

Ebbe Volquardsen

Die Orange im Turban **Über die Funktionen von Orientrepräsentationen in der dänischen Literatur des 19. Jahrhunderts**

Das Fremde und Exotische haben in vielen Ländern Europas die Schriftsteller zur Zeit der Romantik fasziniert und inspiriert. Auch in der dänischen Literatur der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts trifft man auf orientalistische Sujets. Die in als fremd konnotierten Regionen angesiedelten Werke von *Guldalder*-Dichtern wie Oehlenschläger, Andersen und Ingemann sowie das in orientalistischem Gewand daher kommende Vergnügungsetablisement Tivoli lösten beim dänischen Bürgertum eine wahre Orientbegeisterung aus, die in teilweise skurrilen Modeerscheinungen sichtbar wurde. Man trug gern Fez und übte sich im Umgang mit der Wasserpfeife. Divane und Ottomanen hielten Einzug in Kopenhagener Bürgerwohnungen.¹

Die kulturelle Blütezeit des 'Goldalters' fiel zeitlich mit einer Reihe politischer Niederlagen zusammen. 1807 wurden die Kopenhagener Opfer des ersten zivilen Bombardements in der Geschichte, mit dem sich die Briten an Dänemarks Sympathiebekun-

¹ Vgl. Elisabeth Oxfeldt: *Nordic Orientalism. Paris and the Cosmopolitan Imagination 1800–1900*, 2005, S. 11.

dungen für Napoleon rächten. Mit dem Frieden von Kiel 1814 musste Dänemark, das sich nun ganz auf die Seite Frankreichs geschlagen hatte und somit zu den Kriegsverlierern gehörte, seine Provinz Norwegen an Schweden abtreten. 1864 gingen nach der blutigen Auseinandersetzung mit Bismarcks Heer auch die Herzogtümer Schleswig und Holstein verloren. Das Jahrhundert der Niederlagen und Kränkungen, wie man die Zeitspanne aus dänischer Perspektive beschreiben könnte, verwandelte den Vielvölkerstaat Dänemark in einen kleinen homogenen Nationalstaat und schiedete die Dänen zu einer nationalen Schicksalsgemeinschaft zusammen. “Hvad udad tabes, skal indad vindes”,² lautete eine der prominentesten Parolen der Zeit. In dieser aufgewühlten Epoche mussten die Dänen ihre nationale Identität erst noch finden. Dass im Jahr 1848 der Absolutismus abgeschafft wurde und dem Bürgertum fortan eine ganz neue Bedeutung zukam, beflügelte zudem die nationale Bewegung.

Vor diesem Hintergrund liegt es nahe, die Repräsentationen des Orientalischen in Literatur und Alltagspraktiken im Dänemark des 19. Jahrhunderts als Ausdrücke eines Identitätsfindungsprozesses zu lesen. Man könnte mit Edward Said davon ausgehen, dass das Konzept der Nation untrennbar mit Bestimmungen des Anderen verbunden ist, und die Konstruktion einer Alterität wie des Orients notwendig ist, um über eine Größe zu verfügen, von der man sich bei der Suche nach einer eigenen Identität abgrenzen kann. Im folgenden möchte ich anhand von Werken Adam Oehlenschlägers, Hans Christian Andersens und Bernhard Severin Ingemanns analysieren, ob es diese in internationalen Orientalismuskursen als zentral bewertete Funktion ist, die die orientalistischen Sujets innerhalb der dänischen Nationalromantik erfüllen, oder ob sich dar-

² Die Sentenz wurde und wird im Allgemeinen keiner spezifischen Person zugeschrieben, geht aber vermutlich auf den Dichter Hans Peter Holst (1811–1893) zurück.

über hinaus weitere, allein für die dänische Situation relevante Kontexte finden lassen, innerhalb derer sich die Häufung von literarischen Repräsentationen der fremden Welt erklären lässt.

I.

Von Hans Christian Andersen ist überliefert, dass ihn ein Besuch des 1843 vor den Toren Kopenhagens eröffneten Vergnügungsparks Tivoli zum Verfassen seines berühmten in China angesiedelten Märchens *Nattergalen* (1844) inspirierte.³ Bereits zwei Jahre zuvor war Andersens Reisebeschreibung *En Digters Bazar* (1842) erschienen, eine Schilderung der weitesten Reise des kosmopolitischen Dichters, die ihn bis nach Konstantinopel führte. Gewidmet ist das Werk neben dem österreichischen Baron von Stürmer, dessen Gastfreundschaft Andersen in Konstantinopel genoss, auch "Skandinaviens großem Dichter Adam Oehlenschläger". Die Lektüre von dessen teils in Persien, teils in Afrika angesiedeltem Schauspiel *Aladdin* (1805) sowie des Märchens *Aly og Gullhyndy* (1813) hätten ihn – so schreibt Andersen in seiner dem entsprechenden Kapitel vorangestellten Widmung – den Orient in "seinem Norden" finden lassen.⁴

Diese Beispiele verdeutlichen die reziproke Wirkung von Literatur und gesellschaftlichen Praktiken aufeinander. Wenn einerseits die Rezeption eines literarischen Texts wie Oehlenschlägers *Aladdin* bei anderen – wie hier bei Andersen – in den Entschluss mündet, die darin repräsentierte Lebenswelt aus eigener Anschauung kennen zu lernen, und wenn andererseits die Teilnahme am bürgerlichen Amüsement in Form eines Tivoli-Besuchs Einfluss auf die Beschaffenheit eines literarischen Textes wie des Märchens *Nattergalen* nimmt, dann ist festzustellen, dass Literatur nicht allein als Medialisierung kollektiver Vorstellungswelten oder wie auch immer

³ Vgl. Oxfeldt: *Nordic Orientalism*, 2005, S. 82.

⁴ Hans Christian Andersen: *En Digters Bazar*, 2006 [1847], S. 227.

gearteter historischer Lebensrealitäten zu verstehen ist, sondern dass sie zugleich eine eigene Wirkung auf die diskursive Konstruktion von Identitäten und aus ihnen resultierenden sozialen Praktiken entfaltet.⁵ So hebt Benedict Anderson in *Imagined Communities* hervor, dass neben der Tageszeitung insbesondere der Roman erheblichen Einfluss auf die Herausbildung eines kollektiven Nationalbewusstseins und somit einer 'vorgestellten Gemeinschaft' habe, als welche sich die moderne Nation beschreiben ließe.⁶

Diese Vorüberlegungen scheinen mir hilfreich zu sein, um einem Phänomen auf den Grund zu gehen, das sich sowohl in zahlreichen Werken der dänischen Literatur des 19. Jahrhunderts als auch in bürgerlichen Alltagspraktiken der Zeit beobachten lässt und das man in Anlehnung an Elisabeth Oxfeldts Studie gleichen Namens unter dem Oberbegriff eines "Nordischen Orientalismus"⁷ subsumieren kann. Die genannten Schriften Andersens und Oehlenschlägers sind nur einige Beispiele für literarische Werke der dänischen Romantik, die Repräsentationen des Orients aufweisen. Andere sind Andersens Drama *Maurerpigen* (1840) und Ingemanns Kurzgeschichte *Araberer i Constantinopel* (1850).

Die Vorliebe romantischer Dichter für das Fremde, Ferne und Exotische ist dabei kein rein dänisches Phänomen. Es darf vielmehr vermutet werden, dass die dänischen Autoren, die in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts orientalische Gefilde als Schauplätze ihrer Werke wählten, die Schriften kontinentaleuropäischer Literaturen rezipiert hatten und sich von diesen beeinflussen ließen. So legt Oxfeldt dar, dass insbesondere die französische Kultur – etwa mit den orientalistischen Gemälden Eugene Delacroix', Victor Hu-

⁵ Vgl. hierzu ausführlich Wolfgang Behschnitt: *Wanderungen mit der Wünschelrute. Landesbeschreibende Literatur und vorgestellte Geographie Deutschlands und Dänemarks im 19. Jahrhundert*, 2006, S. 24f.

⁶ Benedict Anderson: *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, 2006 [1983], S. 25.

⁷ Oxfeldt: *Nordic Orientalism*, 2005.

gos Gedichtsammlung *Les Orientales* (1829) und Alphonse de Lamartines Reisetagebuch *Voyage en orient* (1830) – als Inspirationsquelle für zahlreiche dänische Romantiker gedient habe. Bereits zwischen 1704 und 1708 hatte Antoine Galland die aus Indien oder Persien stammende Geschichtensammlung *1001 Nacht* ins Französische übertragen und somit erstmals einer europäischen Leserschaft zugänglich gemacht. Oehlenschlägers *Aladdin* ist eine literarische Adaption einer Geschichte aus dieser Sammlung.

Auch wenn der Orient in der Zusammenschau der als orientalistisch zu bezeichnenden Werke als weit gefasster Begriff zu verstehen ist und sich die Schauplätze von Nordafrika bis ins fernöstliche China und Japan erstrecken, und auch das Tivoli Elemente aus verschiedenen Weltregionen vereint, möchte ich mich hier dennoch auf Repräsentationen des Orients im engeren Sinn konzentrieren, der gleichbedeutend mit der muslimischen Welt ist und den überwiegenden Gegenstand der Orientalismuskurse ausmacht.

II.

In *Orientalism* (1978) entwirft Edward Said das Konzept des Orientalismus als ein von Europa aus konstruiertes binäres System einer imaginären Geografie.⁸ Als wesentliche Akteure innerhalb des Konstruktionsprozesses der europäischen Orientrepräsentationen benennt Said Wissenschaftler unterschiedlicher Disziplinen, die im 18. und 19. Jahrhundert die Systematisierung des zugänglichen Wissens über den Orient vorangetrieben haben. Als ein insbesondere für den dänischen Kontext relevanter Akteur ist der deutsche Naturwissenschaftler Carsten Niebuhr zu nennen, der zwischen 1761 und 1767 im Auftrag des dänischen Königshauses den Jemen bereiste und seine Erfahrungen anschließend unter dem Titel *Reisebeschreibung nach Arabien* (1774–78) publizierte.

Das so erzeugte Bild des Orients ist laut Said eine Konstruktion,

⁸ Vgl. Edward Said: *Orientalism*. 2003 [1978], S. 1.

die mehr über die Herkunftsländer der Orientalisten aussagt, als über jene, die man gemeinhin unter dem Begriff des Orients subsumiert. John MacKenzie fasst zusammen: "Orientalism came to represent a construct, not a reality, an emblem of domination and a weapon of power".⁹ Folglich sind die westlichen Orientrepräsentationen in Literatur, Kunst und Alltagskultur als ein Mittel zur Konstruktion des Orients als Element zur Legitimierung der kolonialen Expansion zu verstehen. Martin Zerlang konstatiert, "[at orienten] i litteraturens og kunstens verden er [...] synonym med fantasi, med opmærksomheden sløret af orientalske nydelsesmidler som te, kaffe eller opium".¹⁰ Eine derartige Sicht auf den Orient erlaubte den Europäern ein ambivalentes Verhältnis zum kulturellen Anderen, das auf einer ästhetischen Ebene von Sehnsucht und Begehren gekennzeichnet sein mag, auf einer rationalen Ebene jedoch den Westen als überlegen konstruiert und so zur Legitimation von Kolonialismus und Imperialismus beiträgt.

Es ist umstritten, ob das dichotome Weltbild, von dem Said spricht, auch für die kulturhistorische Kontextualisierung der literarischen Orientrepräsentationen der dänischen Romantik von Bedeutung ist. Oxfeldt, die – so zumindest lässt sich der Titel ihrer Studie interpretieren – mit *Nordic Orientalism* eine die nordeuropäischen Spezifika verhandelnde Ergänzung zu Edward Said vorgelegt hat, versteht die orientalistischen Elemente in der dänischen Literatur beispielsweise nicht als Mittel zur Abgrenzung gegen ein koloniales Anderes, sondern als Werkzeug, um Dänemark in eine Beziehung zu anderen europäischen Nationen wie Deutschland und Frankreich zu setzen.¹¹

Diesen Vorüberlegungen sollen nun einige Analysen von Wer-

⁹ John M. MacKenzie: *Orientalism. History, theory and the arts*, 1995, S. xii.

¹⁰ Martin Zerlang: 'Dansk orient. Aladdins-drømme', in: *Spring. Tidsskrift for moderne dansk litteratur*, (1993:5), S. 30–39, hier: S. 30.

¹¹ Vgl. Oxfeldt: *Nordic Orientalism*, 2005, S. 12.

ken der dänischen Romantik folgen, die sich unter der Überschrift eines 'Nordischen Orientalismus' einordnen lassen. Beginnen möchte ich mit einer genaueren Betrachtung der orientalistischen Elemente in Adam Oehlenschlägers Schauspiel *Aladdin og den forunderlige lampe* (1805), da dieses Stück eines der frühesten mit dem Orient konnotierten Werke ist und zudem eine beeindruckende Wirkungsgeschichte nach sich gezogen hat.

III.

Eine der bekanntesten Szenen dänischer Bühnenkunst stammt aus dem ersten Akt von Oehlenschlägers Komödie. Die Hauptfigur des Stückes, der 17-jährige Aladdin, der sich lieber dem unbeschwertem Spiel mit seinen Freunden widmet als seinen Eltern im heimischen Schneiderbetrieb zur Hand zu gehen, und der daher ein einfältiger Taugenichts gescholten wird, spielt mit seinen Kameraden Sindbad und Selim auf der Straße, als sich das Fenster des Kaufmannsladens öffnet und der alte Kaufmann drei Orangen hinab wirft. Aladdin fängt die erste wie auch die zweite Frucht. Nun aber meinen die beiden anderen Jungen, dass es genug sei und halten Aladdin die Hände fest, so dass dieser nicht auch nach der dritten Orange greifen kann. Doch wie durch ein Wunder landet die dritte Frucht direkt in Aladdins Turban.¹² Diese Szene verdeutlicht, wie sehr Aladdin auf die Beschreibung jenes vom Glück verwöhnten einfältigen Naturburschen passt, die Aladdins Gegenspieler, der grüblerische Hexenmeister Nureddin, kurz zuvor in einem Buch findet. Dort heißt es:

Naturens muntre Søn er Lykken næst.
Hvorefter Nattens Grubler flittig grunder,

¹² Adam Oehlenschläger: 'Aladdin eller den Forunderlige Lampe. Dramatisk Eventyr', in: Ders.: *Udvalgte Digterværker*. Udgivne ved L. Stange. Bd. 5, 1914 [1805], S. 100.

naar Solen slukkes i det blege Vest,
Det finder han med Lethed ved et Under.
Fast ubegribeligt ham Lykken gaar
I Møde, mens han sødt og liftigt blunder.¹³

Der unbeschwert naive Aladdin, der nicht einmal bei der Beerdi-
gung seines Vaters trauert, sondern es vielmehr “morsomt” findet,
“at høre sangen”¹⁴, und der auf die diesbezüglich erstaunten Nach-
fragen seiner Freunde antwortet: “Den, som vil over alting sørge,
fik meget at besøge”,¹⁵ ist in Oehlenschlägers Drama, das das be-
kannte Märchen aus *1001-Nacht* zur Vorlage hat, ein “Glückskind
der Natur”. Er ist ein Träumer, der in den Tag hinein lebt; das
Glück fliegt ihm völlig ohne eigenes Zutun zu. Selbst mit verbun-
denen Händen ist er es, der die Orange erwischt, und nicht seine
Freunde, die sich noch so sehr anstrengen mögen, die Frucht zu
erhaschen. Gleich mehrere Szenen, die zentrale Wendepunkte in-
nerhalb des Stücks beschreiben, beginnen damit, dass wir dem in
freier Natur schlafenden Aladdin begegnen. Wenn er erwacht,
muss er feststellen, dass ihm das Glück, verkörpert durch den Geist
der Lampe oder den des Ringes, den ihm Nureddin eingangs zu-
steckt, ein weiteres Mal hold gewesen ist.

Wolfgang Behschnitt weist darauf hin, dass es nicht der Hand-
lungsverlauf von Oehlenschlägers Drama sei, der für dessen auffäl-
lige Wirkungsgeschichte in Dänemark von besonderem Interesse
ist, da sich der Dichter im Großen und Ganzen an die Vorlage des
Märchens halte. Bemerkenswerter sei die besondere Ausgestaltung
des Protagonisten als naives Glückskind,¹⁶ die von vielen – so auch

¹³ Oehlenschläger: ‘Aladdin’, 1905, S. 96.

¹⁴ Oehlenschläger: ‘Aladdin’, 1905, S. 99.

¹⁵ Oehlenschläger: ‘Aladdin’, 1905, S. 99.

¹⁶ Vgl. Wolfgang Behschnitt: ‘Aladdin und der romantische Dichter. Adam Oehlenschlägers Aladdin-Drama als dänische und deutsche Orientphanta-

von Georg Brandes¹⁷ – als eine Figuration des romantischen Genies interpretiert worden ist. In der Tat ist eben jene berühmte Orangenszene, die die Leichtigkeit und Mühelosigkeit, mit der Aladdin seine Rolle als “Naturens muntre Søn” einnimmt, besonders deutlich illustriert, Oehlenschlägers Erfindung; sie findet sich nicht im Märchen aus *1001-Nacht*.

Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang auch der Prolog, der freilich ebenfalls keine Vorlage im Märchen hat, und den Oehlenschläger dem Stück als Paratext voranstellt. Er kann als eine erklärende Botschaft gelesen werden, in welchem Kontext Handlung und Ausgestaltung des Stücks zu verstehen sind, und fordert eine Vereinigung des “Morgenländischen” und des “Nordischen” bzw. eine Wiedervereinigung beider Weltregionen, die in der nordischen Mythologie – neben den orientalistischen Sujets der zweite bedeutende Topos innerhalb der dänischen Nationalromantik – eine gemeinsame Geschichte haben. So schildert die *Edda des Snorri Sturluson*, dass die Götter des Nordens, die Asen, ihren Namen deshalb tragen, weil sie einst Herrscher in Asien – namentlich in Troja, auf dem Gebiet der heutigen Türkei – gewesen sind.¹⁸ An diese Verwandtschaft wird Melankolia, des “Nordens mørke Mø”,¹⁹ die im Prolog Besuch von ihrer Schwester Sangvinitas, “den ældre, muntre, morgenlandske Datter”²⁰, erhält, in Form eines Monologs erinnert. Darin heißt es:

Paa Livet ved de snebedækte Fjelde,

sie’ in: Klaus-Michael Bogdal (Hg.): *Orientdiskurse in der deutschen Literatur*, 2007, S. 163–181, hier: 167.

¹⁷ Vgl. Georg Brandes: ‘Adam Oehlenschläger: Aladdin (1886)’, in: Ders.: *Samlede Skrifter*, Bd. 1, 1899 [1886], 215–265.

¹⁸ Vgl. *Die Edda des Snorri Sturluson*. Ausgewählt, übersetzt und kommentiert von Arnulf Krause, 1997, S. 11f.

¹⁹ Oehlenschläger: ‘Aladdin’, 1905, S. 91.

²⁰ Oehlenschläger: ‘Aladdin’, 1905, S. 91.

Erkend min Skønhed, yngre, blege Søster!
[...] lokket af mit sydligmilde Blik.
Thi Nordens Kraft er uden Østens Ild
Det samme, som et tungt og hærde Sværd,
Der mangler en varmbloedig Muskelarm,
For stærkt at svinges.²¹

Diese Passage zeigt, dass der Osten, also der Orient, bei Oehlenschläger nicht, wie in den internationalen Orientalismuskursen oftmals angenommen wird, als ein kulturelles Anderes in Abgrenzung zur europäischen bzw. westlichen Kultur konstruiert wird. Vielmehr wird anhand der Verweise auf die nordische Mythologie eine Verwandtschaftsbeziehung zwischen der morgenländischen Kultur und den Ländern des Nordens hergestellt. Die Kultur des Nordens bedürfe der Ergänzung durch das Orientalische, da ihre Kraft ohne das Feuer des Ostens wirkungslos sei. Behschnitt versteht die Botschaft von Oehlenschlägers Prolog so, dass die nordische Literatur den Orient brauche, “um ein ganzheitlich romantisches Kunstideal realisieren zu können”,²² und argumentiert weiter, dass mit der poetischen Vereinigung des Nordens und des Ostens sowie mit der Absage an den kalten rationalen Verstand zugunsten des durch die Figur des Aladdin repräsentierten Naiven, Sorglosen und Phantastischen nicht nur ein romantisches an das Konzept des Genies angelehntes Dichterbild konstruiert wird, sondern “im Zuge einer Rezeption des Dramas unter nationalen Vorzeichen” auch ein dänisches Selbstbild,²³ bzw. – wie Brandes es ausdrückt – ein Teil des dänischen “Volkscharakters”.²⁴

Anstatt einen imaginierten Ort zu konstruieren, von dem eine Abgrenzung zur Findung einer eigenen Identität möglich ist, löste

²¹ Oehlenschläger: ‘Aladdin’, 1905, S. 92.

²² Behschnitt: ‘Aladdin und der romantische Dichter’, 2007, S. 171.

²³ Behschnitt: ‘Aladdin und der romantische Dichter’, 2007, S. 168.

²⁴ Brandes: ‘Adam Oehlenschläger’, 1899, S. 239.

Oehlenschlägers *Aladdin* bei zeitgenössischen dänischen Rezipienten also eher eine Identifikation mit dem morgenländischen Protagonisten aus Norden und Orient verschmelzen in dem Stück zu einer Größe, die vereint für das Romantische, Phantastische und Poetische steht. Eine Abgrenzung findet vielmehr vom Rationalismus der Aufklärung statt, den Aladdins Gegenspieler, der durch und durch negativ besetzte Hexenmeister Nureddin verkörpert. In seiner berühmten Besprechung stellt Brandes die rhetorische Frage:

Hvad er Nureddins stigende Filisteri andet end Romantikens stigende Haan over den grublende Forsken, end Poesiens Selvforgudelse, Oehlenschlägers Overlegenhedsfølelse, og hvad er det, som aabenbarer sig i denne [Nureddins] dødscene andet end det, én hos Schelling allerede saa: Poesiens Aand overvælder og forgive Erkendelsens Aand?²⁵

Oxfeldt sieht in der antipodischen Ausgestaltung der beiden Hauptfiguren nicht nur eine Allegorie auf den Konflikt zwischen zwei gegenläufigen Geistesströmungen der Zeit, sondern meint in der Figur des Nureddin zudem deutliche als "deutsch" konnotierte Eigenschaften zu erkennen, die das gesamte Stück somit auf eine Metaebene heben, von der aus seine Funktionalisierungen des Orients für eine nationale Selbstkonstruktion des Dänischen in Abgrenzung zum zunehmend verhassten Nachbar im Süden zu interpretieren sind. Sie schreibt:

Oehlenschläger encourages a Nordic identification with the East (represented by Aladdin), while Nureddin, the unmistakably Faustian and "German" antagonist within the drama, represents the inferior Other.²⁶

Folgt man dieser Auslegung, muss festgestellt werden, dass die Re-

²⁵ Brandes: 'Adam Oehlenschläger', 1899, S. 230.

²⁶ Oxfeldt: *Nordic Orientalism*, 2005, S. 25.

präsentationen des Orientalischen in *Aladdin*, in der Tat dazu beitragen, ein alteritäres kulturelles Anderes zu konstruieren, allerdings auf eine andere Weise als die von Said geprägten Orientalismuskurse vermuten lassen. Wie sonst ließe sich erklären, dass ausgerechnet eine mit dem Morgenland assoziierte literarische Figur wie Aladdin zur Ikone eines nationalen dänischen Selbstbilds und, wie Brandes behauptet, zum “Udgangspunkt [...] for nyere dansk Aandsliv”²⁷ werden konnte?

Für Oxfeldts an Brandes angelehnte *Aladdin*-Interpretation, die Suids einschlägiger Theorie in wesentlichen Punkten widerspricht, spricht zudem, dass das Drama, obgleich es sich um eine Adaption einer Geschichte aus *1001 Nacht* handelt und in Persien und Afrika spielt, im Grunde genommen nur wenige orientalistische Züge aufweist. So erinnert Aladdins Mutter Morgiane, neben Aladdin und seinem Gegenspieler Nureddin eine der wenigen detailliert gezeichneten Figuren des Stücks, kaum an eine Dame des Morgenlandes. Vielmehr gewinnt man den Eindruck, als könnten die zahlreichen äußerst humoristischen Dialoge zwischen der bodenständigen Morgiane und ihrem naiven Sohn genauso gut in Kopenhagen, weniger jedoch im fernen Orient, geführt werden. Gleiches gilt für viele Straßenszenen, in denen eine Reihe von Nebenfiguren auftaucht, die ebenfalls kaum Konnotationen mit stereotypen Charakteren des Orients hervorrufen. Orientalistisch anmutende Schilderungen von Palästen, Bazaren und verschleierten Frauen dienen in *Aladdin* eher als Lokalkolorit, um dem Schauplatz der Handlung Plausibilität zu verleihen. Oehlenschläger, der nie selbst ein Land des Orients bereist hat, war sich hierüber offenbar im Klaren:

Med fuld Bevidsthed, som han finder Ord for i [...] Prologens Vers, har Oehlenschläger følt sig som en Nordens Søn overfor Orientens brogede Billedbog. Hans Hensigt var [...] ikke at meddele sine Læsere geografisk Kendskab. Han brød sig kun

²⁷ Brandes: ‘Adam Oehlenschläger’, 1899, S. 215.

om Østen, fordi den er østlig, dvs. fuld af Munterhed, Ild, Phantasie og Religion.²⁸

Eine ähnliche Aussage ließe sich möglicherweise über Hans Christian Andersen treffen, dessen Tragödie *Maurerpigen* im Jahr 1840 erschien, rund anderthalb Jahre bevor Andersen zu seiner längsten Reise aufbrach, die ihn bis nach Konstantinopel führte und während der seine berühmte Reisebeschreibung *En Digtets Bazar* (1842) entstand, auf die ich noch zurückkommen werde. Anders als *Aladdin* gehört *Maurerpigen* allerdings keineswegs zu den kanonisierten Texten der dänischen Literatur. Das Schauspiel muss heute, nachdem es schon 1840 lediglich dreimal aufgeführt wurde, als weitgehend unbekannt bezeichnet werden.

IV.

Das Stück spielt im mittelalterlichen Spanien. Zwar wird kein genauer Zeitpunkt genannt, doch da in *Maurerpigen* sowohl ein christlicher König von Cordoba als auch ein maurischer König von Granada auftreten, ist die Handlung im Zeitraum von 1236 bis 1492 anzusiedeln, da Cordoba 1236 von den Christen erobert wurde, und die muslimischen Mauren 1493 aus Granada vertrieben. Protagonistin des Stücks ist das Hütemädchen Raphaella, das als Waisenkind in einem christlichen Soldatenlager zusammen mit einem jungen Krieger aufwuchs, dem es einst im Kampf gegen die Mauren das Leben rettete. Dieser soll zum Zeitpunkt der Handlung zum König von Cordoba gekrönt werden und besinnt sich vor der Thronbesteigung seiner alten Jugendliebe. Trotz des Klassenunterschieds und der Tatsache, dass der Vater bereits eine französische Prinzessin als künftige Gemahlin für seinen Sohn ausgesucht hat,

²⁸ Zu dieser Einschätzung kommt Helge Topsøe-Jensen in seinem Vorwort zu einer *Aladdin*-Ausgabe von 1963. Siehe Helge Topsøe-Jensen: 'Indledning', in: Adam Oehlenschläger: *Aladdin eller den forunderlige lampe*, 1963, S. 9–41, hier: S. 10.

will er Raphaella zur Frau nehmen. Doch auch ein Untertan des Königs von Cordoba, der Adelsmann Zavala, buhlt um die Gunst der schönen Hirtin. Als der König Raphaella aufsucht, um ihr seine Liebe zu gestehen, eine Liebe, der das Wort des Erzbischofs von Cordoba entgegensteht, der bei einer Absage an die auserwählte Prinzessin die Rache der Franzosen fürchtet, erkennt die Patriotin Raphaella dieses Problem und nimmt aus Liebe zum Vaterland kurzerhand Zavala zum Gemahl. Die beiden flüchten in die Berge, wo sie abwarten wollen, bis der König gekrönt und mit der Französin vermählt ist. Dort allerdings klopft eines Tages Maurenkönig Alkahem, begleitet von seiner Tochter Niama, an die Tür der Berghütte, um nach dem Weg nach Alhambra zu fragen. Während des Besuchs erkennt Raphaella in ihm den alten Feind aus den Kämpfen, denen sie als Mädchen beigewohnt hat, und offenbart ihren tiefen Hass gegen alles Maurische. Zavala – wohl durch die Schönheit Niamas geblendet – zeigt sich versöhnlicher und begleitet die vom Wege abgekommenen Mauren nach Alhambra. Während seines Aufenthalts in der maurischen Stadtburg begeht Zavala Landesverrat und schlägt sich auf die Seite der Mauren. Der verliebte König hat sich indes auf die Suche nach dem Hütemädchen gemacht und findet es dort, wo es von Zavala verlassen wurde. Bei einem Kampf der Christen gegen die Mauren wird Zavala getötet und Maurenkönig Alkahem erklärt, dass Raphaella, an deren Mutter er sich einst vergangen hatte, seine Tochter ist. Die glühende christliche Patriotin ist in Wahrheit die Tochter des Feindes – ein Maurenmädchen! Dem König von Cordoba jedoch wiegt die Liebe schwerer als dieser offenkundige Konflikt. Er nimmt Raphaella mit sich nach Cordoba, um sich mit ihr zu vermählen. Dort schließlich sieht Raphaella keinen anderen Ausweg, um die drohende Schande vom Vaterland abzuwenden, als kurz vor der Hochzeit Selbstmord zu begehen.

In einer der wenigen Untersuchungen, die sich explizit mit *Maurerpigen* beschäftigen, konstatiert Birgitte von Folsach, “[at s]tykket

afspejler en tidstypisk opfattelse af orientalske karakterer contra europæiske”.²⁹ Die muslimischen Mauren verkörpern demnach das kulturelle Andere, während die Christen um den König von Cordoba die Repräsentanten der vertrauten Welt darstellen. Die Figur des Maurenkönigs etwa, der als leidenschaftlicher und ungezügelter Liebhaber beschrieben wird, der als junger Mann ein spanisches Mädchen vergewaltigte, mag bei zeitgenössischen Rezipienten jene Mischung aus begehrllicher Zu- und furchtsamer Abneigung ausgelöst haben, die bei Homi Bhabha eines der Merkmale seines Verständnis’ von Ambivalenz ausmacht:

[...] those terrifying stereotypes of savagery, cannibalism, lust and anarchy which are the signal points of identification and alienation, scenes of fear and desire.³⁰

Eine erste Ahnung davon, dass es sich bei Alkahem um Raphaelas leiblichen Vater handeln könnte, erhalten Leser bzw. Zuschauer in der Szene, in der Zavala zu Gast in der Maurenfestung ist. An Zavala gerichtet, erklärt der König dort:

Jeg var ung, jeg var kun sexten Aar!
Da traf jeg paa Sjerra-Nevadas Bjerger
En dejlig, nødbrun, fjortenaarig Pige!
Jeg elsked’, som en Africaner elsker!
Hun maatte være min! med Magt hun blev det!
Vild, som en Tiger, deilig som en Houris!³¹

²⁹ Birgitte von Folsach: ‘Andersen og Maurerpigen. Et dansk orientalistisk drama’, in: *Spring. Tidsskrift for moderne dansk litteratur*, (1993:5), S. 93–101, hier: S. 99.

³⁰ Homi K. Bhabha: *The Location of Culture*, 2009 [1994], S. 104.

³¹ Hans Christian Andersen: ‘Maurerpigen’, in: Ders.: *Samlede Skrifter*. Tiende Bind. Anden Udgave, 1878 [1840], S. 1–81, hier: S. 46f. H[o]uri[s] werden im Islam die 72 Jungfrauen genannt, die dem Glauben nach im Paradies zur Belohnung der Seliggesprochenen warten.

Interessant an dieser Szene ist nicht nur, dass Alkahem den animalischen Vergleich seines Liebesspiels mit dem Ungestüm eines Tigers zieht, womit der gängige orientalistische Stereotyp des heißblütigen Liebhabers erfüllt wird, sondern vor allem die Verbindung ungezügelter Sexualtriebes mit der geografischen bzw. kulturellen Zugehörigkeit zu Afrika. Zwar handelt es sich bei den Mauren um ein (nord-)afrikanisches Volk, dennoch wird die semantische Verbindung zwischen ihnen und dem afrikanischen Kontinent nur an wenigen Stellen in Andersens Tragödie hergestellt. Bei genauerer Betrachtung der Passagen, an denen die Wörter "Afrika" oder "afrikanisch" fallen, lässt sich insofern ein Muster erkennen, als dass dies immer dann geschieht, wenn eine besonders ausgeprägte Binarität zwischen den muslimischen Mauren und den christlichen Spaniern hergestellt zu werden scheint. So spricht Raphaella, als sie erstmals ihren Hass auf den langjährigen Feind zum Ausdruck bringt über die Mauren als eine "afrikanische Welle", die Spanien zu überfluten und das Christentum umzustürzen drohe:

O, jeg føler Gift i Blodet,
Naar paa dette Folk jeg tænker.
Denne africanske Bølge,
Som vil overskylle Spanien,
Styrte Korset, Landets Skikke!³²

An anderer Stelle, bei der ersten Begegnung Raphaellas mit Alkahems Tochter Niama, die sich später als ihre Halbschwester herausstellen soll, macht die Protagonistin – an die Gegenspielerin gewandt – unmissverständlich klar: "Du er en Maurer! [...] Du tilhører Africa!"³³ In der Zusammenschau dieser beispielhaften Nennungen des innerhalb des Stücks sparsam verwendeten Afrika-Begriffs lässt sich ein Kontext erahnen, innerhalb dessen der Bezug der Mauren

³² Andersen: 'Maurerpigen', 1878, S. 6f.

³³ Andersen: 'Maurerpigen', 1878, S. 31.

zur geografischen und kulturellen Größe des afrikanischen Kontinents immer dann hergestellt wird, wenn bei den Rezipienten Assoziationen eines Befremdens ausgelöst werden sollen, die jene, die die zeittypischen literarischen Orientrepräsentationen zur Folge haben, in ihrer Intensität übertreffen. Afrika fungiert innerhalb des Stücks somit als das ultimative Andere, das – um noch ein Weilchen bei Bhabha zu bleiben – beim zeitgenössischen Publikum beides ausgelöst haben dürfte: Furcht, aber ebenso eine möglicherweise in Begehren mündende Neugier.

Dennoch ist – wie bereits bei Oehlenschlägers *Aladdin* – festzustellen, dass orientalistische Stereotype auch in *Maurerpigen* nicht derart allgegenwärtig sind, wie Schauplatz und Handlung es vermuten lassen. Über weite Strecken liest sich das Drama wie eine Liebestragödie, die ohne Bindung an einen bestimmten Ort auskommt. Auch in von Folsachs Untersuchung spielen orientalistische Sujets lediglich eine untergeordnete Rolle. Als Hauptthematik des Stücks benennt sie das Motiv, das eigene Leben und Glück aus Liebe zum Vaterland zu opfern, und argumentiert, Andersen würde sich mit der Wahl dieses Themas in eine seit Mitte des 19. Jahrhunderts innerhalb der europäischen Kunst und Literatur virulent werdende vom Nationalismus geprägte Tradition einschreiben:

Andersen har ønsket at skabe et drama omhandlende dette store, alvorlige emne, og når han netop har valgt at henlægge handlingen til Spanien på den tid, hvor landet delvist var under maurisk herredømme, må det ses som et udtryk for en anden tendens i tiden, nemlig interessen for Den nære Orient. Her ved kunne han i ét og samme stykke behandle et tema, der føltes yderst vedkommende for danskere og samtidig opnå en eventyrlig og eksotisk effekt [...].³⁴

Folgt man dieser Argumentation, sind die Repräsentationen des

³⁴ von Folsach: 'Andersen og Maurerpigen', 1993, S. 96f.

Orients in *Maurerpigen* – ähnlich wie schon bei *Aladdin* festzustellen war – bestenfalls als ein dem Ort und Zeitpunkt der Handlung Authentizität verleihendes Beiwerk zu betrachten, das zudem ein beim zeitgenössischen Publikum ausgeprägtes Interesse an märchenhaften und exotischen Stimmungsbildern befriedigen sollte. Von Folsach stellt in ihrer Analyse explizit die Verbindung zu Dänemarks schwieriger politischer Situation infolge der napoleonischen Kriege sowie der sich abzeichnenden Spannungen um Schleswig und Holstein her.³⁵ Den Konflikt zwischen christlicher europäischer Identität und der arabischen Fremdmacht in Spanien, den *Maurerpigen* zum Thema hat, versteht sie als politische Allegorie auf die Situation des sich selbst in einem Identitätsfindungsprozess befindlichen und nach dem Verlust Norwegens stark dezimierten Gesamtstaats, bzw. als ein Plädoyer für die Vaterlandsliebe, das sich ebenfalls innerhalb des Kontexts eines zur Mitte des 19. Jahrhunderts in Dänemark verstärkt aufkeimenden Nationalgefühls verorten lässt. Eine derartige Interpretation der Tragödie übersieht meines Erachtens jedoch, dass es weniger die in einem unüberwindbaren Dualismus aus patriotischer Liebe des vermeintlich eigenen und abgrundtiefem Hass auf das Andere gefangene Protagonistin ist, die innerhalb des Stückes als Sympathieträgerin konzipiert ist, sondern vielmehr der König von Cordoba, der bereit ist, für die Liebe alle Gräben zu überwinden, die soziale Herkunft und kulturelle Zugehörigkeit gegraben haben und damit einem klassischen romantischen Ideal folgt.

V.

Die ungezwungene Liebe ist auch Thema in Bernhard Severin Ingemanns Kurzgeschichte *Araberer i Constantinopel* (1850), die sich wie auch Andersens Reisebeschreibung *En Digtets Bazar* (1842) wesentlich offensichtlicher in die Ideenwelt des Orientalismus einord-

³⁵ Vgl. von Folsach: 'Andersen og Maurerpigen', 1993, S. 96f.

nen lässt als die beiden oben behandelten Werke. Dass die Novelle den Untertitel *Maaneskinsbillede* trägt, ist aus zwei Gründen passend: Zum ersten spielt sich die Geschichte in der Tat im Schein des Mondes ab – “Det var en stille Midnat”,³⁶ so die einleitenden Worte –, zum zweiten ist die eigentliche Handlung derart minimalistisch, dass der Leser den Eindruck gewinnt, weniger ein Stück Kurzprosa vor sich zu haben, als vielmehr die detaillierte, an Adjektiven reiche Beschreibung eines orientalistischen Gemäldes. Hauptfigur ist Agib, ein arabischer Jüngling, der des Nachts und hoch zu Ross seine Liebste Zuleima aus dem Harem des türkischen Sultans befreit, in den die schöne Verschleierte zu einem nicht genannten Zeitpunkt in der Vergangenheit entführt wurde; die echte romantische Liebe siegt am Ende über die aufgezwungene des Harems. Der Sultan, dem Agib einst Rache schwor, wird bei der Befreiungsaktion getötet.

Bereits die Beschreibung der Hauptfigur macht deutlich, dass Agib, an anderer Stelle auch als “Ørkenens raske Søn”³⁷ bezeichnet, sämtliche Eigenschaften erfüllt, die man – sofern man sich an Saids Benennungen stereotyper Repräsentationen von Orientalen abarbeiten möchte – von einem romantischen Helden des Morgenlandes erwarten kann:

[Der] stod [...] en ung broncefarvet Araber, med sorte Ørneøjne og en dristig Krigerpande, men med saa kjærligt et Udtryk om den fintdannede Mund med det lille, sorte Mundskæg, som om disse Læber kun kunde udaande milde Ord og sværmede Elskovssange.³⁸

Doch es ist nicht allein die Verquickung dieser Eigenschaften, die

³⁶ Bernhard Severin Ingemann: ‘Araberen i Constantinopel: Maaneskinsbillede’, in: Ders.: *Samlede Digter Værker*, Bd. 4, 1915 [1850], S. 203–209, hier: S. 205.

³⁷ Ingemann: ‘Araberen i Constantinopel’, 1915, S. 207.

³⁸ Ingemann: ‘Araberen i Constantinopel’, 1915, S. 205.

es Agib ermöglicht, seine Liebste aus der Gefangenschaft des Despoten zu befreien. Erst die Tatsache, dass die Wache am Stadttor ganz dem Bild entspricht, das ein dänischer "Goldalter"-Dichter vom typischen Orientalen hatte – "Vagten [syntes] henslumret i Opiumsdrømme"³⁹ – ermöglicht dem Helden in Ingemanns Geschichte den Zutritt zum Palast des Sultans.

Der Topos des Rausches, den Martin Zerlang in einem Atemzug mit der Phantasie als Inbegriff des Orientalischen in der Welt der Literatur und Kunst zur Zeit der Romantik bezeichnet,⁴⁰ taucht auch in Andersens Reisebeschreibung *En Digtets Bazar* (1842), die Ingemann, der selbst nie die Länder des Orients bereist hat, gekannt haben dürfte, wiederholt auf. Der Anblick eines Opium konsumierenden Türken stellt für den reisenden Dichter aus dem Norden, der hier zwischen fast schon ethnografisch genauen Ortsbeschreibungen und mit Elementen des Märchengenres vermischten romantisierenden Skizzen wechselt, eine Personifizierung der Poesie dar. In einem kurzen mit "En tyrkisk Skizze" überschriebenen Kapitel heißt es:

Jeg husker den veltilgitrede høiere Etage, der omslutter Qvinderne og skjuler dem for den Fremmedes Blik! her er Poesi! Tyrken selv, den gule Opiums-Spiser, der sidder i røde Buxer og brandguul Kaftan med grøn Turban, er et levende Digt.⁴¹

Neben der in den literarischen Orientrepräsentationen wiederholt auftauchenden Verbindung des Poetischen mit Realität verschleiern und Phantasie beflügelnden Rauschmitteln beinhaltet diese Textstelle auch die Beschreibung einer vor fremden Blicken verborgenen Orientalin. Der begehrlische Blick auf die verschleierte Frau des Morgenlandes ist eines der zentralen Motive innerhalb der

³⁹ Ingemann: 'Araberen i Constantinopel', 1915, S. 205.

⁴⁰ Zerlang: 'Dansk orient', 1993, S. 30.

⁴¹ Hans Christian Andersen: *En Digtets Bazar*, 2006 [1842], S. 260.

im Orient angesiedelten literarischen Werke der Romantik. Er taucht sowohl in Oehlenschlägers *Aladdin*, in *Maurerpißen* als auch in Ingemanns *Araberen i Constantinopel* auf, und ist in Andersens *En Digters Bazar* schließlich nahezu allgegenwärtig. Robert J. C. Young stellt dazu – durchaus im Einklang mit Bhabhas Ausführungen zu *desire* – fest:

Nothing symbolizes the differences between the western and the Muslim worlds more than the veil. Few items of clothing throughout history can have been given more meanings and significances. For Europeans, the veil used to symbolize the erotic mysteries of the east.⁴²

Trotz der großen Fülle an sich in internationale Orientalismuskurse einfügende Darstellungen eines vermeintlich authentischen Alltagslebens in Konstantinopel fällt es schwer, bei der Lektüre von Andersens Reisebeschreibung einen Kontext herzustellen, innerhalb dessen sich *En Digters Bazar* im Sinne Saids als ein Beitrag zur Konstruktion des Orients als “one of [Europe’s] deepest and most recurring images of the Other”⁴³ lesen lässt. Viel nahe liegender scheint es, *En Digters Bazar* in der von Oehlenschläger in seinem *Aladdin*-Prolog etablierten Tradition des Bemühens um eine ästhetische Vereinigung der Weltregionen des Nordens und des Ostens zu verstehen. So macht sich Andersen an zahlreichen Stellen auf die Suche nach zuweilen fast absurden Ähnlichkeiten zwischen seiner skandinavischen Heimat und den ihm neuen Landschaften der Türkei. Die Hafenstadt Galipoli erinnert ihn an “en nordlig svensk by, naar jeg undtager de hvide, høie Minareter”⁴⁴, und bei einer Bootsfahrt auf dem Bosphorus muss er an “Mælarens Bredder mel-

⁴² Robert J.C. Young: *Postcolonialism*, 2003, S. 80.

⁴³ Said: *Orientalism*, 2003, S. 7.

⁴⁴ Andersen: *En Digters Bazar*, 2006, S. 240.

lem Stockholm og Upsala”⁴⁵ denken. Überhaupt scheint Oehlenschlägers Schauspiel dem jüngeren Andersen viel bedeutet zu haben. Nicht nur widmet er – wie bereits erwähnt – die Beschreibung seiner Orientreise “Skandinaviens großem Dichter Adam Oehlenschläger”⁴⁶, auch stellt er einen intertextuellen Bezug her, wenn er über den Anblick eines Prozessionszuges zum Geburtstag des Propheten Mohammed schreibt: “[D]et var en Pragt, som saae vi, hvad Lampens Aand havde skabt for *Aladdin*”.⁴⁷

Auf beinahe rührende Weise illustriert zudem die folgende Stelle aus *En Digtets Bazar*, die die Begegnung des Dichters mit einem türkischen Mädchen bei einer Schiffspassage beschreibt, wie sehr Andersen offenbar darum bemüht war, sich in die Gedanken des fremden Gegenübers einzufühlen:

Jeg satte hende paa mit Skjød, og hun tog mig med sine smaa Hænder om mine Kinder, saae mig saa fortroligt og kjærligt ind i Øinene, og saa maatte jeg tale til hende, jeg talte dansk, og hun loe saa Hjertet hoppede i Livet paa hende, aldrig havde hun hørt saa sølsom en Tale, hun troede bestemt, at det var et tyrkisk Kragemaal jeg lavede for hendes Skyld.⁴⁸

VI.

Als ein Inbegriff des Dänischen gilt bis zum heutigen Tag der weltweit erste Vergnügungspark, das Tivoli in Kopenhagen, dessen Eröffnung im Jahr 1843 “et vendepunkt i dansk kultur”⁴⁹ darstellte, und das als Vergnügungsetablisement für das gesamte Volk einen

⁴⁵ Andersen: *En Digtets Bazar*, 2006, S. 275.

⁴⁶ Vgl. Andersen: *En Digtets Bazar*, 2006, S. 227.

⁴⁷ Andersen: *En Digtets Bazar*, 2006, S. 269.

⁴⁸ Andersen: *En Digtets Bazar*, 2006, S. 240.

⁴⁹ Martin Zerlang: ‘Bagdad i København. Om modernisering i orientalske ge-vandter’, in: *Kultur og klasse [K&K]* (1996:82), S. 155–188, hier: 155.

wesentlichen Beitrag zur Etablierung der bis heute als typisch dänisch angesehen liberalen, demokratischen und egalitären Kultur geleistet hat.⁵⁰ Wie auch das wenige Jahre später auf Frederiksberg eröffnete Varieté-Theater ‘Alhambra’, das nicht nur seines Namens wegen Assoziationen mit der in Andersens *Maurerpigen* beschriebenen orientalischen Maurenfestung hervorrief, war das Tivoli Produkt der Phantasie des 1812 in Algier geborenen Geschäftsmanns Georg Carstensen, der mit dem Vergnügungspark vor den Toren der Hauptstadt mit seinen Fahrgeschäften, einem mit Zwiebeltürmen und Minaretten versehenen Bazar sowie einer nach chinesischem Vorbild gestalteten Pagode eine einzigartige orientalistische Märchenwelt schuf. Martin Zerlang schreibt:

Det forunderlige ved dette billede på danskhed er, at det var indhyllet i orientalske gevandter. I alle henseender – arkitektonisk, musikalsk, litterært – rummede Tivoli henvisninger til Orienten.⁵¹

Interessanter als die Frage, ob es sich beim Bau des Tivoli um das ebenso gigantische wie gewagte Werk einer einzelnen herausragenden Persönlichkeit handelt, oder aber um die natürliche Befriedigung eines – möglicherweise aus Frankreich in die dänische Gesellschaft gelangten – Interesses an orientalistisch geprägten sozialen Praktiken, ist die Tatsache, dass der Vergnügungspark, als er im Jahr 1843 erstmals seine Tore öffnete, schon bald eine zentrale Rolle bei der Herausbildung dessen spielen sollte, was man mit Habermas als “bürgerliche Öffentlichkeit” bezeichnen könnte, und dass das Etablissement trotz – oder vielleicht gerade wegen – seines fremdländischen Erscheinungsbilds nach nur kurzer Zeit zum nachhaltigen Inbegriff von *danskhed* werden konnte. Zerlang versteht das Tivoli in seiner Anfangsphase als eine Art Übungsplatz

⁵⁰ Vgl. Zerlang: ‘Bagdad i København’, 1996, S. 155.

⁵¹ Zerlang: ‘Bagdad i København’, 1996, S. 156.

für urbane gesellschaftliche Praktiken. Die rapide voranschreitende Urbanisierung, sei von vielen Menschen als etwas Fremdartiges aufgefasst worden, was eine Erklärung dafür sei, warum man “ved indøvelsen af urbanitet helst forklædte sig som orientaler”.⁵² Die zahlreichen dampfbetriebenen Fahrgeschäfte stellten zudem ein nützliches Element dar, um dem sich aus allen Gesellschaftsschichten zusammensetzenden Publikum die schönen Seiten der ob ihrer Massivität zuweilen Furcht einflößenden Industrialisierung und Technisierung schmackhaft zu machen.⁵³ Abschließend fasst Zerlang zusammen:

At det 19. århundredes ekspanderende forlystelsesindustri iklædte sig orientalske gevandter var netop begrundet i deres suggestive virkning. Publikum trådte ud af hverdagen, når det trådte ind i disse orientalske bygninger. [...] Med denne gigantiske arkitektoniske maskerade blev alting vendt på hovedet. Det nære, nemlig den moderne industrialiserede hverdag, blev iscenesat som noget fjernt og fremmedgørende, mens det fjerne, nemlig Orienten, blev et mønster på nærhed og fortrolighed.⁵⁴

Die Feststellung, dass der Orient in dem von Zerlang beschriebenen Zusammenhang als eine Assoziationen von Nähe und Vertrautheit hervorrufende Größe erscheinen konnte, steht im Widerspruch zu den internationalen Orientalismuskursen. Über die meisten der hier besprochenen literarischen Werke lässt sich aber eine Aussage treffen, die sich in Zerlangs Ausführungen über die Funktionen des Orientalischen im Zusammenhang mit der Popularität des Tivoli einfügt. Vielleicht abgesehen von Ingemanns Kurzgeschichte *Araberer i Constantinopel*, die auch wegen ihrer Kürze und ihres bildhaften Charakters für eine derart übergeordnete kontextu-

⁵² Zerlang: ‘Bagdad i København’, 1996, S. 161.

⁵³ Vgl. Zerlang: ‘Bagdad i København’, 1996, S. 165.

⁵⁴ Zerlang: ‘Bagdad i København’, 1996, S. 168f.

elle Einordnung ungeeignet zu sein scheint, habe ich für alle hier besprochenen Werke der dänischen Nationalromantik aufzeigen können, dass diese kaum die Abgrenzung von einer mittels zahlreicher Repräsentationen konstruierten fremden Welt zum Thema haben. Viel eher geht es um die Herstellung einer Verwandtschaftsbeziehung der Kultur des Nordens und der des Ostens bzw. um eine Vereinigung beider Weltregionen. So habe ich in Bezug auf Andersens *Maurerpigen* argumentiert, dass das Stück als eine Art Plädoyer für die allgemeine Menschlichkeit und die Überwindung kultureller Grenzen gelesen werden kann, wenn sich der König von Cordoba bereit zeigt, für die wahre Liebe alles Trennende wie etwa Zugehörigkeit zu Kulturkreis und Klasse zu überwinden. In dem zwischen Fiktion und Reisebericht changierenden Werk *En Digters Bazar* zeigt Andersen, der reisende Dichter des Nordens, Sympathie und Einfühlungsvermögen für die Menschen, die ihm in der Türkei, also im Orient, begegnen und versucht, indem er zahlreiche vermeintliche Ähnlichkeiten zwischen dem Osten und dem Norden beschreibt, in der eigentlich fremden Welt dennoch Assoziationen von Nähe und Vertrautheit herzustellen. Besonders offensichtlich schließlich wird die geforderte (Wieder-)Vereinigung der Länder des Nordens mit denen des so genannten Morgenlandes in Oehlenschlägers *Aladdin*. Der Autor bedient sich hier der nordischen Mythologie, um eine Verwandtschaftsbeziehung zwischen beiden Kulturkreisen zu konstruieren. Die Tatsache, dass ausgerechnet der morgenländische Protagonist Aladdin zur Identifikationsfigur für das zeitgenössische dänische Publikum und zu einer Ikone für die zur Zeit der Romantik zentrale Suche nach einem neuen dänischen Selbstbild wurde, deckt sich mit Zerlang's These zum Tivoli. Auch bei *Aladdin* werden die nahe liegenden Identifikationsmuster auf den Kopf gestellt, und das vermeintlich Fremde wird zu einem Spiegelbild des Eigenen, zu einer Projektionsfläche des Nahen und Vertrauten.

In ihren abschließenden Betrachtungen in *Nordic Orientalism*

kommt Oxfeldt zu dem Schluss, dass die zahlreichen Repräsentationen des Orients im 19. Jahrhundert in Dänemark auf das Verlangen der Dänen fußten, sich selbst als moderne kosmopolitische Nation, und Kopenhagen als weltläufige Metropole neu zu erfinden, während die Länder, die die Schauplätze der orientalistischen Werke der Nationalromantik darstellten, im heutigen Dänemark eher Assoziationen xenophober Befremdlichkeit hervorrufen.⁵⁵ In der Tat scheint die Tatsache, dass ausgerechnet ein verträumter persischer Schneidersohn und ein reichlich mit Bazaren und Minaretten ausgestatteter, gänzlich nach orientalischem Vorbild gestalteter Vergnügungspark den Dänen im 19. Jahrhundert so dankbare Hilfsmittel bei der Suche nach Identität und kultureller Selbstverortung waren, in der Zeit von Mohammed-Karikaturen, chronischer Terrorangst und virulentem Rechtspopulismus weitestgehend dem Vergessen anheim gefallen zu sein. Es scheint, als sei die Orange im Turban verfault. An ihrer statt liegt dort jetzt eine Bombe.

⁵⁵ Vgl. Oxfeldt: *Nordic Orientalism*, 2005, S. 224.

Literatur

- Andersen, Hans Christian (1878) [1840]: 'Maurerpigen'. In: Ders.: *Samlede Skrifter*. Tiende Bind. Anden Udgave. Kjøbenhavn: C.A. Reitzels Forlag, S. 1–81.
- Andersen, Hans Christian (2003) [1844]: 'Nattergalen'. In: *H.C. Andersens samlede værker. Eventyr og historier*. Bd. I: 1830–1850. København, S. 271–279.
- Andersen, Hans Christian (2006) [1842]: *En Digtets Bazar*. København: Danske Klassikere, Det Danske Sprog- og Litteraturselskab, Borgen.
- Anderson, Benedict (2006) [1983]: *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London/New York: Verso.
- Behschnitt, Wolfgang (2006): *Wanderungen mit der Wünschelrute. Landesbeschreibende Literatur und vorgestellte Geographie Deutschlands und Dänemarks im 19. Jahrhundert*. Würzburg: Ergon [=Identitäten und Alteritäten; 23].
- Behschnitt, Wolfgang (2007): 'Aladdin und der romantische Dichter. Adam Oehlenschlägers Aladdin-Drama als dänische und deutsche Orientphantasie'. In: Klaus-Michael Bogdal (Hg.): *Orientdiskurse in der deutschen Literatur*. Bielefeld: Aisthesis Verlag, S. 163–181.
- Bhabha, Homi (2009) [1994]: *The Location of Culture*. London/New York: Routledge.
- Brandes, Georg (1899) [1886]: 'Adam Oehlenschläger: Aladdin (1886)'. In: Ders.: *Samlede Skrifter*. Bd. 1. Kjøbenhavn: Gyldendalske Boghandels Forlag, S. 215–265.
- de Lamartine, Alphonse (2000) [1830]: *Voyage en orient*. Paris: Champion.
- Die Edda des Snorri Sturluson* (1997). Ausgewählt, übersetzt und kommentiert von Arnulf Krause. Stuttgart: Philipp Reclam.
- Galland, Antoine (1745) [1704–08]: *Les mille et une nuit. Contes arabes*. Paris: La Compagnie Des Libraires.
- Hugo, Victor (1954) [1829]: *Les orientales*. Paris: Didier.
- Ingemann, Bernhard Severin (1915) [1850]: 'Araberer i Constantinopel: Maaneskinsbillede'. In: Ders.: *Samlede Digter Værker* Bd. 4, København: Kunstforlaget Danmark, S. 203–209.
- MacKenzie, John M. (1995): *Orientalism. History, Theory and the Arts*. Manchester/New York: Manchester University Press.
- Niebuhr, Carsten (1997) [1774–78]: *Reisebeschreibung nach Arabien und andern umliegenden Ländern*. Zürich: Manesse Verlag.

- Oehlenschläger, Adam (1851) [1813]: 'Aly og Gulhyndy'. In: Ders.: *Digterværker og Prosaiske Skrifter*. Fjerde Bind. København: Universitetsboghandler Andr. Fred. Høsts Forlag, S. 207–278.
- Oehlenschläger, Adam (1914) [1805]: 'Aladdin eller den Forunderlige Lampe. Dramatisk Eventyr'. In: Ders.: *Udvalgte Digterværker*. Udgivne ved L. Stange. Bd. 5. København: Københavns Bog- og Kunstforlag, S. 90–276.
- Oxfeldt, Elisabeth (2005): *Nordic Orientalism. Paris and the Cosmopolitan Imagination 1800–1900*. Copenhagen: Museum Tusulanum Press.
- Said, Edward W. (2003) [1978]: *Orientalism. Western Conceptions of the Orient*. London: Penguin Modern Classics.
- Topsøe-Jensen, H[elge] (1963): 'Indledning'. In: Adam Oehlenschläger: *Aladdin eller den forunderlige lampe*. København: Steen Hasselbalchs Forlag, S. 9–41.
- von Folsach, Birgitte (1993): 'Andersen og Maurerpigen. Et dansk orientalistisk drama'. In: *Spring. Tidsskrift for moderne dansk litteratur*. (1993:5), S. 93–101.
- Young, Robert J.C. (2003): *Postcolonialism*. Oxford: Oxford University Press.
- Zerlang, Martin (1993): 'Dansk orient. Aladdins-drømme'. In: *Spring. Tidsskrift for moderne dansk litteratur*. (1993:5), S. 30–39.
- Zerlang, Martin (1996): 'Bagdad i København. Om modernisering i orientalske gevandter'. In: *Kultur og klasse [K&K]* (1996:82), S. 155–188.