Zeitschrift: Beiträge zur nordischen Philologie

Herausgeber: Schweizerische Gesellschaft für Skandinavische Studien

Band: 51 (2013)

Artikel: "Og indrette Alt til alle Parters Tilfredshed" : Liebes- und Produktionsdiskurse in Thomasine Gyllembourgs Montanus den Yngre

Autor: Heitmann, Annegret

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-858182

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: 09.07.2025

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

„Og indrette Alt til alle Parters Tilfredshed". Liebes- und Produktionsdiskurse in Thomasine Gyllembourgs *Montanus den Yngre*[*]

ANNEGRET HEITMANN (MÜNCHEN)

„It is a truth universally acknowledged, that a single man in possession of a good fortune, must be in want of a wife."[1] In einem der berühmtesten Eröffnungssätze der Romanliteratur, mit dem Jane Austens *Pride and Prejudice* beginnt, wird die Eheschließung und Beziehung der Geschlechter nicht an Liebe und Leidenschaft, sondern an profane ökonomische Voraussetzungen geknüpft. Auf diesen Roman und diesen Nexus bezog sich dann ein Aufsatz von Ellen Moers mit dem Titel „Money, the Job and Little Women: Female Realism", der als ein Kapitel in ihr Buch *Literary Women* eingegangen ist, das einen der Gründungstexte der gender-bewussten Literaturwissenschaft darstellt.[2] Der feministische Impetus, der Moers' Textanalysen trägt, wurde bald – das ist bekannt – breit rezipiert und ihre Thesen zum weiblichen Realismus wurden in Skandinavien auf Autorinnen wie Camilla Collett, Fredrika Bremer sowie Thomasine Gyllembourg übertragen, die im Übrigen oft mit Austens Romanwerk in Beziehung gebracht wurde.[3] Ob man allerdings an Moers Überzeugung festhalten kann, dass „Austen's realism in the matter of money was [...] an essentially female phenomenon",[4] darf bezweifelt werden. Geschlechter- wie Gelddiskurs bedürfen der Differenzierung und der Historisierung, und der Produktionsaspekt kann sich nicht in einem feministisch motivierten biographischen Kurzschluss erschöpfen. Daher soll in meinem Beitrag die Frage nach Produktion und Produktivität sowohl textintern-thematisch als auch poetologisch im Zentrum stehen. Wichtig ist diese Frage schon deshalb, weil sich im Begriff der Produktion die Diskurse von Ökonomie, Geschlecht und Kunst treffen und überschneiden.

---

* Eine englische Version des vorliegenden Aufsatzes wurde publiziert in: *Samlaren*, vol. 132 (2011), S. 5-21.

1 Jane Austen: „Pride and Prejudice". In: *The Novels of Jane Austen*. Hg. v. R.W. Chapman. Bd. 2. London: 1959, S. 3.

2 Ellen Moers: *Literary Women*. London: 1976.

3 Vgl. z.B. Stig Dalager und Anne-Marie Mai: *Danske kvindelige forfattere*. Bd. 1. Kopenhagen: 1982, S. 157.

4 Moers: *Literary Women*, S. 71.

1. *Montanus den Yngre* und sein Prätext

Dabei werde ich mich auf Gyllembourgs Erzählung *Montanus den Yngre* (1837) beziehen,[5] die bereits im Titel einen Bezug auf Ludvig Holbergs Drama *Erasmus Montanus* (1731) aufruft. Mit diesem intertextuellen Verweis scheint die Autorin eine Programmatik ihres Sohnes Johan Ludvig Heiberg zu befolgen, der in dem Essay *Om Vaudevillen* (1826) das dänische Theater unter Rückbezug auf seinen Begründer Holberg erneuern wollte.[6] Aus Holbergs bekannten Komödien, von denen sich das dazwischen liegende romantische Kunstverständnis abgewandt hatte, übernimmt Heiberg eine Vereinigung des Lokalen und Alltäglichen mit dem Komisch-Unterhaltsamen. Hinzu kommt die Absicht, durch die künstlerische Form eine Veredelung des Geschmacks zu bewirken, ohne jedoch auf Popularität und einen Publikumsappell verzichten zu wollen. Wie Aufführungszahlen belegen und allgemein bekannt ist, gelingt es ihm auf diese Weise, das Theater im Dänemark des 19. Jahrhunderts für knapp drei Jahrzehnte zu prägen und zur geschmacksbildenden Institution zu machen. Wenn Gyllembourg nun auch den Holberg-Bezug eröffnet,[7] kann es entweder darum gehen, die Popularität des Theaters zu nutzen, um die damals weit weniger anerkannte Prosaform[8] mit Rückgriff auf kanonische Texte zu etablieren, oder aber einen Dialog mit der spezifischen Theatralität der Holberg-Figuren zu führen. In Bezug auf künstlerische Produktionskonzepte stellt sich die Frage, wie sich die anonym auftretende weibliche Literaturschaffende, die ihren vorbildlichen Protagonistinnen stets Bescheidenheit und Zurückhaltung auferlegt, mit dem der Heibergschen Programmatik eingeschriebenen Öffentlichkeitsanspruch umgeht: „thi en Digter uden Tilhørere [...] er ligesom et Lys uden Lysning, en Tone uden Klang."[9]

Gyllembourgs Geschichten sind in der Regel zwar komplex strukturiert, lassen sich aber auf einen simplen Kern reduzieren. In diesem Fall könnte man sagen, es handelt sich um zwei Paare, zwei Brüder und zwei Freundinnen, die einem doppelten *happy end* zugeführt werden. Das wichtigste Komplikationsmoment in diesem Handlungsgang wird durch den Titel angedeutet: Die männliche Hauptperson

---

5 Thomasine Gyllembourg: „Montanus den Yngre". In: Dies.: *Samlede Skrifter af Forf. Til „En Hverdagshistorie"*. Bd. 7. Kopenhagen: 1867, S. 1-175. Zitatbelege nach dieser Ausgabe mit Sigle MdY und Seitenangabe künftig im Haupttext.

6 Johan Ludvig Heiberg: „Om Vaudevillen som dramatisk Digtart og om dens Betydning paa den danske Skueplads. En dramaturgisk Undersøgelse". In: *J.L. Heibergs Samlede Skrifter. Prosaiske Skrifter*. Bd. 6. Kopenhagen: 1861, S. 1-111. – Zu dem Bezug Heibergs und Gyllembourgs auf Holberg vgl. auch: Johan de Mylius: „Om Holbergs genopstandelse i guldalderlitteraturen". In: *Nordica* 26 (2009), S. 61-77.

7 Vgl. Henning Fenger und Frederick Marker: *The Heibergs*. New York: 1971. Die Autoren schreiben: „*Montanus the Younger (Montanus den Yngre)* was a direct attempt to adapt Holberg's classical comedy *Erasmus Montanus* to novel form and modernize the subject." In: Fenger und Marker: *The Heibergs*, S. 149.

8 Vgl. Fenger und Marker: *The Heibergs*, S. 142.

9 Heiberg: *Om Vaudevillen*, S. 5. „Denn ein Dichter ohne Zuhörer [...] ist wie ein Licht, das nicht leuchtet, ein Ton ohne Klang."

Conrad ist eine dem Erasmus Montanus nachempfundene Figur; er hat im Ausland Wissen erworben, überschätzt aber seine Fähigkeiten, so dass sein Erkenntnisweg durch das Sprichwort ‚Hochmut kommt vor dem Fall' zusammengefasst werden kann. Wie auch Holbergs Protagonist macht Conrad einen Läuterungsprozess durch, bevor er sein Glück erreicht; die Frage der Veränderung und Entwicklungsfähigkeit steht damit im Zentrum der in der Erzählung zur Debatte gestellten Themen. Während aber gerade dieses Holbergsche Drama als ein Musterbeispiel für die Theatralität seiner Figuren gilt, d.h. dass ihre Identität als kontextbestimmt hervortritt und performativ hervorgebracht wird,[10] so dass Identität als Rolle hervortritt, repräsentiert die Heiberg-Schule einen idealistischen Glauben an Bildungsprinzipien, die Inneres und Äußeres, Sein und Schein zur Deckung bringen wollen. Das ironische Ende von *Erasmus Montanus* verlangt zur Wiederherstellung der Ordnung und zum Erreichen des *happy ends*, dass der Protagonist sogar dem zweifellos richtigen Glauben an die Kugelform der Erde abschwören muss. Zum Schluss beugt er sich dem Druck von außen, ein Argument aus der Sphäre des Scheins bestimmt das Sein seiner wohl nur oberflächlich geläuterten Persönlichkeit – eine für das „dannelses"-Ideal Johan Ludvig Heibergs eigentlich unakzeptable Vorstellung.

2. Umstrittene Werte: Die Zeichenhaftigkeit des Gelddiskurses

Auch der Entwicklungsgang von Gyllembourgs männlicher Hauptfigur ist in einem Feld zunächst dichotomisch strukturiert erscheinender Ideen situiert: Dem genannten grundlegenden Gegensatz von Sein und Schein entspricht die hier verhandelte Opposition von Materialismus und Idealismus. Damit einher gehen die Oppositionen von Fortschritt gegenüber Tradition, vom Fremden gegenüber der Heimat, Wissenschaft gegenüber Kunst, Verstand gegenüber Gefühl. Die angestrebte Vermittlung dieser Gegensatzstrukturen betrifft nicht nur die Entwicklung Conrads, sondern auch die Versöhnung der Liebenden im Zentrum der Erzählung. Wenn man den Handlungsgang als eine Liebesgeschichte wiedergibt, entspricht das wohl dem dominanten Rezeptionsmodus von Gyllembourgs Text: Bei dem *happy end* der beiden Paare geht es aber nicht nur um Gefühle und um Glück, sondern auch – wie bei Jane Austen – um die ökonomischen Rahmenbedingungen und Grundlagen, die jeweils mit verhandelt werden.[11] Das zeigt sich schon daran, dass die Thematik der „forandring" [Veränderung] sowohl auf die Charakterentwicklung als auch auf die ökonomische Ebene bezogen ist: Hier geht es um Reifung und Läuterung, dort um Modernisierung und Fortschritt. Der monetäre Diskurs stellt eine Schnittstelle

---

[10] Dafür kann stellvertretend die Szene herangezogen werden, in der Nille durch einen performativen Akt ‚zu einem Stein gemacht wird'. Vgl. Ludvig Holberg: „Erasmus Montanus". In: *Værker i tolv bind.* Hg. von F.J. Billeskov Jansen. Bd. VI. Kopenhagen: 1970, S. 160.

[11] Schon eine frühe feministische Auseinandersetzung mit dem Werk Gyllembourgs trug den vielsagenden Titel *Penge og kærlighed.* Vgl. Anni Broue Jensen: *Penge og kærlighed. Religion og socialitet i Thomasine Gyllembourgs forfatterskab.* Kopenhagen: 1983.

zwischen der öffentlichen und der privaten Sphäre dar, wobei die letztgenannte durch das Verhältnis der Geschlechter strukturiert ist: Um ein liebendes Paar, um Mann und Frau in der Ehe zusammenzubringen, sind entsprechende ökonomische Voraussetzungen nötig, die zu Gyllembourgs Zeit durch den Verdienst des Mannes, vor allem aber durch das Erbe von Mann und/oder Frau erbracht werden. Das bedeutet weiterhin, dass auch die Genealogie, Vater- und Nachkommenschaft und Erbberechtigung eine bedeutende Rolle im Szenario der angestrebten *happy endings* spielen. Diese komplexe Konstellation erfordert Passgenauigkeit von Herzensdingen und Münzenklingeln, die natürlich Ursache für Konflikte sowie Stoff für Romane bieten kann.

Konvergenz wie Konfliktpotential lässt sich an der homologen Verwendung der in diesem Zusammenhang wichtigen Begriffe wie „Værdi", „fortjene" oder „eje" (Wert, verdienen, besitzen) ablesen. Es geht nicht nur auf der finanziellen Handlungsebene um „Capital", „Formue", „Renter", „Rigdom" oder „indskrænkede Kaar", um „Regnskab", „Omkostninger", „Beregninger", „offentlige Midler" oder „Vexler" (MdY, passim; „Kapital", „Vermögen", „Zinsen", „Reichtum", „eingeschränkte Verhältnisse", „Abrechnung", „Kosten", „Berechnungen", „öffentliche Mittel", „Wechsel"), sondern dem Gelddiskurs im 18. und 19. Jahrhundert – das ist bereits oft gezeigt worden[12] – ist eine Zeichenhaftigkeit inhärent, die von anderen Diskursen und der Sprache selbst gespiegelt wird. Im vorliegenden Text verdichtet sich die Homologie im Gebrauch des Wortes „Værdi" („Wert"), dem die verschiedenen Charaktere unterschiedliche Bedeutungen zumessen: Was für den einen (Conrad) „uden al Værdi" („ohne jeglichen Wert") ist, womit er den Geldwert bezeichnet, ist für die andere (Hanne) ihr „dyrebareste Eiendom" (MdY, 38-39; „kostbarstes Eigentum"), womit sie den ideellen Wert einer Liebesgabe meint. Barbara Herrnstein Smith hat von einem zeittypischen „double discourse of value"[13] gesprochen: Eine romantische Ökonomiekritik hält dem Utilitarismus reine geistige und ästhetische Werte entgegen. Dieser Antagonismus wird am Ausgangspunkt von Gyllembourgs Erzählung aufgerufen, als Konflikt zwischen zwei Liebenden präsentiert und sodann durch den Verlauf der Narration hinterfragt. Insofern treffen nicht nur in einem Wort der Liebes- und der ökonomische Diskurs aufeinander, sondern auch als repräsentativ begriffene geschlechtstypische Auffassungen. Weiblichkeit wird dabei in idealer Weise von einer Wertschätzung symbolischen Kapitals konstituiert, während die Repräsentation des ökonomischen Kapitals dem männlichen Aktanten vorbehalten bleibt. Der Roman zeigt aber am Beispiel anderer Akteure – vor allem Conrads Bruder Ludvig – dass diese Geschlechtertypologie nicht biologisch determiniert ist. Insgesamt zeichnen sich Gyllembourgs Texte dadurch aus, dass sie zwar eine fest gefügte Geschlechterdichotomie als Ideal entwerfen, sie aber durch Übertretungen vielfältiger Art konturieren, die die soziale und kulturelle Konstruiertheit

---

[12] Vgl. John Guillory: *Cultural Capital. The Problem of Literary Canon Formation.* Chicago, London: 1993.

[13] Barbara Herrnstein Smith: *Contingencies of Value.* Cambridge (MA), London: 1988, S. 33.

ihrer Männlichkeits- und Weiblichkeitsentwürfe umso deutlicher hervortreten lassen.

3. Kraftfelder und notwendige Zufälle: eine kurze ‚Sozioanalyse' der Erzählung

Die bisher erfolgten Andeutungen und die eben verwendete Terminologie lassen vermuten, dass sich der Plot der Erzählung in einer Pierre Bourdieu nachempfundenen Sozioanalyse zusammenfassen lässt,[14] was in der folgenden schematischen Darstellung visuell umgesetzt wird:

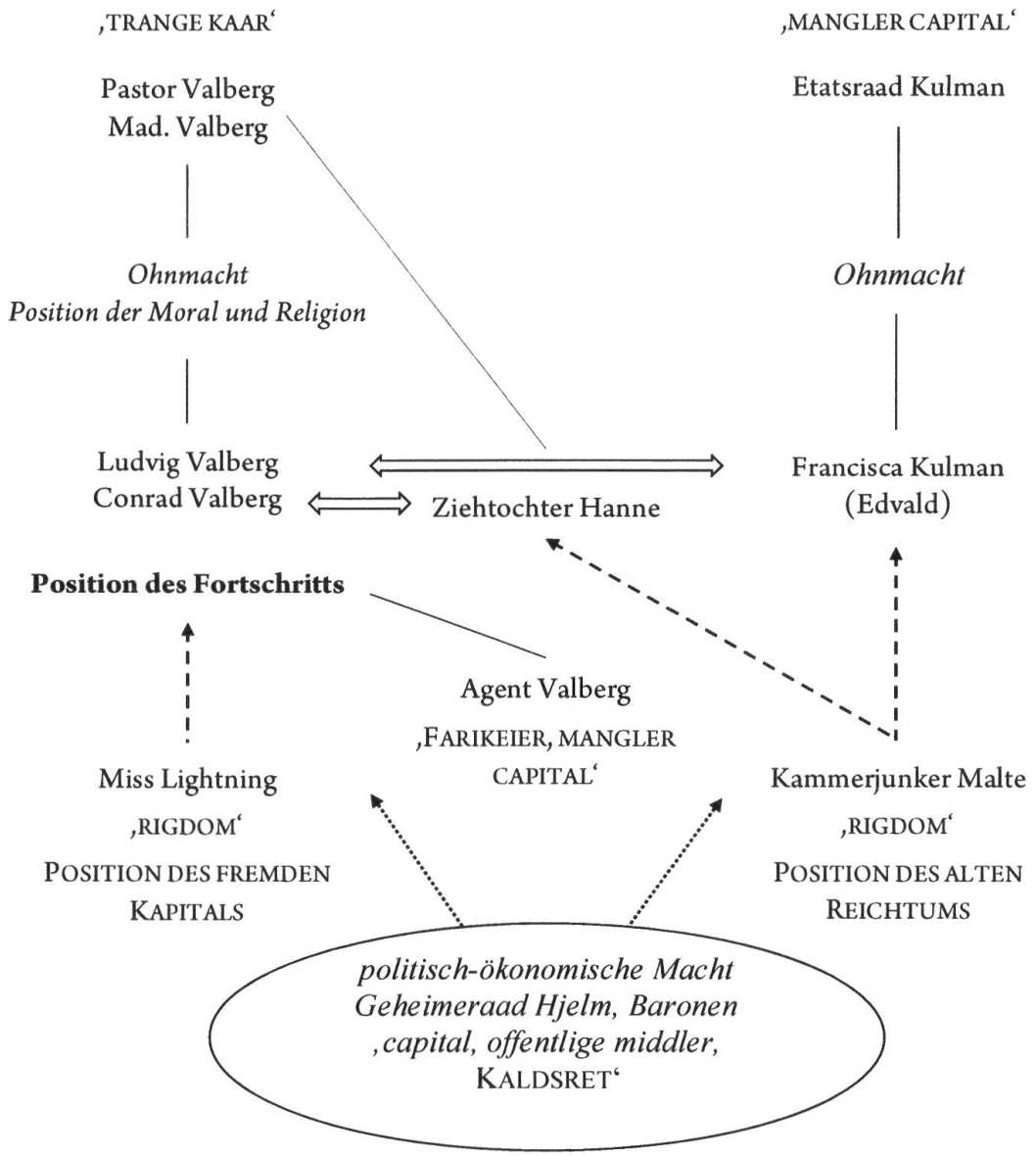

Abb. 1 *Sozioanalyse von Thomasine Gyllembourgs* Montanus den Yngre *(Diagramm AH).*

[14] Pierre Bourdieu: „Flaubert. Einführung in die Sozioanalyse". Übers. von Bernd Schwibs. In: *Sprache im technischen Zeitalter* 25 (1987), S. 173-189 und 241-254.

Die Personenkonstellation beinhaltet die beiden befreundeten Familien Valberg und Kulman. Die Mitte der Graphik stellt die entscheidende Handlungsebene dar, die sich in der Jugendgeneration abspielt, während oben und unten familiäre Hintergründe bzw. bestimmte Interessensvertreter angesiedelt sind, die einer älteren Generation angehören und als Helfer oder Katalysatoren agieren. Etatsrat Kulman hat eine Tochter Francisca, die mit der Ziehtochter des Pastorenehepaares Valberg eng befreundet ist. Sie liebt den älteren Valberg-Sohn Ludvig, der Theologie studiert hat, während Freundin Hanne den jüngeren Conrad liebt, der gerade von einem fünfjährigen Auslandsaufenthalt zurückkommt und nun die Fabrik seines Onkels und Ziehvaters Agent Valberg übernehmen soll. Störend in diesen Liebesdingen sind neben der Arroganz und Gefühlskälte des nun welterfahrenen Conrad und der Kapitalschwäche des Theologen Ludvig die Interventionen durch Kammerjunker Malte, der zunächst das eine, dann das andere der im Zentrum der Erzählung stehenden Mädchen begehrt, sowie eine nicht vollzogene Liebschaft von Ludvig im Ausland mit einer gewissen Miss Lightning, die aber im Text selber nicht auftritt. Die einfachen Pfeile repräsentieren also Liebesbeziehungen, die gestrichelten vergebliche und die dicken schließlich realisierte. Die dünnen geraden Linien sind biologisch-genealogische Beziehungen, die schrägen durchgezogenen Linien markieren die Relation zu Ziehsöhnen und -töchtern.

Diese Figuren sind nun, im Sinne Bourdieus, in einem Machtfeld angesiedelt, in dem soziale und ökonomische Kräfte wirken. „Als habe er den Kräften des Feldes eine Gruppe von Individuen aussetzen wollen", schreibt Bourdieu über Flauberts *Education Sentimentale*, „konstruiert er eine Vierergruppe [...] anhand eines Ensembles von Ähnlichkeiten und Unterschieden, die mehr oder minder systematisch verteilt sind."[15] Wenn auch selbstverständlich keine Ähnlichkeit des Gesellschaftsbildes in Flauberts und Gyllembourgs Text behauptet werden soll, so stellt doch dieser fiktionale Konstruktionsaspekt eine deutliche Parallele dar. Es gibt, wie Bourdieu sagt, einen „Macht-Pol" und einen „Gegenpol",[16] es gibt „Vertreter von Geld und Geschäft",[17] es gibt „Erben" und „die Übertragung der Macht von der einen Generation auf die andere, die in der Geschichte der unmittelbaren Familieneinheit immer einen kritischen Moment dar[stellt]."[18] All diese Beobachtungen aus Bourdieus Sozioanalyse lassen sich auf die Konstruktion des sozialen Raums in Gyllembourgs Erzählung anwenden. Hinzu kommen die „notwendigen Zufälle", die natürlich auch hier nicht fehlen, um „die Partie [...] beginnen" zu lassen.[19]

Entscheidend für die Konflikte und ihre Lösung sind, wie schon gesagt, die ökonomische Position und die damit verbundene Macht der Aktanten, die durch die KAPITÄLCHEN-SCHRIFT markiert ist. Während die Elterngeneration Valberg und Kulman, einschließlich des Fabrikbesitzers auf die Zufuhr von Kapital angewiesen

---

15 Bourdieu: *Flaubert*, S. 178.
16 Bourdieu: *Flaubert*, S. 176.
17 Bourdieu: *Flaubert*, S. 176.
18 Bourdieu: *Flaubert*, S. 179.
19 Bourdieu: *Flaubert*, S. 181.

sind, vor allem wenn es um die Verheiratung und die Zukunft ihrer Kinder geht, wären der reiche Kammerjunker und die englische Miss zum Einsatz erheblicher Kapitalmengen bereit. Diese ökonomische Macht, die der Fabrik eine Zukunft und Francisca einen Ehemann bescheren würde, steht aber im Konflikt zu der bereits ausgeführten emotionalen Zuneigung unserer Hauptpersonen. Dieser Konflikt wiegt umso schwerer als die ökonomische Macht mit dem sozialen Kapital und dem gesellschaftlichen Status einhergeht. Die schematische Sozioanalyse macht deutlich, dass es nur eine Instanz gibt, die Bewegung erwirken könnte: Das ist Sohn Conrad als Agent des Fortschritts, während alle anderen sich auf überkommene Werte und altes Kapital stützen müssen. Damit nun eine Lösung des Konflikts zwischen ökonomischem Stillstand und sozialer Blockade zustande kommt, muss der zunächst durch Conrads Arroganz verärgerte Geheimrat Hjelm wieder gewonnen werden, der schließlich durch die Bereitstellung öffentlicher Mittel neues Kapital ins Spiel bringt. Entscheidend für die zufriedenstellende Lösung der privaten Konflikte – also die Eheschließung – ist die Intervention der politisch-ökonomischen Macht, repräsentiert durch den Geheimrat und den Baron, der durch seine „Kaldsrettighed" (MdY, 143), das ist das Recht, die Pfarrstelle in seinem Bezirk zu besetzen, dann zu guter Letzt auch noch dem wackeren Ludvig eine lukrative Pfarrstelle verschafft und dadurch auch seine Eheschließung ermöglicht, ein weiterer „notwendiger Zufall", wie Bourdieu es genannt hätte.[20] Es geht also um Liebe und Ehe (markiert durch die Pfeile), aber auch um altes und neues Geld (KAPITÄLCHEN-SCHRIFT), um Macht und Ohnmacht (*Kursivschrift*) sowie die zu aktivierende Instanz des Fortschritts (**Fettschrift**), so dass eine soziologische Lektüre der Erzählung durchaus angebracht ist und die Plot-entscheidende Präsenz des monetären Diskurses zweifelsfrei deutlich wird.

Dass auch der Vertrauensdiskurs in diesem Szenario eine Rolle spielt, wird auf der Plot-Ebene zunächst durch das Verhältnis der beiden zentralen Frauenfiguren verdeutlicht, die im Geflecht der Ereignisse eine Entwicklung von Vertrauen über Misstrauen zu neuem Vertrauen durchlaufen und somit eine Vorbildrolle einnehmen, die das Weiblichkeitsideal der Bescheidenheit und Häuslichkeit unterstützt. Vertrauen wird hier in seiner psychologischen, zwischenmenschlichen Dimension inszeniert und vorrangig dem Weiblichen zugeordnet. Die Graphik zeigt auch, dass die Position der Weiblichkeit zwar im Zentrum des Begehrens steht, doch sie ist damit gleichzeitig Spielball der Zufälle mit nur sehr beschränktem eigenem Handlungspotential, für dessen Entfaltung Vertrauen maßgeblich ist. Andererseits erfährt ihre Position eine Bestätigung, während die dargestellte Männlichkeit der Veränderung bedarf. Insofern impliziert der Handlungsgang nicht nur eine Bekräftigung weiblicher, sondern auch eine Kritik bestimmter männlicher Verhaltensnormen und Werte, die durch den Holbergschen Intertext eine wohl ungewollte Steigerung und Problematisierung erfährt. Denn so wie Erasmus Montanus nur eine oberflächliche, theatrale Läuterung durchlebt, kann auch Conrads plötzlicher Sin-

---

[20] Bourdieu: *Flaubert*, S. 186.

neswandel nicht vollends überzeugen: Das Ideal männlicher Identität erscheint durch zu viele Zufälle hervorgebracht.

4. Dampfmaschinen und das nationale Wohl: eine sozialhistorische und diskursive Fundierung

Diese angedeutete soziologische Lesart lässt sich sozialhistorisch und diskursiv untermauern. Der dargestellte ökonomische Konflikt ist im Dänemark der 1830er Jahre hochaktuell. Nach der Niederlage in den Napoleonischen Kriegen und dem Staatsbankrott im Jahre 1814 lag die Wirtschaft des Landes komplett darnieder. Nach einer Blütezeit des Handels im 18. Jahrhundert waren die ersten Dezennien des 19. von einer alle Bereiche umfassenden ökonomischen Krise dominiert, die durch eine falsche Geldpolitik der Regierung angeheizt wurde: Es gab Inflation, eine so große Anzahl von Konkursen der großen Handelshäuser und in den unrentabel geführten Industriezweigen, dass geradezu von einem Zusammenbruch der Wirtschaft und des Handels gesprochen werden kann.[21] Katastrophal wird die Lage durch eine Landwirtschaftskrise und den Einbruch der Kornpreise in den Jahren 1818-28 sowie einen Rückgang des Überseehandels mit den karibischen Inseln, die durch den Dreieckshandel mit Sklaven erheblich zum Wohlstand der großen Unternehmer des 18. Jahrhunderts beigetragen hatten. Ein elementares Problem war die Unterfinanzierung und fehlende technologische Investitionen im industriellen Bereich, so dass Dänemark in den 1830er Jahren ein im europäischen Vergleich unterentwickeltes Industrieland war.[22]

Wenn nun Gyllembourg eine Textilfabrik in das Zentrum ihrer Handlung stellt, wählt sie damit den für Kopenhagen und Sjælland, wo die Erzählung spielt, wichtigsten traditionellen Industriezweig,[23] vielleicht abgesehen von der Rüstungsindustrie, über die aus offensichtlichen Gründen nicht viele Daten vorliegen. In den 1830er Jahren, dem Zeithorizont des Textes, war gerade die ehemals starke Textilindustrie von der allgemeinen Krise besonders betroffen, am Ende des Jahrzehnts hatte sich die Anzahl der Fabriken halbiert, die Anzahl der dort beschäftigten Arbeiter lag nur noch bei insgesamt knapp über 100.[24] Man war nicht mehr konkurrenzfähig in einem Wirtschaftszweig, der vor allem in England eine umfassende Mechanisierung und Modernisierung erfahren hatte. Dabei geht es um neue Maschinen zur Textilproduktion, die in der Lage waren gegenüber bisherigen Stoffen sehr viel feinere und glattere Materialien hervorzubringen. Sie waren auf dem Markt stark nachgefragt und wurden aus dem Ausland in großen Mengen eingeführt. Zum zweiten ging es um die Energieerzeugung, die grundlegende Mechanisierung durch

---

21 Vgl. Jens Vibæk: „Reform og fallit 1784-1836". In: *Danmarkshistorie.* Hg. von John Danstrup und Hal Koch, Bd. 10. Kopenhagen: 1964, S. 436-439.

22 Vgl. Vibæk: *Reform*, S. 451-460.

23 Vgl. Ole Hyldtoft: *Københavns industrialisiering 1840-1914*. Kopenhagen: 1984, S. 74.

24 Vgl. Hyldtoft: *Københavns industrialisering*, S. 86.

Dampfmaschinen, die in Dänemark erst sehr spät, nämlich ab den 1840er Jahren erfolgte. Die erste Dampfmaschine gab es in Dänemark zwar schon kurz vor 1800, aber sie befand sich im militärischen Sperrgebiet auf der Orlogswerft; 1820 gab es ganze vier durch Dampf betriebene Maschinen im gesamten Land, für die Kopenhagener Textilindustrie verzeichnet Ole Hyldtoft die erste Dampfmaschine erst 1847.[25]

Wenn diese Zahl stimmt, ist Gyllembourgs Roman geradezu prophetisch. Denn auf der die Ökonomie betreffenden Plotebene geht es genau um diese Neuerungen, die der aus dem Ausland heimgekehrte Conrad in den nicht mehr rentablen Textilbetrieb seines Onkels einführen will. „Jeg kan ikke forklare det jer", sagt Conrad, „men store, gjennemgribende Forandringer vare nødvendige. Nye Maskiner, som drives ved Dampkraft, nogle faa Mennesker fra Udlandet, som ere vante til at haandtere dem [...] Flere slige Ting [...] har jeg bestilt fra England og noget fra Frankrig" (MdY, 31).[26] Der Rückstand gegenüber England erklärt sich zum Teil auch daraus, dass bis 1825 die sog. *tool acts* wirksam waren, die den freien Markt für Maschinen und neue Technologien behindert hatten.[27] Doch nun, in den 1830er Jahren, war eine Innovation, wie sie von Conrad intendiert wird, notwendig, um wieder konkurrenzfähig zu werden: „Et kapitalistisk produktionsapparat baseret på teknologioverførsel fra England måtte derfor blive et offentligt anliggende", schreibt Dan Chr. Christensen in seiner Studie *Det moderne projekt. Teknik og kultur i Danmark.*[28] Genauso ein modernes Projekt verfolgt Gyllembourgs Protagonist Conrad Valberg.

Doch Conrad ist nicht nur Praktiker, er hat auch eine im Ausland bereits gerühmte Studie, „en Afhandling om de forskjellige Landes Industrie" (MdY, 8; „eine Abhandlung über die Industrie verschiedener Länder") verfasst, in der er seine Modernisierungsgedanken niedergelegt hat. Das Vorlesen dieser Abhandlung, die nicht zuletzt einen scharfen Angriff auf die heimischen Verhältnisse beinhaltet, stellt den Anlass für das zwischenzeitliche Zerwürfnis mit seinem Onkel und dem Geheimrat dar. Sie entziehen ihm das Vertrauen, das er antizipiert hatte, als er die Wechsel für die teuren neuen Maschinen im Ausland unterschrieb. Damit gerät Conrad in eine tiefe finanzielle und existentielle Krise, die letztlich seine Läuterung herbeiführt. Der Wechsel semantisiert damit den Umschlagpunkt der Erzählung; durch seinen Charakter als „semiotischer Vermittler",[29] als Zeichen für Geld und

---

25 Vgl. Hyldtoft: *Københavns industrialisering*, S. 80.

26 „Ich kann Euch das nicht erklären, aber große, umfassende Veränderungen waren notwendig. Neue Maschinen, die mit Dampfkraft betrieben werden, einige wenige Menschen aus dem Ausland, die sie bedienen können [...] Mehrere solcher Dinge [...] habe ich aus England und manches auch aus Frankreich bestellt."

27 Vgl. Dan Chr. Christensen: *Det moderne projekt. Teknik og kultur i Danmark 1750 – (1814) – 1850.* Kopenhagen: 1996, S. 267.

28 Christensen: *Det moderne projekt*, S. 266. „Ein kapitalistischer Produktionsapparat, der auf der Überführung von Technologie aus England basiert war, musste daher ein öffentliches Anliegen sein."

29 Vgl. Richard T. Gray: „Buying into signs: money and semiosis in eighteenth-century German language theory". In: *The New Economic Criticism.* Hg. von Martha Woodmansee und Marc Osteen. London, New York: 1999, S. 99.

Vertrauen gleichermaßen, kann seine Signatur eine fiktive Macht entfalten, die nicht nur über Konkurs oder Gewinn, sondern auch über Glück und Unglück entscheidet. Eine Wechsel-Wirkung, so könnte man es nennen, ergibt sich zwischen den auf Liebe und auf Ökonomie bezogenen narrativen Ebenen, wenn Hanne ihr Vertrauen in Conrad aufrecht erhält, das sich allerdings nicht in finanzieller, sondern in moralischer Unterstützung zeigt und ihn vor dem drohenden Selbstmord bewahrt. Damit erweist sich Vertrauen nicht nur als in dem abstrahierten und substanzlos gewordenen Geldgeschäft als unabdingbar, sondern auch als Qualität weiblicher Liebe, die dem Handeln der Frau auch gesellschaftlich bedeutsame Konsequenzen zubilligt. Der Vertrauensdiskurs ist also auf der Grenze zwischen psychologischem und soziologischem Gebiet angesiedelt, die zunächst erfolgte Individualisierung des Gefühls wird allgemeinem Nutzen zugeführt.

Den Lesern der Erzählung wird der Inhalt von Conrads umstrittener Studie nur ansatzweise vermittelt, aus den wenigen Andeutungen geht lediglich das Fortschrittsdenken hervor, das Profit und Wohlstand an Freiheit und Gleichheit aller Arbeitswilligen knüpft und in den Dienst der Nation stellt. Im Vergleich der behandelten Länder wird dem republikanischen Amerika der Vorzug gegenüber England eingeräumt und die dänischen Verhältnisse in Handel, Industrie und Handwerk scharf kritisiert, was den Unmut des Zuhörerkreises und insbesondere des einflussreichen Geheimrats hervorruft. Es ist nicht anzunehmen, dass diese fiktionale Abhandlung eine der damals aktuellen ökonomischen Theorien spiegelt, die bekanntesten dieser Schriften führender Ökonomen David Ricardo oder Thomas Robert Malthus[30] sind sehr viel spezielleren und komplexeren Anliegen gewidmet. Weder eine Außenhandelstheorie noch eine Steuer- oder gar Bevölkerungspolitik werden erwähnt, und auch das grundlegende soziale Problem der durch die Mechanisierung drohenden Arbeitslosigkeit scheint nur am Rande des Problemhorizonts in Gyllembourgs Erzählung auf.[31] Es liegt vielmehr nahe, dass die Passagen, die Conrads Abhandlung in recht allgemeiner Weise referieren, auf den Grundlagentext der klassischen Volkswirtschaftslehre, auf Adam Smiths *The Wealth of Nations*, anspielen, der zwar schon 1776 verfasst wurde, aber über lange Zeit nachwirkte und in seinen Grundlagen allgemeine Bekanntheit erlangte. So geht es auch bei ihm um die vergleichende Betrachtung verschiedener Volkswirtschaften, es geht um den Nutzen produktiver Arbeit, die nicht zuletzt der Förderung des Gemeinwohls dienen sollte. Er argumentiert, wie sein fiktiver Nachahmer Conrad, für Freiheit im Wettbewerb

---

30 David Ricardo: *On the Principles of Political Economy and Taxation*. London: 1817; Thomas Robert Malthus: *Principles of Economics*. London: 1820.

31 Es wird erwähnt, dass der Vorarbeiter in der Fabrik und Repräsentant des Althergebrachten, Olsen, im nun anbrechenden Maschinenzeitalter keinen Platz mehr in der Firma hat, aber durch den Onkel finanziell abgesichert werden soll. Dem Problem der durch die Maschinen freigesetzten Arbeitskraft wird auf naiv-optimistische Weise begegnet: „[O]m ogsaa Maskinerne gjorde et mindre Antal Folk nødvendigt, saa vilde den forøgede Drift erstatte dette Savn, og især give mange Dagleiere Arbeide" (MdY, 60; [W]enn auch die Maschinen eine geringere Anzahl an Menschen erforderten, so würde der erhöhte Umsatz diesen Mangel ausgleichen und insbesondere Beschäftigung für viele Tagelöhner bieten).

und gegen Merkantilismus, darüber hinaus aber auch für Arbeitsteilung, die gesetzliche Fixierung von maximalen Zinsen und gegen Sklaverei und den britische Kolonialismus, was bei Gyllembourg alles keine Rolle spielt. Meist wird er für die Formulierung von der „unsichtbaren Hand" zitiert,[32] die die Verbindung der individuellen Wohlstands- und Glückssteigerung herstellt und die Förderung des Gemeinwohls, „the wealth of nations", aus der Produktivität ihrer einzelnen Mitglieder ableitet. Nicht mehr Landbesitz soll die Grundlage volkswirtschaftlichen Reichtums darstellen, sondern die Arbeit.[33] Er erwähnt übrigens auch die auf größerer Freiheit beruhende höhere Produktivität der USA gegenüber England,[34] und er berührt die dominante Stellung Englands in der Textilindustrie, deren Manufakturen, so schreibt er, sehr viel feineres Tuch herstellen könnten als Betriebe auf dem Kontinent und daher mit großem Gewinn für den Export arbeiteten.[35] In dem gesamten ökonomischen Szenario spielen übrigens weder bei Smith – dafür ist er auch kritisiert worden[36] – noch bei Conrad die Frauen eine Rolle.

In der Erzählung als Ganzes haben sie allerdings einen sehr wichtigen Part, und zwar nicht nur, weil die beiden Heldinnen Repräsentantinnen der Kraft des Vertrauens sind. Viel wichtiger ist ihre Funktion als Ehefrau und potentielle Mutter. Denn während es auf der wirtschaftlichen und monetären Handlungsebene um die Erhöhung der Produktivität geht, die dann auf das nationale wie das individuelle Glück abstrahlt, bedarf es zur Sicherung und Verstetigung dieser Bemühungen in die Zukunft hinein einer genealogischen Konstanz. Die im Liebes-Plot fokussierten Eheschließungen brauchen also nicht nur eine finanzielle Grundlage, sie stellen vielmehr die elementare Voraussetzung für die langfristige Fortführung des wirtschaftlichen Erfolgs dar. Der Fall des kinderlosen Onkels und die in Gyllembourgs Werk wiederholt auftretende Thematik der Ziehkinder[37] zeigt das Bedürfnis nach Verstetigung von Privatvermögen, die nur über biologische Produktivität erreichbar ist. Die Textilfabrik braucht nicht nur neue Maschinen und mehr Kapital, sondern auch einen Erben, der wiederum einen Erben braucht, damit sich die Investitionen lohnen. An diesem Punkt spielen die Frauen dann doch einen wichtigen Part auch

---

32 Die vielzitierte Formulierung findet sich wörtlich nur einmal in seinem Werk, im 2. Kapitel des 4. Buches, in dem es um Handelsbeschränkungen geht: „Indem er [jedermann] den einheimischen Gewerbefleiß dem fremden vorzieht, hat er nur seine eigene Sicherheit vor Augen, und indem er diesen Gewerbefleiß so leitet, daß sein Produkt den größten Wert erhalte, beabsichtigt er lediglich seinen eigenen Gewinn und wird in diesen wie in vielen anderen Fällen von einer unsichtbaren Hand geleitet, daß er einen Zweck befördern muß, den er sich in keiner Weise vorgesetzt hatte." In: Adam Smith: *Wohlstand der Nationen.* Übers. von Max Stirner und hg. von Heinrich Schmidt, Köln: 2009, S. 451.

33 Vgl. grundlegend Smith: *Wohlstand,* S. 35-42 (1. Buch, 5. Kapitel).

34 Vgl. Smith: *Wohlstand,* S. 76 (1. Buch, 8. Kapitel).

35 Vgl. Smith: *Wohlstand,* S. 408 (3. Buch, 3. Kapitel).

36 Vgl. Helen Winter und Thomas Rommel: *Adam Smith für Anfänger: Der Wohlstand der Nationen – eine Lese-Einführung.* München: 2006, S. 143-146; mit Bezug auf James Buchan: *The Authentic Adam Smith.* New York: 2006.

37 Vgl. dazu: Lise Busk-Jensen: *Romantikkens Forfatterinder.* Bd 2. Kopenhagen: 2009, S. 865-866.

im ökonomischen Kalkül, was die Erzählung sehr viel deutlicher macht als die Finanztheorie. Neben Adam Smiths ‚unsichtbarer Hand' vermittelt zwischen individuellem Glück und gesellschaftlichem Fortschritt in unserem Text eine weitere unsichtbare, weil unerwähnte Kraft, die biologische Produktivität, die auf das weibliche Geschlecht angewiesen ist. Reduziert auf ihren biologischen Beitrag zur Verstetigung wird die Frau bei Gyllembourg jedoch keineswegs, auf der Handlungsebene zeichnet sich die Protagonistin als Trägerin von Vertrauen aus, die den Helden sowie die Fabrik durch Treue und Tatkraft rettet.

Damit kommt dem Produktions- und Produktivitätsdiskurs eine Schlüsselstellung in der Erzählung zu. Insofern ist es auch kein Wunder, dass der Text dem Aspekt der Produktivität eine weitere inhaltliche Ebene widmet, die die Thematik selbstreflexiv spiegelt und Rückbezüge auf sein eigenes Produktionsverständnis erlaubt. Auch wenn es sich nicht um eine Künstlerthematik handelt,[38] an der in der Regel Fragen künstlerischer Produktionstheorien verhandelt werden, geben einige Episoden Aufschluss über diese selbst-reflexive Dimension, die zugrunde gelegte „economics of authorship", wie Woodmansee und Osteen es nennen.[39]

5. „Economics of authorship": Kulturelle Produktionsdiskurse

Conrads Produktionstheorie, die sich ausschließlich auf das Erreichen ökonomischen Wohlstands bezieht und sich dezidiert kunstfeindlich gibt, wird durch eine Reihe anderer Ansätze problematisiert, zum Teil in Diskussionsszenen, zum Teil implizit durch die Kontrastierung mit anders gearteten Modellen der Produktion. So beginnt die Erzählung mit der Beschreibung des Dachzimmers, das Hanne für die Rückkehr ihres Verlobten aus dem Ausland liebevoll hergerichtet hat: Ein paar neue Möbel, Gardinen, Decken, Bezüge, Tapeten, Bilder und Stickereien hat sie ausgewählt, angefertigt und zusammengestellt, womit sie die für die Konstitution von Weiblichkeit wichtigen Eigenschaften wie Fleiß, Geschick und Geschmack unter Beweis stellt. Außerdem stellt die Einrichtung des Zimmers ein weiteres Beispiel für die Dominanz von symbolischem gegenüber ökonomischem Kapital dar, die dem weiblichen Geschlecht zugeordnet wird, denn Geld stand ihr kaum zur Verfügung. Von ihrem zukünftigen Schwager Ludvig erhält sie denn auch viel Lob für ihre Mühen: „En saadan Skjønhedssands, en saadan Gratie, som her aabenbarer sig, maa visselig regnes til de skjønne Kunster. Det er dette Hele, som er et lille Kunstværk. Dette tilforn saa fattige Kammer, hvor er det nu forvandlet" (MdY, 17),[40] stellt Ludvig fest. Er entfaltet hier einen Kunstbegriff, dem neben dem handwerklichen und dem Materialaspekt, wobei vor allem die mühevolle Arbeit hervorgehoben wird,

---

38 Lediglich in der Erzählung *Extremerne* (1835) wird weibliches Kunstschaffen explizit thematisiert.

39 Woodmansee und Osteen (Hg.): *The New Economic Criticism*, S. 6.

40 „Ein solcher Schönheitssinn, eine solche Gratie, wie sie sich hier offenbart, muss mit Sicherheit zu den schönen Künsten gezählt werden. Es ist die Ganzheit, die ein kleines Kunstwerk darstellt. Diese vormals so armselige Kammer, wie ist sie jetzt verwandelt."

eine Wirkungsdimension bedeutungsvoll ist. Die Verwandlung des Zimmers soll auch einen verwandelnden Effekt auf den Rezipienten haben: „I Sandhed, kjære Hanne! Du har forstaaet at berede din Ven et sandt Hjem, et Tilflugtssted mod ond Lune, mod Uro og Mismod [...] thi Alt dette har Du med en Kjærligheds Haand beredt for ham, i lang Tid arbeidet med Glæde og Ømhed" (MdY, 17).[41] In dieser langen, initial platzierten Szene wird also dem alltäglichen weiblichen Wirken Kunstcharakter zugesprochen, der Wert ergibt sich aus der Sorgfalt und Mühe des Produktionsaspekts sowie der erhofften Wirkung. Die allerdings – bleibt aus. Der arrogante Conrad bemerkt die Veränderungen nämlich gar nicht und kritisiert sogar das, was andere positiv als Fleiß bewerten, als unproduktiv: „[d]et er synd," sagt er zu seiner Braut, „at du har anvendt saa megen Tid og udmattet dine Øine med at pynte op til mig" (MdY, 34).[42] Ökonomischer, so meint er, wäre die Herstellung der von Hanne mit der Hand gestickten Decken als fabrikgefertigte Webereien. Während in ihrem Produktionsverständnis also gerade der Arbeitsaufwand den Wert ausmacht, steht bei ihm Produktivität in einem Verhältnis zur Zeit, das Effizienz und Tempo favorisiert. Entscheidend ist aber nicht nur der hier repräsentierte Gegensatz von Materialismus und Idealismus sowie von Fortschritt und Tradition, sondern auch der von Hanne verfehlte Wirkungsaspekt, der laut Ludvigs Räsonnement das handwerkliche Können erst zur Kunst macht. Insofern bleibt Hannes Arbeit letztlich doch unproduktiv.[43]

Das spiegelt sich auch in dem umstrittensten Teil ihrer Einrichtung, einem Kupferstich, der Abelard und Heloise darstellt (vgl. MdY, 18). Schon Ludvig zeigt sich verwundert über die Wahl des Bildes, während Hanne nur den oberflächlichen Ausdruck sieht und damit sowohl fehlende Bildung als auch einen sentimentalen Geschmack verrät. Da sie die Geschichte des französischen Liebespaares nicht genau kennt, verschließt sich ihr auch eine Bedeutungsebene des Bildes, die eine Parallele zu ihrem eigenen Hervorbringen darstellt. Abelard und Heloise nämlich sind, durch seine Kastration und beider Klosterleben, Zeichen der zwar tiefen und leidenschaftlichen, aber letztlich unproduktiven Liebe und stehen damit im Gegensatz zu allem, was Gyllembourgs Figuren als auch die Erzählung insgesamt vertreten. Die Produktivität von Kunst und Kultur, so geht aus diesen selbst-reflexiv lesbaren Episoden hervor, ergibt sich aus der Kombination von Absicht, Material, Herstellung und Wirkung. All dies fehlt dem Kupferstich aufgrund von Hannes Ignoranz im vorliegenden Kontext; er war an anderer Stelle bereits aussortiert worden und sie hatte sich lediglich von seiner dekorativen Oberfläche beeindrucken lassen, ohne

---

41 „Wahrhaftig, liebe Hanne! Du hast es verstanden, deinem Freund ein wahres Heim zu bereiten, eine Zufluchtsstätte vor schlechter Stimmung, vor Unruhe und Missmut [...] denn all dieses hast du mit einer liebenden Hand für ihn bereitet, lange Zeit mit Freude und Zärtlichkeit daran gearbeitet."

42 „Es ist bedauerlich, dass du so viel Zeit verwendet und deine Augen angestrengt hast, um [das Zimmer] für mich zu schmücken."

43 Auch Busk-Jensen zitiert diese Stelle in ihrem kurzen Referat von *Montanus den Yngre,* liest sie aber lediglich als Ausdruck des Geschlechter-Gegensatzes und der männlichen Ablehnung weiblicher „intimsfærefærdigheder". Busk-Jensen: *Romantikkens forfatterinder,* S. 891.

eigenes Zutun, ohne Absicht und mit einer verfehlten Wirkung – Conrad kann das Bild nicht leiden.

Wirtschaftliche Produktivität setzt sich aus Produktion und Wirkung zusammen – sie ist das Ziel der ökonomischen Handlungsebene, die eine notwendige Ergänzung durch biologische Produktivität erfordert, um verstetigt zu werden. Kunst und Kultur, die in den Diskussionsszenen des Romans von manchen der Akteure als Gegenteil zu Wirtschaft und Wissenschaft angesehen werden,[44] teilen mit der Ökonomie sowohl den Hervorbringungs- als auch den Funktionsaspekt. Für eine solche Meinung tritt immer wieder der vernünftige Ludvig ein, der einer Sprachrohrfigur[45] wohl recht nahe kommt und die Dichotomie von Wirtschaft und Kultur unterläuft. Wie auch die Kunst produktiv werden kann, zeigen zwei Diskussionsszenen der Erzählung, in der kulturelle Zeugnisse das hervorbringen, wozu sie in der Lage sind: Reflexion und Erkenntnis, manchmal Trost und Beruhigung, ein anderes Mal Kritik und Einsicht. Da ist zum einen Ludvigs Predigt, die „saa poetisk, saa dybsindig og dog saa populair" (MdY, 142; „so poetisch, so tiefsinning und doch so populär") eine Wirkung auf alle ihre Zuhörer, von den Bauern bis zum Baron, zeitigt. Sie vereinigt die christliche Botschaft mit einem unterhaltsamen Vortrag, so dass die ungebildeten Bauern den Sinn erfassen können ohne den Inhalt zu verstehen, und sie hat den angenehmen Nebeneffekt, dass der Baron ihm daraufhin die zufällige gerade frei gewordene Pfarrstelle auf seinem Gut anbietet. Ein ökonomischer Subtext ist also selbst diesem interesselos vorgetragenen und thematisch unverdächtigen kulturellen Zeugnis inhärent.

Zum zweiten ist da eine längere kontroverse Auseinandersetzung über die bekannte Aesopsche Fabel der zwei Krüge, die in der dänischen Übersetzung von Christian Winther als Eisen- und Tontopf firmieren (vgl. MdY, 72-78). Auch in dieser Szene zeigt sich eine produktive Wirkung von Kultur, die im Erkenntnisgewinn und im Austausch der Meinungen besteht. Entscheidend tritt hier aber ein anderer Aspekt in den Vordergrund: die besondere produktive Kraft der indirekten, der camouflierten Aussage. Schon in der Predigt-Szene wurde zwischen der buchstäblichen und der übertragenen Sinnebene unterschieden. In diesem zweiten Fall zieht zwar der Pragmatiker Conrad direkte Aussagen und unverstellte Meinungen vor, doch Ludvig fungiert wieder einmal als Sprachrohr und hebt den Wert der indirekten, poetischen Botschaft hervor. Auch die Szene selbst belegt, dass gerade die metaphorische Doppeldeutigkeit, die in Andeutungen niedergelegte indirekte Mitteilung die Produktivität der Fabel ausmacht. Was dem buchstäblichen Lesen Conrads als „Nonsens" (MdY, 74) erscheint, kann auf unterschiedliche Weise konkretisiert und produktiv gemacht werden. Insofern hat auch der Sinn der Fabel die Zeiten überdauern können. Wie eine andere Szene zeigt, und zwar der zunächst missverstandene Brief Hannes, ist zur Realisierung von Bedeutungen allerdings eine hermeneutische Kompetenz vonnöten, deren Fehlen zu Verzögerungen in der

---

[44] Vor allem Kammerjunker Malte ist der Vertreter der unproduktiven, rein sentimentalen Kunst.

[45] Das meint auch de Mylius: *Holbergs genopstandelse*, S. 72.

Handlungsauflösung führt (vgl. MdY, 103). Ein in bestimmter Absicht geschriebener Text versteht sich durchaus nicht von selbst, sondern bedarf der Entschlüsselung, so dass auch hier Textproduktion immer als Wechselverhältnis begriffen wird. Umso wichtiger ist diese Fähigkeit, wenn es sich um künstlerische Texte handelt wie Gyllembourgs eigene, über deren Poetik die eben erwähnten Episoden einigen Aufschluss geben.

6. Poetik der ‚unsichtbaren Hand'

Genau wie der textuelle Wendepunkt, der ungedeckte Wechsel, den Conrad im Ausland unterschrieben hat, um Handel und Wohlstand in seiner Heimat neu zu beleben, fungieren offenbar auch Kultur, Kunst und Literatur als „semiotic intermediary", wie Richard T. Gray das abstrakte Papiergeld bezeichnet hat, das in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts eingeführt wurde.[46] Auch im Falle des in dieser Erzählung im Mittelpunkt stehenden Wechsels ist sein materieller Träger wertloses Papier, es gewinnt aber die Fiktion eines Wertes durch die Signatur. Der Aspekt der Täuschung ist ihm also eingeschrieben, womit ihm auch Risiko sowie Vertrauen inhärent sind. Eine notwendige Voraussetzung für seine Produktivität ist die Entfaltung dieses Täuschungspotentials, ist das Vertrauen in die Fiktion vom Wert des Wechsels, der vor der Institutionalisierung von Banken entscheidendes Zahlungsmittel bei größeren Geschäftstransaktionen und wichtiger Wachstumsbeschleuniger war.

Täuschung und Fiktionalisierung ist nun auch ein allgemeines Merkmal von Literatur, und zwar in ganz besonderem Maße von Gyllembourgs Autorschaft. Es ist hinreichend bekannt, dass sie unter dem Pseudonym „Forfatteren til En Hverdags-Historie" firmierte, ihre Erzählungen also anonym in der Zeitschrift ihres Sohnes *Kjøbenhavns flyvende Post* veröffentlichte und ihre Anonymität auch sorgsam hütete.[47] Auf diese Weise erreichten ihre Texte ein hohes Maß an Popularität, sie hatten Erfolg auf dem Buchmarkt und brachten sowohl der Zeitschrift Auflagengewinne als auch ihr finanzielle Erträge ein.[48] Die Marktposition wurde durch das

---

46 Gray: *Money and semiosis*, S. 99.

47 Vgl. z.B. Klaus P. Mortensen: *Thomasines oprør – en familiehistorisk biografi om køn og kærlighed i forrige århundrede*. Kopenhagen: 1986; Busk-Jensen: *Romantikkens Forfatterinder*, S. 846-849.

48 Vgl. Busk-Jensen: *Romantikkens Forfatterinder*, S. 846-849. Auch die lebhafte zeitgenössische Rezeption, ein weiterer Erfolgsindikator, wird ausführlich bei Busk-Jensen dokumentiert. Busk-Jensen: *Romantikkens Forfatterinder*, S. 898-905. Vgl. auch Birgit Mortensen und Marie Louise Sodemann: „Fuldendelsens noveller. Om Thomasine Gyllembourg". In: *Nordisk Kvindelitteraturhistorie*. Hg. von Elisabeth Møller Jensen. Bd. 2. Kopenhagen: 1993, S. 241: „Helt fra den første novelle [...] var den økonomiske sidegevinst ved skriverierne af ikke uvæsentlig betydning for den altid vaklende fælles økonomi" („Von der ersten Erzählung an [...] war das Zusatzeinkommen, das die Schriftstellerei einbrachte, von nicht unwesentlicher Bedeutung für die immer unstabile gemeinsame Ökonomie") schreiben Birgit Mortensen und Marie Louise Sodemann und belegen ihre Aussage mit Briefen, in denen die Autorin über ihre finanzielle Lage klagt.

Geheimnis um die Autorschaft noch gesteigert, gerade die damals viel diskutierte Maskierung der Autorin generierte einen Wirkungsaspekt wie ihn die eben referierten kunsttheoretischen Passagen in *Montanus den Yngre* fordern. Die ersten Erfolge hatten auch für die Schriftstellerin selber eine hohe Produktivität zur Folge: Obwohl sie bei ihrem Debüt immerhin 53 Jahre alt war, schrieb sie in den folgenden 17 Jahren 29 Erzählungen und Dramen, insgesamt über 3000 Druckseiten, da die meisten sog. *Fortællinger* Romanlänge haben. Dass über die Themen ihrer Texte hinaus nicht zuletzt die Anonymität ihrer Autorschaft einen Publikumsappell und eine dialogische Wirkung entfalteten, lässt sich an mehreren öffentlich geführten Debatten ablesen, die bereits mehrfach dokumentiert und besprochen worden sind.[49]

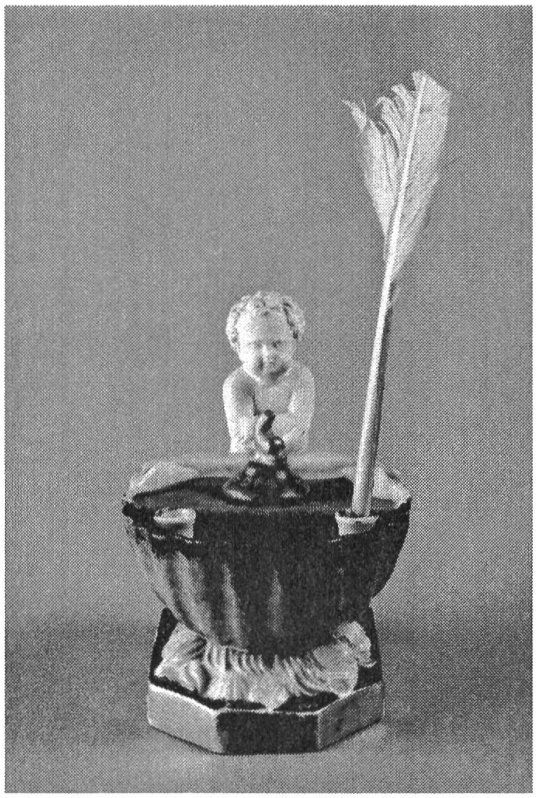

Abb. 2 und Abb. 3 *Thomasine Gyllembourgs Schreibutensilien.*
Foto: Stuart McIntyre. Mit freundlicher Genehmigung des Bakkehusmuseet, Kopenhagen.

Bei der Frage nach der Hervorbringung dieser Wirkung hat die Forschung sich häufig auf gender-spezifische Aspekte konzentriert und dabei vor allem auf die produktionsästhetisch wichtige Tatsache verwiesen, dass Gyllembourg nach eigener Aussage für ihre schriftstellerische Tätigkeit ausschließlich das Kindertintenfass ihres Sohnes Ludvig benutzt hat. Marie-Louise Svane schließt daraus, „hvor fast hendes kreativitet var sammenbundet med opfattelsen af sig selv som mor, men den

[49] Vgl. z.B. Mortensen: *Thomasines oprør.*

indicerer samtidig, hvordan hun symbolsk ‚låner' sønnens seksuelle køn i skabende øjemed. Skriveakten viser sig på én gang som moderlig selvbekræftelse og – i den konkrete figurering af pen og blæk – som en fallisk aktivitet."[50] Das entspricht jedenfalls zum Teil der Selbstaussage der Autorin in ihrem sog. ‚literarischen Testament', in dem sie sich ebenfalls in erster Linie als Mutter stilisiert, die durch ihre Zeitschriftenbeiträge ihrem Sohn aus einer Notlage geholfen habe.[51] Wenn man sich allerdings dieses Tintenfass einmal genauer ansieht, verliert es seine angeblich kindliche Unschuld (Abb. 2 und 3). Wenngleich man berücksichtigen muss, dass es um 1800, als Thomasines Vater ihrem Sohn dieses Tintenfass schenkte, kein eigentliches Kinderspielzeug in unserem Sinne gab, ist dieses Schreibutensil sicher nicht für Kinder gedacht. Es ist zwar klein und zierlich und die Putte könnte man als niedlich bezeichnen, doch wirkt seine Zartheit eher wie ein Utensil für *billet-doux*, für das Schreiben heimlicher Liebesbriefe.

Das wird durch seine Symbolik unterstrichen; die Putte wird zu einem Amor, wenn man den zeichenhaften Gehalt des Tintengefäßes, der geöffneten Muschel einbezieht, das Symbol der Aphrodite, der Göttin der Liebe, der Erotik und der Produktivität.

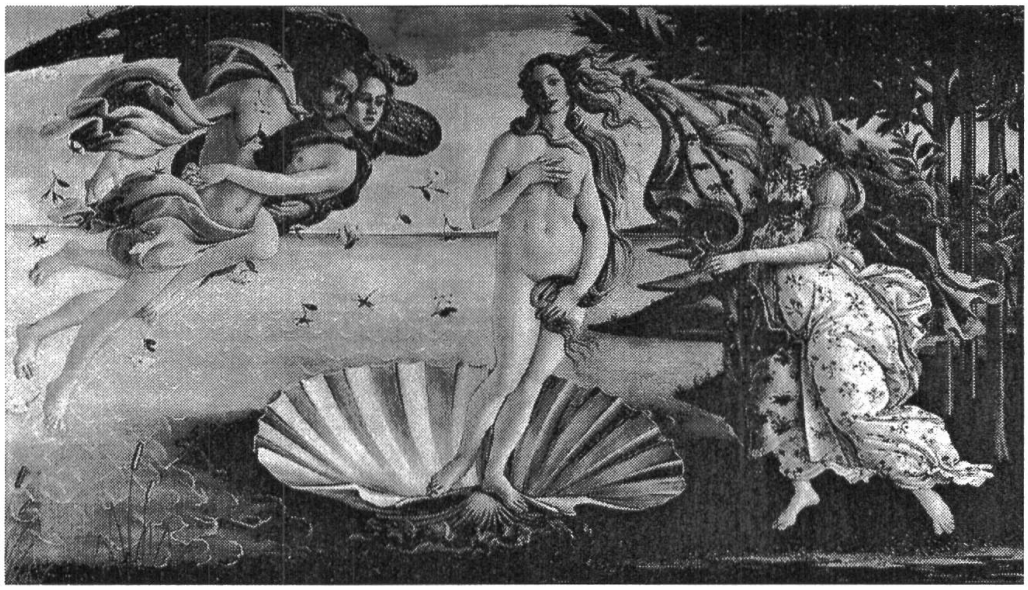

Abb. 4 *Sandro Botticelli:* Geburt der Venus *(Uffizien, Florenz).*

Aus der Darstellung von Botticelli (Abb. 4) ist sie allgemein bekannt. Schon eine korinthische Terrakotta-Plastik stellt die dem Meer entsprungene Aphrodite in der

[50] Marie-Louise Svane: „Muser, mødre og døtre. Prosaens forfatterinder". In: *Dansk litteratur historie.* Hg. von Steffen Auring u.a., Bd. 5. Kopenhagen: 1984, S. 462. „[W]ie fest ihre Kreativität mit der Auffassung von sich selbst als Mutter verbunden war, aber es zeigt sich darüber hinaus, wie sie auf symbolische Weise für den Schaffensakt das sexuelle Geschlecht ihres Sohnes ‚ausleiht'. Der Schreibakt erweist sich gleichzeitig als mütterliche Selbstbestätigung und – in der konkreten Ausformung in Papier und Tinte – als eine phallische Aktivität."

[51] Vgl. Gyllembourg: *Fru Gyllembourgs litterære Testamente,* S. 1-5.

ihr zugeordneten Muschel dar, die Komposition dieses Werkes von ca. 300 v. Chr. wurde von griechischer und späterer Kunst vielfach nachgeahmt.

„Aphrodite stellt im griechischen Panthenon", so verzeichnet *Der Neue Pauly*, „die gesamte Ambiguität der Weiblichkeit dar, den verführerischen Charme ebenso wie die Notwendigkeit der Fortpflanzung und ein Potential an Täuschung";[52] kein Wunder also, dass Gyllembourg dieses Tintenfass favorisierte. Die Aphrodite selbst ist abwesend in dem Tintenfass, sie ist lediglich angedeutet durch die eigenartige Form einer roten Flamme in der Mitte des Gegenstandes, die dann wiederum auf die Passion der Liebe verweist. Die Halterungen für die Federn erlauben, wenn gewünscht, auch noch die Hinzufügung eines phallischen Elements. An die Stelle von meist angenommener Mütterlichkeit und Unschuld tritt somit ein Bild von Erotik und Produktivität, das aber nur angedeutet wird und erahnt werden muss und so mit der Poetik der Maskierung und der Täuschung einhergeht. Da aus diesem Tintenquell die Materialität der Schrift geformt wird, hier also der Ursprung der erfolgs- und marktorientierten, dialogischen Poetik liegt, kann man in dem Utensil gewissermaßen auch die Produktivkraft ihres Schreibens symbolisiert sehen: die Maskierung und die Täuschung. So wie Erotik und weibliche Produktivität das ausgesparte Zentrum des Tintenfasses ausmachen, so bilden sie auch die unausgesprochene Mitte von Gyllembourgs Werk. Diese heimliche Produktivität ist homolog zu der uneingestandenen Marktposition der Autorin zu sehen, sie spricht von der Liebe zu ihrem Sohn, während sie ein einträgliches Geschäft mit ihren Texten macht. Der moralische Impetus ihrer Literatur scheint in keinem Spannungsverhältnis zu ihrem Warencharakter zu stehen, in den die Suche nach einem Publikum, das – Heiberg zufolge – aus dem ‚Ton' erst einen ‚Klang' macht, zwangsläufig mündet.

Während Autoren wie Charles Dickens oder George Eliot ungefähr gleichzeitig mit den parallel entstehenden ökonomischen Theorien von David Ricardo oder Thomas Malthus den Markt als „tragic but inescapable mechanism"[53] darstellen, dem eine beruhigende, humane Privatsphäre als Korrektiv oder Palliativ entgegengehalten werden muss, lässt sich bei Gyllembourg weibliche, künstlerische und ökonomische Produktivität durchaus verbinden. Das bezieht sich sowohl auf ihre auf Dialogizität angelegte Poetik, deren Wirkungsaspekt sich nicht zuletzt aus Maskierung und Aussparung ergibt, als auch auf die fiktive Welt ihrer Erzählungen, in denen Ökonomie, Liebe und geschlechtliche Produktivität ineinandergreifen und sich gegenseitig fördern und bedingen. Die Passion des kastrierten Abelard stellt genauso wenig ein Ideal dar wie das lediglich Fleiß bezeugende innenarchitektonische Bemühen Hannes. Die Protagonistin muss ihre Liebe in dem kritischen Moment, als der Wechsel zu platzen droht, als Vertrauenspfand zum Einsatz brin-

---

52 Vinciane Pirenne-Delforge: „Aphrodite". In: *Der neue Pauly*. Hg. von Hubert Cancik und Helmuth Schneider. Bd. 1. Stuttgart: 1996, S. 838-843.

53 Elaine Freedgood: „Banishing panic: Harriet Martineau and the popularization of political economy". In: *The New Economic Criticism*. Hg. von Martha Woodmansee und Marc Osteen. London, New York: 1999, S. 212.

gen, um den zukunftsträchtigen Plänen ihres Verlobten wieder Hoffnung zu verschaffen. In diesem Punkt offenbart die Repräsentantin der bescheidenen Häuslichkeit ein Potential an Mut und Handlungsfähigkeit, das zwar nicht die gängigen Weiblichkeitsnormen, wohl aber ihren Objektstatus überschreitet. Wenn die Erzählung es auf diese Weise schließlich schafft „at indrette Alt efter alle Parters Tilfredshed" (MdY, 174; „alles zur Zufriedenheit aller Partner einzurichten"), sind damit nicht nur die richtigen Ehepartner sowie Liebe und Ökonomie versöhnt, sondern es kommt auch ein Grundvertrauen in die ‚unsichtbare Hand' des produktiven Marktes zum Tragen, das in den zielbewussten Verschleierungsstrategien der Autorin eine Parallele hat.

Literaturverzeichnis

Austen, Jane: „Pride and Prejudice". In: *The Novels of Jane Austen.* Hg. v. R.W. Chapman. Bd. 2. London : 1959.

Bourdieu, Pierre: „Flaubert. Einführung in die Sozioanalyse". Übers. von Bern Schwibs. In: *Sprache im technischen Zeitalter* 25 (1987), S. 173-189 und 241-254.

Broue Jensen, Anni: *Penge og kærlighed. Religion og socialitet i Thomasine Gyllembourgs forfatterskab.* Kopenhagen: 1983.

Buchan, James: *The Authentic Adam Smith.* New York: 2006.

Busk-Jensen, Lise: *Romantikkens Forfatterinder.* Bd 2. Kopenhagen: 2009.

Christensen, Dan Chr.: *Det moderne projekt. Teknik og kultur i Danmark 1750 – (1814) – 1850.* Kopenhagen: 1996.

Dalager, Stig und Anne-Marie Mai: *Danske kvindelige forfattere.* Bd. 1. Kopenhagen: 1982.

Fenger, Henning und Frederick Marker: *The Heibergs.* New York: 1971.

Freedgood, Elaine: „Banishing panic: Harriet Martineau and the popularization of political economy". In: *The New Economic Criticism.* Hg. von Martha Woodmansee und Marc Osteen. London, New York: 1999, S. 210-228.

Gray, Richard T.: „Buying into signs: money and semiosis in eighteenth-century German language theory". In: *The New Economic Criticism.* Hg. von Martha Woodmansee und Marc Osteen. London, New York: 1999, S. 95-113.

Guillory, John: *Cultural Capital. The Problem of Literary Canon Formation.* Chicago, London: 1993.

Gyllembourg, Thomasine: „Fru Gyllembourgs litterære Testamente". In: Dies.: *Samlede Skrifter af Forf. Til „En Hverdagshistorie".* Bd. 1. Kopenhagen: 1866, S. 1-44.

Gyllembourg, Thomasine: „Montanus den Yngre". In: Dies.: *Samlede Skrifter af Forf. Til „En Hverdagshistorie".* Bd. 7. Kopenhagen: 1867, S. 1-175.

Heiberg, Johan Ludvig: „Om Vaudevillen som dramatisk Digtart og om dens Betydning paa den danske Skueplads. En dramaturgisk Undersøgelse". In: *J.L. Heibergs Samlede Skrifter. Prosaiske Skrifter.* Bd. 6. Kopenhagen: 1861, S. 1-111.

Herrnstein Smith, Barbara: *Contingencies of Value.* Cambridge (MA), London: 1988.

Holberg, Ludvig: „Erasmus Montanus". In: *Værker i tolv bind.* Hg. von F.J. Billeskov Jansen. Bd. VI. Kopenhagen: 1970, S. 139-209.

Hyldtoft, Ole: *Københavns industrialisiering 1840-1914.* Kopenhagen: 1984.

Malthus, Thomas Robert: *Principles of Economics.* London: 1820.

Moers, Ellen: *Literary Women.* London: 1976.

Mortensen, Birgit und Marie Louise Sodemann: „Fuldendelsens noveller. Om Thomasine Gyllembourg". In: *Nordisk Kvindelitteraturhistorie.* Hg. von Elisabeth Møller Jensen. Bd. 2. Kopenhagen: 1993, S. 229-241.

Mortensen, Klaus P.: *Thomasines oprør – en familiehistorisk biografi om køn og kærlighed i forrige århundrede.* Kopenhagen: 1986.

de Mylius, Johan: „Om Holbergs genopstandelse i guldalderlitteraturen". In: *Nordica* 26 (2009), S. 61-77.

Pirenne-Delforge, Vinciane: „Aphrodite". In: *Der neue Pauly.* Hg. von Hubert Cancik und Helmuth Schneider. Bd. 1. Stuttgart: 1996, S. 838-843.

Smith, Adam: *Wohlstand der Nationen.* Übers. von Max Stirner und hg. von Heinrich Schmidt, Köln: 2009.

Svane, Marie-Louise: „Muser, mødre og døtre. Prosaens forfatterinder". In: *Dansk litteratur historie.* Hg. von Steffen Auring u.a., Bd. 5. Kopenhagen: 1984, S. 442-482.

Ricardo, David: *On the Principles of Political Economy and Taxation.* London: 1817.

Vibæk, Jens: „Reform og fallit 1784-1836". In: *Danmarkshistorie.* Hg. von John Danstrup und Hal Koch, Bd. 10. Kopenhagen: 1964, S. 436-439.

Winter, Helen und Thomas Rommel: *Adam Smith für Anfänger: Der Wohlstand der Nationen – eine Lese-Einführung.* München: 2006.

Woodmansee, Martha und Marc Osteen (Hg.): *The New Economic Criticism. Studies at the intersection of literature and economics.* London, New York: 1999.