitel benannten Ort an den rechten Bildrand.

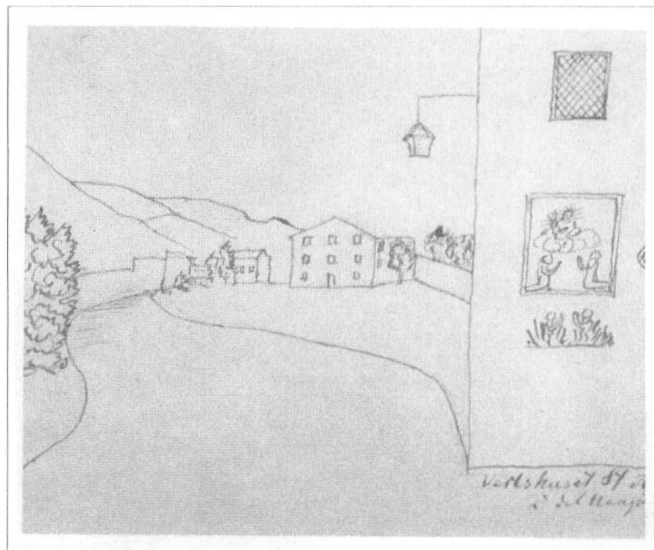


Abb. 5

Im nahezu komplett ausgefüllten Blatt des Fensterblicks in Le Locle (Abb. 6)²² wird die Blickbegrenzung durch die fast aus dem Bild verschwindenden Häuser links unten und rechts oben markiert, immer wieder werden dargestellte Gegenstände oder Gebäude abgeschnitten, die das Zentrum versetzen und verrücken:



Abb. 6

²¹ »Værtshuset St. Agatha i det Neapolitanske. Februar 1834«. In: Heltoft: Andersen (Anm. 6) S. 79.

²² »I Le Locle fra mit Vindue. Sept. 1833«. Ebd. S. 56.

Dieser Bildaufbau erzeugt einerseits perspektivische Tiefe, andererseits suggeriert er Fülle, Enge und Unruhe, wie auch auf dieser Darstellung von Amalfi (Abb. 7):²³

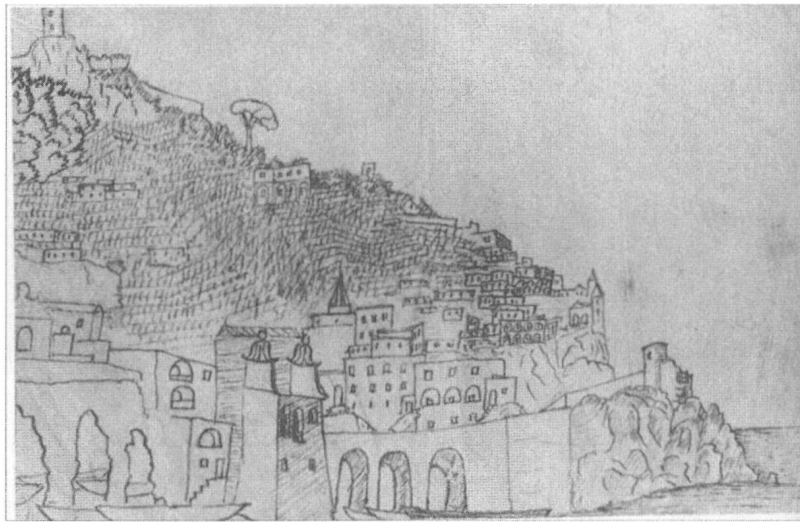


Abb. 7

1.3. Perspektivengebrauch: Flache Fremde

Wie Andersen mit der perspektivischen Tiefendarstellung umgehen kann, haben einige der bereits gezeigten Bilder bewiesen. Doch auch für dieses dritte Charakteristikum seiner Zeichnungen machen sich sowohl zeichnerisches Vermögen als auch Fremdheitseffekte geltend. Einige der bereits gezeigten Bilder arbeiten mit den Konventionen der Zentralperspektive, d.h. sie erzeugen auf der zweidimensionalen Fläche eine illusionäre Raamtiefe durch die bekannten Techniken der Größenverzerrung, wie z.B. diese Darstellung von Pompeji (Abb. 8):²⁴

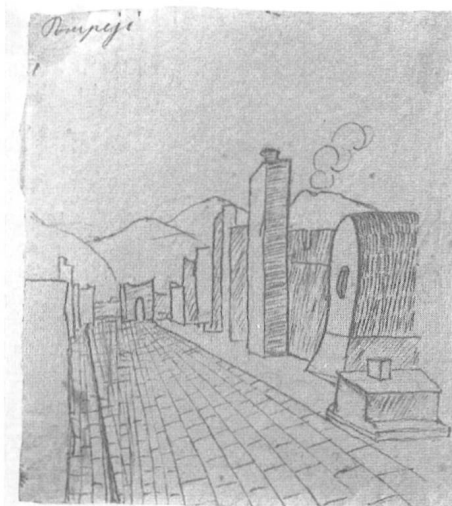


Abb. 8

²³ »Amalfi. Marts 1834«. Ebd. S. 82.

²⁴ »Pompeji. 3. Februar 1834«. Ebd. S. 72.

Selten wird eine eher ungewöhnliche Perspektive der Draufsicht gewählt, die die Größe des dargestellten Objekts betont,²⁵ öfter allerdings ein Panoramablick bevorzugt, der den Blick in die Weite von einer nicht näher definierten erhöhten Warte erlaubt.²⁶ Auch die berühmte spanische Treppe wird von einem solchen eigentümlich erhabenen Blickpunkt aus gesehen, auf den sich zwangsläufig auch der Betrachter begeben muss, dessen Blick dann allerdings durch schiefe Linien und irritierende Proportionen verunsichert wird und dessen Standpunkt in einer fragwürdigen Position angesiedelt ist (Abb. 9).²⁷



Abb. 9

Am auffälligsten sind in diesem Zusammenhang die Zeichnungen, die Andersen den Vorwurf des Dilettantismus und der Naivität eingetragen haben, weil sie die Konventionen der Zentralperspektive nicht befolgen. Manche seiner Skizzen sind a-perspektivisch, verzerrt, gewähren schiefe Einblicke, stülpen das Innere nach Außen, das Hintere nach vorn, wie z.B. bei dem Haus in Vinculo²⁸ oder diesem Venustempel (Abb. 10):²⁹

²⁵ Vgl. z. B. »Viva Maria«. Ebd. S. 64.

²⁶ Vgl. z.B. »Bjerglandskab nær Adriaterhavet. April 1834«. In: Nørregård-Nielsen: Jeg saae (Anm. 7) S. 195.

²⁷ »Scala di Spagna i Roma. Rom 19.12.1833«. In: Heltoft: Andersen (Anm. 6) S. 61.

²⁸ Vgl. »Opgang gennem et Huus til St. Pietro in Vinculo 2^{den} Jan. 1834«. Ebd. S. 94.

²⁹ »Templet for Venus og Rom«. In: Nørregård-Nielsen: Jeg saae (Anm. 7) S. 109.

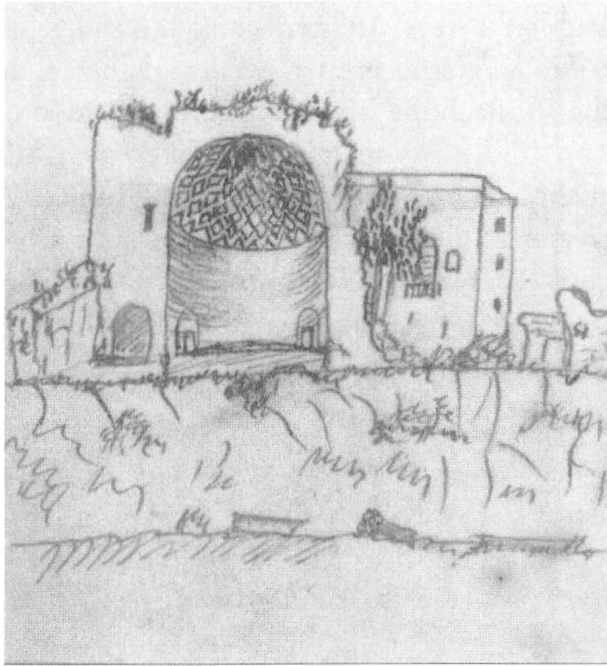


Abb. 10

Die berühmte Darstellung des Wohnhauses von Thorvaldsen³⁰ wird ganz flächig dargestellt, die Ansicht von Montefiascone mischt die flächige und die tiefenperspektivische Darstellungsweise in einem Bild (Abb. 11).³¹

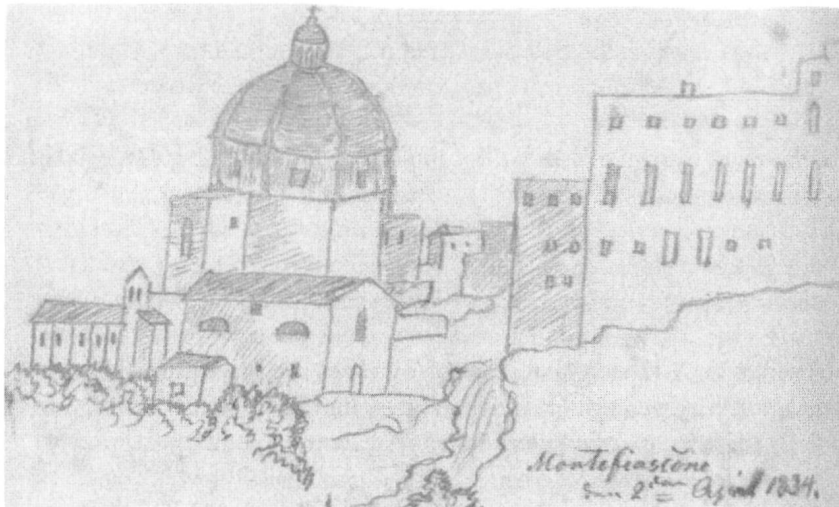


Abb. 11

Der Venustempel von Bajae (Abb. 12)³² wird von innen betrachtet, wie aus einem Weitwinkelobjektiv gesehen verzerrt; die Panoramansicht wird auf den kleinen Innenraum übertragen. Die abgebildete Fremde wird damit als solche markiert, sie wird nicht gefällig präsentiert, sondern sieht merkwürdig, bizarr und irritierend aus.

Nachdem seit der Renaissance die zentralperspektivische Bildkomposition zur gängigen und dominanten Repräsentationsform geworden war, erlaubt die Vernachlässigung der klassischen Kompositionsregeln einen originellen und neuen Blick,

³⁰ Vgl. »Thorvaldsen's Huus i Via Sistina i Rom«. In: Heltoft: Andersen (Anm. 6) S. 67.

³¹ »Montefiascone den 2^{den} April 1834«. In: Nørregård-Nielsen: Jeg saae (Anm. 7) S. 188.

³² »Venustemplet i Bajæ. Marts 1834«. Ebd. S. 178.

markiert eine Fremdheit und lenkt neue Aufmerksamkeit auf das Sehen selbst, wie sie von den Bildkünstlern der Moderne immer wieder genutzt worden ist.³³ Entscheidend ist dabei, dass die Verflachung nicht nur den fehlenden oder zweifelhaft gewordenen Fluchtpunkt im Bild, sondern gleichermaßen den Standort des Betrachters betrifft, der nun nicht, wie im Panoramabild von erhöhter Warte hinunterschaut oder sich aus privilegierter Blickpunktperspektive dem Objekt gegenüber sieht, sondern aus verunsichertem, schrägen Blickwinkel schaut.³⁴ Diese spatiale Metapher, die von Heinrich Detering auf die Märchen appliziert wurde,³⁵ hat in hohem Maße Geltung für die Bildkunst Andersens.



Abb. 12

Das zentralperspektivisch organisierte Bild steht nun nicht nur für eine zeichentechnisch hervorgebrachte Repräsentationsform, sondern auch für ein Subjektverständnis, das dieser Bildform eingeschrieben ist. Das sehende Subjekt ist zwangsläufig als stabiler Mittelpunkt gedacht, die umgebende Welt ist durch die Blickkonstruktion auf es hin fokussiert; die die Fluchtlinien komplementierenden, aus dem Bild herausführenden Linien bündeln sich im Blickpunkt, der sich als Zentrum der gesehenen Welt ergibt. Die perspektivische Tiefe des Bildes erzeugt also, um es noch einmal anders zu formulieren, als ihren Gegenpol die stabile und selbstbewusste Position des Betrachters am Schnittpunkt der aus dem Bild heraustretenden Kompositionslinien. Der Subjektstatus des Schauenden macht

³³ Vgl. Gottfried Boehm: Die Bilderfrage. In: Boehm: Was ist ein Bild? (Anm. 12) S. 325-343.

³⁴ Vgl. Norman Bryson: The gaze in the expanded field. In: Hal Forster (Hg.): Vision and Visuality. Seattle 1988, S. 87-113.

³⁵ Vgl. Hans Christian Andersen: Schräge Märchen. Hg. und übers. von Heinrich Detering. Frankfurt a.M. 1996.

gleichzeitig das Gesehene zum Objekt, arretiert Zeit und Bewegung und fixiert den Abstand zwischen Subjekt und Objekt. Eine Abweichung von den überkommenen kompositorischen Konventionen, wie sie z.B. Edouard Manet immer wieder zur Darstellung bringt, verunsichert den Blick und die derart bestimmte Position des Sehenden. Ähnlich geht es einem beim Betrachten von Andersens Bildern, beim Nachvollziehen seines Blicks. Durch diverse Ansätze zur Verfremdung des Sehens wird die starre Subjekt-Objekt-Dichotomie hinterfragt, das Sehen selbst wird als Problem markiert.

2. Der Reisebericht und die Wahrnehmung des Fremden

Von besonderem Interesse ist der so am Bild geschulte Blick des Künstlers, wenn er, wie in den Bildern der Italien- und Orientreise, versucht, das Unbekannte und Fremde zu erfassen. Dasselbe hat er auch als Schriftsteller angestrebt, das Thema von *En Digtors Bazar* sowie des Reiseberichts allgemein ist in erster Linie die Repräsentation des Fremden. Und wie das im Modus der Zentralperspektive konzipierte Bild unterliegt auch das textuell entworfene Bild von der Fremde dem vom Eigenen bestimmten Blick. Andersens Bilder, und vor allem ihre teilweise ungewöhnlichen Blickrichtungen, können daher vielleicht eine Leseanleitung für seinen Reisebericht über denselben Gegenstand bieten. Dies gilt umso mehr, als die Gattung seit der Aufklärung dem in der klassischen Epistème vorherrschenden Paradigma der Sichtbarkeit verpflichtet war.³⁶ Die Repräsentation des Sichtbaren fällt in den Kontext der eurozentrischen Systematisierung der Natur, für die Linnés Klassifizierungsprojekt sinnbildend wurde. Während Reiseberichte der Aufklärungszeit ganz im Zeichen der wissenschaftlichen Erfassung und Ordnung der dem Auge zugänglichen Welt stehen, entwickelt die Gattung seit dem Ende des 18. Jahrhunderts in der Konzentration auf den ästhetischen Blick und die Bildung des Herzens eine Gegenreaktion gegen die Beschränkungen der Quantifizierung und Visibilisierung.³⁷ Was die Wahrnehmungsform betrifft, so stellt diese Entwicklung der Gattung lediglich eine konsequentere Auslegung der Subjektivität und der Dichotomisierung von Eigenem und Anderem, von Subjekt und Objekt dar. Explizit und programmatisch wird die bereiste und textuell dargestellte Fremde nun vorrangig eine Folie für die auf das Subjekt zentrierte Erfahrung. Die auf Distanz beruhende Wahrnehmung des Fremden ist und bleibt das vorrangige Problem der Reiseliteratur, dem sich Andersen in seinem Bericht seiner großen Südosteuropareise auf bemerkenswerte Weise stellt.

Die Thematik ist in der Forschung selbstverständlich schon mehrfach behandelt worden, vor allem allerdings unter gattungstheoretischen und literaturhistorischen Gesichtspunkten. So hat Uwe Ebel die Poetisierungsstrategien in *En Digtors Bazar*

³⁶ Vgl. Michel Foucault: *Les mots et les choses*. Paris 1966.

³⁷ Vgl. z.B. Peter J. Brenner: *Die Erfahrung der Fremde. Zur Entwicklung einer Wahrnehmungsform in der Geschichte des Reiseberichts*. In: Peter J. Brenner (Hg.): *Der Reisebericht*. Frankfurt a.M. 1989, S. 14-49.

herausgestellt,³⁸ Fritz Paul die Realitätswahrnehmung als ein bewusstes Changieren (er nennt es mit einem medientechnisch anachronistischen Ausdruck »Zoomen«) zwischen Nah- und Fernsicht als Inszenierung des beginnenden Realismus gelesen.³⁹ Johan de Mylius hat die dem Bild verpflichtete Anschauungsform des »Øjeblik« (»Augenblick[s]«) herausgestellt und als experimentelle Transgression der Wirklichkeitswiedergabe in visionärer Ekstase verstanden.⁴⁰ Bernhard Glienke sieht das Neue und Avantgardistische der Reportage in der Inszenierung von Bewegung und Tempo,⁴¹ Lars Handesten setzt die Modernität mit dem Bekenntnis zum Touristischen von *En Digtters Bazar* gleich,⁴² so wie auch Poul Houe das Paradigma des Reisens als Existenzform der Alterität interpretiert hat, die das überkommene Bildungsideal als unzureichend hinter sich lässt.⁴³ Heinrich Detering und Heike Depenbrock haben – am Beispiel anderer Reisetexte – die Skepsis gegenüber der »Evidenz des Augenscheins« als dezidiertes Modernitätssignal verstanden und als poetologisches Programm herausgearbeitet.⁴⁴ Bei all diesen Ergebnissen, insbesondere aber bei der letztgenannten These, kann ich ansetzen und nun zurückkommen zu Andersens bildkünstlerisch geschultem Blick auf das Fremde und es weniger literar- als medienhistorisch auswerten.

3. Visuelle Wahrnehmung in *En Digtters Bazar*⁴⁵

Sofort fällt eine Dominanz des Visualität bezeichnenden Vokabulars sprichwörtlich »ins Auge«. Andersens Reisender ist von visuellen Eindrücken überwältigt, er sieht und schaut und erblickt und hat einen Ausblick; das Auge fühlt (Ba, 169), das Auge trifft auf etwas (Ba, 151), das Auge misst aus (Ba, 96); eine Szene wird betrachtet, Florenz ist ein Bilderbuch (Ba, 64), ganz Rom ist eine Bildersammlung (Ba, 107). Die Häufigkeit mit der allein das Wort »sehen«, nicht zuletzt in der Imperativ-Form

³⁸ Vgl. Uwe Ebel: Studien zur skandinavischen Reisebeschreibung von Linné bis Andersen. Frankfurt a.M. 1981.

³⁹ Vgl. Fritz Paul: Die Welt aus der Doppelperspektive oder das Kalifornien der Poesie. H.C. Andersens Reisebücher zwischen Romantik und Poetischem Realismus. In: Johan de Mylius u.a. (Hg.): Andersen og verden. Indlæg fra den Første Internationale H.C. Andersen-Konference 25.-31. august 1991. Odense 1993, S. 139-160.

⁴⁰ Johan de Mylius: Øjeblikket – en anskuelsesform hos H.C. Andersen. In: Ebd. S. 57-74.

⁴¹ Bernhard Glienke: Andersen in den Städten oder Die Entdeckung der Schnelligkeit. In: Bernhard Glienke: Metropolis und nordische Moderne. Großstadtthematik als Herausforderung literarischer Innovationen in Skandinavien seit 1830. Frankfurt a.M. 1999, S. 27-44.

⁴² Lars Handesten: Litterære rejser – poetik og erkendelse i danske digteres rejsebøger. Kopenhagen 1992.

⁴³ Poul Houe: Den rejsende – et kapitel om H.C. Andersen og vor tid. In: Johan de Mylius u.a. (Hg.): Andersen og verden (Anm. 39) S. 434-443.

⁴⁴ Heike Depenbrock und Heinrich Detering: Poesie und industrielles Zeitalter in H.C. Andersens »I Sverrig«. In: Johan de Mylius u.a. (Hg.): Andersen og verden (Anm. 39) S. 31-56.

⁴⁵ Ich weise Andersens im Folgenden im Mittelpunkt stehenden Text durch Angabe der Sigle Ba und die Seitenangaben im fortlaufenden Text nach. Sie beziehen sich auf die Ausgabe: Hans Christian Andersen: *En Digtters Bazar*. In: Romaner og Rejseskildringer. 7 Bde. Hg. von Knud Bøgh. Bd. 6. Kopenhagen 1944.

»See!« benutzt wird, ist frappierend, variiert wird es durch »skue«, »titte«, »øine«, »opdage«, »kaste et Blik« usw. In manchen Ankunftspassagen, wenn der Reisende zuerst mit der neuen Umgebung konfrontiert wird, häufen sich die Beschreibungen der visuellen Wahrnehmung, die nicht nur das Objekt des Blicks wiedergeben, sondern auch, und das ist wichtig, den eigenen Sehakt betonen: »Hvilket Skue!« (Ba, 146; »Was für ein Anblick!«) ruft der Reisende bei der Seepassage nach Griechenland aus. »En saadan Pragt havde jeg aldrig før seet« (Ba, 147; »So eine Pracht hatte ich noch nie gesehen«) heißt es bei der Ankunft auf Malta; der erste Abend in Piräus ist »et Skuespil, som jeg aldrig har seet det« (Ba, 169; »ein Schauspiel, wie ich es noch nie gesehen hatte«); und auch in Konstantinopel »overvældes [man] ved Skuet« (Ba, 240; »wird man vom Anblick überwältigt«). Der Reisende sieht nicht nur, sondern er markiert stets das Dargestellte als vom eigenen Blick erfasst.

Eine besondere Betonung erfährt die auf visuelle Apperzeption ausgerichtete Erfahrung im Erlebnis der Fremde als Bild. Während das im alltäglichen Sprachgebrauch häufige und daher unauffällige Wort »sehen« dem unaufmerksamen Leser entgehen könnte, enthält die überaus häufig benutzte Metaphorik des Bildes deutlichere Hinweise auf den Wahrnehmungsmodus und stellt gleichzeitig ein intermediales Zitat und somit ein poetologisches Signal dar. Der Verweis auf das andere Medium wird sehr häufig, den ganzen Text durchziehend und in verschiedener Ausprägung benutzt. Zum einen werden Ansichten und Erfahrungen als »malerisk« (»malerisch«) bezeichnet, zum anderen werden Szenen wie Bilder, Panoramen, Genrebilder⁴⁶ oder Porträts, entfaltet. Doch trotz der auffälligen Dominanz solcher Annäherungen an Visualität und Bildkunst dürfen diese Passagen nicht als synästhetische Steigerungen der Repräsentationsweise oder, wie es Inge Lise Rasmussen versteht, als »Vereinigung von Wort und Bild zu einer neuen Kunstform«⁴⁷ begriffen werden.

3.1. Bildskepsis: die Statik und Begrenzung des Bildes

Im Gegenteil, schon zu Beginn des Buches, bei der Ankunft in Nürnberg, gilt es, das immer wieder so genannte Malerische skeptisch zu bewerten. Ich zitiere eine längere Passage:

Kunde jeg male, da vilde jeg gaae hen paa Torvet, trænge mig gjennem Mængden og skizzere Springbrønden der; vel pranger den ikke nu, som i gamle Dage, med riig Forgyldning, men alle de prægtige Malm-Figurer staae endnu. [...] hele sexten smykke Brøndens nederste Søile-Række, og oven over træder Moses frem med alle Propheterne! Var jeg Maler, vilde jeg gaae til St. Sebaldus' Grav, naar Sollyset faldt gjennem de brogede Kirkeruder paa Apostelstatuerne, som *Peter Vischer* gjød af Malmet,

⁴⁶ Vgl. Jørgen Bonde Jensen: H.C. Andersen og genrebilledet. Kopenhagen 1993.

⁴⁷ Inge Lise Rasmussen: Øjets sekraft og billedets fødsel. Kopenhagen 2000, S. 128: »Det maleriske og det digteriske bliver til ét og en ny kunstform opstår.«

og Kirke og Grav skulde blive tegnet, som de afspejlede sig i mit Øie; men jeg er ikke Maler, jeg kan ikke gjengive det. Jeg er Digter, og derfor spurgte jeg om *Hans Sachs's* Huus, og man viste mig ind i en Sidegade og pegede paa et Huus; det havde de gamle Former, men det var dog et nyt Huus [...] (Ba, 22-23; Kursivierungen im Original)

Wenn ich malen könnte, würde ich auf den Marktplatz gehen, mich durch die Menge hindurchdrängen und den Springbrunnen dort skizzieren; er prangt zwar jetzt nicht, wie zu alten Zeiten, mit reicher Vergoldung, aber alle die prächtigen Bronzefiguren stehen noch [...] ganze sechzehn schmücken die unterste Säulenreihe des Brunnens, und darüber tritt Moses mit allen Propheten hervor! Wenn ich Maler wäre, würde ich zum Grab von St. Sebaldus gehen, wenn das Sonnenlicht durch die bunten Kirchenfenster auf die Statuen der Apostel fällt, die Peter Vischer aus Bronze gegossen hat, und die Kirche und das Grab würden gezeichnet werden wie sie sich in meinem Auge abzeichnen; aber ich bin kein Maler, ich kann es nicht wiedergeben. Ich bin Dichter, und darum fragte ich nach dem Hans-Sachs-Haus, und man wies mich in eine Seitenstraße und zeigte auf ein Haus. Es hatte die alten Formen, aber war doch ein neues Haus.

Gleichzeitig mit der Beschreibung von bestimmten Nürnberger Sehenswürdigkeiten, dem so genannten Schönen Brunnen, der Sebalduskirche und dem Hans-Sachs-Haus, wird eine Auseinandersetzung um die Repräsentationsmedien Wort und Bild geführt. Der Erzähler entwirft hier zwar die Möglichkeit der bildlichen Wiedergabe, distanziert sich aber von ihr zu Gunsten einer textuellen Repräsentation. Und das hat nichts mit Bescheidenheit des künstlerischen Selbstentwurfs zu tun, die Passage enthält vielmehr eine fundamentale Bildkritik, wenn begründet wird, warum die Repräsentation nicht als Skizze oder Zeichnung erfolgen soll. Die bildliche Wiedergabe ist an das Hier und Jetzt gebunden, was besonders deutlich herausgestellt wird in dem Hinweis auf das imaginierte Gemälde der Apostel, die in dem Moment festgehalten werden sollten, als das Sonnenlicht auf sie fiel. Als Momentaufnahme kann auch der Brunnen nur zeichnerisch bewältigt werden, seine Veränderung, seine Historizität entzieht sich der bildnerischen Repräsentation, die einstmalige Vergoldung kann im Bild nicht mehr sichtbar gemacht, wohl aber sprachlich repräsentiert werden. Der Dichter nähert sich daher dem Hans-Sachs-Haus, um sein jetziges Aussehen, seine Veränderung und seine historische Bedeutung zu beschreiben. Was dem Bild als Ausdruck arretierter Zeit also fehlt ist die Möglichkeit, Geschichte, Wandel und Bewegung zu erfassen. Schon das veranlasst den Dichter zu einer gewissen Skepsis. Denn wie wir ja wissen, war ihm sehr daran gelegen »Liv og Bevægelse«,⁴⁸ wie er es immer wieder nennt, zu schildern. Beweglichkeit ist ein Kriterium, an dem er Kunst misst – das lässt sich besonders in *Improvisatoren* sowie in den Tagebüchern verfolgen – und Beweglichkeit erfassen zu können, ist auch ein ästhetisches Ziel seines Reiseberichts. Wie er dieses Vorhaben umsetzt, ist mehrfach gezeigt worden: durch

⁴⁸ Vgl. als eines von vielen Beispielen: H.C. Andersens *Dagbøger 1825-1875*. Hg. von Kåre Olsen und H. Topsøe-Jensen. Bd. 1. 1825-1834. Hg. von Helga Vang Lauridsen. Kopenhagen 1971, S. 251 (Eintrag vom 14.12.1833).

die Kürze der Kapitel, die Beschreibungen von Fahrt und Dynamik, die Impressionismus antizipieren, den abwechslungsreichen Aufbau, der zwischen Deskriptionen, Szenen, Fiktionen und Anekdoten alterniert, die narrativen Brüche, die vielen Dialoge, die langen, atemlos vorgebrachten parataktischen Gefüge usw.

Doch auch die Auseinandersetzung mit dem Bild und der visuellen Wahrnehmung trägt zu diesem neuartigen Charakter einer Reisebeschreibung bei, indem die bildliche Repräsentation wiederholt, ja geradezu leitmotivisch aufgerufen, aber mit Skepsis belegt wird. »I mange smaa Skizzer har jeg søgt at beskueliggjøre een lille Strækning, Athen og dens Omgiving« heißt es, als der Reisende bereits in Griechenland ist »og dog hvor farveløst staaer dette givne Billede, hvor ringe antyder det Grækenland« (Ba, 209; »In vielen kleinen Skizzen habe ich versucht, einen kleinen Ausschnitt, Athen und Umgebung, zu veranschaulichen, doch wie farblos ist dieses Bild, in welchem geringem Maße deutet es Griechenland an.«) Die Einsicht, die bereiste Fremde in ihrer Vielfalt und Veränderlichkeit kaum adäquat repräsentieren zu können, betrifft zwar nicht nur die visuelle Wiedergabe, wird jedoch an ihrem Beispiel besonders klar herausgearbeitet. Dazu tragen neben der Statik des Bildes weitere Züge seiner spezifischen medialen Verfasstheit bei. Wie Andersen bei der Arbeit an seinen Skizzen erfahren hat, gehört dazu die Bildbegrenzung, das Ausschnitthafte des Bildes. Bei der Fahrt durch das Inntal unterbricht der Erzähler seine Beschreibung mit den Worten »nei Sligt kan ikke males i sin Heelhed« (Ba, 37; »nein, so etwas kann nicht in seiner Ganzheit gemalt werden«) mit der Begründung, dass »Skyer og Bjerger med Solskin [rundt om]« (»von Sonne beschienene Wolken und Berge ringsherum«), nur im Rundblick von 360 Grad zu erblicken seien und eben dadurch ihre besondere Kraft gewinnen. Der Panoramablick ist dem traditionellen Bildkunstwerk fremd, weil es auf einen fixen Blickpunkt hin konzipiert ist und durch seine Ränder definiert wird.

Die stark visuell ausgerichteten Schilderungen der Ankunft in Rom machen diese perspektivische Begrenzung des Bildes besonders deutlich. Der Leser folgt dem Blick des Reisenden: »See, der til Venstre« (Ba, 84; »Sieh, dort nach links«) wird er aufgefordert, dann wird der Blick in der räumlichen Imagination nach rechts gelenkt, jeweils wird vom Betrachter aber, wie bei einer Bildbetrachtung, nur ein Ausschnitt erfasst. Der Angabe seines Standpunkts »vi staae paa en stor Plads« (Ba, 84; »wir stehen auf einem großen Platz«) folgt die Wiedergabe des Blickwinkels: »Man seer et Stykke af Capuziner-Klostret, man øiner gamle, forfaldne Mure, seer en Række usle, smaa Kjøbstedshuse og bag ved disse eet af de prægtigste Paladser« (Ba, 84; »Man sieht ein Stück eines Kapuzinerklosters, man erblickt alte, verfallene Mauern, sieht eine Reihe erbärmlicher, kleiner Kleinstadthäuser und hinter diesen einen der prächtigsten Paläste«). Die als Bild evozierte Szenerie hat Vorder- und Hintergrund, links und rechts und Begrenzungen, die das Kloster nur teilweise in den Blick kommen lassen. Wenn man »det Hele« (Ba, 94; »das Ganze«) sehen will, wie es ein paar Kapitel später heißt, muss man sich drehen, bewegen, die Position des Blickpunkts dynamisieren. »Vi staae i en lille Gaard [...]. Gaarden omsluttes af aabne Buer og i disse prange verdensberømte Herligheder. Her staaer

Antonius, den vaticanske *Apollo*; her vaander *Laokoon* sig i evig Smerte, omsnoet af Slangerne; her have *Canovas* Gladiatorer og *Perseus* Plads« (Ba, 94, Kursivierung im Original; »Wir stehen in einem kleinen Hof. [...] Der Hof wird umschlossen von offenen Bögen und in diesen prangen weltberühmte Herrlichkeiten. Hier steht *Antonius*, der vatikanische *Apollo*; hier windet *Laokoon* sich in ewigem Schmerz, umwunden von den Schlangen; hier haben *Canovas* Gladiatoren und *Perseus* ihren Platz«). Das wiederholte »hier, hier, hier« indiziert die beim Sprechen vollzogene Drehbewegung der Sehenden, die Rundumschau in der literarisch vergegenwärtigten Raumwahrnehmung, die bei der Bildbetrachtung eben nicht möglich ist, da der Betrachterstandpunkt durch die Bildperspektive festgeschrieben ist. Andersens macht auf jeweilige Blickwinkel und ihre Begrenzungen aufmerksam – *En Digtets Bazar* ist auch ein Text über die Wahrnehmung und die ihr inhärenten Probleme.

3.2. Die mediale Präformation des Blicks

Noch deutlicher wird das, wenn andere visuelle Medien ins Spiel kommen und das traditionelle Medium des Bildes als Zeichnung oder Gemälde in zeitgenössische Formen der visuellen Repräsentation übersetzt wird. Im Laufe des Textes tauchen Panoramen, der Perspektivkasten, die Daguerrotypie, die Laterna Magica, das Fernglas, das Kaleidoskop und der Scherenschnitt auf. Bei allen handelt es sich um im 19. Jahrhundert populäre, zum Teil hochaktuelle Medien zur Bilderzeugung bzw. Wiedergabe. Über die Frühform der Fotografie und die Literatur ist viel geschrieben worden,⁴⁹ Thomas Fechner-Smarsly hat sich ausführlich damit beschäftigt, wie sie im Werk von Andersen fungiert.⁵⁰ Auf den Panorama-Rundblick bin ich schon eingegangen, er wurde als ein Massenmedium des 19. Jahrhunderts zum Volksvergnügen auf Jahrmärkten in der Vor-Kino-Zeit eingesetzt. Das griechisch klingende Wort, aus *pan* (:alles) und *horama* (:sehen) zusammengesetzt, ist eine Wortschöpfung aus dem Jahre 1789. Diese Bezeichnung wählte der Ire Robert Baker für einen optischen Apparat, den er zwei Jahre zuvor – noch unter einem anderen Namen (*La nature à coup d'oeuil*) zur Patentierung angemeldet hatte: In einem Rundgemälde war der gesamte Horizont von 360 Grad Rundschau zu sehen und bot ein neues Seh-Erlebnis der Weite und Raumbeherrschung. Auch das Kaleidoskop wurde zu Beginn des 19. Jh. in Großbritannien entwickelt und mit dem griechischen Namen für »Schönformseher« bedacht; als sein Erfinder gilt der schottische Adlige Sir Edwin Brewster, der 1817 das Patent anmeldete. Auch dieses heute vor allem als Kinderspielzeug bekannte optische Gerät trat einen Siegeszug durch ganz Europa an. Beides hat zu Andersens Zeit also mediale Hochkonjunktur, doch auch die ebenso genann-

⁴⁹ Vgl. z.B. Gerhard Plumpe: *Der tote Blick. Zum Diskurs der Fotografie in der Zeit des Realismus*, München 1990; Rolf H. Krauss: *Literatur und Fotografie. Zur photographischen Wahrnehmung in der deutschsprachigen Literatur des neunzehnten Jahrhunderts*. Ostfildern 2000.

⁵⁰ Vgl. Thomas Fechner-Smarsly: *Der Spiegel und sein Schatten. Abdrücke der frühen Fotografie in Texten von Aa.O. Vinje, Henrik Ibsen und H.C. Andersen*. In: Annegret Heitmann, Joachim Schiedermaier (Hg): *Zwischen Text und Bild. Zur Funktionalisierung von Bildern in Texten und Kontexten*. Freiburg im Brsg. 2000, S. 21-42.

ten *Laterna Magica*, Silhouetten und Dioramen erfreuten sich allgemeiner Beliebtheit.

Wenn Andersen diese Bildrepräsentationen in seinem Text nennt, stellt er damit nicht nur seine Aufmerksamkeit gegenüber populärkulturellen Medienentwicklungen unter Beweis, sondern er problematisiert ein weiteres Mal die visuelle Wahrnehmung, dieses Mal als medial präformiert. Als er in Nürnberg einfährt, imaginiert er die Stadt wie eine Landschaft in einem Daguerreschen Panorama; und als er in Augsburg ankommt, wähnt er sich in einem Perspektivkasten seiner Kindheit: »Jeg var nu midt inde i Perspektivkassen, havde faaet mit Barndoms-Ønske opfyldt« (Ba, 26; »Ich war jetzt mitten drin im Perspektivkasten, hatte meinen Kindheitswunsch erfüllt bekommen«). Der Blick auf die Städte wird durch ein Medienerlebnis gesteuert, eine Erwartungshaltung, die einem Bild entspricht, das mit optischen Illusionswirkungen operiert, wird der eigenen Anschauung vorgeschaltet; gesehen mit der Medienerfahrung des 19. Jahrhunderts sieht die Wand einer italienischen Kneipe aus wie eine *Laterna Magica* (Ba, 79), die vatikanische Galerie »som Farvebillederne i et Kaleidoskop« (Ba, 93; »wie Farbbilder in einem Kaleidoskop«), ein Blick in ein türkisches Fenster bot »et prægtigt Diorama« (Ba, 253; »ein prächtiges Diorama«). Mit diesen Entsprechungen wird einerseits die Fremde vorstellbar gemacht durch zeitgenössisch aktuelle Medienvergleiche, andererseits wird sie popularisiert und angeeignet, der vorgeformten Erfahrung unterworfen und angeglichen. Die Fremde wird damit fassbar, in eigene Kategorien übersetzt, auch die Wahrnehmungsakte in *En Digters Bazar* bilden die schon mehrfach hervor gehobene Inszenierung touristischer Welterfahrung ab.

3.3. Sinnestäuschung und Subjektzentrierung

Dabei herrscht das Bewusstsein vor, dass das Sehen kulturell und sozial konditioniert und möglichen Täuschungen unterworfen ist. Der Erzähler erwähnt mehrfach mögliche Sinnestäuschungen (Ba, 7), eine »Øienforblendelse« (Ba, 45; »Augenverblendung«), die Blendung durch Schönheit und Farben (Ba, 93), die Ununterscheidbarkeit von Nähe und Ferne und die daraus folgende Schwierigkeit, Entfernungen abzuschätzen (Ba, 169). Auch in einer zentralen Passage, dem Bericht vom Besuch der Peterskirche in Rom, stellt sich heraus, dass die visuelle Wahrnehmung täuscht, da der Betrachter nicht in der Lage ist, die gewaltige Größe des Kirchenraumes richtig einzuschätzen: »Rummet er for stort til at Øiet kan udmaale det« (Ba, 96; »Der Raum ist zu groß für das Auge um ihn ermessen zu können«) heißt es dort. Weil der Ausgangspunkt der Wahrnehmung der eigene Standpunkt ist und das Andere am Eigenen gemessen wird, kommt es zur Fehleinschätzung des in der Ferne Befindlichen als klein: »Mosaik-Englene i Kuplen syntes os saa ubetydelige, og stige vi derop da strække de sig flere Alen høie« (Ba 96; »Die Mosaik-Engel in der Kuppel scheinen uns so unbedeutend, und steigen wir dort hinauf, dann erstrecken sie sich über mehrere Ellen hoch«). Die Subjektzentrierung des Blicks verhindert es, die eigene Position als bedeutungslos in

Relation zum mächtigen Kirchraum zu erkennen, im Mittelpunkt bleibt zwangsläufig immer »vor Øiepunkt« (Ba, 96; »unser Blickpunkt«).

Insofern wird auch die Erkenntnis des Fremden im Modus der Visualität immer dem »Blickpunkt« des Subjekts verhaftet bleiben. Andersens Reisebericht bekennt sich zu dieser subjektiven Wahrnehmung und inszeniert – wie in seinen Bildern – die Begrenzungen und Verzerrungen des Blicks: Distanz, Statik, den zentralperspektivisch geschulten Blick, die Möglichkeit der Sinnestäuschung, die mediale Präformation. Die den Text durchziehende Thematisierung von Blick und Bild untermalt den auf Distanz, d.h. fremd bleibenden Status des Reisenden. Im Bewusstsein dieser Problematik entfaltet der Text eine Bildskepsis, die der wiederholt vorgebrachten Formel »wenn ich doch malen könnte« einen ironischen Ton verleiht. Denn das Medium des Bildes wird verstanden als eines der Aneignung, der distanzierenden, subjektzentrierten Wahrnehmung par excellence. »Hvo der dog kunde tegne og male!«, heißt es innerhalb der eingeschobenen Erzählung »Metalsvinet«, »saa kunde man faa den hele Verden til sig!« (Ba, 64; »Wenn man nur malen könnte! Dann könnte man sich die ganze Welt aneignen!«). Die mimetische Reproduktion des Metallschweines »ved et Par Streger«⁵¹ (»mit ein paar Strichen«), die Andeutung des Hauses dahinter können ein Objekt erfassen und führen das Abgebildete in den Besitz des Zeichners über. Wenn also ganz Florenz, Rom, Italien zu einem Bilderbuch, zu »min Billed-Samling« (Ba, 107; »meine[r] Bildersammlung«) werden, dann gibt Andersen damit sowohl der Subjektivität seiner Darstellung als auch der bewusst vorgetragenen aneignenden Geste Ausdruck. Die Erfahrungen der Fremde werden als zweidimensionales, flaches Bild transportiert und gleichzeitig als solches gekennzeichnet und ausgestellt.

3.4. Orientalismus: Fixierung des Anderen als Objekt des Blicks

Dieses Bildbewusstsein verliert allerdings seine deutliche Markierung im zweiten Teil von *En Digters Bazar*. Sobald der Reisende in Gegenden kommt, die er zum ersten Mal sieht und die auch in der Literatur noch nicht mit einer derartigen Tradition behaftet sind wie die Italienreise, gewinnt die bloße Wiedergabe von Szenen, Erlebnissen, Erfahrungen und Wahrnehmungen die Überhand, ohne dass sie durchgehend und mit derselben Insistenz als solche markiert und damit problematisiert sind. Das hat auch zur Folge, dass die Relation von Eigenem und Fremdem, die im Italien-Teil destabilisiert wurde, wo das Fremde zur Heimat und die Heimatlosigkeit zum Programm wurde, bei der Begegnung mit dem Orient wieder als überkommene Dichotomie hervortritt. Die Erfahrung der wie Dampfmaschinen und Puppen tanzenden Derwische (Ba, 248 ff.), die Beschreibung des Sklavenmarktes (Ba, 243) und der verschleierten Frauen in Konstantinopel, die Ausführungen über das Völkergemisch auf den Märkten, immer im Bemühen, Charakteristika der Juden, der Armenier, Bulgaren und Türken auszumachen (Ba, 242),

⁵¹ Zitiert nach H.C. Andersens samlede værker. Hg. von Klaus P. Mortensen. Bd. 14. Rejseskildringer I. 1826-1842. Hg. von Laurids Kristian Fahl u.a. Kopenhagen 2006, S. 278.

stellt sich streckenweise wie bloßer Exotismus dar.⁵² Als Objekt des Blicks werden die im wahrsten Sinne des Wortes oberflächlich wahrgenommenen Fremden als Andere fixiert. Zwar heißt es auch hier gelegentlich selbstkritisch und bildskeptisch: »Jeg giver Billedet, som jeg har seet det« (Ba, 255; »Ich gebe das Bild so wieder, wie ich es gesehen habe«), doch entwirft auch der Text selbst Bilder, die von unüberwindbarer Distanz und dem Bemühen um Aneignung geprägt sind.

Sorte Cypresser og lysegrønne Løvtræer, tittede arabeskartigt frem mellem dette Steen-Hav af mørkerøde Bygninger, hvor Moskeernes Kupler med gyldne Kugler og Halvmaane, hver hvilede som en Noahs Ark; og hvor i hundredevis de høje, søileagtige Minareter med deres spidse Taarne skinnede mod den graa, skyfulde Luft. (Ba, 236-237).

Schwarze Zypressen und grüne Laubbäume lugten arabeskenartig hervor aus diesem Stein-
Meer dunkelroter Gebäude, wo die Kuppeln der Moscheen mit goldenen Kugeln und Halbmonden je wie eine Arche Noah ruhten und wo hunderte von hohen säulenartigen Minaretten mit ihren spitzen Türmen gegen die graue, wolkige Luft schimmerten.

Die Ankunft in Konstantinopel wird hier in einer Fernsicht repräsentiert, deren Metaphorisierung eine Angleichung an die nordeuropäische Erfahrung beinhaltet: Die fremden Bäume werden mit Arabesken verglichen, die unbekanntes Gebäude werden zu einem Steinmeer, die Moscheen gar zur Arche Noah, die Minarette zu Säulen. Später erinnert ihn die Stadt an Stockholm (Ba, 267), in Bulgarien sieht es aus wie auf Møn (Ba, 297), am Bosphorus »bejler Orienten til Europa« (Ba, 271; »macht der Orient Europa einen Antrag«). Hier ist die Blickrichtung eindeutig, ohne dass – wie beim Besuch von Augsburg, Nürnberg oder der Peterskirche – stets und ständig die Fragwürdigkeit der Verbildlichung selbst- und medienkritisch reflektiert wird, ohne dass die Doppelheit von Repräsentation und Repräsentiertem unablässig markiert wird.

Der Titel des Werks weist natürlich in besonderem Maße auf den zweiten Teil des Werks hin, auf das Exotische des Orientalischen als das Neue und Sensationelle. Poetologisch und wahrnehmungsgeschichtlich sensationell ist aber vor allem der Italien-Aufenthalt, der schon von vielen vor Andersen geschildert wurde. Hier kommt die Innovation der Darstellungsweise, die produktive Auseinandersetzung mit dem Authentizitäts- und Bildungsanspruch der Gattung, mit der eigenen Wahrnehmung sowie dem Evidenzanspruch des Bildes und der visuellen Erkenntnis deutlich zum Ausdruck. Mit der Skepsis und Ambivalenz, die jedem Bildzitat dort eingeschrieben ist, nimmt Andersen einen charakteristischen Zug der Literatur der frühen Moderne in Skandinavien vorweg. Ausgebildet hat er diese Skepsis wohl nicht zuletzt durch seine eigene bildkünstlerische Betätigung. Die Auseinandersetzung mit der Fremde wird über ihre deutlich markierte Bildlichkeit geführt, die im

⁵² Vgl. zum Orientalismus z.B. Birgitte von Folsach: *I Halvmånens Skær. Eksempler på skildringer af den nære orient i dansk kunst og litteratur omkring 1800-1875*. Kopenhagen 1996; Elisabeth Oxfeldt: *Nordic orientalism: Paris and the cosmopolitan imagination 1800 – 1900*. Kopenhagen 2005.

Wahrnehmungsmodus des Touristen als >flach<, als Fläche für Projektionen hervortritt.

Literatur

Primärliteratur

- H.C. Andersens samlede værker. Hg. von Klaus P. Mortensen. Bd. 14. Rejsebeskrivelser I. 1826-1842. Hg. von Laurids Kristian Fahl u.a. Kopenhagen 2006.
- Hans Christian Andersen: En Digters Bazar. In: Romaner og Rejsebeskrivelser. Hg. von Knud Bøgh. 7 Bde. Kopenhagen 1944. (= Ba)
- H.C. Andersens Dagbøger 1825-1875. Hg. von Kåre Olsen und H. Topsøe-Jensen. Bd. 1. 1825-1834. Hg. von Helga Vang Lauridsen. Kopenhagen 1971.
- Hans Christian Andersen: Skyggebilleder. Hg. von Johan de Mylius. Kopenhagen 1986.
- Hans Christian Andersen: Schräge Märchen. Hg. und übers. von Heinrich Detering. Frankfurt a.M. 1996.

Sekundärliteratur

- Belting, Hans: Das unbekannteste Meisterwerk. Die modernen Mythen der Kunst. München 1998.
- Boehm, Gottfried (Hg.): Was ist ein Bild? München 1995.
- Bonde Jensen, Jørgen: H.C. Andersen og genrebilledet. Kopenhagen 1993.
- Brenner, Peter J.: Die Erfahrung der Fremde. Zur Entwicklung einer Wahrnehmungsform in der Geschichte des Reiseberichts. In: Peter J. Brenner (Hg.): Der Reisebericht. Frankfurt a.M. 1989, S. 14-49.
- Bryson, Norman: The gaze in the expanded field. In: Hal Forster (Hg.): Vision and Visuality. Seattle 1988, S. 87-114.
- Depenbrock, Heike und Heinrich Detering: Poesie und industrielles Zeitalter in H.C. Andersens >I Sverrig<. In: Johan de Mylius u.a. (Hg.): Andersen og verden. Indlæg fra den Første Internationale H.C. Andersen-Konference 25.-31. august 1991. Odense 1993, S. 31-56.
- Ebel, Uwe: Studien zur skandinavischen Reisebeschreibung von Linné bis Andersen. Frankfurt a.M. 1981.
- Fechner-Smarsly, Thomas: Der Spiegel und sein Schatten. Abdrücke der frühen Fotografie in Texten von Aa.O. Vinje, Henrik Ibsen und H.C. Andersen. In: Annegret Heitmann, Joachim Schiedermaier (Hg.): Zwischen Text und Bild. Zur Funktionalisierung von Bildern in Texten und Kontexten. Freiburg im Brsg. 2000, S. 21-42.
- von Folsach, Birgitte: I Halvmånens Skær. Eksempler på skildringer af den nære orient i dansk kunst og litteratur omkring 1800-1875. Kopenhagen 1996.
- Foucault, Michel: Les mots et les choses. Paris 1966.
- Glienke, Bernhard: Andersen in den Städten oder Die Entdeckung der Schnelligkeit. In: Bernhard Glienke: Metropolis und nordische Moderne. Großstadtthematik als Herausforderung literarischer Innovationen in Skandinavien seit 1830. Frankfurt a.M. 1999, S. 27-44.
- Handesten, Lars: Litterære rejser – poetik og erkendelse i danske digteres rejsebeskrivelser. Kopenhagen 1992.
- Heitmann, Annegret: Intermedialität im Durchbruch. Bildkünstreferenzen in der skandinavischen Literatur der frühen Moderne. Freiburg im Brsg. 2003.

- Heltoft, Kjeld: Hans Christian Andersen als Bildkünstler. Kopenhagen 1980.
- Houe, Poul: Den rejsende – et kapitel om H.C. Andersen og vor tid. In: de Mylius, Johan u.a. (Hg.): Andersen og verden, S. 434-443.
- Krauss, Rolf H.: Literatur und Fotografie. Zur fotografischen Wahrnehmung in der deutschsprachigen Literatur des neunzehnten Jahrhunderts. Ostfildern 2000.
- Nørregård-Nielsen, Edvard: Jeg saae det Land. H.C. Andersens rejseskitser fra Italien. Kopenhagen 1990.
- de Mylius, Johan: Øjeblikket – en anskuelsesform hos H.C. Andersen. In: Ders. u.a. (Hg.): Andersen og verden, S. 139-160.
- Oxfeldt, Elisabeth: Nordic orientalism: Paris and the cosmopolitan imagination 1800 – 1900. Kopenhagen 2005.
- Paul, Fritz: Die Welt aus der Doppelperspektive oder das Kalifornien der Poesie. H.C. Andersens Reisebücher zwischen Romantik und Poetischem Realismus. In: Johan de Mylius u.a. (Hg.): Andersen og verden, S. 139-160.
- Plumpe, Gerhard: Der tote Blick. Zum Diskurs der Fotografie in der Zeit des Realismus. München 1990.
- Rasmussen, Inge Lise: Øjets sekraft og billedets fødsel. Kopenhagen 2000.
- Schröder, Stephan Michael und Vreni Hockenjos: Historisierung und Funktionalisierung. Zur Intermedialität, auch in den skandinavischen Literaturen um 1900. In: Stephan Michael Schröder, Vreni Hockenjos (Hg.): Historisierung und Funktionalisierung. Intermedialität in den skandinavischen Literaturen. Berlin 2005, S. 7-35.
- Wanscher, Vilhelm: H.C. Andersens Tegninger. Kopenhagen 1925.