

Zeitschrift: Beiträge zur nordischen Philologie

Herausgeber: Schweizerische Gesellschaft für Skandinavische Studien

Band: 46 (2009)

Artikel: Zukunftspoesie - Zukunftsmusik : Hans Christian Andersen und Richard Wagner

Autor: Grage, Joachim

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-858131>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 12.02.2026

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

Zukunftsposie – Zukunftsmusik

Hans Christian Andersen und Richard Wagner

JOACHIM GRAGE, FREIBURG IM BRSG.

Am 24. August 1855 stattete Hans Christian Andersen dem Komponisten Richard Wagner in Zürich einen Besuch ab, zu einem Zeitpunkt, als Wagner zunehmend unter der als Isolation empfundenen Situation im Schweizer Exil litt.¹ Von der Zusammenkunft wissen wir allein aus Andersens Aufzeichnungen, Wagner dagegen hat sich weder in seinen autobiographischen Schriften noch in seinen Briefen dazu geäußert. Glaubt man der Darstellung in Andersens Selbstbiografie *Mit Livs Eventyr* (1855; *Das Märchen meines Lebens*), so wurde der Guest »freundlich empfangen« (»venligt modtaget«),² und Wagner ließ sich von ihm über das dänische Musiktheater unterrichten, von dem er nur wenig wusste. Der Komponist hörte Andersen »mit großer Aufmerksamkeit« (»med stor Opmærksomhed«)³ zu, und als Replik legt Andersen ihm in den Mund: »Det er, som om De fortalte mig et heelt Eventyr fra Musikkens Verden, som rullede De et heelt Forhæng op for mig hiinsides Elben.«⁴ Als selbsterkannter Kulturbotschafter fühlt er sich für den gesamten Norden zuständig: Er erzählt seinem Gastgeber auch von »Schwedens Bellman« (»Sverrigs Bellman«)⁵ und dass dieser wie Wagner ein Dichterkomponist sei, der den Text zu seiner Musik selbst geschrieben habe; ansonsten seien Wagner und Bellman aber durch und durch gegensätzlich. Mit diesem kuriosen Vergleich und der ihm zugrundeliegenden Einordnung Wagners in den eigenen kulturellen Referenzrahmen präsentiert sich Andersen als musikalischer Laie, der mit eher touristischer Wahrnehmung auf die Musik blickt. Wagner scheint freundlich darauf reagiert zu haben, denn Andersen wertet den Besuch im Rückblick als eine »unvergessliche, glückliche Stunde, die ich später nicht noch einmal erlebt habe«.⁶

Andersen inszeniert sich in seiner Autobiografie wie gewohnt als Märchenerzähler, während er Wagner die Rolle des Zuhörers zuweist. Damit kehrt er die Kommunikationssituation um, von der bei ihm sonst im expliziten Zusammenhang

¹ Zum biographischen Hintergrund Wagners vgl. Martin Gregor-Dellin: Richard Wagner. Sein Leben – Sein Werk – Sein Jahrhundert. München 1980, S. 403f.

² Zitiert nach Hans Christian Andersen: *Mit Livs Eventyr*. Hg. von H. Topsøe-Jensen. 2 Bde. Kopenhagen 1951 (Reprint 1996), hier: Bd. 2, S. 190. Zitatnachweise nach dieser Ausgabe mit Sigle MLE 2 und Seitenangabe künftig im Text. Übersetzungen aus dem Dänischen stammen hier und im Folgenden von mir, J.G.

³ Ebd.

⁴ »Es ist, als ob Sie mir ein ganzes Märchen aus der Welt der Musik erzählten, als rollten Sie einen ganzen Vorhang jenseits der Elbe für mich auf.« Zitiert nach ebd.

⁵ Ebd.

⁶ »[E]n uforglemmelig, lykkelig Time, som jeg ikke senere har gjenlevet«. Zitiert nach ebd.

mit dem Komponisten die Rede ist: Dann nämlich äußert sich Andersen als Hörer zu Wagners Musik. Diese Äußerungen weisen den Weg zu einem impliziten Dialog mit Wagner, der Andersens literarische und autobiographische Texte ab Mitte der 1840er Jahre bis hinein ins Spätwerk immer wieder durchzieht und in dem sich ein spannungsreiches Verhältnis zur Moderne artikuliert. Ich werde im Folgenden vor allem zwei literarische Texte von Andersen in den Blick nehmen, den späten Roman *Lykke-Peer* (1870; *Peer im Glück*) und die poetologische Geschichte *Det nye Aarhundredes Musa* (1861; *Die Muse des neuen Jahrhunderts*), die ich mit autobiographischen Äußerungen kontextualisieren werde.⁷ Die Texte sollen in Hinblick auf intertextuelle und intermediale Bezüge zu Wagners musikalischen Werken untersucht werden, und zwar insbesondere zu *Tannhäuser* und *Lohengrin*, zu Wagners zentraler Programmschrift *Das Kunstwerk der Zukunft* und schließlich zum öffentlichen Diskurs über den Komponisten. Dabei gehe ich der Frage nach, welche Rolle Richard Wagner als Erneuerer des musikalischen Dramas in den poetologischen Reflexionen Andersens spielt.

1. *Lykke-Peer* und der literarische Wagner-Diskurs

Den Ausgangspunkt für meine Überlegungen bildet der Roman *Lykke-Peer*, erschienen 1870 in Kopenhagen. Es ist Hans Christian Andersens sechster und letzter Roman und zugleich sein kürzester: Gerade einmal 82 Seiten nimmt der Text in der jüngsten Einzelausgabe ein.⁸ In extremer Verkürzung und Verdichtung⁹ wird darin die Geschichte eines genialen Künstlers erzählt, der aus armen Verhältnissen stammt und den es zum Theater zieht, wo er eine märchenhafte Karriere macht. Der Stoff würde für einen Bildungsroman taugen, nur verweigert sich Andersen dieser Erwartungshaltung, indem sein Held ohne Widerstände in die Theaterkultur und die Musikgeschichte hineinwächst, bereits als junger Mann ans Ziel des größten künstlerischen Triumphes gelangt, woraufhin Andersen ihn kurz und schmerzlos sterben lässt.

Peer, das Glückskind, tritt zunächst als Ballett-Knabe im königlichen Theater auf. Bald wird man auf seine schöne Stimme aufmerksam, mit der er ganze Opern aus dem Gedächtnis nachsingt. Ein alter Mäzen ermöglicht ihm den Besuch einer Schule in der Provinz, wo er erste Erfahrungen als Schauspieler sammelt, und nach

⁷ Eine umfassende Zusammen- und Darstellung von Wagner-Bezügen vor allem in den autobiographischen Schriften, Briefen und Tagebüchern Andersens (in deutscher Sprache, ohne genaue Quellenverweise) bietet Erik Dal: Hans Christian Andersen und Richard Wagner. In: Bayreuther Festspiele 2005 [Festspielbuch], S. 40-52. Der Beitrag ist im gleichen Band auch in englischer (S. 54-65) und französischer Sprache (S. 66-76) abgedruckt.

⁸ Hans Christian Andersen: *Lykke-Peer*. Hg. von Erik Dal (= Danske Klassikere). Kopenhagen 2000. Zitatbelege nach dieser Ausgabe künftig mit der Sigle LP und Seitenangabe im Text.

⁹ »Det karakteristiske for *Lykke-Peer* er imidlertid sammentrængningen, den uhyre forkortning af det skildrede.« Zitiert nach Johan de Mylius: *Myte og roman. H.C. Andersens romaner mellem romantik og realisme*. Kopenhagen 1981, S. 211. Zu *Lykke-Peer* vgl. außerdem Maria Davidsen: *På sporet af H.C. Andersens kunstkonception*. In: *Synsvinkler* 5 (1993), S. 13-36.

dem Stimmbruch erobert er die Kopenhagener Opernbühne, wo man nicht nur seinen makellosen Gesang, sondern auch sein darstellerisches Talent, die perfekte Verkörperung der jeweiligen Rolle bestaunt. Seine Stimme ist jeder Partie gewachsen: Er glänzt in großen Repertoirerollen sowohl als lyrischer Tenor wie auch als als Bariton. Schließlich wird er auf die Musikdramen Wagners aufmerksam:

Fremtidsmusiken, som den nyere Retning i Operaen kaldes og for hvilken særlig Wagner er Bannerfører, fik en Forsvarer og Beundrer i vor unge Ven. Han fandt her Charaktererne saa klart tegnede, Recitaverne saa tankegivende, den hele Handling i dramatisk Fremadskriden, uden Stillestaaen ved idelig tilbagevendende Melodier. >Det er dog en Unatur med disse store indlagte Arier!< (LP, 75)

Die Zukunftsposie, wie man die neuere Richtung in der Oper nennt und für die besonders Wagner Bannerträger ist, fand einen Verteidiger und Bewunderer in unserem jungen Freund. Hier fand er die Charaktere so klar gezeichnet, die Rezitative so anregend, die gesamte Handlung in einem dramatischen Voranschreiten, ohne Stillstand durch fortwährend wiederkehrende Melodien. >Es ist doch eine Unnatur mit diesen großen eingelegten Arien!<

Die Terminologie des Erzählers zeigt, wie schwierig es ist, das Innovative Wagners mit Begriffen einer Operästhetik zu beschreiben, die durch dessen Musikdramen überwunden wurde: Die »Zukunftsposie«, Wagners neuartige Gestaltung des musikdramatischen Dialogs, kennt kein Rezitativ mehr. Und wenn Peer mit >Natur< argumentiert, bezieht er sich auf eine traditionelle Ästhetik, deren Ablösung er zugleich begrüßt. Er fasst den Entschluss, in einer Wagner-Oper aufzutreten:

Valget faldt paa *Lohengrin*, den unge, hemmelighedsfulde Ridder, der i Baaden, trukken af Svanen, glider op ad Scheldeflodens for at kæmpe for *Elsa af Brabant*. Hvo havde vel sunget eller givet, som han, Mødets første Sang, Hjertesamtalen i Brudekammeret og Afskedssangen, hvor den hellige Grals hvide Due omflager den unge Ridder, som kom, seirede og – forsvandt. (LP, 76)

Die Wahl fiel auf *Lohengrin*, den jungen, geheimnisvollen Ritter, der im Boot, gezogen vom Schwan, den Schelde-Fluss hinaufgleitet, um für *Elsa von Brabant* zu kämpfen. Wer hätte wohl wie er den Gesang des ersten Treffens gesungen oder gegeben, das Herzensgespräch in der Brautkammer und den Abschiedsgesang, wo die weiße Taube des heiligen Grals den jungen Ritter umflattert, der kam, siegte und – verschwand.

Peers Identifikation mit dieser Rolle geht so weit, dass sich in Lohengrins Schicksal, dem plötzlichen Abschied nach dem Sieg, das des genialen Sängers ankündigt. Dieser nämlich nimmt sich nun vor, selbst eine Oper zu schreiben, und zwar wie Wagner sowohl den Text als auch die Musik, und wie dieser greift er auf ein mythisches Sujet zurück: auf den Aladdin-Stoff, durch das gleichnamige Drama von Adam Oehlenschläger aus dem Jahr 1805 einer der zentralen Stoffe der dänischen Romantik; konzipiert als Gegenentwurf zum Faust, gilt Aladdin als Verkörperung der dänischen Seele. Für Peer hat die Aladdin-Figur noch eine zusätzliche Bedeu-

tung, denn »Ein Glückskind wie *Aladdin* war unser junger Freund!«,¹⁰ wie der Erzähler kommentiert. Das eigene Leben wird zur Oper, dementsprechend tritt Peer auch selbst in der Titelpartie auf, um die Authentizität der künstlerischen Fiktion aufs Höchste zu steigern. Das Publikum ist begeistert, und Peer feiert einen Triumph, wie ihn das Theater noch nicht erlebt hat. Noch während des Schlussapplauses sinkt Peer auf der Bühne tot zusammen: >Er kam, siegte und – verschwand!«

2. Zukunftsmausik – ein Diskursphänomen

Die direkten Bezüge des Textes auf Wagner stehen vor dem Hintergrund des damaligen Wagner-Diskurses, der eine der zentralen ästhetischen Debatten des 19. Jahrhunderts darstellt und der auch im zeitgenössischen Kopenhagen mit großer Vehemenz geführt wurde, weil ein halbes Jahr vor Erscheinen des Romans die erste Wagner-Oper im königlichen Theater aufgeführt worden war – es war *Lohengrin*.¹¹ Nun also konnte sich das Kopenhagener Publikum einen Eindruck von der vermeintlichen »Zukunftsmausik« machen. Dieses Schlagwort stammte nicht etwa von Wagner selbst, sondern machte im Zuge der Rezeption seiner so genannten Zürcher Kunstschriften, entstanden in den Jahren 1849 bis 1851, die Runde und beherrschte fortan den populären Wagner-Diskurs. »»Zukunftsmausik« war die Spottformel der Antiwagnerianer«¹² – der Komponist selbst hatte vom »Kunstwerk der Zukunft« gesprochen, das eben kein rein musikalisches war. Gemeint war damit ein theoretisch und geschichtsphilosophisch fundiertes ästhetisches Konzept, das auch unter dem Stichwort »Gesamtkunstwerk« diskursiviert und trivialisiert wurde, eigentlich aber nicht eine bestimmte Art zu komponieren bezeichnen sollte, geschweige denn die kompositorische Praxis, die Wagner zu diesem Zeitpunkt selbst pflegte. So jedoch verwendet Andersen den Begriff »Zukunftsmausik«: als Schlagwort für die in den Opern Wagners praktizierte musikalisch-szenische Dramaturgie, die Abkehr von der Nummern-Oper zu Gunsten durchkomponierter Szenen bzw. ganzer Akte – und zwar durchaus affirmativ, im Unterschied zu vielen Zeitgenossen.

Peer ist wie Wagner an einer Dramatisierung der Oper interessiert, die sich in einer konsequenten Musikalisierung der dramatischen Handlung manifestiert. »Die ganze Dichtung muss durchgehend in den Tönen leben und atmen«,¹³ fordert er im Gespräch mit seinem Mentor, dem Gesangslehrer, der zwar ebenfalls künstlich anmutende Gesangseinlagen in einem gesprochenen Text ablehnt, aber die Arie als lyrisches Moment im dramatischen Geschehen verteidigt. Er erkenne zwar die Leis-

¹⁰ »Et Lykkebarn som *Aladdin* var vor unge Ven!« (LP, 86).

¹¹ Vgl. Gerhard Schepelern: Wagners Operaer i Danmark. Valby 1988, S. 13-17.

¹² Dieter Borchmeyer: Nachwort zu Band VI. In: Richard Wagner: Dichtungen und Schriften. Jubiläumsausgabe in zehn Bänden. Hg. von Dieter Borchmeyer. Bd. 10. Bayreuth. Späte weltanschauliche Schriften. Frankfurt a.M. 1983, S. 303-310, hier S. 303.

¹³ »Den hele Digtning maa gjennemgaaende leve og aande i Tonerne.« (LP, 75).

tungen der »neuen musikalischen Richtung«¹⁴ an, weigere sich aber, wie er sagt, am Tanz um das goldene Kalb teilzunehmen. Damit ist die diskursive Formation, auf die sich Andersens Roman bezieht, treffend charakterisiert, denn die Zusitzung der Diskussion um Wagners Musikdramen auf das Schlagwort »Zukunftsposie« führte zu einer Polarisierung, der man sich kaum entziehen konnte. Wer, wie Peer, Wagners Kunst bewunderte, musste sie zugleich auch verteidigen. Man kam nicht umhin, zu Wagner Position zu beziehen, sich auf die Seite seiner Freunde oder seiner Gegner zu schlagen, wobei mit der Zustimmung zu seinem Werk oder dessen Ablehnung stets mehr verbunden war als ein rein ästhetisches Urteil, zumal in Dänemark, wo die Parteinahme für einen deutschen Komponisten nach dem verlorenen deutsch-dänischen Krieg auch eine politische Stellungnahme bedeutete.¹⁵ Die Debatte über Wagner und die so genannte neudeutsche Schule hatte Züge der sektenhaften Fraktionsbildung, in der eine differenzierte Meinung eine prekäre Position war. Für Andersen war die Lage noch brisanter, wie die Äußerungen über Wagner in seinen autobiographischen Texten sowie in den Tagebüchern und Briefen zeigen, denn einerseits erkannte er die Notwendigkeit, in der Wagner-Frage Position zu beziehen, andererseits aber war er zutiefst gespalten: Er war ein glühender Verehrer und ein Anti-Wagnerianer in einer Person, zugleich fasziniert und abgestoßen von dessen Kunst.

3. Andersens Positionierung in der Wagner-Frage

Als Andersen im Februar 1846 die Ouvertüre zum *Tannhäuser* im Leipziger Gewandhaus hörte, war er einer der ersten Skandinavier, die mit Wagners Musik in Berührung kamen. Am Pult stand damals Felix Mendelssohn-Bartholdy, in dessen Haus Andersen verkehrte und dem er auch ein Gedicht gewidmet hat.¹⁶ 1855 schreibt Andersen über das Konzerterlebnis in *Mit Livs Eventyr*:

Det Malende i hele denne Tonedigtning greb mig, og jeg brød ud i Bifald – men jeg var
saa godt som den Eneste, rundt om saae man paa mig, man hyssede, men jeg blev mit

¹⁴ »[D]en nye musikalske Retning« (LP, 76).

¹⁵ Wagner bestätigte noch dazu antideutsche Ressentiments, indem er auf einen Brief des Theaterintendanten August Bournonville, der im *Lohengrin* Regie geführt und ihm von der erfolgreichen Premiere der Oper berichtet hatte, antwortete, er freue sich darüber, dass man nun in Dänemark deutsche Kunst und deutsche Musik kennenlerne. Bournonville wertete das als »arrogante Unwissenheit« (»arrogant Uvidenhed«) und entgegnete pikiert, dass man zwar mit der deutschen Politik in Dänemark nicht sehr viel am Hut habe, aber mit deutscher Musik aufgewachsen sei. Vgl. Schepelern: Wagners operaer (Anm. 11) S. 15.

¹⁶ Das Gedicht »I Komponisten Felix Mendelssohn-Bartholdys Stambog (Mens gennem Kirken Orglets Toner runged')« erschien 1846 in *Digte, gamle og nye*. Vgl. Schepelern: Wagners operaer (Anm. 11) S. 9f., sowie Inger Sørensen: H.C. Andersen og komponisterne. Kopenhagen 2005.

Indtryk af Musiken tro, klappede endnu engang og raahte >Bravo<; men indvendig følte jeg Forlegenhed, Blodet kom mig op i Kinderne. (MLE 2, 139)¹⁷

Das Malende in dieser gesamten Tondichtung ergriff mich, und ich brach in Beifall aus – aber ich war so gut wie der einzige, um mich herum blickte man auf mich, man zischte, ich aber blieb meinem Eindruck von der Musik treu, klatschte erneut und rief >Bravo<; aber innerlich spürte ich Verlegenheit, das Blut stieg mir in die Wangen.

Bereits der erste Eindruck von Wagners Musik ist also geprägt von der Polarisierung innerhalb des diskursiven Feldes, in dem Wagner rezipiert wurde. Als Andersen sechs Jahre nach dem Leipziger Konzert im Hause Franz Liszts in Weimar von dieser wackeren, allein vom ästhetischen Eindruck gesteuerten Parteinahme für Wagner berichtet, erntet er selbst dafür Beifall: Er befindet sich nun als Gast im *inner circle* der Wagnerverehrung und wird als ein Parteidünger des Fortschritts begrüßt.¹⁸ Auch seinem dänischen Publikum stellt er sich mit dieser Anekdote in seiner Autobiografie als hellsichtiger Laie dar, der die Bedeutung Wagners früh erkannt hat.

Doch Andersen relativiert sein Urteil angesichts der Bekanntschaft mit einer vollständigen Wagner-Oper. Während seines Aufenthaltes in Weimar 1852 hat er nämlich auch Gelegenheit, den *Lohengrin* zu hören, diesmal unter der Leitung von Liszt, der dieses Werk zwei Jahre zuvor am selben Ort uraufgeführt hat. In seinem Tagebuch notiert Andersen seinen Eindruck: »Lohengrin er en god Text og en storartet Musik, men uden Melodie. Et susende Træ, uden Blomst og Frugt.«¹⁹ In der Rückschau auf diesen Abend in der Autobiografie greift er dieses Bild erneut auf und spricht außerdem von einem »großen Ton-See« (»en stor Tone-Sø«), der über ihn hinweggeströmt sei, ihn geistig und körperlich ergriffen habe, so dass er, von Liszt nach seiner Meinung gefragt, habe antworten müssen: »jeg er halv død!« (MLE 2, 139; »Ich bin halb tot!«). Sein Urteil ist geprägt von einer Ambivalenz zwischen Anerkennung des Neuen und der Verstörung wegen nicht erfüllter Hörerwartungen – und auch von der körperlichen Erschöpfung nach der mehr als vierstündigen Aufführung.²⁰ Seinen Lesern erläutert er sein Urteil, indem er ihnen er-

¹⁷ Vgl. auch die Darstellung desselben Ereignisses in Hans Christian Andersen: *Dagbøger 1825-1875*. Hg. von Kåre Olsen und H. Topsøe-Jensen. Kopenhagen 1971-77, Bd. 3. 1845-1850. Hg. von Helga Vang Lauridsen und Tue Gad. Kopenhagen 1974, S. 61.

¹⁸ »[...] jeg fortalte det til Liszt oh han og hele hans musikalske Omgivelse lønnede mig med et >Bravo!<, fordi jeg havde fulgt den rigtige Følelse.« (MLE 2, 139; »Ich erzählte das Liszt, und er und seine ganze musikalische Umgebung belohnten mich mit einem >Bravo!<, weil ich dem richtigen Gefühl gefolgt war.«) Vgl. auch Andersen: *Dagbøger* (wie Anm. 17) Bd. 4. 1851-1860. Hg. von Tue Gad. Kopenhagen 1974, S. 155. Während Andersen diese Episode in *Mit Livs Eventyr* im Zusammenhang mit seinem Besuch in Weimar 1852 erzählt, ist sie im Tagebuch auf den 29. 6. 1854 datiert.

¹⁹ »Lohengrin ist ein guter Text und eine großartige Musik, aber ohne Melodie. Ein rauschender Baum, ohne Blüte und Frucht.« Zitiert nach Andersen: *Dagbøger*. Bd. 4 (Anm. 18) S. 89.

²⁰ Die Episode wird in der Andersen-Literatur gern erzählt, um Andersens Vorbehalte gegen Wagners Kunst anschaulich zu machen. Allerdings wurde bisher nicht zur Kenntnis genommen, dass der Dichter im hohen Alter kaum eine Gelegenheit ungenutzt ließ, Wagner-Opern zu hören: Am 30. April 1870 besuchte er die dänische Erstaufführung des *Lohengrin* in Kopenhagen, am 2. Mai den ersten und zweiten Akt (wobei er sich in seinem Tagebuch

klärt, was Musik für ihn zu leisten habe, und hier wird nun die ästhetische Ambivalenz zum Programm erhoben:

Man misforstaae mig ikke, min Dom over Musiken er desuden af ringe Betydning, men jeg forlanger i denne Kunst, ligesom i Poesien, de tre Elementer, Forstand, Phantasie og Følelse, og denne sidsteaabenbarer sig i Melodier! Jeg seer i Wagner en Nutids tænkende Componist, stor gjennem Forstand og Villie, en mægtig Nedbryder af forkasteligt Gammelt, men jeg savner hos ham det Guddommelige, som en Mozart og en Beethoven fik. (MLE 2, 139)

Man möge mich nicht missverstehen, mein Urteil über die Musik ist außerdem von geringer Bedeutung, aber ich verlange in dieser Kunst, ebenso wie in der Poesie, die drei Elemente: Verstand, Phantasie und Gefühl, und letzteres offenbart sich in Melodien! Ich sehe in Wagner einen denkenden Komponisten der Gegenwart, groß durch Verstand und Willen, der mit Macht das verwerfliche Alte niederreißt, aber ich vermisste bei ihm das Göttliche, das ein Mozart und ein Beethoven bekommen haben.

Dreierlei ist an dieser Äußerung von eben nicht geringer Bedeutung: Erstens die Einsicht, dass eine Erneuerung der Kunst notwendig ist, was durchaus aggressiv als ein unausweichlich destruktiver Akt, als Zerstörung der Tradition geschildert wird.²¹ Im scheinbaren Widerspruch dazu steht zweitens das gleichzeitige Beharren auf einem wesentlichen Konzept klassizistischer und romantischer Ästhetik: der göttlichen Inspiration, die allein dem Genie zuteil wird. Dass diese fehlt, offenbart sich Andersen offenbar im vermeintlichen Mangel an Melodie, ein Element, das nicht nur er, sondern viele Zeitgenossen in der Musik Wagners vermissten.²² Drittens wird

freudig darüber äußert, dass er davon nicht so erschöpft sei wie in Weimar), für die Aufführung am 4. Mai hatte er seinem Jugendfreund Edvard Collin und dessen Frau Karten geschenkt, und dass die Vorstellung am 6. Mai durch eine Aufführung seiner eigenen Oper *Liden Kirsten* ersetzt wurde, war ihm auch wert, im Tagebuch notiert zu werden. Am 16. Oktober 1870 verließ er die *Lohengrin*-Aufführung im zweiten Akt, weil er wegen des deutsch-französischen Kriegs in eine tiefe Depression gestürzt war; vgl. Andersen: *Dagbøger* (Anm.17) Bd. 8. 1868-1972. Hg. von Kirsten Weber. Kopenhagen 1975, S. 362-364 und S. 421f. Auch als in Kopenhagen im Frühjahr 1872 *Die Meistersinger von Nürnberg* gegeben wurden, saß Andersen wieder täglich im Publikum: am 23.3. (Premiere), 25.3. (1. und 2. Akt), 26.3. (1. und 2. Akt), 27.3. (2. und 3. Akt); vgl. ebd., Bd. 9. 1871-1872. Hg. von Kirsten Weber. Kopenhagen 1975, S. 245f. – Wenn angesichts einer solch intensiven Rezeption aber behauptet wird, Andersen habe Wagner »niemals lieben gelernt« (»aldrig lærte at elske«), dann scheinen eher eigene Vorbehalte die Feder zu diktieren oder die Quellen nicht zu Rate gezogen worden zu sein; vgl. Mogens Wenzel Andreasen: *H.C. Andersen og musikken*. Kopenhagen 2005, S. 70.

²¹ Das vermeintlich Destruktive der Musik Wagners scheint im dänischen Wagner-Diskurs sehr im Vordergrund gestanden zu haben. Vgl. dazu Andersen: *Dagbøger* (Anm. 17) Bd. 6. 1864-1865. Hg. von Kirsten Weber. Kopenhagen 1972, S. 163f, wo Andersen von einem Gespräch mit dem Komponisten J.P.E. Hartmann berichtet, der Wagner mit Kierkegaard verglichen habe: »begge brydende ned, men Intet selv give« (»beide niederreiend, aber nichts selbst geben«).

²² Zur dänischen Diskussion über Wagner vgl. Schepelern: Wagners operaer (Anm. 11) S. 11-17. Auch Johan Ludvig Heiberg schrieb polemisch über eine Aufführung des *Fliegenden Holländers* in Prag, dass Wagners Methode, die >flauen Melodien< der Italienischen Oper zu vermeiden, darin bestehe, jegliche Melodie zu vermeiden. Vgl. ebd. S. 11.

das programmatische Konzept nicht nur für die Musik als verbindlich formuliert, sondern auch für die Literatur. Beide Künste werden in einem Atemzug genannt. In logischer Konsequenz wird Andersen daher später als Pendant zur Zukunftsmusik ein Programm der Zukunftsposie formulieren.

4. Die Poesie der Zukunft: *Die Muse des neuen Jahrhunderts* (1861)

Das Wort von der »Poesie der Zukunft« (»Fremtsids Poesie«)²³ fällt in dem Text *Det nye Aarhundredes Musa*, den Andersen 1861 im fünften Heft von *Nye Eventyr og Historier* (Neue Märchen und Geschichten) veröffentlicht hat. Dabei handelt es sich keineswegs um eine Geschichte im landläufigen Sinne, geschweige denn um ein Märchen, denn dieser Text steht nicht im Modus des Erzählens, sondern in dem der Frage und der Prophezeiung. Im Unterschied zu den theoretischen Schriften Richard Wagners gibt er sich dennoch entschieden literarisch, unter anderem, indem er den Sachverhalt, den er analysiert, allegorisch darstellt.

Hauptfigur ist die Muse des neuen Jahrhunderts, die Verkörperung der Poesie in einer bevorstehenden Phase der kulturellen Entwicklung. Wo und wann sie geboren wird, wie sie aufwächst, was sie liest, wie sie sich kenntlich machen wird – über all das spekuliert die Sprecherinstanz in prophetischer Rede. Konstatiiert wird eine Krise der Poesie (wie bei Wagner eine Krise der Oper), die bedingt ist durch die Verlagerung der gesellschaftlichen Interessen vom Kulturellen aufs Ökonomische: »Unsere geschäftige Zeit« (NAM, 112; »vor travle Tid«), ist die leitmotivische Diagnose der Ausgangssituation. Zwar verspürten noch einige Menschen den »Drang nach Poesie« (NAM, 112; »Trang til Poesien«), doch lasse sich dieser schon mit einem Blick auf das Einwickelpapier vom Gemüsehändler befriedigen. Aber »Zukunftsposie wie Zukunftsmusik gehören zu den Donquichoteren; von diesen zu sprechen ist das gleiche, als spräche man von Reiseentdeckungen auf dem Uranus.«²⁴ Mit dieser ironischen Bemerkung bricht Andersen eine Lanze für die programmatische Utopie und stellt sich hier explizit und öffentlich an die Seite Wagners, indem er die beiden programmatischen Begriffe in einem Atemzug nennt.

Die Literatur, die der Sprecher des Textes heraufziehen sieht, verweigert sich keineswegs der Entwicklung, welche die Ökonomisierung der Kultur und die Beschleunigung des Alltags vorantreibt, sondern wird Teil derselben, indem die Muse in den Fabrikhallen aufwächst, über neueste technische Übertragungsmedien verfügt, sich mit der Eisenbahn und im Heißluftballon fortbewegt, Literatur und Kunst aller Länder, Kulturen und Epochen im Zeitraffertempo rezipiert und daraus einen eigenwilligen weltliterarischen Kanon bildet. Wagner hatte mit seiner Programmschrift vom »Kunstwerk der Zukunft« ein festes Projekt im Auge: Er wollte an die

²³ Hans Christian Andersen: *Det nye Aarhundredes Musa*. In: H.C. Andersens Eventyr. Hg. von Erik Dal. Bd. 4. 1861-66. Hg. von Erik Dal. Kopenhagen 1966, S. 112-117. hier S. 113. Zitatnachweise künftig mit der Sigle NAM und Seitenangabe.

²⁴ »Fremtsids Poesie, som Fremtsids Musik, hører til Donquixotaderne, tale om den, er som at tale om Reise-Opdagelser i Uranus.« (NAM, 113).

Wurzeln der europäischen Kultur zurückkehren, zur griechischen Tragödie, in der er die Einheit der Künste verwirklicht sah, und sein Ziel war ein neues musikalisches Drama, in dem sich diese Künste wieder vereinigen sollten. Andersen dagegen legt sich nicht fest, wie die Literatur der Zukunft konkret aussehen wird, erklärt aber unmissverständlich: »Als Wiedergänger der entchwundenen Zeit will sie nicht auftreten!«²⁵

Auf die Widersprüche in Andersens Programm hat Heinrich Detering bereits hingewiesen: Die »Bereitschaft zu modernistisch anmutenden Proklamationen« steht im deutlichen Kontrast zum »Festhalten an konservativ-romantischen Kategorien«,²⁶ eine Ambivalenz, die wir auch schon an Andersens Stellungnahmen zu Wagners Musik beobachten konnten. Vor allem aber erfüllt Andersens Geschichte von der Geburt der neuen Muse als literarischer Text nicht recht die Ansprüche, die er selbst in Bezug auf Wagner als maßgeblich für die Musik wie für die Poesie formuliert hat: Verstand mag man dem Text zugestehen, Phantasie vielleicht auch, Gefühl aber wohl kaum. Andersen schlüpft hier selbst in die Rolle des >denkenden Künstlers der Gegenwart, groß durch Verstand und Willen, der mit Macht das verwerfliche Alte niederreißt<, um es mit seinen eigenen Worten zu sagen – und wenn er im *Lohengrin* die Melodien vermisst, so fehlt dieser Geschichte die Handlung. Neue Ausdrucksformen, wie Andersen sie bei Wagner noch bemängelt hat, gesteht er der Poesie also nun sehr wohl zu, und er experimentiert mit ihnen in seinen eigenen Texten.

5. Die Musik der Zukunft: *Aladdin* und *Lohengrin*

Andersen belässt es nicht bei einem programmatischen Entwurf der Zukunftspoesie, sondern denkt im *Lykke-Peer* auch Wagner weiter, indem er den Wagnerianer Peer eine Oper komponieren und so eigene Zukunftsmusik in die Welt setzen lässt. Diese steht wiederum in einem eigenartigen Spannungsverhältnis zu den Kompositionen und zur Programmatik Wagners.

Was Andersen an der Tannhäuser-Ouvertüre lobt, »das Malende in dieser ganzen Tondichtung«,²⁷ prägt auch Peers musikalischen Geschmack. Grundlegend für dessen Rezeptionsverhalten gegenüber Musik ist ein synästhetisches Empfinden. Musik berührt ihn, wenn sie >malend< ist, was sich nicht in erster Linie auf die Vermittlung optischer Eindrücke bezieht, sondern vielmehr als Metapher für ein mimetisches Verfahren zu verstehen ist, das im Hörer konkrete Vorstellungen hervorruft. Peer erkennt, »dass die malende Musik, in der die Natur sich widerspiegelte und die Strömungen des Menschenherzens widerklangen, am tiefsten bei

²⁵ »Ikke vil hun optræde som Gjenganger af den svundne Tid.« (NAM, 116).

²⁶ Heinrich Detering: >Zukunftspoesie<. Zu Andersens poetologischen Schriften. In: Annegret Heitmann, Karin Hoff (Hg.): Ästhetik der skandinavischen Moderne. Berhard Glienke zum Gedenken. (= Beiträge zur Skandinavistik 14). Frankfurt a.M. 1998, S. 17-34, hier S. 31.

²⁷ »[D]et Malende i hele denne Tonedigtning« (MLE 2, 139).

ihm anschlug«.²⁸ Diese Ästhetik ist wiederum alles andere als zukunftweisend, denn Peer denkt hier in erster Linie an Beethoven und Haydn. Dementsprechend folgt er auch in seinen eigenen Kompositionen diesem Ideal des Malerischen. Die Ouvertüre zur Aladdin-Oper wird ausführlich in Form einer musikalischen Ekphrasis beschrieben, als Vorwegnahme zentraler Bilder oder Szenen des nachfolgenden dramatischen Geschehens:

jublende, legende Børn, glade Barnerøster, Mund i Mund; Gjøgen kukkede med til dem, Droslen slog. Det var det uskyldige Barnesinds Leg og Jublen, *Aladdins-Sindet*; da rullede ind deri et Tordenvær [...]; et dræbende Lyn slog ned, sprængte Fjeldet; bløde, lokkende Toner løde, en Klang fra Tryllegrøtten, hvor Lampen lyste i den forstenede Hule, omsuset af mægtige Aanders Vingeslag. Nu klang i Valdhorn-Toner en Psalmesang, saa mild og blød, som kom den fra Barnemund; et enkelt Horn hørtes, og atter et, flere og flere smelte ind i samme Toner, og løftede sig derpaa i en Fylde og Kraft som var det Dommedags-Basunen. Lampen var i *Aladdins* Haand! og der svulmede et Hav af Melodie og Storhed, som Aandernes Behersker og Tonernes Mester mægter det. (LP, 89)

Jubelnde, spielende Kinder, fröhliche Kinderstimmen, Mund in Mund; der Kuckuck rief ihnen zu, die Drossel schlug. Es war das Spiel und der Jubel des unschuldigen Kindergemüts, das Aladdin-Gemüt; da zog ein Gewitter herauf [...]; ein tödlicher Blitz schlug nieder, sprengte den Fels; sanfte, lockende Töne erklangen, ein Klang aus der Zaubergröte, wo die Lampe in der versteinerten Höhle leuchtete, umrauscht vom Flügelschlag mächtiger Geister. Nun erklang in Waldhorn-Tönen ein Kirchenlied, so sanft und weich, als käme es aus Kindermund; man hörte ein einzelnes Horn, und wieder eines, immer mehr verschmolzen in den gleichen Tönen und erhoben sich darauf in einer Fülle und Kraft, als seien es die Posaunen des Jüngsten Gerichts. Die Lampe war in Aladdins Händen! und da erschwoll ein Meer von Melodie und Größe, wie sie der Herrscher der Geister und der Meister der Töne zu bewältigen imstande sind.

Das musikalische Vorbild Wagner wird man in diesen pittoresken Kinderszenen kaum vermuten, eher ist in der Abfolge von heiterer Szene, Gewitter und Choral die sechste Sinfonie von Beethoven zu erkennen. Tatsächlich aber war es auch gerade die Ouvertüre zum *Lohengrin*, die zwanzig Jahre zuvor in ganz ähnlicher Manier beschrieben worden war, und zwar von keinem Geringeren als Franz Liszt, der im Jahr 1851 zwei umfangreiche Werkanalysen zu *Tannhäuser* und *Lohengrin* gemeinsam publiziert hatte.²⁹ Als sich Andersen 1852 in Weimar aufhielt, dedizierte ihm Liszt ein Exemplar dieses Bandes, wohl um den enthusiastischen Skeptiker ganz auf die Seite der Wagnerianer zu ziehen.³⁰ Gerade der *Lohengrin*-Aufsatz hatte einen

²⁸ »[A]t det var den malende Musik, hvori Naturen afspejlede sig og Menneskehjertets Strømninger gjenklang, som slog dybest an hos ham« (LP, 57).

²⁹ Vgl. Franz Liszt: *Sämtliche Schriften*. Hg. von Detlef Altenburg. Bd. 4. *Lohengrin* et *Tannhäuser* de Richard Wagner. *Lohengrin* und *Tannhäuser* von Richard Wagner. Hg. von Rainer Kleinertz. Wiesbaden 1989.

³⁰ Andersen erwähnt dieses Buch in *Mit Livs Eventyr* (MLE 2, 138) und in einem Brief an Edvard Collin vom 12.6.1852. Vgl. Hans Christian Andersen: *H.C. Andersens Brevveksling*

kaum zu unterschätzenden Einfluss auf die Rezeption dieser Oper in ganz Europa. In der umfangreichen und stilistisch ausgefeilten Beschreibung der *Lohengrin-Ouvertüre* zeigen sich die gleichen Strategien wie in Andersens Musik-Ekphrasis der fiktiven *Aladdin-Ouvertüre*: die Verknüpfung von musikalischen Verlauf mit dem Wechsel von Bildern, der Bezug auf die Instrumentation und die Anreicherung der Musik mit konkreten bildhaften Vorstellungen. Während der Erzähler bei Andersen lediglich Kinderspiel, Felsenhöhle und umherschwirrende Geister aus der Musik heraushört, meint Liszt sogar den Gralstempel mit seinen »süßduftenden Mauern, mit goldenen Toren, mit Balken aus Asbest, Säulen aus Opal, Spitzbögen aus Onyx und seinen mit Edelsteinen gepflasterten Höfen«³¹ zu vernehmen.

Den wesentlichen Mangel aber, den Andersen der angeblich vom Verstand dominierten Musik Wagners zuschreibt, lässt er Peer in seinem idealen Musikdrama beheben: In der Aladdin-Ouvertüre strömt gleich ein ganzes Meer von Melodien. Die fiktive Oper harmonisiert damit die Erneuerung der musikdramatischen Form mit den traditionellen Hörgewohnheiten. Aladdin, so lässt sich zugespitzt sagen, ist Lohengrin mit Melodie, wiederum ein Bekenntnis zum Fortschritt in der Kunst unter Beibehaltung romantischer Konzeptionen, wie Andersen es bereits in der Geschichte von der Muse des neuen Jahrhunderts abgelegt hat.

6. *Lykke-Peer* und *Das Kunstwerk der Zukunft* – Parallelen und Kritik

Man braucht gar nicht auf die augenfällige Präsenz von Musikern unter den Romanfiguren Andersens zu verweisen, um zu verstehen, dass die Rede über Musik in *Lykke-Peer* auch eine poetologische Dimension hat. Bereits der Verweis auf Wagner setzt einen größeren Rahmen, denn ihm ging es in seinen theoretischen Schriften ja keineswegs nur um eine Erneuerung der Oper als musikalische Gattung, sondern um eine Erneuerung und Synthese aller Künste in der Oper. Explizit wird der aus dem Wagner-Diskurs stammende Begriff »Zukunftsmausik« in Andersens Roman zwar allein auf die formalen Neuerungen Wagners bezogen, doch bei genauerem Hinsehen zeigen sich inhaltlich bemerkenswerte Anlehnungen an das theoretische Konzept, das Wagner in *Das Kunstwerk der Zukunft* entwirft; diese werden auf der Ebene des Diskurses, den die Figuren über Wagner führen, eher verschleiert. Die Leistung Peers wird als Steigerung dessen gepriesen, wofür Wagner steht: die Personalunion von Librettist und Komponist, denn Peer ist zudem auch noch ausführender Sängerdarsteller. Er setzt damit aber nur um, was schon in Wagners Schrift *Das Kunstwerk der Zukunft* angelegt ist, wenn es um den Künstler der Zukunft geht. Wagner schreibt:

Wer also wird der Künstler der Zukunft sein?
Ohne Zweifel der Dichter*.

med Edvard og Henriette Collin. Bd. 2. 1844-1860. Hg. von C. Behrend und H. Topsøe-Jensen. Kopenhagen 1934, S. 224.

³¹ Franz Liszt: *Lohengrin et Tannhäuser* (Anm. 29) S. 33.

*Wer aber wird der Dichter sein?
Unstreitig der Darsteller.
Wer jedoch wird wiederum der Darsteller sein?
Notwendig die Genossenschaft aller Künstler.³²*

Unter dem »Dichter«, so erläutert Wagner in einer Fußnote, sei der »Tondichter« wie der »Sprachdichter« zu verstehen, »ob persönlich oder genossenschaftlich, das gilt hier gleich«.³³ Wagner meinte nicht, dass sich die Einheit von Darsteller, Dichter und Musiker in einer Person zeigen sollte, sondern hatte die Vorstellung einer natürlichen Gemeinschaft aller Künstler, deren Einzelleistungen in seiner Vision vom »vollendete[n] Kunstwerk der Zukunft«, dem »allgemeinsame[n] Drama«,³⁴ aufgehen, ohne dass individuelle Anteile daran zu würdigen seien. Denn die »Genossenschaft aller Künstler« ist ein Teil des Volkes, dem eigentlichen Urheber des Kunstwerks der Zukunft. Trotz der Konzentration der schöpferischen Potenz allein auf die Person Peers entspricht dieser gerade wegen seiner Herkunft aus dem einfachen Volk und der Begründung seines Könnens durch Genialität statt intellektueller Bildung sehr wohl dieser Vorstellung des zukünftigen Künstlers. Er verkörpert darüber hinaus durch seinen Bildungsweg vom Ballett über die Musik zur Literatur Wagners Konzept von der ursprünglichen Einheit von Tanzkunst, Tonkunst und Dichtkunst in der griechischen Antike, die im Laufe der Geschichte abhanden gekommen, im Kunstwerk der Zukunft aber wiederhergestellt sein soll. Das ist um so bemerkenswerter, als im öffentlichen Diskurs über Wagner seine Ausführungen zur Tanzkunst als Grundlage einer allgemeinmenschlichen Ausdruckskunst kaum eine Rolle spielten. Eine weitere deutliche Parallele zu Wagners Konzept vom Kunstwerk der Zukunft ist die zweimalige Anspielung auf den Triumph des Sophokles beim antiken Tragödienwettstreit (vgl. LP, 37 und 90) – die Aladdin-Oper wird damit in die gleiche Tradition gestellt, in der auch Wagner seine Vorstellung vom Gesamtkunstwerk gesehen hat. Der Roman liest sich wie das Protokoll eines Experiments, in dem das Modell vom Kunstwerk der Zukunft exemplarisch durchgespielt wird.

Doch zeigt Andersen auch die Grenzen des Wagnerschen Projektes auf, dessen Problem vor allem in der Vollendung liegt. Denn Wagner sieht in bestimmten Kunstwerken wie Beethovens neunter Sinfonie oder dem »allgemeinsamen Drama«, das er heraufbeschwört, unübertreffliche Endpunkte einer Entwicklung, nach denen kein Fortschritt mehr möglich ist. Der scheinbar so glückliche Tod des Künstlers auf dem Höhepunkt seines Ruhms, den er mit Sophokles teilt, veranschaulicht die Tragik eines Konzeptes, das auf höchste Steigerung der Kunst zielt. Was aber kann danach kommen? Ist das Kunstwerk der Zukunft zugleich der Endpunkt seiner Geschichte? Erschöpft sich die zukünftige Kunst in endlosen Wiederholungen? Der Blick auf die Geschichte von der Muse des neuen Jahrhunderts legt nahe, dass

³² Wagner: Dichtungen und Schriften (Anm. 12) Bd. 6. Reformschriften 1849-1852, S. 139.

³³ Ebd.

³⁴ Ebd. S. 68.

Andersen bereits weiter denkt: Pathetisch sieht er die Literatur seiner Zeit darin unter den Pflug der Moderne geraten, sich selbst als Wurm zerschnitten von einer neuen Generation. Auch Peer, der konservative Revolutionär, muss das Feld räumen, kaum dass er etwas Neues in die Welt gesetzt hat. Der ästhetische Fortschritt frisst seine Protagonisten.

7. Resümee

Bekanntermaßen ist die literarische Wagnerrezeption Andersens im Rahmen eines Diskurses über die Moderne kein Einzelfall. Es sei nur auf die Zeitgenossenschaft zum Wagnerismus in Frankreich verwiesen, der mit Baudelaires Artikel über »Richard Wagner und Tannhäuser in Paris« 1861 einsetzte und bald zum Motor der literarischen Moderne wurde.³⁵ Auch in Skandinavien begleitet Wagner als Subtext die jeweilige Avantgarde, sei es in den Kammerspielen August Strindbergs oder im Werk Lars von Triers. In diesem Kontext mag Andersen mit dem romantischen Lehm an seinen Stiefeln zunächst fremd wirken, aber gerade der Widerspruch zwischen einerseits einem Beharren auf romantischen Positionen und andererseits der Einsicht, dass die Tradition gewaltsam überwunden werden muss – dieser Widerspruch, der auch in Andersens Wagner-Diskurs anschaulich wird, zeigt die Modernität Andersens. Zugleich hat der häufige Bezug auf Wagner die Funktion, sich im literarischen Feld zu positionieren, um es mit den Begriffen Bourdieus auszudrücken: Andersen häuft durch seine Auseinandersetzung mit Wagner symbolisches Kapital an, setzt sich von konservativen Kräften ab und verortet sich, trotz anfänglicher Vorbehalte gegen Wagner, auf Seiten der Erneuerer der Kultur. Der Begriff der Zukunftsmusik, den Andersen dem populären Wagner-Diskurs entnimmt, dient ihm als Bezugsrahmen für poetologische Konzepte, in denen sich modernistische Ansätze mit romantischen Positionen vermischen, die das Wagnersche Konzept teilweise in Frage stellen und zugleich eine erstaunliche Nähe zu ihnen aufweisen.

Dass Wagner von dieser literarischen Rezeption Kenntnis genommen hat, ist nicht zu vermuten. Dennoch war der deutsch-skandinavische Kulturkontakt in diesem Fall nicht einseitig. Wie sehr sich Wagner in seiner Ring-Tetralogie die altnordischen Götter- und Heldenlieder der *Edda* und die *Völsunga saga* angeeignet hat, ist hinlänglich bekannt. Im Spätwerk hat er aber möglicherweise auch ein Märchen Andersens zu einem Musikdrama transformiert: Dieter Borchmeyer hat auf die erstaunlichen Parallelen zwischen *Paradisets Have* (1839; *Der Paradies-*

³⁵ Vgl. dazu einführend Erwin Koppen: Der Wagnerismus – Begriff und Phänomen. In: Ulrich Müller, Peter Wapnewski (Hg.): *Wagner-Handbuch*. Stuttgart 1986, S. 609-624. – Die Baudelaire und Andersen gemeinsame Affinität zu Wagner ist gerade angesichts von deren Situierung innerhalb der literarischen Moderne frappierend und wohl keineswegs zufällig; vgl. auch Heinrich Detering: Die Blümchen des Bösen. H.C. Andersen, Baudelaire und das *Poème-en-prose*. In: *skandinavistik* 35 (2005), S. 101-116.

garten) und Klingsors Zauber Garten im *Parsifal* aufmerksam gemacht.³⁶ Ebenso wenig wie man davon ausgehen kann, dass Andersen Wagners kunsttheoretische Schriften aus eigener Lektüre kannte, lässt sich entscheiden, ob die motivischen Beziehungen zwischen Märchen und Operntext zufällig oder Resultat einer unmittelbaren Rezeption sind. Immerhin stand eine Sammelausgabe von Andersens Märchen auch in der Villa Wahnfried – als beliebtes Vorlesebuch für die Kinder.³⁷ Doch unabhängig von der bewussten oder intendierten Bezugnahme lässt sich so am Beispiel von Andersen und Wagner, zweien der einflussreichsten Geschichtenerzähler des 19. Jahrhunderts, die Zirkulation von Themen, Stoffen und ästhetischen Konzepten tatsächlich als Kreislauf anschaulich machen.

³⁶ Vgl. Dieter Borchmeyer: Das Theater Richard Wagners. Idee – Dichtung – Wirkung. Stuttgart 1982, S. 287-291.

³⁷ Vgl. ebd.

Literatur

Primärliteratur

- Hans Christian Andersen: H.C. Andersens Brevveksling med Edvard og Henriette Collin. Bd. 2. 1844-1860. Hg. von C. Behrend und H. Topsøe-Jensen. Kopenhagen 1934.
- Hans Christian Andersen: Mit Livs Eventyr. Revideret tekstudgave ved H. Topsøe-Jensen. 2 Bde. Kopenhagen 1951. (= MLE)
- Hans Christian Andersen: Det nye Aarhundredes Musa. In: H.C. Andersens Eventyr. Hg. von Erik Dal. Bd. 4. 1861-66. Hg. von Erik Dal. Kopenhagen 1966, S. 112-117. (= NAM)
- Hans Christian Andersen: Dagbøger 1825-1875. Hg. von Kåre Olsen und H. Topsøe-Jensen. 12 Bde. Kopenhagen 1971-77.
 Bd. 3. 1845-1850. Hg. von Helga Vang Lauridsen und Tue Gad. Kopenhagen 1974.
 Bd. 4. 1851-1860. Hg. von Tue Gad. Kopenhagen 1974.
 Bd. 6. 1864-1865. Hg. von Kirsten Weber. Kopenhagen 1972.
 Bd. 8. 1868-1870. Hg. von Kirsten Weber. Kopenhagen 1975.
 Bd. 9. 1871-1872. Hg. von Kirsten Weber. Kopenhagen 1975.
- Hans Christian Andersen: Lykke-Peer. Hg. von Erik Dal (= Danske Klassikere). Kopenhagen 2000. (= LP)
- Franz Liszt: Sämtliche Schriften. Hg. von Detlef Altenburg. Bd. 4. Lohengrin et Tannhäuser de Richard Wagner. Lohengrin und Tannhäuser von Richard Wagner. Hg. von Rainer Kleinertz. Wiesbaden 1989.
- Richard Wagner: Dichtungen und Schriften. Jubiläumsausgabe in zehn Bänden. Hg. von Dieter Borchmeyer. Frankfurt a.M. 1983.
 Bd. 6. Reformschriften 1849-1852. Hg. von Dieter Borchmeyer. Frankfurt a.M. 1983.
 Bd. 10. Bayreuth. Späte weltanschauliche Schriften. Hg. von Dieter Borchmeyer. Frankfurt a.M. 1983.

Sekundärliteratur

- Borchmeyer, Dieter: Das Theater Richard Wagners. Idee – Dichtung – Wirkung. Stuttgart 1982.
- Borchmeyer, Dieter: Nachwort zu Band VI. In: Richard Wagner: Dichtungen und Schriften. Jubiläumsausgabe in zehn Bänden. Hg. von Dieter Borchmeyer. Bd. 10. Frankfurt a.M. 1983, S. 303-310.
- Dal, Erik: Hans Christian Andersen und Richard Wagner. In: Bayreuther Festspiele 2005 [Festspielbuch], S. 40-52.
- Davidson, Maria: På sporet af H.C. Andersens kunstkonception. In: Synsvinkler 5 (1993), S. 13-36.
- Detering, Heinrich: >Zukunftspoesie<. Zu Andersens poetologischen Schriften. In: Annegret Heitmann, Karin Hoff (Hg.): Ästhetik der skandinavischen Moderne. Berhard Glienke zum Gedenken (= Beiträge zur Skandinavistik 14). Frankfurt a.M. 1998, S. 17-34.

Detering, Heinrich: Die Blümchen des Bösen. H.C. Andersen, Baudelaire und das *Poème-en-prose*. In: skandinavistik 35 (2005), S. 101-116.

Gregor-Dellin, Martin: Richard Wagner. Sein Leben – Sein Werk – Sein Jahrhundert. München 1980.

Koppen, Erwin: Der Wagnerismus – Begriff und Phänomen. In: Ulrich Müller, Peter Wapnewski (Hg.): Wagner-Handbuch. Stuttgart 1986

de Mylius, Johan: Myte og roman. H.C. Andersens romaner mellem romantik og realisme. Kopenhagen 1981.

Schepelern, Gerhard: Wagners Operaer i Danmark. Valby 1988.

Sørensen, Inger: H.C. Andersen og komponisterne. Kopenhagen 2005.

Wenzel Andreasen, Mogens: H.C. Andersen og musikken. Kopenhagen 2005.