

SMÅSKRIFTER FRA

CØNK 15



Hans Cristian Andersen

Zeichnung von Christopher Sand-Iversen 2005 nach eine Fotografie

Vorbemerkung.

Der Text dieses Beitrags besteht aus Ausschnitten aus Tove Barfoed Møllers Habilitationsschrift: *Teaterdigteren H.C. Andersen og »Meer end Perler og Guld«*. En

dramaturgisk-musikalsk undersøgelse. Odense Universitetsforlag 1995. 419 Seiten. Die Ausschnitte sind zumeist aus dem Dänischen übersetzt, einige wenige Stellen stammen aus der deutschen Zusammenfassung am Ende der Abhandlung. Die ausgewählten Stellen wurden zum Teil durch überleitende Sätze und kurze Hinweise und Zusammenfassungen miteinander verbunden. Die Kapitelüberschriften sind neu. Die Bearbeitung erfolgte mit Erlaubnis der Autorin, der Druck mit freundlicher Genehmigung des Syddansk Universitetsforlag (früher Odense Universitetsforlag).

Hans Christian Andersen als Theaterdichter

Europäischen Ruhm gewann Hans Chr. Andersen zunächst mit Gedichten und Romanen. Im Laufe des Jahrhunderts wurden die lyrischen Werke und die größeren Prosaarbeiten im Bewusstsein seines Publikums jedoch immer stärker von der genialen Märchendichtung verdrängt, die ihn weltberühmt gemacht hat. Im 20. Jahrhundert haben Forschung und Leser dann zunehmend eingesehen, dass der Dichter nicht nur Märchen schreiben konnte. Romane, Reiseberichte, Autobiographien und eine Auswahl seiner lyrischen Werke wurden neu herausgegeben, mit Einleitungen und Kommentaren versehen und in größeren und kleineren wissenschaftlichen Arbeiten untersucht.

Hans Christian Andersen schrieb aber auch für das Theater. Er beherrschte die beliebtesten Gattungen seiner Zeit: Vaudeville-Bearbeitungen nach fremden Vorlagen, eigene Vaudevilles, Schauspiele verschiedener Art, Librettos für Opern und Singspiele, Märchen- und Volkskomödien. Zu seinen Lebzeiten gelangten neunundzwanzig Bühnenwerke zur Aufführung, dazu kam eine kleine Anzahl von Gelegenheitsarbeiten. Neun Bühnenwerke waren erfolgreich und wurden immer wieder neu aufgeführt, die meisten sowohl in Kopenhagen als auch in den Provinzstädten, einige auch in Norwegen und Schweden, dreizehn erreichten zwischen acht und einunddreißig Aufführungen, die restlichen sieben weniger.

Andersens Bühnenwerke wurden bisher nicht neu herausgegeben und überhaupt von der Forschung nur wenig beachtet. Viele Leser seiner Werke wissen daher kaum, dass er für das Theater geschrieben hat, und wenn, dann haben sie selten eine positive Vorstellung davon. Vor dem Hintergrund dessen, was in der Andersen-Literatur über sein Verhältnis zum Theater steht, ist das verständlich. In den meistgelesenen Biographien des 20. Jahrhunderts ist er entweder der unglückliche Freier der Frau Thalia oder der unbeholfene Dichter, der die Ansprüche der Bühne unterschätzt. In der jüngsten, speziell für ein ausländisches Publikum gedachten Biographie werden die Bühnenwerke ganz in den Hintergrund gedrängt.

Die Vorstellung vom unbeholfenen und bühnenfremden Dichter beruht größtenteils auf Anekdoten von zweifelhaftem Wert. Der Dichter selbst ist aber auch nicht ganz ohne Schuld daran, dass sein Verhältnis zum Theater immer als unglücklich bezeichnet wurde, in seinen Autobiographien und Briefen schreibt er viel mehr über seine wenigen Misserfolge und seinen Ärger mit der Theaterzensur, den Schauspielern und Kritikern als über seine Erfolge.

Dieses traurige Bild vom unglücklichen Dramatiker Hans Christian Andersen wird durch die ablehnende Haltung der großen dänischen Literaturwissenschaftler aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts verstärkt (Vilhelm Andersen, Hans Brix und Paul Rubow). Ihre Arbeiten waren jahrzehntelang für Forscher, Kritiker und Hochschul- sowie Gymnasiallehrer maßgebend. Alle drei werfen dem Dichter schwache Komposition und fehlende Charakteristik der einzelnen Personen vor und finden seinen Stoff eher für eine epische Bearbeitung geeignet. Tatsächlich kennzeichnen diese Schwächen einige seiner dramatischen Werke und sollten in einer Arbeit über sein Bühnenschaffen nicht unerwähnt bleiben. Seine starken Seiten hingegen werden von den genannten Literaturwissenschaftlern abqualifiziert oder nur am Rande erwähnt, so dass das Gesamtergebnis negativ ausfällt. Nicht einmal Andersens gelungenes romantisches Drama *Der Mulatte*, von Publikum und Kritikern begeistert aufgenommen, das einzige dänische Beispiel eines exotischen Dramas im Stil der französischen Romantik, findet Gnade vor den Augen dieser Forscher. Erst in zwei Darstellungen der dänischen Literaturgeschichte aus dem letzten Drittel des 20. Jahrhunderts wird es wieder positiv bewertet.

Der Mulatte ist wohl die Ausnahme, welche die Regel bestätigt, denn Dramatiker im gängigen Sinne des Wortes war Andersen nicht. Theaterdichter wäre eine weit bessere Bezeichnung. Er hatte mehrere Talente, die es ihm ermöglichten, dem Publikum schöne und lustige Theatererlebnisse zu bereiten. Er hatte z. B. ein ausgesprochenes Talent für die kurze dramatische Situation, und wenn er in kleinen komischen Vaudevilles dieses Talent ausnutzte und lustige oder poetisch-dramatische Situationen in eine Rahmenhandlung einbaute, dann war ihm der Erfolg sicher. Dass eine Rahmenkomposition etwas Neues und Untraditionelles war, haben die Literaturwissenschaftler nicht verstanden. Ihrer Meinung nach hätte Andersen lieber ein Märchen oder eine Geschichte erzählen sollen.

Besonders zwei Talente des Dichters sind das ganze 20. Jahrhundert hindurch von der Forschung unbeachtet geblieben. Er war ein guter Übersetzer und Bearbeiter, und er hatte eine besondere Begabung dafür, die richtige Musik für die Lieder in seinen eigenen oder nach fremden Vorlagen bearbeiteten Vaudevilles sowie in den Märchen- und Volkskomödien zu

finden. Die glückliche Wahl der teils lustigen, teils stimmungsvollen Melodien hat viel zu dem Erfolg dieser Bühnenwerke beigetragen. Auf diese Aspekte gehen die Literaturgeschichten nur selten ein; das gilt auch für die drei Märchenkomödien, die Andersen für das neue Volkstheater (Casinotheater) in Kopenhagen schrieb und die zu seinen größten Erfolgen zählen: *Mehr als Perlen und Gold*, *Das Sandmännchen* und *Die Fledermutter*. Das *Sandmännchen* wurde in einer literaturwissenschaftlichen, *Die Fledermutter* in einer dramaturgischen Arbeit behandelt, zwei ausgezeichnete Untersuchungen, die einzigen zu den Märchenkomödien, die auf einer wissenschaftlichen Grundlage beruhen. Paul Rubow, einer der älteren Literaturwissenschaftler, geht in seiner Arbeit über Andersens Märchen zwar kurz auf die Komödie *Mehr als Perlen und Gold* ein, die gar kein originales Werk, sondern eine Bearbeitung von Ferdinand Raimunds *Der Diamant des Geisterkönigs* ist, nimmt jedoch an, dass Andersen ein romantisches Schauspiel zu schreiben versuchte. Er konstatiert daher verblüfft die „Rohheit“, mit der Andersen die Welten der Geister und der Menschen vermischt, und er weiß mit dem deutlich vernehmbaren „Parodieton“ gar nichts anzufangen. Alle seine Behauptungen verraten, dass ihm das parodistische Zauberspiel zu Raimunds Zeit ganz unbekannt war. Mit dieser Unkenntnis steht er aber nicht allein. Zwei Universitätsprofessoren stellen die doch etwas überraschende Behauptung auf, das Wiener Zauberspiel sei um 1825 von Raimund geschaffen worden. Die insgesamt knappe Darstellung der Märchenkomödien in den Literaturgeschichten ist entweder auf fehlende Sachkenntnis oder auf eine abwertende Haltung gegenüber dem Volksstück zurückzuführen.



Ferdinand Raimund
Zeichnung von Schwind

Als Theaterdichter besaß Andersen noch ein weiteres Talent. Er hatte, wie ein Kritiker in den vierziger Jahren des 19. Jahrhunderts es formulierte, einen genialen Blick für die Bühnenwirkung. Erstmals in Dänemark nützt er den Szenenwechsel bei offenem Vorhang dramatisch aus, kennzeichnet eine Person durch die Ausstattung ihres Zimmers oder bereitet die Handlung durch eine unkonventionelle Dekoration vor. Dieser Blick für die Bühnenwirkung war ein Aktivposten des Theaterdichters. Solche Aktivposten bemerken die Literaturwissenschaftler nicht. Sie lesen nur ungern Bühnenanweisungen, überspringen fast immer eventuelle Liedertexte und Musikangaben und machen sich selten Gedanken über das Bühnentalent eines Dramatikers. Auch zu Andersens Zeit gab es solche Literaturwissenschaftler, damals aber wurden seine Stücke aufgeführt, und die Kritiken, die auf das Erlebnis der Aufführung reagieren, sind überliefert. Heute, wo die Stücke nicht mehr aufgeführt werden, fallen die

literaturwissenschaftlichen Analysen schwerer ins Gewicht. Wenn im Folgenden die Bezüge zwischen Andersens Komödie *Mehr als Perlen und Gold* und Raimunds *Diamant des Geisterkönigs* untersucht werden, dann geschieht das auf dramaturgischer Grundlage, damit der Theaterdichter Hans Christian Andersen zu seinem Recht kommt.

Gleich zu Beginn ist festzuhalten, dass die Uraufführung dieser Märchenkomödie am 3. Oktober 1849 im Casinotheater ein anhaltender Erfolg war, sowohl für den Dichter als auch für die Schauspieler und – nicht unwesentlich – für die Theaterkasse. Auf längere Sicht war jedoch das Wichtigste, dass das neue Theater damit das nötige Prestige bekam. Die Kopenhagener besuchten insgesamt zwar gerne das neue Theater, von der tonangebenden bürgerlichen Intelligenz wurde es jedoch mit einer gewissen Verachtung betrachtet. Man konnte sich nur schwer vorstellen, dass die Provinzschauspieler, die hier auftraten, annehmbares Theater spielen konnten. Der Direkter Hans Wilhelm Lange versuchte, seinem Theater dadurch Prestige zu verschaffen, dass er Stücke derselben Dichter aufführte, die auch für das Königliche Theater schrieben. Daher hatte er auch Andersen zur Teilnahme aufgefordert.



Mehr als Perlen und Gold wurde am 3. Oktober 1849
im Casinotheater in Kopenhagen aufgeführt

Der Erfolg von Andersens Stück gab dem Theater, was der tüchtige Lange ihm trotz seiner Initiativen allein nicht geben konnte. „Ich habe meine Absicht erreicht, alle Classen, die Arbeiter und die Noblesse, an diesem Ort zu versammeln; alle die fremden Botschafter waren auch da, und das giebt einen guten Ton [...],“^[1] schrieb Andersen am 29. Oktober an den Erbgroßherzog von Weimar. Sechs Jahre später wiederholte er im *Märchen meines Lebens*: „[...] und dieses Stück, wage ich zu sagen, verschaffte dem Casinotheater Ansehen, alle Klassen, von den vornehmsten bis zu den ärmsten kamen, es zu sehen [...].“^[2] Man muss Andersen wohl Recht geben, dass das Casinotheater nach dem 3. Oktober 1849 mehr als früher zum Volkstheater wurde, wo Vertreter aller Gesellschaftsschichten einander treffen und sich vergnügen konnten.

Zauberspiel und Märchenkomödie

Auf das Titelblatt seines Manuskripts von *Mehr als Perlen und Gold* schrieb Andersen zuerst „Tryllespil“, strich es dann aber durch und schrieb stattdessen „Eventyr-Comedie“ (Märchenkomödie). „Tryllespil“ ist eine direkte Übersetzung von „Zauberspiel“, ein Begriff, den Raimund gerne zur Charakterisierung seiner Stücke verwendet; *Der Diamant des Geisterkönigs* heißt im Untertitel „Zauberposse mit Gesang“. Diese Berichtigung ist vielsagend, sie wird unterstrichen und erläutert durch Aussagen in mehreren Briefen.^[3] Dem Erbgroßherzog schreibt er: [...] aber ich habe daraus ein ganz neues und dänisches Werk gemacht, mit meinem geistigen Blut und Fleisch ein Andersensches dänisches Märchen.“ Beskow bekommt zu hören, dass das Stück so viel von seinem „geistigen Fleisch und Blut“ bekommen hat, „dass es ganz dänisch geprägt ist“. Fast das Gleiche schreibt er in seinem Brief an Atterbom. Lorck gegenüber heißt es ganz ohne Umschweife:

Ich habe von Raimund übernommen, was mir gefiel, habe mich an das Sujet von Tausendundeiner Nacht gehalten und ansonsten mein eigenes dänisches Blut mitsamt meiner dänischen Laune hineingegossen, so dass kaum mehr ein fremder Geschmack übrig geblieben ist.

Es ist also kein leeres Wort, wenn Andersen auf das Titelblatt der Komödie schreibt: „Freie Bearbeitung nach ...“. Ein wesentlicher Teil der vorgenommenen Änderungen muss im Lichte dieser Briefzitate gesehen werden.

Die Märchenwelt in Raimunds Stück unterscheidet sich nämlich in mehrfacher Hinsicht sowohl von Andersens Märchenwelt als auch von dem ihm vertrauten Volksmärchen, dem er viele Züge entlehnt hat. So vollzog sich die Handlung des Volksmärchens in einer nicht näher bestimmten Vergangenheit und an einem unbestimmten Ort, während die „Zauberspiele“, an denen sich die Wiener zur Zeit Raimunds erfreuten, in der Gegenwart, entweder in Wien mit seinen Vorstädten oder in einem wienerischen Phantasieland spielten. Andersens Märchen scheinen in dieser Hinsicht den Zauberspielen am nächsten zu stehen; viele von ihnen geschehen jetzt und hier, während man sie liest, und sie sind unverwechselbar von dänischem Stadt- und Landleben geprägt.

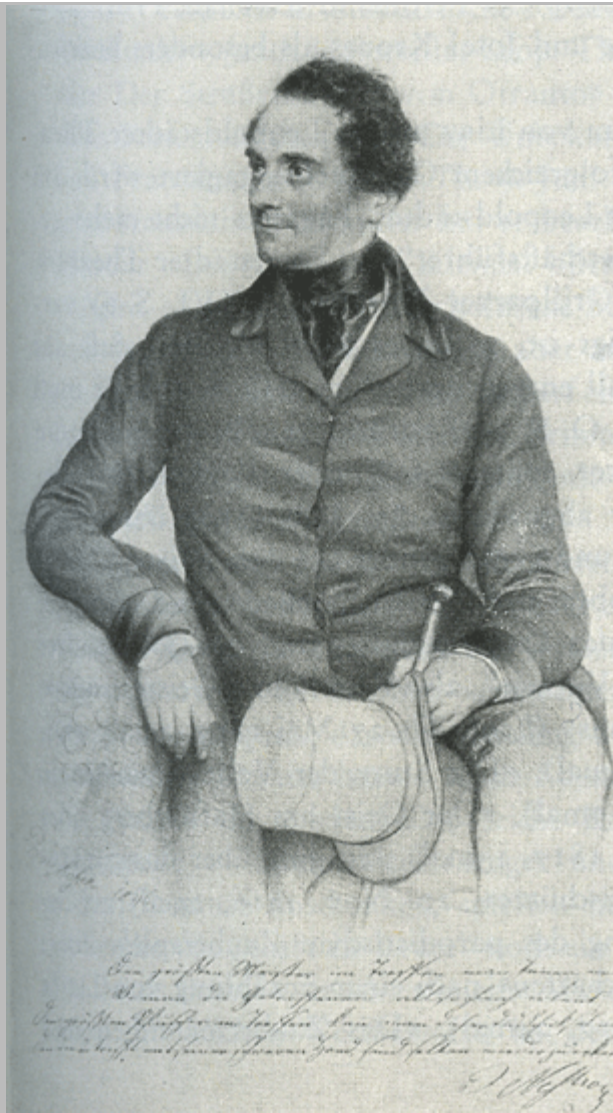
Die Personengalerie ist im Großen und Ganzen in Volksmärchen und Zauberspiel gleich: einfache Leute, vornehme Leute und Vertreter der übernatürlichen Welt (Hexen, Feen, Trolle usw.), aber in der Auffassung der letzteren gibt es einen entscheidenden Unterschied. Im Volksmärchen sind die übernatürlichen Wesen ferne, hohe Mächte, die an geeigneten Stellen der Handlung auftauchen, um Held und Heldin auf ihrem Weg zu helfen oder sie aufzuhalten; zwischen Sterblichen und Geistern besteht ein deutlicher Abstand. Im Wiener Zauberspiel zur Zeit Raimunds ist der ganze Geisterapparat weitgehend vermenschlicht und „verwienert“. In den Wolkenpalästen gibt man Gesellschaften, verleumdet einander und schmiedet Intrigen, während man zugleich plant, wie man den Sterblichen beistehen oder sie necken kann, eventuell auch, wie man sie dazu bringen kann, einem selbst beizustehen, wenn man von bösen Mächten bedroht wird. Feen sind nicht nur lieblich und luftig, sie können auch blasiert oder raffiniert sein und ein flinkes Mundwerk haben, und die Geisterfürsten sind oft eher gemütlich als furchteinflößend.

Zaubern aber, das können sie! Auch mit ihrer eigenen Anwesenheit. Ungeniert wandeln sie zwischen den Kulissen aus und ein, hinein ins offene Dekor, steigen aus der Versenkung auf und in sie hinunter, schweben zwischen den Sofitten herab und verschwinden wieder auf dem gleichen Weg. Und großzügig verteilen sie Zauberstäbe und andere Talismane, nicht an erschreckte oder verwunderte Sterbliche, sondern an Menschen, die all das Wunderbare, das ihnen geschieht, für ganz selbstverständlich halten – das sind echte Züge des Volksmärchens, die sich auch bei Andersen finden, (der Soldat und sein Feuerzeug, der fliegende Koffer). Doch sind die Beispiele hier

weniger zahlreich, denn Andersen ist nicht so großzügig mit Zauberei und gebraucht den übernatürlichen Apparat im Großen und Ganzen mit Vorsicht. Dessen Gestalten schafft er entweder selbst (die Schneekönigin), oder er nimmt sie aus Volksaberglauben und Sagen, freilich versieht er sie auch mit recht menschlicher Individualität.[4]

Stärker noch berühren Andersens Märchen und das Wiener Zauberspiel einander im entzückenden Miteinander der phantastischen und der wirklichen Welt. Das kann einem Dichter, dem das Wirkliche märchenhaft und das Märchenhafte wirklich war, nicht fremd gewesen sein.[5] Schließlich charakterisieren Witz, Biss, Ironie und Satire sowohl Andersens Märchen wie die Wiener Komödien, welche letztere doch stark auf komische (nicht selten derbkomische) Effekte bauen, die bei Andersen weniger hervortreten. Es gibt also deutliche Berührungspunkte zwischen dem Wiener Zauberspiel und Andersens Märchengattung, aber auch Unterschiede. Da war folglich zu ändern und zu bearbeiten, wenn Raimunds Zauberspiel „ein Andersensches dänisches Märchen“ werden sollte.

Während der Bearbeitung tauchte eine andere Inspirationsquelle auf. Die zweite Quellenangabe auf dem Titelblatt, „Tausendundeine Nacht“, ist doppeldeutig. 1843 war Andersen in Paris, dort, im Theater Porte St. Martin, sah er Th. und C. Cognards Märchenshow *Mille et une Nuits*; eines der darin erzählten Märchen, *Die Geschichte des Prinzen Zeyn Alasnam*, war die Vorlage für Raimund. Die Erinnerungen daran verwoben sich bei der Bearbeitung mit Erinnerungen an Studentenkomödien aus vergangener Zeit, mit Notizen und ungedruckten Materialien aus Andersens Mappen und Heften. Und aus all diesem Wirrwarr tauchte dann *Mehr als Perlen und Gold* auf.



Johann Nestroy. Lithographie von Prinzhofer

In den Wiener Vorstadttheatern hatte Andersen auch Zauberpossen gesehen, jedoch nur wenige und keine von Raimund. Nur zwei davon gefielen ihm wirklich, Karl Meisls *Das Gespenst auf der Bastei* und Nestroys *Der böse Geist Lumpazivagabundus*. Denn auch in unterhaltsamen Stücken verlangte Andersen einen zusammenhängenden Inhalt; bloße Vorführung von Bühnentechnik langweilte ihn. Doch er erkannte mit sicherem Blick den Wert der Wiener Gattung. Im *Bazar eines Dichters* schrieb er:

Außer diesen beiden genannten k. k. Theatern hat Wien in den Vorstädten mehrere Volkstheater, wo der ehrliche Bürger sich an den Dialekten erfreut und das Alltagsleben betrachtet, wie es vom bengalischem Licht der Poesie

bestrahlt wird. Die Bewohner des Nordens müssen bei den Wienern gelebt und das Volk gut kennengelernt haben, um das ausgesprochen Geniale, das in den losen Skizzen dieser Stücke steckt, richtig schätzen zu können.[6]

Und weiter:

In Dänemark haben wir eine dramatische Gattung, welche den Wienern nicht zu eigen ist, das ist das Heibergsche Vaudeville, aber so große Wirkung diese Stücke, teils aufgrund ihres eigenen Wertes, teils aufgrund ausgezeichneter Darstellung zu Hause auch hatten, so glaube ich doch nicht, dass sie an Humor und poetischem Wert höher gestellt werden können als eine dichterische Gattung, welche speziell die Wiener haben und nicht wir, nämlich ihre Volkskomödien und namentlich diejenigen Raimunds.

Hans Christian Andersens Arbeit an seiner Märchenkomödie

Am 14. Februar 1849 begann Andersen mit der Arbeit an seinem Stück. In dieser Zeit besuchte er fleißig das Casino-Theater. Zwanzig Jahre lang hatte er, abgesehen von gelegentlichen Studentenkomödien, nur für ein und dasselbe Theater geschrieben, mit dessen bühnentechnischen und schauspielerischen Möglichkeiten er im Guten und Schlechten vertraut war. Nun sollte er für ein neues Theater von anderen, vor allem geringeren Dimensionen schreiben und für Schauspieler, deren Talente er nicht kannte. Folglich musste er Theater und Schauspieler kennenlernen; die Informationen, die Lange ihm sicher bereitwillig gab, reichten nicht aus.

Wenn Andersen mit einer neuen Arbeit ganz oder teilweise fertig war, erprobte er sie häufig, indem er sie guten Freunden vorlas. Amüsierten sich die Leute an den richtigen Stellen, zeigten sie sich ergriffen und feierlich, wenn er die ernstesten Saiten anschlug? Waren überflüssige Passagen zu streichen, oder war es nötig, erklärende Bemerkungen hinzuzufügen? Wenn er einem Publikum vorlas, konnte er hören, ob die Worte richtig fielen, ob er die richtigen Wendungen gebraucht hatte. Der Dichter merkte sich die Reaktionen der Menschen, ging nach Hause und feilte an seinem Manuskript.

Den Kalendereintragungen zufolge liest Andersen die Komödie fünfmal im

Lauf der nächsten Wochen. Dänemark befindet sich damals im Krieg gegen Preußen, das die aufständischen Holsteiner unterstützt. Am 7. April kommt die Mitteilung vom Verlust des Linienschiffes *Christian VIII* und der Fregatte *Gefion* in der Förde von Eckernförde, und Andersen fühlt sich tief unglücklich. Am 10. April schreibt er: „Den ganzen Tag verzagt, es ist, als sei ich auf einem sinkenden Wrack.“^[7] Mehrere Male gibt es Streit mit persönlichen Freunden, die er „fanatisch“ dänisch nennt. Selbstverständlich war Andersen sich keinen Augenblick im Zweifel über seinen nationalen Standpunkt, seine Gedanken gingen aber auch zu all den nahen Freunden südlich der Grenze, und er war nicht imstande, alle Deutschen en bloc als Unmenschen anzusehen. Der Kalender zeigt weitere Eintragungen, die davon erzählen, dass der Dichter „verzagt“, „traurig“, „mutlos“ ist, oder dass eine „traurige Zeit“ angebrochen ist. Möglicherweise dauert es deshalb vierzehn Tage bis zur fünften und letzten Vorlesung am 22. April. Der Kalender enthält kaum weitere Eintragungen zum Stück. Die Kriegsdepression verschwindet angesichts der Freundlichkeit und Ehrenbezeugungen, die ihm bei seiner Reise in Schweden zuteil werden, die er am 17. Mai antritt, sowie bei der Nachricht vom Sieg bei Fredericia (6. Juli) und dem folgenden Waffenstillstand mit Preußen (10. Juli).

Das vorliegende Manuskript von *Mehr als Perlen und Gold* ist teils eine Reinschrift von Arbeitsblättern, die verloren gegangen sind, teils weiterhin Arbeitsmanuskript. Der Dichter hat eine Reihe von Veränderungen vorgenommen: Fehlerkorrekturen, sprachliche Verbesserungen, Änderungen des Lokalkolorits, aktuelle Witze, Berichtigung von Regiebemerkungen, kräftige Ausweitung der Szene, in welcher das Küchenmädchen mit der Storchenpost eine Botschaft seines Verlobten erhält, Änderungen in fast allen Gesangstexten, neue Aufteilung der Komödie: von 2 Akten zu 4 Akten.

So gut wie alle Veränderungen verbessern das Stück. Die neue Aufteilung in vier Akte dagegen, die offensichtlich erst spät vorgenommen wurde, als Kostüme und Dekorationen bereits fertig waren, ist dramaturgisch, wie ich in meiner Abhandlung nachgewiesen habe, ein deutlicher Nachteil. Weder Andersen, noch H. W. Lange haben sich dazu geäußert, noch finden sich Erklärungen in den zugänglichen Quellen. Die Ursache kann auch nicht in der Bühnenkapazität des Casino-Theaters liegen, wir müssen sie in äußeren Umständen suchen.

Das Casino war nicht nur ein Theater. Es war Konditorei, Restaurant und der berühmte Biertunnel. Deren Pächter wollten gerne möglichst viele Erfrischungen verkaufen, und dafür war eine einzige Pause nicht ausreichend.

Vermutlich deswegen hatte es sich im Casino allmählich auch eingebürgert, mehrere Pausen im Laufe eines Abends zu halten, nicht nur wegen der

gemischten Programme, sondern auch dann, wenn es nur eine einzige Vorstellung gab. Man spazierte in der Pergola und im Basargang, trank sein Glas Bier oder besuchte Restaurant und Konditorei. Wenn das Theater gefüllt war, waren mehrere hundert Menschen dicht gedrängt zusammen. Man kann sich vorstellen, dass sie es vorzogen, mehr als eine Pause zu haben.

Der Handlungsverlauf

Zum besseren Verständnis des Folgenden sei hier zunächst der Handlungsverlauf von Andersens Stück angegeben:

1. Akt

1. und 2. Szene

Wolken Schloss des Geisterkönigs. Das Stück beginnt in einem Vorgemach, wo einige seiner Untertanen auf Audienz warten. Sie sind unzufrieden mit ihrem Herrscher, der zu lange schläft und sie warten lässt; sie glauben, dass der Einfluss einer gewissen Fee mit einem bezaubernden Gesang ihn dazu verleitet hat, die Menschen allzusehr zu bevorzugen. Pamphilius, der Erste Kammerdiener des Geisterfürsten, teilt ihnen mit, dass die Fee in Ungnade gefallen ist, in einen Vogel verwandelt und ins Affenland verwiesen wurde. Dort wird sie, eingesperrt in einen goldenen Käfig, unter den ersten Familien des Landes weitergereicht. Menschen, die Audienz beim Geisterfürsten erhalten wollen, müssen künftig eine Feder des Vogels vorweisen. Eine solche ist nicht leicht zu gewinnen; wird man ertappt, so wird man in einen Affen verwandelt.

Weiter geht es im Schlafzimmer des Geisterfürsten, wo er in seinem Wolkenbett erwacht und die lästigen Untertanen fortschickt. Er ist froh, dass er seinen alten Freund, den Zauberer Zephises, bei sich hat. Die beiden Herren haben einst zusammen muntere Tage auf der Erde verbracht, wo Zephises das Versprechen erhielt, nach seinem Tod zu einem „Geist“ zu werden. Zephises hingegen ist weniger froh, als man erwarten sollte. Sein Tod war plötzlich (Blitzschlag), und sein armer Sohn hat nichts zu beißen, denn er weiß nichts vom Schatz, den Zephises mit Hilfe des Geisterfreundes gesammelt und in einem geheimen Gewölbe unter seinem Haus verborgen hat. Der Geisterkönig bittet Pamphilius, einen wohlgesonnenen Geist auf die Erde zu schicken, um den Sohn über den Schatz zu informieren; und nachdem die Jahreszeiten einen Ruffel bekommen haben, weil der Blitzschlag im November geschah, lädt der Geisterkönig seinen alten Freund zu eingemachtem Krokodil mit Alpenrosen ein.

3. Szene

Ein Zimmer in Zephis' Haus. Der Sohn Elimar trauert über den plötzlichen Tod seines Vaters, der ihn völlig mittellos zurückgelassen hat. Der Diener Henrik und dessen Verlobte, das Küchenmädchen Grethe, versuchen, ihn zu trösten, doch er schickt sie fort. Dann bekommt er Besuch vom Hauskobold, der in der Rolle des wohlgesonnenen und helfenden Geistes auftritt, weil Pamphilius in den Wolken keine freien Geister zur Verfügung hatte. Der Hauskobold erzählt ihm von der geheimen Schatzkammer, in die sie zusammen hinabsteigen.

4. Szene

Unterirdisches Gewölbe. Hier finden sich reiche Schätze, u. a. sechs kostbare Statuen und ein leerer Sockel, auf dem eine schriftliche Aufforderung des Vaters an den Sohn liegt, die siebte Statue zu suchen, die *mehr Wert ist als Perlen und Gold*. Elimar möchte natürlich gleich das wertvolle Standbild besitzen, und da der Geisterkönig weiß, wo es ist, entschließt Elimar sich, sich eine Feder der verwandelten Fee zu besorgen. Henrik und Grethe nehmen rührenden Abschied voneinander, und Elimar macht sich mit Henrik und dem Kobold auf ins Land der Affen.

5. Szene

Zimmer in Zephis' Haus. Grethe besorgt den Haushalt, während ihr Herr und ihr Verlobter auf Reisen sind. Sie erzählt und singt davon, was sie in dieser Zeit tun will, und beschreibt das Festmahl, das sie ihnen bereiten will, wenn sie gesund zurückkommen.

6. Szene

Soiree in einem großen Saal einer vornehmen Familie im Affenland. Elimar und Henrik sind unter den Gästen. Es glückt Elimar zu fliehen, nicht nur mit einer Feder, sondern mit dem ganzen Vogel. Henrik wird vom Kobold gerettet, vorher aber von den wütenden Einwohnern in einen Affen verwandelt.



Hans Christian Ley: Szenenbild von *Mehr als Perlen und Gold*.
Theatermuseum im Hoftheater Kopenhagen

2. Akt

1. Szene

In den Wolken beim Geisterkönig. Der König ist glücklich, dass er den Vogel, also die Fee, wieder bei sich hat. Henrik bekommt wieder Menschengestalt, und der König verspricht Elimar die siebte Statue, wenn er ein junges, hübsches, gutes und unschuldiges Mädchen finden kann, das nie gelogen hat. Er darf sich nicht in sie verlieben, sondern muss sie prompt im irdischen Palast des Herrschers abliefern. Unterlässt er das, muss er sterben. Elimar leistet einen Schwur darauf und verlässt den Ort zusammen mit Henrik und dem Kobold.

2. Szene

In der Luft. Die Reisenden befinden sich in einem Luftballon, den der Kobold steuert. Sie begegnen einem Storch, dem Henrik einen Brief an Grethe mitgibt.

3. Szene

Der Flug endet im Land der Wahrheit, das sich eher als Reich der Lüge herausstellt. Hier glückt es Elimar, mirabile dictu, ein junges Mädchen namens Anna zu finden, die den strengen Anforderungen des Geisterkönigs Genüge tut. Der König dieses Landes ist nur allzu froh, das wahrheitsliebende Mädchen loszuwerden, die seiner Meinung nach voller Lügen ist, und Elimar, Anna, Henrik und der Kobold fliegen zurück.

4. Szene

Haus des Zephises. Grethe fühlt sich einsam und sehnt sich nach ihrem Henrik. Doch die Trauer verwandelt sich in Glück, als der Storch ankommt und den Brief übergibt, den sie laut liest und ihren Freundinnen zeigen will.

5. Szene

Die Reisegesellschaft landet mit ihrem Ballon in einer wilden vulkanischen Gegend in der Nähe des Palastes, den der Geisterfürst auf der Erde hat. Es stellt sich heraus, dass die beiden Jungen, Elimar und Anna, sich ineinander verliebt haben. Elimar bereut, dass er Anna dem Geisterfürsten versprochen hat, der sich nun in all seiner Majestät zeigt. Vergebens bietet Elimar sein Leben und die gefundenen Schätze zum Tausch. Der Geisterfürst ist unerbittlich und lässt das Mädchen verschwinden.

6. Szene

Zauberei führt Elimar und Henrik zurück in die Schatzkammer, und hier steht die siebente Statue – verschleiert. Als Elimar sie in seiner Verzweiflung zerstören will, fällt der Schleier – es ist natürlich die geliebte Anna, die er vom Sockel hebt. Zugleich werden Henrik und Grethe wieder vereint. Das Ganze war ein ausgeklügelter Plan der beiden Alten, des Geisterfürsten und Zephises: Elimar hat die Prüfung glanzvoll bestanden. Indem er bereit war, auf seinen Reichtum zu verzichten, hat er bewiesen, dass solch eine Frau mehr wert ist als die Reichtümer der ganzen Welt.

Schlusstableau

Der Hintergrund öffnet sich, man sieht den Geisterfürsten und Zephises, umgeben von Genien.

Trotz Unterschieden im Bühnenaufbau ist die Handlung in Vorlage und Bearbeitung im Großen und Ganzen dieselbe wie bei Raimund. Eine eigene Nacherzählung des Handlungsverlaufes von *Der Diamant des Geisterkönigs* erübrigt sich daher. Man muss sich nur ein paar Einzelheiten merken. Die Fee mit der bezaubernden Stimme wird bei Raimund in einen singenden Baum verwandelt, der in einem Zaubergarten steht und von einem bösen

Geist bewacht wird. Um beim Geisterkönig Audienz zu bekommen, muss man einen Zweig davon vorweisen; ihn zu erhalten, ist mit schweren Prüfungen verbunden und mit der Gefahr, in ein Tier oder eine Pflanze verwandelt zu werden. Der Zauberer Zephises, der bei Andersen in Kopenhagen wohnt, hat bei Raimund ein Haus in der Wiener Vorstadt. Sein Sohn heißt Eduard, Diener und Küchenmädchen sind Florian und Mariandl, und der Helfer aus der Geisterwelt ist der junge Genius Kolibri.

Unterschiede im Dekor

In meiner Abhandlung habe ich die Unterschiede im Dekor genau untersucht. Hier seien die wichtigsten hervorgehoben.

Bei Raimund wohnen Zephises und Eduard in ländlicher Umgebung, Andersens Zephises und Elimar hingegen wohnen in Kopenhagens vorstadtähnlichem Viertel Vesterbro. Natürlich war der Verkehr von Fußgängern und Fahrzeugen 1848 nicht sehr dicht, aber eine Postkutsche, die zum Himmel steigt wie bei Raimund, hätte doch unpassende Aufmerksamkeit erregt auch wenn der Aufstieg meerwärts stattgefunden hätte. Dazu kommt, dass eine Postkutsche nicht mehr recht aktuell war in einem Kopenhagen, das 1847 eine Eisenbahn bekommen hatte. Die Gesellschaft muss daher mit dem Zug fahren, doch nicht vom neuen Bahnhof aus – sie soll ja nicht nach Roskilde –, daher zaubert Andersen eine unterirdische Bahn herbei und lässt Elimar und seine Begleiter unmittelbar nach dem Besuch der geheimen unterirdischen Schatzkammer losfahren. (Bei Raimund liegt die Kammer über der Erde.)



Ferdinand Raimund. Litographie

Im Finale des 1. Akts hatte Raimund das Publikum im Leopold-stadttheater mit seiner Bühnentechnik verblüfft und begeistert. Das Dekor stellt eine Landschaft mit einem hohen Berg vor. Ein Weg windet sich nach oben, so dass man ihn gleichsam in drei Etagen sehen kann. Am Ende des obersten Wegstückes steht ein Portal mit der Aufschrift „Zaubergarten“. Im Hintergrund sieht man einen rauchenden Vulkan: der irdische Palast des Geisterfürsten. In den Kulissen gibt es Felsvorsprünge, dort und am Fuß des Berges wachsen Heliotropen, die jeweils ein Menschenantlitz in ihrer Mitte tragen. Es gibt viele Tiere auf der Bühne, sie sind ebenso wie die Pflanzen verwandelte Menschen, die vergeblich versucht hatten, einen Zweig des singenden Baumes zu erlangen. Aus dem Zaubergarten klingt der verlockende Gesang des Baumes, und auf jedem Wegstück begegnet zuerst Eduard und dann sein Diener einer Reihe von Trugbildern.

Es gelingt Eduard, einen Zweig zu erobern. Der Diener wendet sich nach

einem der Trugbilder um und wird in einen Pudel verwandelt, eine Hundehütte senkt sich über ihn, und eine kleine Person in einem Pudelkostüm kriecht heraus. Eduard will den Pudel mitnehmen, aber der böse Wächter will ihn erschießen; sogleich zaubert Eduards helfender Geist acht lebende Pudel herbei, und gleichzeitig erscheinen „flache“ Pudel perspektivisch auf allen Felsvorsprüngen. Die Bühne verdunkelt sich, es blitzt und regnet, das Wasser steigt und steigt, die Bühne ist ein einziges Meer, in dem die Pudel herumschwimmen. Eduard und seine Gefährten retten sich auf einen Felsen, der sich in ein Segelschiff verwandelt und mit ihnen davon segelt.

Bedenkt man, dass die Bühne im Leopoldsteater nur zehn Meter Tiefe hatte, ist man verblüfft darüber, dass solch eine Handlung sich verwirklichen ließ, und das meint wohl auch der Rezensent der *Theaterzeitung* mit seinem Kommentar insbesondere zum Finale des 1. Akts:

[...] und es soll nur ein Lob für das Leopoldstädter Theater seyn, wenn man gesteht, daß man bisher ein solches Ensemble von schwierigen Aufgaben auf einem so kleinen Raum für ganz unausführbar hielt. Aber dem Genius des Herrn Raimund gelang es, über alle Hindernisse zu siegen.[8]

Warum hat Andersen Raimunds Finale nicht übernommen? Dafür mag es mehrere Gründe geben. Vielleicht war es zuviel Maschinentheater; Menschen, die in Tiere und Pflanzen verwandelt wären, passen nicht in Andersens Märchenwelt,[9] und die vielen Pudel unterstrichen allzu sehr die hündische Treue des Dieners Florian, der keine Prüfungen ablegen, sondern nur seinem Herrn folgen muss. Das passt nicht zur Dienergestalt in Andersens Bearbeitung. Ein Bühnenbild wie das in Wien hätte man auch in Kopenhagen herstellen können, aber Monolog und Gesang des Küchemädchens Grethe dauerten keine 25 Minuten, die Zeit, die der Wiener Maschinenmeister mindestens für die Verwandlung zur Verfügung hatte. Außerdem wäre die Tunnelbahn zu entfernen gewesen, welche die ganze Tiefe der Casinobühne einnahm. Schließlich kann Raimunds Finale nur gelingen, wenn man auch über einen Komiker gleicher Art und gleichen Formats verfügt wie Raimund selber. Die Handlung findet hauptsächlich in dem kleinen Zimmer statt, u. a. eine lustige und leicht rührende Abschiedsszene mit Duett zwischen Florian und Mariandl; einen Teil dieses Stoffes hat Andersen in seine unterirdische Schatzkammer verlegt. Außerhalb des Hauses bleibt an Handlung eigentlich nur die Abreise übrig, sie wird bei Raimund ausgeschmückt und durch Vorlagen für zwei komische Nummern für Florian gestreckt. Raimund war normalerweise zwar nicht erpicht darauf, auf Kosten der Handlung zu brillieren, hier aber offenbar gezwungen, das

Publikum zum Lachen zu bringen und vergessen zu lassen, dass eigentlich nichts geschieht, sondern Zeit gewonnen werden muss, um das Dekor fürs Finale vorzubereiten.

Die Umsetzung ins Dänische

Es wäre eine unmögliche Aufgabe, den ganzen Originaldialog des Stückes in ein gutes und verständliches Dänisch zu übersetzen (oder besser: umzusetzen), wenn das Ergebnis auch Spaß machen sollte. Wenn man ein Wiener parodistisches Zauberspiel übersetzen will, dann reicht es nicht, ordentliche Deutschkenntnisse zu besitzen, dazu sprachliche Fantasie und die Fähigkeit, den besonderen Ton des Originals zu treffen, etwas, was man bei jeder Art von Übersetzung können muss. Hier muss man auch die süddeutsche/ österreichische Sprache und den besonderen Wiener Dialekt kennen. Außerdem muss man Dialoge, die von Andeutungen auf lokale Sitten und Ge-bräuche, auf aktuelle Gesprächsthemen, politische Zustände usw. geradezu wimmeln, so umsetzen können, dass sie ein dänisches Publikum ansprechen und möglichst auch belustigen. Außerdem müssen die Wiener Örtlichkeiten durch entsprechende dänische (d.h. in diesem Fall: Kopenhagener) ersetzt werden, und man muss zum Wiener Lokalpatriotismus Stellung nehmen: soll er in einen Preis Kopenhagens als des schönsten Ortes in der Welt „übersetzt“ werden, soll er gedämpft oder ganz weggelassen werden?

Auch wenn man Andersens dänische Version als eine Bearbeitung betrachtet, findet man leicht mehrere längere Passagen in den Szenen „Wolkenschloss des Geisterkönigs“ und „im Land der Wahrheit“ sowie einige Repliken im „Haus des Zephis“, die so dicht an Raimunds Text sind, dass man sie als Übersetzung ansehen kann; und wenn Andersen übersetzt, dann tut er das frei, aber gut. Hier ist ein Beispiel aus der ersten Szene:

Pamphilius:

Reden Sie Einer nach dem
Andern!
Was hat's gegeben?

Pamphilius:

De vil behage at tale, med den ene først
og saa den anden
Hvad er det

Erster Zauberer:

Gepriesener Pamphilius,
sie sind nun schon eine
lange Zeit in den Diensten
des Geisterkönigs.

Første Trolldmand:

Mageløse Hr. Pamphilius, De har
vistnok bemærket, hvorledes vi
tilsidesætter, og at det er Menneskene,
hvem Aandernes Konge overvælder med
Velgjerninger; men disse Mennesker

Pamphilius:
Auf Martini sind's 2000
Jahr

misbruge hans Gaver, og lønne ham
med Utaknemlighed.

Erster Zauberer:
Haben Sie nicht selbst
bemerkt, dass er
Menschen mit Wohltaten
überhäuft, die sie
mißbrauchen und ihm
mit Undank lohnen? Und
uns ver-sagt er so vieles.

Pamphilius:
Da haben Sie recht

Zweiter Zauberer:
Ja, und wär's nicht
besser, wenn er sich von
uns undankbar und
schlecht behandeln ließe
als von andern?

Anden Troldmand:
Og skulde Nogen være utaknemme-
lige, saa ere vi dog de nærmeste.

Das Gespräch wird verkürzt,^[10] die Sprache wirkt natürlicher in der Übersetzung, vor allem die letzte Replik ist geglückt.

Der Geisterkönig spricht ebenso Wienerisch wie Mariandl und Florian. Eine leichte Dialektfärbung hat Andersen anscheinend nicht gestört, manchmal aber kommen besondere Worte und Wendungen vor, deren Bedeutung er wohl kaum gekannt hat, und die Vogl nicht in einer Fußnote ins Hochdeutsche übersetzt hat.^[11] Was tut Andersen dann? Er versucht die Bedeutung einigermaßen zu erraten, oder er streicht, wenn möglich, die Replik. In der Szene mit den Jahreszeiten wird dem Winter aufgetragen, sich ans Winterwetter zu halten und dem Sommer keine Blitze zu stehlen: „Und der Winter auch, daß's heut noch schneit und morgen der Eisstoß geht!“ Bei Andersen liest man: „Und lass er heute Tauschnee und morgen Eisregen auf Vesterbro herunterfallen.“ Unter „Eisstoß“ versteht man Eisstau auf der Donau, der zu Überschwemmungen in den tiefer gelegenen Wiener Bezirken führt. Andersen hat auf eine unangenehme winterliche Erscheinung getippt, und die Übersetzung „Eisregen“ passt gut für dänische Verhältnisse.

Ein weiteres Beispiel: Bei Raimund bittet der Geisterkönig Zephisés zum Frühstück mit den Worten: „Jetzt kannst mit mir ein kleines Gabelfrühstück einnehmen; ich hab' ein Bissel ein Eingemachtes von einem jungen Krokodill ang'schafft.“ Bei Andersen heißt es: „Nun zum Frühstück, ich habe

prachtvolles eingemachtes [sylvet] Krokodil mit Alpenrosen.“ „Eingemachtes“ bedeutet in Österreich soviel wie Ragout oder Frikassee; das hat Andersen wohl nicht gewusst, und Wörterbücher konnten ihm nicht helfen, denn dort findet man nur die Bedeutung, die „Eingemachtes“ im Hochdeutschen hat. „Alpenrosen“ hat er passend dazu erfunden.

Es gelingt Andersen mehrfach, Hinweise auf örtliche Verhältnisse leicht und elegant umzuformen. So will Florian zum Beispiel seine und Mariandls Kleidung einem Juden verkaufen, um seinem Herrn, der nach dem Tod des Vaters mittellos ist, Geld zu beschaffen. Bei Andersen will er ins Pfandhaus gehen, so wie die Kopenhagener es taten, die damals in der Not Geld brauchten. Oder Eduard fragt, woran er denn erkennen kann, ob ein junges Mädchen jemals gelogen hat, worauf Florian einwirft: „Nur beim Hausmeister erkundigen,“ Henrik hingegen bemerkt: „Im Dienstbuch nachsehen.“ Das konnten die Kopenhagener besser verstehen, denn die wenigsten Familien hatten einen Verwalter (wie man im heutigen Deutsch sagen würde).

In einem anderen Fall erlaubt Andersen sich, von örtlichen Bezügen ganz abzusehen. Nach der Abreise von Eduard und Florian hat das Küchenmädchen Mariandl einen Monolog und ein Lied. Sie sorgt sich um Florian, der von schwächlicher Gesundheit ist und neulich erst zur Kur war, wo er Diät halten musste. Bei Andersen ist vom ganzen Monolog nur das Versprechen einer herrlichen Mahlzeit für die beiden geblieben, wenn sie gesund zurückkommen. H. C. Andersen mochte sich seinen Henrik wohl nicht als Schwächling vorstellen. Außerdem war es in Dänemark keineswegs üblich, dass einfache Leute zur Kur gingen.^[12] Nur das gehobene Bürgertum unternahm gelegentlich eine Badereise und trank Brunnenwasser in Karlsbad oder Marienbad. Auch heutzutage ist ein Kuraufenthalt hierzulande nicht üblich; im deutschsprachigen südlichen Ausland war und ist es dagegen eine Art Volksvergnügen.

Auch der Titel verdient eine Bemerkung. *Der Diamant des Geisterkönigs* klingt, ins Dänische übersetzt, schwerfällig und ebenso unoriginell wie im Deutschen. Andersen hat sich für seinen Titel vermutlich von den Sprüchen Salomos anregen lassen, wo das Bild öfter wiederkehrt (3,15; 8,11; 20, 15; 31, 10). Die letztgenannte Stelle lautet: „Wem ein tugendsames Weib bescheret ist, die ist viel edler, denn die köstlichsten Perlen.“ Ob er die Bibelstelle im Kopf hatte oder sie nachschlagen musste, ist egal, das Resultat kann sich sehen lassen. „Meer end Perler og Guld“ klingt nicht nur gut, die Formulierung weckt auch die Neugier darauf, was denn nun so viel mehr wert ist als diese Kostbarkeiten, und im Lauf der Handlung hält Andersen die Neugier des Lesers und Zuschauers wach und erhöht die Spannung, indem er den Wortlaut des Titels mehrmals wiederholt und variiert, wenn es nämlich um die siebte Statue geht, die Elimar erringen kann.

Bei Raimund stellt Zephises seinem Sohn Eduard mehrmals eine rosenrote Diamantstatue in Aussicht, und das Wort Diamant taucht in diesem Zusammenhang natürlich mehrmals auf. Andersen passt sorgfältig auf, damit er das Wort im Zusammenhang mit der 7. Statue nicht erwähnt, doch ganz zum Schluss vergisst er vor lauter Übersetzerfreude alle Vorsicht und gibt die letzten Repliken zwischen Florian-Mariandl bzw. Henrik-Grethe folgendermaßen wieder:

Florian:

Mariandl, du bist mein!
Du bist zwar kein Diamant, aber
– wo bist du her?

Henrik:

Grethe! min egen lille, søde
Grethe!
Vel der Du ingen Diamant-Støtte
– Hvor er Du født?

Mariandl:

Aus Prag

Grethe:

Paa Bornholm!

Florian:

Bist ein böhmischer Stein

Henrik

Saa er Du en bornholmsk
Diamant.

Das ist eine vorzügliche Übersetzung, denn „böhmischer Stein“ kann und „Bornholmer Diamant“ muss ein heller diamantähnlicher Kristall im Kalk sein. Aber der Bezug zur siebten Statue geht verloren, und eine Bornholmerin hat es ebenso schwer wie jemand von Fünen, die milde, singende Mundart abzulegen, was Andersen wie kein anderer hätte wissen müssen. Das ist ein kleines, aber charmantes loses Ende, das sicherlich nur die allerwenigsten im Lauf der Jahre bemerkt haben, und das ganz und gar einschrumpft, wenn man bedenkt, welch ein Streich ihm gelungen war, da er den Titel „Mehr als Perlen und Gold“ fand.

Neben den Änderungen, die Andersen vor allem deswegen vornahm, damit ein Kopenhagener Publikum anno 1849 sich amüsieren konnte, gibt es auch Namensveränderungen, Veränderungen der Personencharaktere und des Inhalts, die teilweise auf Andersens Bestreben zurückgehen, seiner Märchenkomödie ein dänisches und Andersensches Aussehen zu geben, teils davon herrühren, dass Ferdinand Raimund und H. C. Andersen trotz gewisser Übereinstimmungen unterschiedliche Dichterpersönlichkeiten waren, jede mit ihren eigenen Voraussetzungen, ihrem besonderen Milieu und ihrer eigenen Entwicklung. Schließlich muss man sich auch daran erinnern, dass Andersen 1849 ein bedeutend größerer Dichter war als Raimund im Jahr 1824, da er sein Zauberspiel Nr. 2 im besten Bäuerle-Stil schrieb.

In Raimunds Personenverzeichnis tragen beinahe alle übernatürlichen und

märchenhaften Wesen phantastische Namen mit einem lateinischen, griechischen, italienischen oder morgenländischen Anstrich. Irdische Personen tragen gewöhnliche bürgerliche Vornamen, doch haben die männlichen Helden oft komisch klingende Nachnamen, so Bartholomäus Quecksilber in *Der Barometermacher* und Florian Waschblau in *Der Diamant des Geisterkönigs*. Solche Namen sind typisch für das Wiener Zauberspiel. Andersen hat die meisten Phantasienamen gestrichen, die Feen Aprikosa und Amarillis werden zu Sip und Sippernip, was besser zu den scharfen Zungen der beiden Damen passt. Die irdischen Hauptpersonen tragen weiterhin Namen, allerdings dänische ohne Komik. Mariandl heißt nun Grethe, und der wienerische Florian wird zum dänischen (Holbergeschen) Henrik – ohne Nachnamen. Elimar, in den Eduard sich verwandelt, klingt allerdings nicht sehr dänisch. Doch der junge Liebhaber in Heibergs erstem Vaudeville *Kong Salomon og Jørgen Hattemager* (König Salomo und Jørgen Hutmacher) heißt schon Eduard, und er hat sogar einen Diener namens Henrik. Außerdem nannte Andersen seinen Freund Edvard Colin oft Eduard. Alles Gründe, diesen Namen zu vermeiden. Elimar floss ihm leicht aus der Feder, denn so hieß eine der Personen in seinem kurz zuvor erschienenen Roman *De to Baronesser* (Die zwei Baronessen). Die neu hinzukommenden Personen im „Reich der Affen“ werden nur nach Stand und Funktion benannt mit Ausnahme des Pianisten, der – ganz modern – nur einen Vornamen hat.

Ein weiterer Namenwechsel ist nicht ganz leicht zu erklären. Die Fee, die mit ihrer schönen Stimme den Geisterkönig verzaubert hat, heißt bei Raimund Diskantine und tritt als singender Baum mit Arien von Mozart und Rossini auf. Bei Andersen, wo sie die Vogelgestalt hat, heißt sie Bravalla, und ihr Sang soll nach der Regiebemerkung des Dichters von einem Solovioloncello wiedergegeben werden. Der Name Diskantine spielt auf ihren hohen Sopran an und ist wohl auch ein bisschen komisch. Bravalla hingegen wirkt als Feenname unmittelbar komisch, man denkt sogleich an den alten Harald Hildetand und seine braven Recken und überhaupt an Unfrieden und Streit. Das Cello deutet darauf hin, dass sie Mezzosopran oder Alt ist. War es Andersen wohl zuwider, dass die Frau, die dem Geisterkönig den Kopf verdreht und Unfrieden um sich her verbreitet hat, eine liebliche Sopranstimme haben sollte? Hat er dem Publikum bewusst jede Möglichkeit genommen, an Jenny Lind zu denken, die mit ihrer Stimme die Herzen aller gewonnen und ihn selbst verzaubert hatte? Dass Bravalla nicht in irgendeinen Vogel, sondern in den Phönix verwandelt wurde, hängt wohl mit Andersens Plan zusammen, eine größere Märchendichtung unter dem Titel „Fata Morgana“ oder „Vogel Phönix“ zu schreiben.

Als Ergebnis der Namenswechsel und auch der hier übergangenen Veränderung der allegorischen Gestalten nähern Andersens Personen sich denen des Märchens, sowohl des Volksmärchens wie demjenigen Andersens,

wo keine der übernatürlichen und nur wenige der irdischen Gestalten Personennamen tragen.

Nicht nur Namen ändern sich, sondern auch Charaktere. Otto Rommel schreibt von Raimunds Geisterkönig, er trete wie die Legende von Kaiser Franz auf – mürrisch und gutmütig.[13] Wenn das stimmt, dann sprach Kaiser Franz ganz wie viele andere aus den „gebildeten Klassen“ Wiener Dialekt, dann hatte er seine Freude am Essen und an hübschen Damen, freute er sich kindlich über Glückwunschkarten zum Namenstag mit einem angehefteten Hampelmann, während es ihm weniger behagte, morgens aufzustehen und Audienzen abzuhalten, und es fiel ihm schwer, länger als ein paar Sätze im majestätischen Kothurn einher zu schreiten.

Dieses Königsporträt war nicht nach Andersens Geschmack. Sein Geisterkönig ist weiterhin gemütlich, jovial und spaßig, er mag eingemachtes Krokodil und Damen, aber er spricht keinen Kopenhagener Dialekt, er kann die Hand ausstrecken und, wenn es nötig ist, so majestätisch auftreten wie ein richtiger Geisterfürst. Dazu kommen neue Züge: er erdichtet Geschichten, will immer das Wort führen und bremst verärgert die Gesprächspartner, die ihm ins Wort zu fallen suchen. Man ahnt auch eine stärkere Bindung zwischen Seiner Majestät und der hübschen, aber beschwerlichen Fee: er freut sich so rührend, als Elimar ihm den ganzen Vogel bringt und nicht nur eine kleine Feder.



Wie steht es mit dem Diener? In seinem Auftrittsgesang nennt Florian sich dienstwillig, aber unbegabt und arm, dazu eine immer hungrige Seele. Er hält fest an seinem Mariandl, weil sie die einzige ist, die ihn mag. Die Leute dürfen ihn gerne necken, er findet das lustig. In einem späteren Gesang, in dem er Mariandl preist, hört man wieder von seinem ewigen Essen, und das Einzige, das ihn beim Abschied von der Geliebten tröstet ist der große Gugelhupf, den sie ihm gebacken hat. Vor allem in diesem Punkt, aber auch mit seinen witzigen und bauernschlaunen Kommentaren der märchenhaften Ereignisse erweist er sich als ein würdiger Verwandter von Schikaneders Papageno und Laroques Kasperl. Otto Rommel beschreibt ihn als eine teils komische, teils rührende und durch und durch echte Verwirklichung des einfachen Mannes mit seiner drolligen Beschränktheit und gutmütigen Treuherzigkeit.[14] Eine solche Gestalt konnte ein Raimund sympathisch und spaßig machen, aber Andersen sah keine Möglichkeit, sie im Casinotheater lebendig werden zu lassen. Sein Henrik präsentiert sich sogleich als ein gutgelaunter Mann mit Herz, und zu Beginn seines Auftrittslieds weist er auf Holbergs Henrik hin; ganz wie dieser ist er ein treuer, charmanter und aufgeweckter Kerl, dazu ein Schelm, der immer zu einer Neckerei bereit ist.

Die schlagfertige Grethe steht dem Mariandl näher als Henrik dem Florian. Wir lernen sie jedoch besser kennen, denn sie hat zwei lange Soloauftritte, ein Potpourri und einen langen Monolog, ein „Gespräch“ mit dem Storch, in dem sie mit Charme und frei von der Leber weg in jener Alltagssprache daherredet, die Andersen seinen weiblichen Bekannten, vor allem Frau Emma Hartmann, so geschickt abgelauscht hat.[15]

Entscheidend ist jedoch der Unterschied beim Liebespaar. Im Wiener parodistischen Zauberspiel standen lyrische Liebespaare nicht im Vordergrund, schon gar nicht im Theater in der Leopoldstadt, dem „Lachtheater Europas“, wie man es nannte. Raimund war sich klar darüber, als er das Stück schrieb, dass er hier ein Problem hatte. Wie sollte er die schöne Moral an das Publikum und dieses zugleich zum Lachen bringen? In der autobiographischen Skizze, die er kurz vor seinem Tod 1836 für die *Allgemeine Theaterzeitung* schrieb, liest man:

Nun sollte aber damals in dem Theater in der Leopoldstadt
in solchen Stücken kein ernstes Liebesverhältnis mehr

Statt finden, weil man in jeder Scene lachen wollte, und der Geschmack des Publikums war in dieser Hinsicht zu fürchten. Ich wollte aber meinem Märchen seine kindlichmoralische Bedeutung nicht rauben; daher bemühte ich mich, es so viel wie möglich mit komischen Scenen zu durchflechten.[16]

Dieses „Durchflechten“ hat das Stück für das damalige Wienerpublikum sicher lustiger gemacht, es aber auch einiger Dimensionen beraubt.

Die Komik wurde nicht auf den jungen Eduard ausgeweitet, der eigentlich eine recht langweilige Figur ist. Lyrische Liebespaare, sozial höher stehende Wesen, seien sie irdischer oder übernatürlicher Art, sprachen in den volkstümlichen Komödien mit oder ohne Zauberei zumeist eine recht konventionelles schriftsprachliches Hochdeutsch. Eduard ist da keine Ausnahme.[17] Seine Sprache ist manchmal hochtrabend und rhetorisch, abgesehen von gelegentlichen Ausrutschern ins allzu Alltägliche, wie in der Szene „Fürchterlicher Wald“ mit der wahrheitsliebenden Amine. In einer Nebenbemerkung hat er das Publikum zwar wissen lassen, dass er sie liebt, aber das hindert ihn nicht daran, sie ganz unsentimental darauf hinzuweisen, dass sie nicht seine Frau werden kann, weil er sie dem Geisterkönig versprochen hat und tot umfallen muss, wenn sie sich nicht freiwillig abliefern lässt. Sie erklärt sich einverstanden, und er antwortet trocken: „Treffliches Mädchen!“ Erst im allerletzten Augenblick fällt ihm ein, dass er nicht von ihr lassen kann, und er beginnt zu lamentieren und mit Longimanus zu streiten, bis er schließlich seine Reichtümer zum Tausch für sie anbietet.

Andersen hat getan, was er konnte, um Elimar sympathisch werden zu lassen. Die schlimmsten rhetorischen Ausfälle sind weggelassen oder gedämpft, und in einem kurzen Gesang lässt der Dichter ihn seine Trauer und Einsamkeit nach dem Tod des Vaters ausdrücken. Doch an der faktischen Handlung konnte Andersen nicht rütteln. Elimar muss versprechen, ganz wie Eduard, dem Geisterkönig ein junges Mädchen im Tausch für die kostbare Statue zu liefern.

In der morgenländischen Erzählung, die beiden Zauberspielen zu-grunde liegt, hat König Zeyn Alasnam praktisch keinen anderen Ausweg, als das Versprechen abzugeben, denn der Geisterfürst ist hier eine äußerst unberechenbare und ungemütliche Figur. Als er aber das gewünschte Mädchen gefunden hat, wird seine zunehmende Verliebtheit geschildert, sein Kampf gegen die Versuchung, das Mädchen zu behalten, und seine bittere Reue und die schweren Selbstvorwürfe, weil er sie den Armen ihres zärtlichen Vaters entrissen hat, um sie einem Geist zu übergeben. Andersen fühlte, dass er etwas von solcher Entwicklung übernehmen musste, und so

erfand er die schöne poetische Szene zwischen Anna und Elimar, wo sie so bewegend ihre Zuneigung und ihr Zutrauen zu ihm zu erkennen gibt. Als er ihr verzweifelt und reuevoll den wahren Zusammenhang erklärt, will sie sich natürlich für ihn opfern, Elimar aber will das Opfer nicht annehmen, bittet um Vergebung und will lieber die Strafe für das gebrochene Versprechen leiden. So steht er vor dem Geisterkönig: „Nun König, nimm mich also, ich bin deine Beute! Denn gedankenlos und herzlos habe ich geschworen.“ Liebe hat ihn zu einem Erwachsenen reifen lassen, der für sein Handeln Verantwortung zu tragen bereit ist. Diese Züge hat Raimund leider nicht übernommen. Darum erhält der joviale Longimanus bei ihm das letzte Wort: „Da hast du’s jetzt! Ein Weib, wie die sein wird, ist der schönste Diamant, den ich dir geben hab können.“ Elimar hingegen darf selbst offenbaren, dass er gelernt hat, was mehr ist als Perlen und Gold:

Ja, mehr als Gold und Perlen ist eine Frau,
So unschuldig, schön und liebenswert wie du!
Ja, nun verstehe ich, was ich erringen sollte.

Auch Anna ist nicht die gleiche wie Amina aus dem „Land der Wahrheit“. Dieses Land ist eine Erfindung Raimunds; er stellt hier satirisch, aber nicht sehr konsequent Schein und Sein einander gegenüber. Amina ist ein Naturkind: impulsiv, naiv, lachlustig und aufrichtig. Allerdings nähert sich ihre Natürlichkeit manchmal auch etwas der Ungezogenheit. Als Charakter hängt sie nicht richtig zusammen. Andersen hingegen stellt konsequent den Gegensatz zwischen der ehrbaren Fassade und dem verlogenen Innern in den Mittelpunkt. So gibt er den Hauptpersonen im „Land der Wahrheit“ die Namen von Spielkarten: Herzkönig, Herzdame, Herzbube; Spielkarten haben ja immer zwei Gesichter und keine Rückseite.

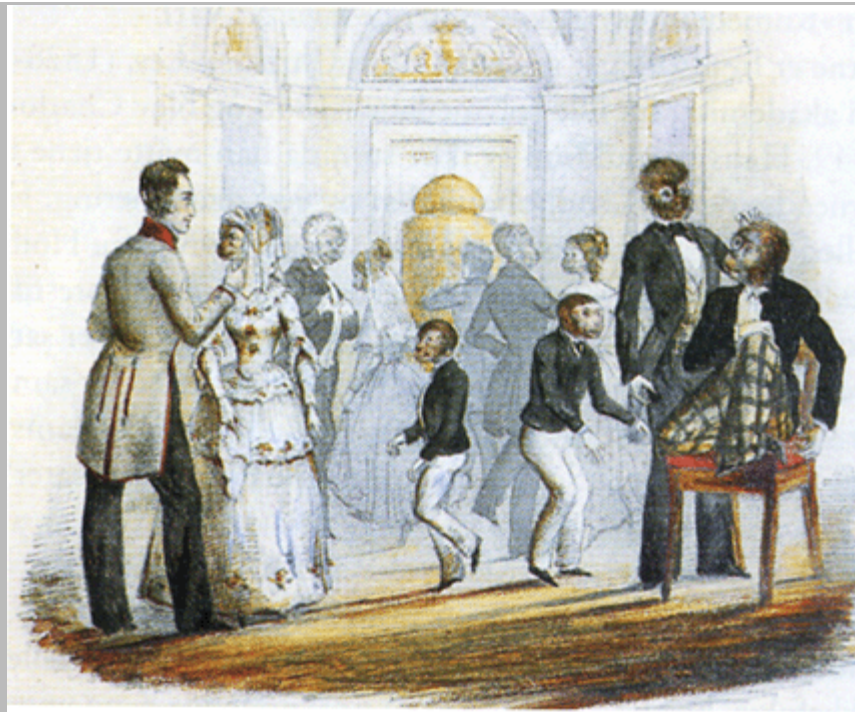
Anna wird dementsprechend zu einem Ideal, der personifizierten Unschuld. Mit Andersens Worten: „Ein achtzehnjähriges Mädchen, schön, gut und unschuldig, das Muster einer Frau, eine, die nie eine Unwahrheit gesagt hat.“ Außerdem ist sie „treu“. Jemand, der alle diese Tugenden besitzt, ist wohl kaum auszuhalten, aber es ist Andersen geglückt, eine junge Frau hervorzuzaubern, die nicht nur liebenswert ist, sondern auch mutig und entschlossen. Ihre Unschuld ist keine moralisch bedingte Tugend, d. h. Unterwerfung unter eine gesellschaftliche oder religiöse Forderung nach sexueller Enthaltsamkeit; sie hat vielmehr nie den Drang verspürt, dem anderen Geschlecht anders zu begegnen als so, wie es sich für Töchter und Schwestern schickt. In diesem Verwandtschaftsbereich findet sie die Worte, wenn sie ihre erwachenden Gefühle für Elimar zu schildern versucht: es ist, als hätte sie wieder Vater und Mutter – er ist ihr mehr als Schwester und Bruder.

Das Thema von Wahrheit und Lüge kulminiert mit der Anklage der unschuldigen Anna wegen Lüge und Verleumdung, weil sie durch ihre Reaktion gezeigt hat, „dass die Wahrheit nicht groß ist in unserem Land, dass in unserem häuslichen Leben Falschheit und Verstellung herrschen!“ So der Herzkönig. Anna hat diese bittere Erfahrung in den vornehmen Häusern gemacht, wo sie das Gnadenbrot bekam und das Schattendasein einer Bediensteten führte. Dort hatte ihre Schönheit und Unschuld die Begierde „der widerlichen, leichtsinnigen Söhne“ geweckt. Als sie entsetzt bei deren Mutter Schutz suchte, „der Frau des Bürgermeisters“, wurden die Anklagen gegen sie selbst gewendet (Undankbarkeit, Verleumdung, Lüge) und von kirchlicher und weltlicher Obrigkeit unterstützt (Bischof und Sittengeneral).

Man kann sagen, dass Andersen allen Anforderungen, die man vernünftigerweise an einen Übersetzer/Bearbeiter eines Wiener parodistischen Zauberspiels stellen kann, gewachsen war. Das wurde schon von mehreren zeitgenössischen Rezensenten weitgehend anerkannt. „Eine gute freie Übersetzung von Raimunds Stück, ja stellenweise eine Verbesserung,“ schrieb Goldschmidt in *Nord og Syd* (Nord und Süd) im Dezember 1849, und der Rezensent von *Flyveposten* (Flugpost) meinte, „Raimunds Volkskomödie könnte schwerlich einen besseren Bearbeiter finden als H. C. Andersen“ (5. Oktober 1849). Auch in unserer Zeit wurde ihm noch auf die Schulter geklopft. H. Topsøe-Jensen findet, Andersen habe „mit Freiheit und Sicherheit den besonderen Raimundschen Ton gefunden.“^[18]

Es ist erstaunlich, dass niemand bemerkt hat, wie gut Andersen es verstanden hat, den sogenannten Raimundschen Ton (der 1824 gar nicht so besonders Raimundisch war) mit seinem eigenen, dem Andersenschen Ton, zusammenzuschmelzen.

Andersens originaler Beitrag, „das Land der Affen“, ist eine Satire der Soireen in vornehmen, reichen Häusern, wo die vornehme Welt sich in steifem Putz traf, um gesehen zu werden, Artigkeiten oder Unartigkeiten auszutauschen und dazwischen, notgedrungen, sich mehr oder weniger von Künstlern unterhalten zu lassen, die je nach ihrer Berühmtheit, entweder als Zugpflaster eingeladen oder von einflussreichen Bekannten eingeführt wurden.



Hans Christian Ley: Szenenbild von *Mehr als Perlen und Gold*.
Theatermuseum im Hoftheater Kopenhagen

Andersen hatte das Thema des vornehmen gesellschaftlichen Lebens schon im Roman *O. T.* gestreift, und im Lustspiel *Die neue Wochenstube* berichtet der Partikulier Mindal von der Gesellschaft beim Konferenzrat Lampe: „Sie versammeln hier allerhand Künstler, und die spielen dann Springbrunnen für die Gäste; da liest ein Dichter vor, dann kommt ein Maler mit seiner Mappe! Es ist zum Gotterbarmen! Mich schaudert immer, wenn ich den Kunstliebhaber spielen soll.“^[19]

Bei der Affensoiree treffen wir den Maler wieder, auch einen Pianisten, den sein vornehmer Gönner so einführt: „Für euch spielt Mads hier, s'ist mein Mann, mit gebrochener Hand er spielen kann.“ Der unglückliche Mads ist ein tragikomisches Zerrbild des künstlerisch begabten, aber armen Kammerjunkers in dem Roman *Die zwei Baronessen*, des verspotteten Gasts auf dem Gut, der sich aufgrund der Unvorsichtigkeit eines anderen Gastes die Hand bricht, nicht mehr Klavier spielen kann, dafür aber sein nicht unbedeutendes kompositorisches Talent entdeckt. H. C. Andersen hat im *Abenteuer meines Lebens* zugegeben, dass „der Kammerjunker ein Teil meiner selbst“ ist.^[20] Weitere In-spiration können ihm die großen Gesellschaften auf seinen letzten Auslandsreisen gegeben haben. In den Tagebüchern zu den Reisen von 1846 und 1847 gibt es ein paar Bemerkungen, die darauf hindeuten, dass der berühmte Dichter, obwohl er immer noch Wert darauf

legte, im Mittelpunkt zu stehen, es manchmal müde war, das „Tier“ zu sein, das alle sehen wollten.[21]

Im einleitenden gesprochenen Dialog hat Andersen ein unterhaltsames Porträt des neureichen Waldbesitzers gegeben, der zu früh gekommen ist – die Gastgeber haben sich noch nicht eingefunden – und die Wartezeit dazu benutzt, seinen jungen Sohn, dessen gesellschaftliche Erziehung noch nicht ganz beendet ist, in das rechte Verhalten bei einer Soiree einzuführen. Unwillkürlich fühlt man sich an den jungen Andersen erinnert, der abgerichtet werden musste, um in der bürgerlichen Gesellschaft passieren zu können. Es kann aber auch sein, dass die Geschichte *Der Affe als Mensch* des vielgelesenen Biedermeier-Dichters Wilhelm Hauff hier Pate stand. Dort macht ein dressierter Affe für eine Weile sein Glück in einer Kleinstadt, trotz gelegentlicher Rückfälle in ein mehr tierisches Verhalten.

Ich übergehe hier das von Andersen nicht ganz gelöste Problem, das sich daraus ergibt, dass sich mit der Einführung der Soiree bei den Affen auch die Form des entscheidenden Abenteuers verwandelt – in meiner Abhandlung habe ich es eingehend dargestellt –, und wende mich der Musik zu.

Die musikalische Bearbeitung

Die Musik zu Raimunds Stück stammt von Joseph Drechsler (1782-1852), der zusammen mit Ferdinand Kauer (1751-1831), Wenzel Müller (1767-1835) und Joseph Gläser (1798-1861) zu den größten Talenten unter den Komponisten der Zauberspiele gehörte. Alle vier stammen aus Böhmen, alle vier schrieben sie sogenannte Wiener Musik. Für den *Diamant des Geisterkönigs* schrieb Drechsler drei Sologesänge, zwei Duette, eines davon mit Chor, eine Chorszene mit Rezitativ und Arie, sieben weitere Chöre und ein paar melodramatische

Szenen, Begleitmusik zu Szenenwechseln und zum Aufsteigen des Ballons, außerdem Ballettmusik und Florians Potpourri, das Raimund zusammengestellt und Drechsler arrangiert und instrumentiert hat.

Umfang und Anordnung der Musik im Handlungsverlauf entsprechen etwa dem, was man von Anderen parodistischen Zauberspielen kennt. Die Chöre finden sich zumeist an Anfang und Ende der Akte und einzelnen Szenen, entweder um die Stimmung anzuschlagen oder als Begleitung zu einem festlichen Ein- oder Auszug. Die Soli und Duette sind den komischen Hauptpersonen vorbehalten. Florians erstes Solo und Mariandls kleine Arie sind typische Vorstellungs- oder Berufsgesänge, d. h. sie informieren über Art und Beschäftigung der singenden Person. Eigentliche Ensembles

(Terzette, Quartette usw.) gibt es bei Raimund nicht.

Dass Andersen auf Drechslers Melodien verzichtete, hat seine guten Gründe. Zuvörderst wäre die Aufführung drei- bis viermal so teuer geworden. Man hätte eine Abschrift der Wiener Partitur kaufen und dann die Abschriften für Orchester-, Chor- und Solostimmen bezahlen müssen. Es fragt sich, ob das genügt hätte. Möglicherweise hätte ein Musikarrangeur auch die Tonarten den Stimmen der Schauspieler anpassen und die Chöre so bearbeiten müssen, dass sie der heimischen Tradition besser entsprachen. Vielleicht wäre es etwas billiger geworden, hätte man ein dänisches Musikgeschäft die sieben „Favoritlieder“ besorgen lassen, die bei Diabelli erschienen waren,^[22] und einen Komponist-Arrangeur beauftragt, die fehlende Musik zu komponieren bzw. zu arrangieren, sowie die genannten Änderungen und Abschriften der Stimmen durchzuführen. Aber es wäre nicht leicht gewesen, einen Komponist-Arrangeur zu finden, dessen Musik nicht in allzu grellem Gegensatz zu Drechslers volkstümlicher Wienermusik von 1824 gestanden hätte. Der einzige, der dazu imstande gewesen wäre, war Joseph Gläser, aber wer weiß, ob der königliche Kapellmeister sich gerne an seine Vergangenheit als erfolgreicher Vorstadtdirigent und -komponist hätte erinnern lassen.

Weiterhin lag keine einfache Übersetzung, sondern eine recht freie Bearbeitung von Raimunds Zauberspiel vor. Hätte man sich die Originalmusik beschafft, so wären manche neue Szenen ohne Musik gewesen, während einige alte Nummern überflüssig geworden wären. Der Zahn der Zeit hätte mancher Nummer wohl auch ihre Aktualität abgenagt. Schon 1832 musste der Komponist Adolf Müller Senior Florians großes Potpourri erneuern, und 1849 hätte man in Kopenhagen eine entsprechende Bearbeitung vornehmen müssen, falls man diese Nummer überhaupt hätte gebrauchen können, denn bei Andersen singt das Küchenmädchen Grethe das Potpourri, ihren Vorstellungs- und Berufsgesang.

Schließlich kann man sich auch fragen, ob Drechslers Musik beim Casinopublikum überhaupt angekommen wäre. 1849 hatte man Lumbye, Lanner, Strauß und/oder italienische Opernmusik in den Ohren. So war es damals auch beim Wiener Publikum, aber hier lebte noch die volkstümliche Musiktradition, so dass man sich bei aller Begeisterung für die neue populäre Musik immer noch über Wenzel Müllers und Joseph Drechslers Melodien freuen konnte, während man gleichzeitig deren Nachfolger, Adolf Müller Senior, schätzte. In Wien gab es, anders als in Kopenhagen, vom ausgehenden achtzehnten Jahrhundert bis weit ins 19. Jahrhundert hinein ein fruchtbares musikalisches Klima, wo volkstümliche Musik und Kunstmusik zusammen blühten und einander anregten. Von Haydns, Beethovens und Schuberts Volkstänzen führte der Weg „zu den lockenden Weisen Lanners und Strauß“.^[23] Sie waren es, keine heimische Tradition,

die unseren ersten (und vielleicht einzigen) großen und volkstümlichen Komponisten, H. C. Lumbye, inspirierten.

Andersen versah das Stück mit vokalen und instrumentalen Nummern, die er aus den bekannten und beliebten Melodien der Zeit auswählte. Diese Praxis stammte vom Vaudeville, das 1825 in Dänemark einzog, geschaffen von Johan Ludvig Heiberg, der sich von verschiedenen Quellen anregen ließ, denen gemeinsam war, dass Texte zu einer bekannten Melodie geschrieben wurden, etwas, was wiederum mehrere hundert Jahre zurückging. Die von Andersen gewählten Musikstücke und ihre Behandlung sind in meiner Abhandlung genauer dargestellt. Hier seien sie aufgezählt. Er verwendet nacheinander:

eine Melodie aus Donizettis *Elisire d'amore*, einen Galopp von Lanner, ein Menuett aus Heibergs *Elverhøj*, eine Melodie aus dem Vaudeville *Bastien et Bastienne* von Béranger, eine Romanze aus dem Schauspiel *Svend Dyrings Huus* von Henrik Hertz, eine Melodie aus dem Singspiel *Jeannot et Colin* von Nicolo de Malte, genannt Isouard, ein neapolitanisches Volkslied (*Te voglio bene*), ein Volkslied aus dem westlichen Gotland (*Och liten Karin tiente*), eine Melodie aus *Robert le Diable* von Meyerbeer, eine Melodie aus *Le trésor supposé ou Le danger d'écouter aux portes* von Étienne Méhul, sieben Takte Illustrationsmusik, die Carl Malmqvist für Andersen komponiert hatte, einen lustigen Gesang von Niels W. Gade (*Ak kjæreste Hr. Guldsmed*), Lumbyes *Jernbane-Galop*, weiterhin ein Potpourri mit Melodien aus *Lucretia Borgia* von Donizetti, aus *Norma* von Bellini, aus Carl von Holteis Liederposse *Die Wiener in Berlin*, mit einem zeitgenössischen Schlager (*Og naar jeg morer mig daarlig*), einer Melodie aus Heibergs Vaudeville *Nei*, und zwei aus Carl Maria von Webers *Oberon*.

Nach dem Potpourri kommt eine Melodie aus Donizettis *Lucia di Lammermoor*, zwei Chöre aus Auberts *La muette de Portici*, die *Eisele-Beisele-Polka* von Johann Strauß d. Ä., eine Melodie aus Andersens eigenen Oper *Liden Kirsten*, eine aus Bellinis *La Sonnambula*, ein Lied von A. Säfström (*Sjung liten fågel på grönan qvist*), eine Melodie („Mein Hut, der hat drei Ecken“) aus Milots Ballett *Le carnaval de Venise*, ursprünglich ein neapolitanisches Volkslied, weiterhin ein venezianisches Volkslied (*Il pescatore*), eine Melodie aus Carl M. von Webers *Preciosa*, ein Lied (*Mary*

Blane) aus den amerikanischen „Blackface Minstrel Shows“, wo weiße Künstler aus den Nordstaaten mit geschwärzten Gesichtern sangen und tanzten und dabei ein unrealistisches, oft erniedrigendes Bild der Schwarzen zeichneten, anschließend eine Melodie aus Andersens eigener Oper *Ravnen*, die *Annen-Polka* von J. Strauß d. Ä., eine Melodie aus F. Hérolds komischer Oper *Marie*, der Refrain aus einem Lied von E. G. Geijer (*I solglans än snöklädda fältet stár*), Ballettmusik aus Meyerbeers *Robert le Diable*, eine Melodie aus Donizettis *La fille du régiment*.

Nach welchen Kriterien wählt Andersen seine Musikstücke aus? Im Großen und Ganzen hält er sich an die von Heiberg aufgestellten Kriterien: die populären zeitgenössischen Melodien, Gesänge und Tänze, sowie Musiknummern aus dem Repertoire des Königlichen Theaters,^[24] in den vierziger Jahren ausgeweitet durch das Repertoire der Italiener vom Hoftheater. Ebenso wie sein großes Vorbild bemüht Andersen sich, eine enge Verbindung zwischen dem neuen Wort und den ausgeliehenen Tönen zu finden, indem er Musikstücke wählt, die zur Situation im Vaudeville passen.

Im Heibergschen Vaudeville finden sich oft mehrere Nummern, die erst dann richtig lustig wirken, wenn man den ursprünglichen Text und/oder ihr mögliches Vorkommen in einem anderen Bühnenwerk kennt. Für diese Art Musiknummern hatte Andersen großen Sinn. In *Kjærlighed på Nicolai Taarn* (Liebe auf dem Nicolaiturm) findet sich unter den 21 Gesangnummern ein knappes Dutzend dieser Art. Darunter Nummern mit spaßigen Hinweisen auf das Original; es entstehen entzückende Parodien der ursprünglichen dramatischen Situation, wenn der eine von zwei wackeren (und ältlichen) Wächtern einen Text von Andersen singt auf die Melodie „Meinen vierzehnten Frühling sah ich blühen“ aus dem Singspiel *Joseph und seine Brüder* von Méhul und Duval, während der andere „still und eingezogen“ lebt wie Aschenbrödel im Singspiel *Cendrillon* (Text von Étienne und Musik von Isouard), oder wenn ein Chor von Schneidern singt und sich dazu im Elfentanz aus Kuhlaus Oper *Lulu* schwingt.^[25] Eine etwas stärkere parodistische Wirkung erreicht Andersen, wenn er das Liebespaar in einem Duett Bruchstücke aus Klopstocks Gedicht *Die frühen Gräber* singen läßt, zu einer bewegten Volksmusik, die er eine deutsche Soldatenmelodie nennt, die andernorts aber als seeländische Bauernmelodie bezeichnet wird.^[26] In den späteren Vaudevilles verzichtet Andersen zwar nicht auf diese Art Musikwahl, aber er vermindert ihre Anzahl beträchtlich.

Heiberg schätzte die französischen Singspiele sehr, von denen das Königliche Theater früher und auch zu seiner Zeit noch viele aufführte. Ihnen hatte er eine Reihe seiner Vaudevilmelodien entliehen, aber er bediente sich auch

zeitgenössischer Musik, er nahm populäre Tyrolergesänge auf, Strauß-Walzer und Melodien aus musikdramatischen Werken. Auch hierin folgt Andersen ihm, aber er wählt oft noch aktuellere Beispiele als sein Vorbild; in seinen Vaudevilles tauchen nicht selten Melodien aus Werken auf, die erst auf die Bühne kamen, kurz bevor er sich an die Arbeit machte, oder gar erst während er noch an seinem Manuskript schrieb. In *Den Usynlige fra Sprogø* (Der Unsichtbare von Sprogø), Uraufführung am 15.6. 1839, nimmt er zwei Nummern aus *Der schwarze Domino* von Auber auf (Text von Scribe), der am 19.1. gleichen Jahres Premiere hatte, und eine Nummer aus Heinrich Marschners komischer Oper *Der Bäbu* (Text von W. A. Wohlbrück), die zwischen dem 11.4. und dem 10.5. 1839 fünfmal aufgeführt wurde. — Eine musikalische Quelle sprudelte fast ausschließlich für Andersen: die Melodien, die er seiner eigenen früheren Produktion entlehnte.

Ein Andersensches dänisches Märchen?

Wie ich gezeigt habe, wurde Raimunds Zauberspiel zwar übersetzt und bearbeitet, seine Handlung wurde in Dänemark angesiedelt, es wurde mit neuen und überraschenden Bühneneffekten und klug ausgewählter Musik versehen, aber „ein Andersensches dänisches Märchen“ ist nicht daraus geworden. Trotz Änderungen und integrierenden Elementen aus der Andersenschen Märchenwelt hatte *Meer end Perler og Guld* weiterhin den Charakter eines, wenn nicht wienerischen, so doch Kopenhagener Parodie-Zauberspiels. Das ist nicht ver-einzelten Resten Andersenfremder Elemente geschuldet, so etwa der Verwandlung eines Menschen in ein Tier oder der Personengalerie in der Geisterwelt, deren Fürsten, Feen, Feuergeister und Zauberer kein Bürgerrecht im Märchen haben, sondern vor allem dem „Parodieton“, den Paul V. Rubow bei der Lektüre von *Meer end Perler og Guld* heraushörte, mit dem er jedoch nichts anzufangen wusste, weil er annahm, Andersen hätte ein romantisches Schauspiel geschrieben.

Rubow scheint der Meinung gewesen zu sein, dass der Parodieton bald freiwillig, bald unfreiwillig war. Doch da Andersen jeden Hauch von Parodie im letzten Teil des Stückes entfernt, muss man damit rechnen, dass er sich des Parodistischen in den ersten drei Vierteln des Stückes durchaus bewusst war, und dass er sich darüber klar war oder doch verspürte, dass dieser Ton nicht in ein Andersensches Märchen gehörte. Raimunds *Diamant des Geisterkönigs* ist bis zum letzten Vorhang ein parodistisches Zauberspiel, aber in *Meer end Perler og Guld* schaut der Ernst hervor, und zwar an mehreren Stellen im „Land der Wahrheit“, am überzeugendsten gegen Schluss der Szene, wenn die wahrheitsliebende Anna auftritt. Auch in der

Szene mit den beiden jungen Leuten im wilden Gebirge findet sich nichts Parodistisches. Der Geisterkönig darf majestätisch auftreten, ohne distanzierende Komik.

Man kann sicher sein, dass der Verfasser der *Fußreise* und der *Liebe auf dem Nicolaiturm* genau wusste, wann er einen parodistischen Ton einführte und wann nicht. Es ist aber nicht ganz so gewiss, ob er wirklich glaubte, dass die oben beschriebenen Veränderungen ins Ernsthafte das Wiener Zauberspiel in „ein Andersensches dänisches Märchen“ verwandelt hatten. Diese Charakterisierung gebraucht er nämlich nur im Brief an den Erbgroßherzog, der kein Dänisch konnte und darum kein Textbuch bekam. Die anderen ausländischen Freunde, Atterbom, Beskow und Lorck, die im November 1849 angeschrieben wurden, erhielten zugleich je ein Exemplar des Textes, den sie lesen konnten; in diesen Briefen ist Andersen vorsichtiger mit der Charakterisierung. Er hat seiner Vorlage, schreibt er den schwedischen Schriftstellern, so viel von seinem „eigenen geistigen Fleisch und Blut“ gegeben, dass die Komödie eine ganz dänische Prägung bekommen hat. Das bedeutet zwar in etwa dasselbe wie die Bemerkung im Brief an den Erbgroßherzog, aber im Brief an Lorck sieht man, dass die Verwandlung des Wiener Zauberspiels in eine Andersensche dänische Märchenkomödie nicht vollkommen war. Wir haben es schon gehört:

Ich habe von Raimund übernommen, was mir gefiel, habe mich an das Sujet von Tausendundeiner Nacht gehalten und ansonsten mein eigenes dänisches Blut mitsamt meiner dänischen Laune hineingegossen, so dass *kaum mehr ein fremder Geschmack übrig geblieben ist.*
[Hervorhebung TBM]

Andersen war sich also bewusst, dass *etwas* „fremder Geschmack“ noch übrig war.

Andersen schrieb allerdings noch einen Freundesbrief im Oktober /November 1849, den ersten der Reihe, und zwar am 13. Oktober an Ingemann. Hier legt er das Textbuch bei, das am gleichen Tag herausgekommen war, und beschreibt seine Komödie nüchterner:

Für das Stück, das [im Casino] unglaublich viel Beifall gefunden hat, habe ich Raimund und Tausendundeine Nacht benutzt und selbst den Spaßvogel gespielt; ob dieser Scherz Sie und ihre Frau anspricht, möchte ich sehr gerne hören, die Leute vergnügen sich jedenfalls und lachen in einem fort, es ist proppenvoll im großen Casino. Gestern wurde es gespielt, morgen und übermorgen,

und dann wieder am Mittwoch, es läuft gut. Ich habe viele bessere Sachen gemacht, die weniger Aufsehen erregt haben. Das ist eine merkwürdige Welt.[27]

Auch wenn Andersen sich vielleicht ein bisschen geschämt hat, dass er den Spaßvogel spielte – in der zeitgenössischen Rezeption wird mehr und mehr seine eigene Leistung hervorgehoben und die ernsthafte, die poetische und moralische Seite betont.

Ein Andersensches dänisches Märchen wurde *Meer als Perlen und Gold* also nicht, dafür aber eine volkstümliche Märchenkomödie im wahrsten Sinne des Wortes, eine Komödie für Hoch und Niedrig, Jung und Alt, mit Komik, Witz, Biss und Satire auf verschiedenen Ebenen, mit Ernst und Poesie und mit der schönen Moral, dass die Liebe einer guten Frau mehr wert ist als Perlen und Gold. Das konnten alle verstehen und gutheißen, vor allem weil Held und Heldin tatsächlich Gold und Perlen bekamen, bevor der Vorhang fiel.

(Auswahl und Übersetzung aus dem Dänischen von Wolf Wucherpfennig)

Anmerkungen

[1] Emil Jonas (Hg.): H. C. Andersens Briefwechsel mit S. K. H. dem Großherzog C. A. von Sachsen-Weimar und anderen Zeitgenossen. Leipzig 1887, S. 101.

[2] H. C. Andersen: *Mit Livs Eventyr*. Revideret tekststudgave ved H. Topsøe-Jensen. Med noter af H. G. Olrik og Udgiveren. 2 Bände. Kopenhagen: Gyldendal 1951, Bd. 2, S. 112.

[3] Vgl. den Brief an den Großherzog vom 29. Oktober 1849 [Anm. 1]. Außerdem den Brief vom 15. 11. 1849 an Andersens guten Freund, den schwedischen Dichter und Hofbeamten Baron Bernhard von Beskow (1796-1868). Der Brief ist nicht gedruckt. Das Original findet sich zusammen mit anderen Briefen von H. C. Andersen an Beskow im Archiv der Schwedischen Akademie. Andersen erwähnt Beskow in *Mit Livs Eventyr* [Anm. 2]. Weiters den Brief vom 04. 11. 1849 an den aus Dänemark

stammenden Leipziger Verleger Carl. B. Lorck (1814-1905). Vgl. J. Topsøe-Jensen (Hg.): *H. C. Andersens Breve til Carl B. Lorck* (Fynske Studier 8). Odense Bys Museer 1969, S. 203-207. Schließlich den Brief vom 06. 11. 1849 an den schwedischen Dichter Per Daniel Atterbom (1790-1855). Der Brief ist herausgegeben von Carl Bjørkman in: *Danske Studier* 1923, S.73 f. Andersen erwähnt Atterbom in *Mit Livs Eventyr* [Anm. 2], S. 89 f.

[4] Zum Bezug von Andersens Märchen zum Volksmärchen und dem Übernatürlichen vgl. Paul V. Rubow: *Andersens Eventyr*. 2. Aufl. Kopenhagen: Gyldendal 1943, S. 85-94 und Bo Grønbech: *H. C. Andersens Eventyrverden*. Kopenhagen: Povl Branner 1945, besonders S. 167-172.

[5] Vgl. Erling Nielsen: „Er macht das phantastische Univers wirklich. Aber seine Größe zeigt sich nicht weniger in der entgegengesetzten Operation: das Wirkliche phantastisch zu machen.“ *H. C Andersen*. Kopenhagen: Gyldendals Uglebøger 1963, S. 62

[6] H. C. Andersen: *Samlede Skrifter*. 15 Bde., 2. Aufl. Kopenhagen: C. A. Reitzel 1876-1880, Bd. 7, S. 374.

[7] H. C. Andersen: *Almanakker 1833-1873*. Udg. af Det danske Sprog- og Litteraturselskab ved Helga Vang Lauridsen og Kirsten Weber. Kopenhagen: G. E. C. Gad 1990.

[8] *Allgemeine Theaterzeitung und Unterhaltungsblatt für Freunde der Kunst, Literatur und des geselligen Lebens*, herausgegeben von Adolf Bäuerle, vom 25.12.1824.

[9] Bo Grønbech: *H. C. Andersens Eventyrverden* [Anm. 4], S. 167, 172.

[10] Wie das Manuskript zeigt, hat Andersen zuerst beinahe wörtlich übersetzt, d.h. der erste Satz des Ersten Zauberers und der zweite und dritte von Pamphilius sind noch da. Dann hat Andersen gestrichen und zusammengezogen.

[11] Andersen benutzte die Ausgabe von J.N. Vogl: *Ferdinand Raimund's sämtliche Werke*. 4. Bde. Wien: Rohrmann und Schweigerd 1837.

[12] Um der Wahrheit willen sei erwähnt, dass man 1845 im Waldpark von Klampenborg, in der Nähe Kopenhagens, eine Anstalt für Wasser- und Seebäderkur eröffnet hatte, die allerdings kaum von Bediensteten aus Kopenhagen besucht wurde. Außerdem hatte Hostrup sich in der ersten Szene seines Lustspiels mit Gesang *Gjenboerne* (Nachbarn) über die lustig gemacht, die „nach Klampenborg gehen und Wasser trinken“. Andersen wollte den Scherz wohl nicht wiederholen.

[13] Otto Rommel: *Die Alt-Wiener Volkskomödie, ihre Geschichte vom barocken Welt-Theater bis zum Tode Nestroys*. Wien 1952, S. 909.

[14] Ebd.

[15] H. C. Andersen: *Mit Livs Eventyr* [Anm. 2], S. 124. Vilhelm Andersen und Carl S. Petersen: *Illustreret dansk Litteraturhistorie*, 3. Band 1924, S. 530.

[16] *Allgemeine Theaterzeitung* vom 15. Sept. 1836 mit einer „Vorbemerkung“ des Freundes und Autors F. E. Weidmann. Die Autobiographie wird wiedergegeben in Ferdinand Raimund: *Sämtliche Werke. Nach den Original- und Theatermanuskripten ebst Nachlass und Biographie*, herausgegeben von Carl Glossy und August

Sauer. Wien: Konegen 1881, Bd. 3, das Zitat auf S. 522 f.

[17] Adolf Bäuerle machte sich in seinem parodistischen Zauberspiel *Lindane* (1824) über diese Sprachpraxis lustig. Eine Gruppe einfacher Wiener Jäger zieht im 2. Akt in den Wald zur Festung der Fee Lindane, um einen ihrer Freunde zu retten, den die Fee dort durch einen Zauber gefangen hält. Als sie mit der wachthabenden Fee verhandeln sollen, sagt der Sprecher der Wiener: „Ich muss mit ihr schon in der Sprach' aus einem Zauberstück reden, sonst versteht sie mich nicht,“ worauf er in einer Mischung aus *Zauberflöte*-Zitaten spricht. Wenn das einfache Wiener Publikum an dieser vergnüglichen Szene seinen Spaß hatte, sagt das einiges aus über die Popularität der Oper von Schikaneder und Mozart.

[18] Helge Topsøe-Jensen: *Digteren ved Arbejdet. Tre småstykker*. – In: H. Topsøe-Jensen: *H. C. Andersen og andre Studier*. Odense Bys Museum (Fynske Studier 6), S. 51

[19] H. C. Andersen: *Samlede Skrifter*. 15 Bde. Kopenhagen: C. A. Reitzel, 2. Aufl. 1876-80, Bd. 10, S. 256.

[20] H. Topsøe-Jensen: *Nye Bidrag til „Mit livs Eventyr“s historie*. – In: *Fynske Studier* 6 (1966), S. 234 (ursprünglich in *Edda* 11, 1940).

[21] „Abends war große Gesellschaft, wo ich das ‚Tier‘ war.“ *H. C. Andersens Dagbøger 1825-1875*. Udgivet af det danske Sprog- og Litteraturselskab under ledelse af Käte Olsen og H. Topsøe-Jensen. 12 Bde. Kopenhagen 1971-76, Bd. 3, S. 181, 5. Oktober 1846. „Man hielt mich, plagte mich, ich wurde angestarrt wie ein fremdes Tier.“

Ebenda, S. 226, 13. Juli 1847.

[22] Populäre Lieder aus den Wiener Komödien, sogenannte „Favoritgesänge“, erschienen in den Serien *Sammlung komischer Theatergesänge* bei S. A. Steiner und *Neueste Sammlung komischer Theatergesänge* bei H. Diabelli. Nur Soli und evtl. einzelne Ensembles und damit verbundene Chöre wurden veröffentlicht. Reine Chöre und Instrumentalsätze wurden nicht veröffentlicht. Von der Musik zu Raimunds Stück erschienen 7 Nummern bei Diabelli.

[23] Ferdinand Raimund: *Historisch-kritische Säkularausgabe*, hg. von F. Brukner und E. Castle. Wien: Anton Schroll 1924-34, Bd. 1, hg. von Alfred Orel (1924), Einleitung s. XI.

[24] Die Vaudevilles liehen nicht nur bei Oper und Singspiel aus, sondern auch beim musikalischen Schauspiel. z. B. *Elverhøj* („Elfenhügel“ von J. L. Heiberg), bei Balletten und bei der erfolgreichen Liederposse *Die Wiener in Berlin*.

[25] Die drei genannten musikdramatischen Arbeiten gehörten seit 1816, bzw. 1812 und 1824 zum Repertoire des Theaters. Sie standen alle hoch in der Gunst des Publikums und wurden häufig aufgeführt.

[26] *Den danske Vaudeville. Folkeudgave i tre bind ved Erik Bøgh, Wilhelm Hansen*. Kopenhagen 1. Bd., S. 111. Hier ist die Melodie als Nr. 1 von sechs Gesängen aus *En Comedie i det grønne* (Eine Komödie im Grünen) verzeichnet, in Andersens Textausgabe von 1840 wird sie als Soldatenmelodie, von Bøgh aber als seeländische Bauernmelodie bezeichnet. In der Vaudevilleausgabe steht sie im 4/4-Takt, in der Partitur von *Liebe auf dem*

Nicolaiturm (Königliche Bibliothek CII 127) im 2/4-Takt,
was die komische Wirkung im Verhältnis zum Text
verstärkt.

[27] Coll. Saml. XVII (Königliche Bibliothek).

Oprettet den 27. januar 2006 af gamle George Doherty: doherty@ruc.dk