

Zeitschrift: Beiträge zur nordischen Philologie

Herausgeber: Schweizerische Gesellschaft für Skandinavische Studien

Band: 46 (2009)

Artikel: Emanzipation der Bilder : das optisch Unbewusste in Hans Christian Andersens Skyggen

Autor: Kjældgaard, Lasse Horne

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-858122>

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: 18.02.2026

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

Emanzipation der Bilder

Das optisch Unbewusste in Hans Christian Andersens *Skyggen*

LASSE HORNE KJÆLDGAARD, KOPENHAGEN

Eines der Kennzeichen der Moderne ist die Erfindung eines breiten Spektrums von neuen Techniken zur Aufnahme, Reproduktion und Verbreitung von Geräuschen und Bildern sowie die darauffolgende Einführung und Erweiterung von vielen neuen Medien, etwa Fotografie, Fonografie und Telefonie. Walter Benjamins berühmte Bezeichnung für die Epoche als »Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit« referiert auf diesen Prozess, der die Bedingungen zur Herstellung und Rezeption von Kunstwerken unwiderruflich veränderte.¹ Dieser Hypothese folgend hat die Forschung des letzten Jahrzehnts dem Einfluss von Technologie und insbesondere Medientechnologie im Hinblick auf die ästhetische und sprachlich-literarische Entwicklung große Aufmerksamkeit geschenkt.² In diesem Artikel möchte ich diesen Ansatz an Hans Christian Andersens kurzer und klassischer Doppelgänger-Geschichte *Skyggen* (1847; *Der Schatten*) erproben. In diesem Märchen verliert ein Gelehrter seinen Schatten und wird von ihm verfolgt und umgebracht. Ich werde den Text mit speziellem Fokus auf die visuelle Massenkultur des 19. Jahrhunderts lesen und insbesondere möchte ich die Beziehungen zwischen *Skyggen* und zwei Medientechnologien untersuchen: zuerst das so genannte >Schattenspiel an der Wand<, welches eine prä-kinematische ästhetische Technologie zur Schaffung von bewegten Bildern war und im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert sowohl als öffentliche wie auch als private Unterhaltung ungemein beliebt wurde; und als zweites die Daguerrotypie, eine der ersten Techniken zur fotografischen Reproduktion.

Skyggen wurde 1846 geschrieben und im Jahr danach publiziert – ein Jahrzehnt nach der Erfindung der fotografischen Reproduktion, die als Daguerrotypie verbreitet und einem schnell wachsenden Publikum zugänglich gemacht wurde. Hans Christian Andersen war schon seit einem frühen Stadium von diesem aufstrebenden Medium fasziniert; er teilt in einem Brief von 1839 mit, wie begeistert er von Daguerres Erfahrung ist, die ihn »sehr beschäftigt«.³ Aber, wie wir sehen werden,

¹ Walter Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit [1936]. In: Ders.: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie. Frankfurt a.M. 1977, S. 7-44.

² Siehe dazu Sara Danius: The Senses of Modernism. Technology, Perception, and Aesthetics. Ithaca 2002; Tim Armstrong: Modernism, Technology, and the Body. A Cultural Study. Cambridge 1998; sowie Friedrich A. Kittler: Gramophone, Film, Typewriter. Stanford 1999.

³ Hans Christian Andersen in einem Brief vom 2. Februar 1839 an Chr. Høegh-Guldberg. Hier zitiert nach Gerhart Schwarzenberger: Den ældre H.C. Andersen og >det nye<. In: Danske

entdeckte Andersen auch schnell einige der dunklen Seiten der Fotografie. Sicherlich, im Text selbst finden sich keine Anspielungen auf irgendwelche dieser Techniken. Dennoch werde ich darzulegen versuchen, dass sie einen wichtigen Kontext darstellen, um *Skyggen* und dessen spezifischen Anreiz für die zeitgenössische Imagination zu verstehen. Der Bezug auf die Mediengeschichte wird es erlauben, mit *Skyggen* auf die traumatischen Auswirkungen der neuen visuellen Ökonomie aufmerksam zu machen, die auf der Fotografie gründet.

Dieses historische Verständnis von Andersens *Skyggen* unterscheidet sich von üblichen Lektüren, die den Text psychologisch interpretieren und seine universelle Relevanz betonen.⁴ Es gibt eine lange Tradition, die Ablösung des Schattens als psychische Abspaltung zu lesen. Der Protagonist wird entsprechend als eine gespaltene Persönlichkeit angesehen, deren Status und Genese anhand von verschiedenen psychoanalytischen Theorien interpretiert wird. Otto Ranks wegweisende Studie *Der Doppelgänger*, die zum ersten Mal 1914 in der von Sigmund Freud herausgegebenen >Zeitschrift für Anwendung der Psychoanalyse auf die Geisteswissenschaften< *Imago* publiziert wird, war von enormer Bedeutung für diese Linie der Textrezeption. *Skyggen* wird von Rank kurz analysiert und in die »dichterischen Darstellungen des Doppelgängermotivs« eingeschlossen, die er folgendermaßen charakterisiert:

[Sie schildern] den Verfolgungswahn, nicht nur die Freudsche Auffassung von der narzisstischen Disposition zur Paranoia, sondern sie reduzieren auch in einer von den Geisteskranken relativ selten erreichten Anschaulichkeit den Hauptverfolger auf das eigene Ich, die ehemals geliebte Person, gegen die sich nun die Abwehr richtet.⁵

Die Verdoppelung des Selbst in *Skyggen* wurde dementsprechend als ein Psychodrama zwischen einem Mann und seinem dämonischen Double betrachtet. Der Schatten als Externalisierung seines inneren Selbst aufgefasst. Diese Interpretation des Textes wurde in Dänemark vom modernistischen Autor Villy Sørensen weiterentwickelt und aufrechterhalten, der 1954 feststellte, dass die Erzählung »nicht von zwei Personen, sondern von zwei Seiten der gleichen Persönlichkeit handele [...] und von der Spaltung in diesem Menschen, sobald sich der Schatten emanzipiere und ein unabhängiges Leben führe«.⁶ Dieses psychopathologische Verständnis von *Skyggen* als einer Geschichte über eine gespaltene Persönlichkeit

Studier 1962, S. 33-34. Dieser Artikel bietet eine wertvolle Einführung in Hans Christian Andersens Rezeption der technischen Erfindungen seiner Zeit.

⁴ Eine Ausnahme stellt ein Artikel Uffe Hansens dar, in dem er auf den spezifischen historischen Kontext zur gespaltenen Persönlichkeit in *Der Schatten* hinweist. Das Phänomen des Mesmerismus – eine hypnotische Induktion, die mit animalischem Magnetismus einhergehen sollte, – war in einigen Kreisen, in denen Andersen zu dieser Zeit verkehrte, *en vogue*. Vgl. Uffe Hansen: H.C. Andersens *Skyggen* i en overset idehistorisk sammenhæng. In: *Kritik* 165 (2003), S. 63-70.

⁵ Otto Rank: *Der Doppelgänger. Eine psychoanalytische Studie*. Leipzig u.a. 1925, S. 101f.

⁶ Villy Sørensens Interpretation erschien erstmals als Sonderbeitrag in der dänischen Zeitung *Berlingske Tidende* vom 12. August 1954. Kürzlich erneut abgedruckt in Villy Sørensen: *Sørensen om Andersen*. Kopenhagen 2004, hier S. 54.

war in der dänischen Textrezeption dominant.⁷ Innerhalb dieses konzeptuellen Rahmens wurde *Skyggen* traditionell als eine Untersuchung von einem universellen und zeitlosen Thema gelesen, der Beziehung vom Selbst zum Selbst.

Wie erwähnt möchte ich dagegen versuchen, die Erzählung historisch einzubetten. Dabei wird meine Analyse ihren Ausgang in dem eher oberflächlichen Thema der semiotischen Beziehung nehmen, um welche die Geschichte zentriert ist, nämlich der Beziehung zwischen einem Mann und seinem Schatten. Die Spaltung, mit der ich mich beschäftige, ist also eher semiotisch als psychologisch definiert. Die Alternative, die ich vorschlage, ist die Annäherung an das >optisch Unbewusste< der Geschichte, weniger das Unbewusste im gewöhnlichen psychoanalytischen Sinn. Das »Optisch-Unbewusste« gehört zu den Ausdrücken, die Walter Benjamin 1931 in seinem Artikel über die Geschichte der Fotografie und insbesondere über die erhellenden Effekte der frühen Fotografie einführt. Der Begriff sollte auf den Aspekt der visuellen Realität aufmerksam machen, welchen die gewöhnliche Wahrnehmung nicht registriert: So zum Beispiel die unendlich kleinen Schritte der menschlichen Fortbewegung, welche die chronometrische Fotografie plötzlich aufnehmen und dem menschlichen Auge präsentieren konnte. Die Kamera war mit anderen Worten fähig, mehr Dinge zu sehen als das bloße Auge und deshalb schließt Benjamin: »Von diesem Optisch-Unbewussten erfährt er erst durch sie [die Photographie], wie von dem Triebhaft-Unbewussten durch die Psychoanalyse.«⁸

In vergleichbarer Weise lässt uns *Skyggen* einige der kollektiven Ängste und Phantasien entdecken, die von den aufstrebenden Medien stimuliert wurden. *Skyggen* lässt sich als sehr frühe Antwort auf diese neue Technologie lesen, deren traumatische Auswirkungen das Märchen sehr genau registriert. Meines Erachtens verweist die Emanzipation des Schattens auf eine Erfahrung, die für ein zeitgenössisches Publikum zumindest erkennbar gewesen sein müsste (auch wenn sich dies sicherlich nicht beweisen lassen wird).

⁷ Gemäß Inger Lise Jensen bot Villy Sørensen »a new conceptual framework for understanding the fairy tale«. Zitiert nach Inger Lise Jensen: Why are there so many Interpretations of H.C. Andersen's >The Shadow<? In: Steven P. Sondrup (Hg.): H.C. Andersen. Old Problems and New Readings. Provo, Utah 2004, S. 292 (eine zweifelhafte Feststellung, denn immerhin lag Sørensens Lesart – wie wir gesehen haben – auf der gleichen Linie wie Otto Ranks psychopathologisches Verständnis des Textes). Eine gute Sammlung von Lektüren zu *Skyggen* wurde von Finn Barlby herausgegeben. Vgl. Finn Barlby (Hg.): Det Dæmoniske Spejl. Analyser Af H.C. Andersens >Skyggen<. Kopenhagen 1998. Der Stellenwert des Märchens in der dänischen Literatur kann nicht nur an der hohen Zahl von Lektüren gemessen werden, sondern auch an der Menge anderer kanonischer Erzählungen, die von *Skyggen* angeregt oder inspiriert worden sind. Vergleiche etwa Tom Kristensens Novelle *Hærværk* (1930), Isak Dinesens *The Dreamers* in *Seven Gothic Tales* (1934) oder Villy Sørensens Kurzgeschichte *Duo* in *Sære historier* (1953).

⁸ Walter Benjamin: Kleine Geschichte der Photographie [1931]. In: Ders.: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie. Frankfurt a.M. 1977, S. 45-63, hier S. 50.

1. Der Gelehrte und der Schatten

Doch lassen Sie mich damit beginnen, die Umrisse der Handlung zu skizzieren. Ein junger Gelehrter aus dem Norden hält sich im Süden auf, wo die Sonne sticht und die Hitze unerträglich ist. Den ganzen Tag ist er gezwungen, mit vorgezogenen Gardinen und geschlossenen Türen in seinem Zimmer zu bleiben. Erst nach Sonnenuntergang ist es ihm möglich auszugehen. Er verbringt seine Abende auf dem Balkon, wo das Kerzenlicht aus dem Zimmer hinter ihm seinen Schatten auf den Balkon des gegenüberliegenden Hauses projiziert. Der Mann betrachtet das flackernde Bild seines Schattens an der Wand und ermuntert ihn eines Nachts im Spaß – als ob er mit einem Hund oder einem Kind spräche – ins Haus einzutreten: »Ja saa gaa, men bliv ikke borte!« (EoH I, 413).⁹ Nur der Erzähler beobachtet, dass der Schatten dies tatsächlich tut und nicht zurückkehrt; der Gelehrte selbst bemerkt den Verlust erst am nächsten Tag.

Als er feststellt, dass sein Schatten verschwunden ist, reagiert er nicht verwundert, sondern verlegen. Besonders großen Kummer bereitet ihm die Tatsache, dass der unglaubliche Vorfall, der ihm passiert ist, schon in einer Geschichte vorweggenommen ist, die jeder in seinem Heimatland kennt. Mit diesem Hinweis ehrt Andersen offensichtlich das Vorbild seines eigenen *Schattens*, nämlich Adalbert de Chamisso klassische Novelle *Peter Schlemihls wundersame Geschichte*. Sie wurde 1814 auf Deutsch publiziert und 1841 ins Dänische übertragen, also sechs Jahre vor Andersens *Skyggen*. Die Berühmtheit von Chamisso's Geschichte macht den armen Protagonisten von Andersens Erzählung nicht nur verlegen: Er ist nicht nur seines Schattens beraubt, sondern läuft auch Gefahr, zu Hause Gebühren für das Imitieren von *Schlemihls wundersamer Geschichte* bezahlen zu müssen. Und er würde sich schämen, andere zu imitieren, denn das ist schließlich genau das, was von einem Schatten erwartet wird. Fürs Erste ist der unangenehme Zustand aber gelöst, denn nach wenigen Wochen in der Sonne ist dem Gelehrten ein neuer Schatten gewachsen und er kann ohne Weiteres heimkehren. Die Transformation, von der er später betroffen sein wird, wird jedoch durch seine Ängstlichkeit antizipiert.

Viele Jahre vergehen, bevor der Vorfall Konsequenzen zeitigt. Zurück in der Heimat bekommt der Gelehrte eines Abends Besuch von einem dünnen Mann, der perfekt gekleidet ist und äußerst vornehm wirkt. Der Besucher erweist sich als sein ehemaliger Schatten, geschniegelt und fähig, sich wie ein Mensch zu benehmen. Tatsächlich wirkt er – dem Kommentar des Erzählers zufolge – wie eine vermögende Person, die viele Zeichen (Token) ihres Reichtums blitzt lässt: »Jo, Skyggen var

⁹ »Ja, dann geh nur, aber geh mir nicht verloren!« (SM I, 447). Das Originalzitat folgt H.C. Andersens samlede værker. Hg. von Klaus P. Mortensen. Bd. 1-3. Eventyr og Historier I-III. Hg. von Laurids Kristian Fahl u.a. Kopenhagen 2003. Hier und im Folgenden zitiert als EoH. Die deutsche Übersetzung folgt Hans Christian Andersen: Sämtliche Märchen in zwei Bänden. Hg. von Erling Nielsen. Übersetzt von Thyra Dorenburg. Darmstadt 1974. Hier und im Folgenden zitiert als SM.

overordentligt godt klædt paa, og det var just det, som gjorde at den var ganske et Menneske.«¹⁰ (EoH I, 415).

Natürlich möchte der Gelehrte wissen, was passiert ist, wie der Schatten zu einem Menschen wurde. Es geschah alles in den warmen Ländern, erklärt der Schatten, in diesem seltsamen Haus auf der gegenüberliegenden Straßenseite, in welches er eingetreten war. Wochenlang blieb der Schatten im Vorraum und es gelang ihm auch, in das innerste Zimmer des Hauses zu spähen, wo die Poesie wohnte. Das war sein Schlüssel zum vollkommenen Wissen, das dasjenige des Gelehrten bei weitem übertrifft. Dessen Schulgelehrtheit geht nicht über die theoretische Sphäre des Guten, Wahren und Schönen hinaus. Der gewitzte Schatten ringt ihm das Versprechen ab, nicht über seine Vergangenheit als Knecht zu sprechen, was angesichts des hohen Ranges, den der Schatten jetzt innehalt, geheim bleiben muss. Wie seinem früheren Meister ist dem Schatten bewusst, was die Leute von ihm denken könnten und er will den Schein deshalb um jeden Preis wahren.

Nach dieser Begegnung vergehen nochmals mehrere Jahre, bis der Schatten wieder im Leben des Gelehrten auftaucht und sich vertrauensvoll nach dessen Wohlbefinden erkundigt. Nicht gut, ist die Antwort, denn die Abhandlungen über das Gute, das Wahre und das Schöne haben weder Publikum noch öffentliche Aufmerksamkeit gewonnen. Dem Gelehrten erscheinen seine Anstrengungen überflüssig, sein Leben nutzlos. Der Schatten rät ihm, die Niedergeschlagenheit mit Hilfe einer Reise zu überwinden und bietet sich als Begleiter an: »Vil De reise med, som Skygge?«¹¹ (EoH I, 417), fragt er und beabsichtigt damit, ihr ursprüngliches Verhältnis umzukehren. Obwohl der Gelehrte diesen Vorschlag reichlich beleidigend findet, geht er darauf ein und begleitet seinen ehemaligen Schatten an einen Kurort und dient ihm jetzt als Ersatzschatten. Dort treffen sie eine Prinzessin, die Geschmack am Schatten und seiner genießerischen Lebensweise findet. Besonders beeindruckt ist sie vom Luxus, einen so weisen Schatten zu besitzen, der zudem noch frei herumlaufen darf. Sie beschließt, ihn zu heiraten.

Jetzt, da die Spitze der Gesellschaft für den Schatten in Sicht ist, wird es noch wichtiger, dass der Gelehrte kein Wort über die wahre Natur ihres Verhältnisses verliert. Deshalb beabsichtigt der Schatten, mit dem Gelehrten ein Abkommen zu schließen und bittet ihn, im Austausch gegen eine privilegierte Stellung am Hof weiterhin als sein Schatten zu agieren. Der Gelehrte schlägt das Angebot aus und droht, das Geheimnis auffliegen zu lassen. Mit folgendem moralischen Argument weigert er sich die Rolle anzunehmen, die er für den Schatten spielen soll.

>Nei det er dog altfor galt!< sagde den lærde Mand, >det vil jeg ikke, det gjør jeg ikke! det er at bedrage hele Landet og Kongedatteren med! Jeg siger Alting! at jeg er Mennesket, og at du er Skyggen, du er bare klædt paa!< (EoH I, 420)

¹⁰ »O ja, der Schatten war außerordentlich gut angezogen, und gerade das war es, was ihn so ganz zum Menschen machte.« (SM I, 450).

¹¹ »Wollen Sie mitfahren, als Schatten?« (SM I, 453).

>Nein, das ist zu toll!< sagte der gelehrte Mann, >das will ich nicht, das tue ich nicht; das heißt das ganze Land betrügen und die Königstochter dazu! Ich erzähle alles! dass ich ein Mensch bin und dass du der Schatten bist, du hast nur Kleider anbekommen!< (SM I, 458)

Der Schatten selbst antwortet mit der Drohung, dass er seinen einstigen Besitzer einsperren und in der Nacht vor der Hochzeit enthaupten werde. Als der Schatten der Prinzessin erzählt, welch absonderliche Idee sein verrückter Schatten ausgebrütet habe und wie er ihn umzubringen gedenke, lobt sie ihn für die Humanität, mit der er der Krankheit seines Dieners begegne und betrachtet es als wohltätiges Werk, ihn töten zu lassen.

2. Perversionen

Die Darstellung der Exekution als Gnadenakt ist nur die letzte Perversion einer ganzen Reihe von Perversionen. Es handelt sich um eine alptraumhafte Vision der Welt, in der beinahe alles schief geht und vom richtigen Kurs abgebracht wird. Ja, man könnte von der Perversion als strukturbildendem Muster einer Erzählung sprechen, in der alle sozialen Beziehungen und Hierarchien verdreht werden und in der es der Kopie gelingt, sich als Original auszugeben. Es ist, wie wenn man einen Horrorfilm anschaut, in dem eine gruslige Figur den Helden umbringt und für diese Schandtat noch gelobt wird. Von Beginn weg laufen die Dinge schief, als der gelehrte Mann entdeckt, dass seine Erwartung, sich im Süden draußen aufzuhalten zu können, ein >Fehler< war. Wegen des südlichen Klimas ist der Tagesrhythmus verschoben, so dass man tagsüber drinnen bleibt und in der Nacht ausgeht. Eine weitere Perversion ist der fröhliche Scherz, der zur Abspaltung des Schattens und damit zum Beginn der Katastrophe führt. Auch die Darstellung der Krankheit der Prinzessin erscheint verdreht, denn sie sieht zu gut. Keine besonders verlässliche Diagnose, wenn man bedenkt, dass sie noch nicht einmal in der Lage ist zu erkennen, dass ihr Verlobter ein Schatten ist. Auf praktisch jeder Ebene des Textes trotzen die Ereignisse den konventionellen Erwartungen und werden verzerrt. All dies steht natürlich mit dem grundsätzlichen Skandal der Geschichte in Verbindung, dem zufolge ein Schatten von seinem zugehörigen Objekt aufbricht, sich wie ein Mensch kleidet und möglicherweise seinen ursprünglichen Referenten zerstört.

Es ist natürlich nachlässig, hier von Perversionen zu sprechen, ohne deutlich zu machen, von welchen etablierten Normen sich die Geschichte abhebt. Dies lässt sich deutlicher akzentuieren, wenn man *Skyggen* in Bezug zur literarischen Tradition setzt, aus der die Geschichte stammt. In seinem bemerkenswerten Werk *A Short History of the Shadow* hat der Kunsthistoriker Victor Stoichita einen bestimmten Topos der europäischen Literatur beschrieben. Dieser – auf mittelalterlichen Emblemen und Erzählungen aufbauende – Topos schildert ein schuldgeprägtes Psychodrama zwischen einem Mann und seinem Schatten, der Zeuge der Missetaten des Mannes war. Der Schatten fungiert dabei als Verkörperung eines schlechten

Gewissens. Der Kampf gegen dieses Gewissen bringt den Mann letztlich dazu, Selbstmord zu begehen. Stoichita bezeichnet den Konflikt als »a blueprint that will thrive as part of our European culture. It was predominantly a favourite theme of romantic fiction, which has endured until now«.¹² Genau mit diesem Motiv hat auch Andersen gearbeitet, aber er hat es subtil verdreht, indem er den Schatten zum Zerstörer eines Gelehrten macht, der sich gar nichts zu Schulden hat kommen lassen. Das ›Verbrechen‹, für das der Gelehrte mit seinem Leben bezahlen muss, ist sein Wissen um die peinliche Vergangenheit des Schattens, der sein eigener Untergebener war. Nicht Falschheit, sondern Aufrichtigkeit führt zu seinem Ende. Der Gelehrte »var et meget godt Hjerte, og særdeles mild og vennlig«¹³ (EoH I, 418), versichert uns der Erzähler, und sein Verhalten in der Geschichte gibt uns keinen Anlass, daran zu zweifeln.

Die in *Skyggen* geschilderte Grausamkeit wird noch deutlicher, wenn wir die Schuldfrage in Relation zu Chamissons Novelle betrachten, die selbstverständlich der gleichen literarischen Tradition angehört. Auch *Peter Schlemihls wundersame Geschichte* nimmt ihren Ausgangspunkt in der Schuldlosigkeit des Gelehrten. Chamissons Text handelt vom armen Schlemihl, der auf einem Gartenfest versucht wird, seinen schönen Schatten einem Mann in Grau – dem Teufel persönlich – zu verkaufen. Preis ist ein magischer Beutel, der unerschöpfliche Mengen an Gold hervorbringt. Der Teufel löst Schlemihls Schatten geschickt ab, faltet ihn sorgfältig zusammen, steckt ihn in seine Tasche und nimmt ihn mit. Schlemihls Gewinn ist grenzenlos, kann aber nicht die Stigmatisierung kompensieren, welche die Schattenlosigkeit mit sich führt. Das Leben ohne Schatten wird zu einem regelrechten Fluch für Schlemihl als er sich in ein Mädchen, Mina, verliebt. Ihr kann er das Geheimnis weder verheimlichen noch anvertrauen. Dies führt zu einer Menge von Problemen, aber das Stück nimmt dennoch einen glücklichen Ausgang, weil Schlemihl am Ende von Mina und einem unterwürfigen Diener gerettet wird. Ein Vorwort gibt der ganzen Geschichte zusätzlich einen moralischen Rahmen, in dem die Menschheit davor gewarnt wird, Schatten auf Gartenfesten an fremde Männer zu verkaufen. *Schlemihl* ist ausdrücklich eine Erzählung mit Moral, während Andersens *Skyggen* unbestreitbar keine solche ist.

Die Einmaligkeit von Andersens Erzählung lässt sich durch einen Vergleich mit *Schlemihl* genauer konturieren. Das seltsamste Element in Andersens *Skygger* – die Trennung von Mann und Schatten – ist eindeutig von Chamisso übernommen. In Schlemihls Fall wird der Schatten zu einem allgemeinen und tragbaren Zeichen. Victor Stoichita hat diese Transaktion wie folgt kommentiert:

[The] shadow is the very prototype of the immovable sign. It is undetectable from, coexistent and simultaneous with the object it duplicates. To suggest (and to perform)

¹² Victor Stoichita: A Short History of the Shadow. London 1997, S. 140.

¹³ »[W]ar ein sehr guter Kerl und besonders mild und freundlich«. (SM I, 454).

such an exchange, we must accept that it is >exchangeable< and that it has an exchange value. We must therefore accept its reification.¹⁴

In Andersens Fall funktioniert es anders: Wir haben nicht die Verdinglichung des Schattens zu akzeptieren, sondern die Tatsache, dass der Schatten ein Eigenleben angenommen hat. Die Tätigkeit, die Andersen dem Schatten zuschreibt, bildet die Grundlage für die essentielle Metamorphose der Geschichte: Ein rein physisches Phänomen tritt als soziales wieder auf – als eine Machtstruktur, die umgedreht wird. Die physische Verbindung von Mann und Schatten wird von Chamisso in eine kommerzielle Beziehung und von Andersen weiter in eine soziale – und wirklich reziproke – Relation umgewandelt. In Andersens Geschichte ist der Schatten der Dämon, der Teufel in Menschengestalt. Die Art und Weise, wie Andersens Erzählung Schlemihl und den Teufel in der Figur des Schattens kombiniert, ist wirklich der faszinierendste Aspekt der Verwandlung von *Schlemihl wundersame Geschichte* zu *Skyggen*. Dies ist auch der Grund, weshalb der Schatten Anerkennung fordern und dieses Ziel so skrupellos verfolgen kann. Umgekehrt ist der Gelehrte weniger schuldig und wird härter bestraft als Schlemihl. Der Anlass für die Trennung von seinem Schatten ist nicht, dass er ihn für Geld verkauft, sondern dass er die Trennung in einem (harmlosen) Scherz vorschlägt.

3. Semiotik des Schattens

Stoichitas Beobachtungen über die semiotische Natur des Schattens führen zum Grundproblem, was ein Schatten überhaupt ist. Meines Erachtens wurde die einfachste Antwort auf diese fundamentale Frage vom Kunsthistoriker Michael Baxandall formuliert: »[a shadow] is in the first instance a local, relative deficiency in the quantity of light meeting a surface«.¹⁵ Dieses relative Absinken der Lichtmenge entsteht, sobald ein solides Objekt gleich welcher Art zwischen einer Lichtquelle und einer Oberfläche tritt. Dieses Verhältnis zwischen Objekt und Zeichen kann wiederum genutzt werden, um semiotisch zu definieren, was ein Schatten ist. Wenn das schattenwerfende Objekt ein Mensch ist, gleicht der Schatten diesem Subjekt und steht notwendigerweise in einer physischen Verbindung zu ihm.¹⁶ Eine solche Beziehung kann mit Charles Sanders Peirce sowohl als >ikonisch< als auch als >indexikalisch< bezeichnet werden. Beim Schatten-Zeichen handelt es sich um ein >Ikon<, weil es der Person ähnelt, und es handelt sich um einen >Index<, weil die Relation zwischen der Person und dem Schatten-Zeichen auf einer direkten physischen Verbindung beruht:

[The index] refers back to its object not so much because it is similar or analogous to it nor because it is associated with the general characteristics that this object happens to

¹⁴ Stoichita: A Short History of the Shadow (Anm. 12) S. 170.

¹⁵ Michael Baxandall: Shadows and Enlightenment. New Haven 1995, S. 2.

¹⁶ Stoichita, A Short History of the Shadow (Anm. 12) S. 15.

possess, but because it is dynamically (and spatially) connected with both the individual object on the one hand and on the other with the sense or memory of the person to which it serves as a sign of the other.¹⁷

Ich lege hier so großen Wert auf die indexikalische Relation, da es sich um genau diese dynamische und räumliche Verbindung handelt, die in Andersens Geschichte über den Schatten außer Kraft gesetzt ist. Der Skandal der Erzählung ist die Tatsache, dass sich das indexikalische Zeichen von dem dazugehörigen Objekt emanzipiert. Das heißt aber nicht, dass der ikonische Aspekt nicht wichtig wäre. Das ist er keineswegs, denn wenn der Schatten nur zu einem diffusen, amorphen Geisterwesen ohne jede Ähnlichkeit mit einem Menschen geworden wäre, hätte es sich eher um eine lächerliche denn um eine unheimliche Geschichte gehandelt. Aber das Märchen ist unheimlich. Meines Erachtens hängt das Unheimliche mit der spezifischen Art und Weise zusammen, wie sich das Double ablöst, wie die indexikalische Beziehung abreißt. Die Trennung des Schattens vom Gelehrten ist ein *special effect*, der außerhalb des Glaublichen steht und zum Bereich des Imaginären gehört: »Aldrig havde jeg troet at Ens gamle Skygge kunde komme igjen som Menneske!«¹⁸ (EoH I, 414), sagt der Gelehrte über die Rückkehr des Schattens und wir können seine Verwunderung leicht nachvollziehen. Dennoch gibt diese Transformation etwas wieder, was dem zeitgenössischen Publikum auf unheimliche Weise vertraut gewesen sein könnte. Ich möchte mich deshalb einen Moment bei dieser Transformation aufhalten.

4. Phantasmagorie

Die Szene auf dem südlichen Balkon, auf dem der Gelehrte betrachtet, wie sich sein Schatten an der Wand bewegt, könnte als Schlüsselstelle von *Skyggen* bezeichnet werden. Folgen wir dem Kommentar des Erzählers, dann ist die Beziehung zwischen dem Gelehrten und dem Schatten zunächst noch intakt:

En Aften sad den Fremmede ude paa sin Altan, inde i Stuen bag ved ham brændte Lyset, og saa var det jo ganske naturligt at Skyggen af ham gik over paa Gjenboens Væg. (Eoh I, 412)

Eines Abends saß der Fremde draußen auf seinem Balkon, hinter ihm in der Stube brannte Licht, und so war es ja ganz natürlich, dass sein Schatten auf die Wand des gegenüberliegenden Hauses fiel. (SM I, 447),

Jørgen Bonde Jensen hat aufgezeigt, dass diese Projektionsszene auf dem Balkon starke Ähnlichkeit mit einer speziellen Form der populären Unterhaltung hat, die

¹⁷ Zitiert nach ebd. S. 113.

¹⁸ »Nie hätte ich geglaubt, dass der eigene Schatten als Mensch wiederkehren könnte.« (SM I, 450).

von den Zeitgenossen >Schattenspiel an der Wand< genannt wurde.¹⁹ Die Diashauen vorwegnehmend, wurden diese Spektakel von fahrenden Schaustellern vorgeführt, die transparente, bemalte Folien an eine Mauer oder auf eine aufgehängte Leinwand projizierten. Unter Zuhilfenahme eines einfachen Tricks – »[b]y using a stationary slide as background and a moving one as a foreground« – wurden die Folien seit 1736 so präpariert, dass Bewegungen auf der Leinwand simuliert werden konnten.²⁰ Die Projektion des Schattens an die gegenüberliegende Wand in Andersens Erzählung ist eine Parallele zu diesen beliebten Spektakeln, welche seit dem späten 18. Jahrhundert modern waren.

Es ist erwiesen, dass sich Andersen für diese Art von Unterhaltung interessierte. Schon der Titel der Reiseschilderung *Skyggebilleder af en Reise til Harzen, det sachsiske Schweitz etc. etc., i Sommeren 1831* (1831; *Schattenbilder von einer Reise zum Harz, der sächsischen Schweiz etc. etc., im Sommer 1831*) deutet an, dass er den Ausdruck >Schattenbilder< als Metapher für seine mimetischen Bestrebungen verwendet. Im Prolog erklärt er bescheiden:

Vi spænde ingen lagen ud paa Væggen, det gjør saa megen Uleilighed, vi havde de hvide Blade i Bogen, her staae nu Billederne, rigtignok kun med løse Træk, men man husker paa, der er jo ogsaa kun Skyggebilleder af Virkeligheden.²¹

Wir spannen kein Laken an der Wand aus, das bereitet so große Umstände, wir haben doch die weißen Blätter im Buch, hier stehen nun die Bilder, sicherlich nur mit losen Strichen, aber man erinnere sich, es handelt sich ja nur um Schattenbilder der Wirklichkeit. (Übersetzung Klaus Müller-Wille)

Folglich dienen die Buchseiten aus Papier als Ersatz für die Leinwand an der Mauer. Genauso wie die Leinwand werden sie als Oberflächen angesehen, auf denen Bilder erscheinen, – mit losen Strichen, die der Leser mit Hilfe seiner Phantasie ausfüllen muss. Auch Søren Kierkegaards Pseudonym verwendet das Schattenspiel an der Wand als Metapher für sein literarisches Bestreben. Im Abschnitt *Skyggerids (Schattenrisse)* des ersten Teils von *Enten – Eller* (1843) präsentiert der fiktive Verfasser des ersten Teils von *Enten – Eller*, also der Ästhet A, eine Art literarischer Bilderfolge zum Thema >die reflektierte Trauer<. »In wenigen Bildern« werden einige literarische Figuren hervorgerufen, die in Herz und Geist gebrochen sind. Der Ästhet, der diese Bilderfolgen fortlaufend erläuternd kommentiert, erklärt:

Jeg kalder dem Skyggerids, deels for strax ved benævnelsen at minde om, at det er fra Livets mørke Side jeg henter dem, deels fordi de ligesom Skyggerids ikke umiddelbart ere synlige. Tager jeg et Skyggerids i Haanden, da faaer jeg intet Indtryk deraf, kan

¹⁹ Jørgen Bonde Jensen: Reisekammeraten Versus Skyggen. In: Ders.: *Forgyldning Forgår. Guldalderlæsninger*. Kopenhagen 1998.

²⁰ Vgl. Charles Joseph Singer und Trevor Illtyd Williams: *A History of Technology*. Oxford 1954. Bd. 5, S. 736.

²¹ Zitiert nach H.C. Andersens samlede værker. Hg. von Klaus P. Mortensen. Bd. 14. *Rejseskildringer I*. Hg. von Laurids Kristian Fahl u.a. Kopenhagen 2006, S. 67.

inden egentlig Forestilling gjøre mig derom, først naar jeg holder de op mod Væggen og nu ikke betragter det umiddebare Billede men det, der viser sig paa Væggen, først da seer jeg det.²²

Ich nenne sie Schattenrisse, teils um mit Hilfe dieser Bezeichnung daran zu erinnern, dass ich sie der dunklen Seite des Lebens entlehne, teils weil sie wie die Schattenrisse nicht unmittelbar sichtbar sind. Nehme ich einen Schattenriss zur Hand, bekomme ich keinen Eindruck davon, kann ich mir keine Vorstellung davon machen, erst wenn ich ihn gegen die Wand halte und nun nicht das unmittelbare Bild sondern das, was sich auf der Wand zeigt, betrachte, erst dann sehe ich es. (Übersetzung KMW)

Die aufwendige Erläuterung zur Technologie des Schattenspiels wird vom Ästhet genutzt, um einen imaginativen Prozess zu beschreiben, der Teil seiner psychologischen Untersuchungen ist.

Kierkegaards Ästhet kommentiert die Wahl des Titels *Skyggerids* für seine psychologischen Profile mit dem Hinweis, dass sie von der dunklen Seite des Lebens handeln. Dieser Kommentar spielt nicht nur auf die technische Negativität der transparenten Folien an – die Umkehr von Licht und Schatten auf der Folie –, sondern auch auf den vornehmlich schauerlichen Inhalt dieser Schattenbilder-Spektakel, die sich oft mit der dunklen Seite des Lebens befassten und die Grenzen zwischen Leben und Tod auf die Probe stellten. Dies war insbesondere bei den so genannten *phantasmagoria shows* – dem öffentlichen Zeigen von übernatürlichen Erscheinungen – der Fall. Der entscheidende Clou dieser Vorführungen bestand darin, dass der Projektor vor dem Publikum verborgen war oder, wie Jonathan Crary erklärt: »Phantasmagoria was a name for a specific type of magic-lantern performance in the 1790s and early 1800s, one that used back projection to keep an audience unaware of the lanterns«.²³ Dies geschah natürlich, um die Illusion der geisterhaften Erscheinungen oder toten Personen zu verstärken, welche der Schausteller anrief und deren Stimmen er imitierte. Da die magische Laterne versteckt war, schienen diese Gestalten aus dem Nichts aufzutauchen.

Von den *phantasmagoria shows* wurde oft als eine Art Schwarzer Kunst gesprochen und selbst der Name der Maschine – *laterna magica* – weist auf die Verbindung zwischen diesen Vorführungen und der traditionellen Zauberei hin, welche dieses Medium für die populäre Imagination so faszinierend machte.²⁴ Die spezielle Anziehungskraft der *laterna-magica*-Spektakel lag an der Fluktuation zwischen rationalen und irrationalen Gesetzen, die im fortlaufenden Wechsel zwischen dem Heraufbeschwören von geisterhaften Wesen und dem Verneinen ihrer Existenz zum Ausdruck kam. In ihrer eingehenden Analyse des Phänomens in *The Female Thermometer* schreibt Terry Castle:

²² Søren Kierkegaard: Skrifter. Bd. 2. Enten – Eller. Første Del. Hg. von Niels Jørgen Cappelørn u.a. Kopenhagen 1997, S. 170.

²³ Jonathan Crary: Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century. Cambridge, Mass 1992, S. 132.

²⁴ Siehe dazu David Robinson: The Lantern Image: Iconography of the Magic Lantern, 1420–1880. Nutley, East Sussex 1993.

Producers of phantasmagoria often claimed, somewhat disingenuously, that the new entertainment would serve the cause of public enlightenment by exposing the frauds of charlatans and supposed ghost-seers. Ancient superstition would be eradicated when everyone realized that so-called apparitions were in fact only optical illusions. The early magic-lantern shows developed as mock exercises in scientific demystification complete with preliminary lectures on the fallacy of ghost-belief and the various cheats perpetrated by conjurers and necromancers over the centuries. But the pretense of pedagogy quickly gave way when the phantasmagoria itself began, for clever illusionists were careful never to reveal exactly how their own bizarre, sometimes frightening apparitions were produced. Everything was done, quite shamelessly, to intensify the supernatural effect. Plunged in darkness and assailed by unearthly sounds, spectators were subjected to an eerie, estranging, and ultimately baffling spectral parade. The illusion was apparently so convincing that surprised audience members sometimes tried to fend off the moving >phantoms< with their hands or fled the room in terror. Thus even as it supposedly explained apparitions away, the spectral technology of the phantasmagoria mysteriously recreated the emotional aura of the supernatural.²⁵

Solche bewegliche und bewegende Phantasmen waren zuvor nur der Phantasie zugänglich, aber jetzt konnten sie mit Spannung betrachtet werden, da die Ungläubigkeit momentan durch die Lebendigkeit der sich bewegenden Schatten außer Kraft gesetzt war: »One knew ghosts did not exist, yet one saw them anyway, without knowing precisely how«.²⁶ Das Schauspiel diente folglich der Belustigung, aber der Effekt hing vom >was, wenn doch< ab, das die Schau begleitete und die Unterhaltung mit dem notwendigen Schrecken würzte.

Ich glaube, der ausschlaggebende Punkt in der Handlung von Andersens *Skyggen* – die Lösung des Schattens vom Gelehrten – ist der ultimative Horror, mit dem die *laterna-magica*-Spetakel spielen: Nämlich die Vorstellung, dass die Schatten an der Wand lebendig werden und sich vom gegenständlichen Rahmen der Projektion lösen. Bei der Szene auf dem südlichen Balkon in *Skyggen* handelt es sich tatsächlich um eine Art Schattenspiel. Das künstliche Licht, die Kerze im Zimmer, befindet sich hinter dem Gelehrten und bleibt deshalb unsichtbar für ihn. In diesem Sinne betrachtet er eine Phantasmagorie an der gegenüberliegenden Wand, wo sich der durchlässige Körper seines Schattens bewegt und plötzlich, durch seine Aufforderung, selbständig bewegt. Die näheren Umstände der Trennung scheinen diese Kontextualisierung zu untermauern, denn die *phantasmagoria shows* waren ein Spiel mit dem Teufel. Genau auf ein solches Spiel lässt sich auch der Gelehrte ein, indem er den Schatten mit seiner Apostrophe anthropomorphisiert und ihn darüber hinaus einlädt, wegzugehen.²⁷ Ich nehme mit anderen Worten an, dass die Schattenbilderspiele möglicherweise zu der animistischen und erschreckenden semiotischen

²⁵ Terry Castle: *The Female Thermometer. Eighteenth-Century Culture and the Invention of the Uncanny, Ideologies of Desire*. New York 1995, S. 143f.

²⁶ Ebd. S. 144.

²⁷ Siehe dazu Jørgen Bonde Jensens neue Anmerkungen über das Schattenspiel des Gelehrten als ein zerstreutes Spiel mit dem Feuer. Vgl. Bonde Jensen: *Reisekammeraten Versus Skyggen* (Anm. 19) S. 135.

Phantasie von Andersens *Skyggen* angeregt haben. Gleichzeitig verweisen die Schattenspiele auf das imaginative Szenario, welches eine wesentliche Grundlage für die Rezeption der Geschichte bietet. Es geht um die Aufregung und die Ängstlichkeit über das bewegte Bild, das – wie der Schatten – selbst Leben annehmen und zu einer autonomen Gefahr werden kann.

5. Die Emanzipation der Bilder

Dass sich Andersens *Skyggen* tatsächlich auf ein derartiges kollektives und historisches Phänomen beruft, lässt sich aus den Variationen des Themas schließen, die man in der dänischen Literatur dieser Periode antrifft. Ich werde versuchen, meine Analyse durch eine Gegenüberstellung mit anderen exemplarisch gewählten Texten (von Heiberg und Kierkegaard) zu untermauern, die ungefähr aus der gleichen Zeit stammen und Andersens Vorstellung des emanzipierten Bildes teilen. Eine ähnliche Vorstellung von einer entfliehenden Imagination findet man in der sehr einflussreichen ästhetischen Schrift *Om Malerkunsten i dens Forhold til de andre skjønne Kunster* (1838; Über die Malerei in ihrem Verhältnis zu den anderen schönen Künsten) von Johan Ludvig Heiberg. Heiberg war Dramatiker, Hegel-Anhänger und der dominierende Ästhetiker im so genannten *Guldalder* (goldenem Zeitalter) der dänischen Literatur. Er war ein Kritiker, den Andersen sowohl bewunderte als auch fürchtete und den er eifrig las. Ich möchte einen Auszug zitieren, in dem eine semiotische Loslösung beschrieben wird, die derjenigen in *Skyggen* auffällig ähnelt. Die angesprochene Passage findet sich in Heibergs Ausführungen zur Porträtmalerei. Diese wird auf hegelianische Weise als ein Vorgang beschrieben, in dem der Maler das ideale Bild des phänomenalen Menschen extrahiert, den er porträtiert. Dabei bedient sich Heiberg in seiner Beschreibung einer zunächst überraschenden christlichen Rhetorik. Der Künstler vollziehe eine Art ästhetische Auferstehung, indem er dem Objekt einen neuen, umgestalteten Körper verleihe, der sozusagen den Platz des phänomenalen einnehme.²⁸ Die christliche Eschatologie wird hier allerdings konsequent säkularisiert und nicht mehr allein figurativ verwendet. In diesem Sinne lässt sich Heiberg auf eine sehr konkrete Schilderung der Art und Weise ein, wie sich die transfigurierten Bilder von ihren Objekten lösen und frei herumschweben:

Thi hvis Skjønheden i Almindelighed er Virkelighedens Billede, der som Yderfladen er befæstet paa den, lader os da et Øieblik tænke os, at alle disse Billeder løsreve sig fra den Virkelighed, hvorpaas de hvile, ligesom Tonerne fra Strængene, og flagrede frit omkring, men uden at forsvinde, saaledes som Tonerne: da vilde Skjønheden jo være befriet fra sin phænomene Tilstand her paa Jorden og befinde sig i Selskab med de

²⁸ Heibergs Schilderung ist eng verknüpft mit der zeitgenössischen Kontroverse, die in der dänischen Intelligentsia über die Unsterblichkeit der Seele geführt wurde. In einer früheren Studie habe ich zu zeigen versucht, wie eng ästhetisches Denken und literarische Praktiken im dänischen *Guldalder* von dieser Debatte geprägt sind. Vgl. Lasse Horne Kjældgaard: *Sjælen efter døden. Guldalderens moderne gennembrud*. Kopenhagen 2007.

salige Aander. For de menneskelige Individer vilde da Legemets Opstandelse komme til at bestaae i Billedets Befrielse fra det materielle Substrat.²⁹

Denn, wenn Schönheit im Allgemeinen das Bild der Wirklichkeit ist, die wie die Oberfläche an ihr befestigt ist, dann lass uns einen Augenblick vorstellen, dass sich all diese Bilder von der Wirklichkeit [Virkelighed] losreißen, auf der sie ruhen, wie die Töne von den Saiten, und frei umherschweben, aber ohne wie die Töne zu verschwinden: dann wäre die Schönheit ja wirklich von ihrem phänomenalen Zustand hier auf der Erde befreit und würde sich in Gesellschaft mit den seligen Geistern befinden. Für das menschliche Individuum würde die Auferstehung des Körpers dann in der Befreiung des Bildes von dessen materiellem Substrat bestehen. (Übersetzung KMW)

Der starke Idealismus von Heibergs ästhetischer Vision ist an ihrem grundlegenden Gestus gegenüber der Materialität des Signifikanten erkennbar. Die Verankerung der Kunst in der Empirie wird als Skandalon aufgefasst, welches bei den bildenden Künsten natürlich besonders frappierend ist. Heiberg träumte davon, die Bilder von ihrer Materialität zu befreien. Ironischerweise aber scheint seine Vision von den immateriellen Bildern, die wie Schmetterlinge herumfliegen, stark von den ästhetischen Apparaturen seiner Zeit geprägt zu sein, das heißt von den Vorführungen mit der *laterna magica*, welche tatsächlich in der Lage war, immaterielle Bilder zu produzieren. Heibergs theoretische Vision ist auf bemerkenswerte Weise mit dem semiotischen Alpträum in *Skyggen* verknüpft, der genau die Emanzipation des Bildes »von seinem materiellen Substrat« behandelt, die im Zentrum von Heibergs positiver Darstellung autonom agierender Bilder steht. Sicherlich möchte ich hier nicht behaupten, dass Heibergs Artikel als direkte Inspirationsquelle für *Skyggen* gedient hat, obwohl Andersen zweifelsohne gut mit dem Text vertraut war. Ich zitiere den Text lediglich, um zu zeigen, dass es sich bei der Vorstellung der fliehenden Bilder, auf der der *plot* von *Skyggen* gründet, keineswegs um eine singuläre Eingebung von Andersen, sondern um einen gängigen Topos in der zeitgenössischen dänischen Literatur und der zeitgenössischen populären Imagination handelt.

Dass dies der Fall ist, lässt sich auch an Søren Kierkegaards *Enten – Eller* belegen. Der zweite Teil dieses 1843 erschienenen Buches beinhaltet ein langes Plädoyer zu Gunsten der »ästhetischen Relevanz der Ehe« (»Ægteskabets æsthetiske Gyldighed«), mit dem sich der ethische Richter Wilhelm gegen die ästhetische Vision der menschlichen Existenz wendet, die sein Freund, der Ästhet A, im ersten Teil von *Enten – Eller* entfaltet. Ich interessiere mich in diesem Zusammenhang jedoch nicht für die zwei Lebensentwürfe, die Kierkegaard in *Enten – Eller* skizziert. Vielmehr geht es mir um die Analogien, die der Richter verwendet, um die Lebensweise seines verlorenen Freundes anzuklagen. Insbesondere die Fixierung des Ästheten auf den Augenblick erscheint dem Richter tadelnswert, wobei er sich insbesondere gegen das Konzept einer romantischen Liebe wendet, die ihre

²⁹ Johan Ludvig Heiberg: Om Malerkunsten i dens forhold til de andre skjønne Kunster [urspr. in Perseus. Journal for den speculative Idee 2; 1838]. In: Ders.: Prosaiske skrifter. Bd. 2. Kopenhagen 1861, S. 249-350, hier S. 338.

Erfüllung in einem kurzen magischen Moment findet. Im Gegensatz zur Flüchtigkeit der romantischen Liebe seien Tugenden und Freuden wie die Ehe in der Lage, ein ganzes Leben lang zu bestehen, zu wachsen und zu reifen. Die Totalität des Ästheten dagegen sei von vorne herein dazu verdammt, sich in einer Fülle interessanter Details – so wie dem erotisch aufgeladenen Blickwechsel mit einem jungen Mädchen in einem Spiegel – zu verlieren, die der Ästhet jedes für sich aufzunehmen und für den späteren Genuss aufzuheben versuche.

Diese Lebenspraxis wird vom Richter mit zwei interessanten Metaphern beschrieben, die das Schattenspiel und Chamissons Erzählung von Peter Schlemihl miteinander in Verbindung bringen und darüber hinaus auf die neue fotografische Technik der Daguerreotypie verweisen: »Sligt opbevarer Du saa nøie som en Daguerreotyp og saa hurtigt som denne, da man som bekjendt endog i det sletteste Veir kun bruger ½ Minut«,³⁰ schreibt der Richter dem Ästheten und zeigt ihm damit, dass er über die neuesten Entwicklungen dieser Technologie genau Bescheid weiß, denn erst wenige Jahre zuvor sind die Belichtungszeiten enorm verkürzt worden. Der kleine Einschub »som bekjendt« verdeutlicht, dass diese Tatsache allgemein bekannt war. Die Freude, die der Ästhet aus dem Beobachten und Erinnern solcher Momente gewinnt, beschreibt der Richter als eine Art Diebstahl:

Du derimod, Du lever virkelig af Rov. Du lister dig ubemærket paa Folk, stjæler deres lykkelige Øieblik, deres skjønneste Øieblik fra dem, stikker dette Skyggebillede i Din Lomme, som den lange Mand i Schlemil [sic!] og tager det frem, naar Du ønsker det.³¹
(EE II, S. 20)

Du dagegen, du lebst wirklich von Diebstahl. Du schleichst dich unbemerkt an Leute an, stiehlst deren glückliche Augenblicke, deren schönste Augenblicke von ihnen, und steckst dieses Schattenbild in deine Tasche, wie der lange Mann in Schlemihl und nimmst sie dann hervor, wenn Du es wünschst. (Übersetzung KMW)

Mit Hilfe dieser rhetorischen Finte – die im unerwarteten Übergang von der Metapher der Daguerreotypie zum Dia des Schattentheaters gipfelt – argumentiert der Richter gegen seinen Freund.

Die Analogie, die der Richter zwischen dem Lebensstil des Ästheten und der Geschichte von Peter Schlemihl herstellt, zieht wieder eine wichtige Modifikation der Quelle nach sich. Man erinnere sich, dass es keineswegs eine Schattentheater-Folie ist, die der Teufel in *Peter Schlemihls wundersame Geschichte* ersteht, zusammenfaltet und in seiner Tasche wegträgt – es ist Schlemihls Schatten. Im Zitat aus *Enten – Eller* wird der Schatten vom Richter schlicht durch ein Schattenbild ersetzt. Chamissons Erzählung bietet offensichtlich ein narratives Modell, um visuelle Technologien zu erklären und über sie zu phantasieren. Dabei werden die unterschied-

³⁰ »So etwas bewahrst Du genauso genau auf wie eine Daguerreotypie und genauso schnell wie diese, für die man, wie allgemein bekannt, auch bei schlimmstem Wetter nur eine ½ Minute braucht.« (Übersetzung KMW). Das Originalzitat folgt Kierkegaard: *Enten – Eller* (Anm. 22) S. 17.

³¹ Ebd. S. 20.

lichen Techniken, die im Diskurs erwähnt werden, vom Richter gleich behandelt. Im Verlauf von wenigen Seiten ist die Daguerrotypie zu einem Schattenbild geworden. Beide Technologien – Schattenspiel und Daguerrotypie – werden zunächst verwendet, um auf die Dauer und die Portabilität der Erinnerungsbilder des Ästheten anzuspielen. Dabei werden die Technologien aufgrund der vorwurfsvollen Haltung, mit welcher der Richter die soziale Interaktion des Ästheten verurteilt, jedoch zu einem gewissen Grad mit Diebstahl in Verbindung gebracht. Dies bestätigt das Wort »stjæler« (»stehlen, plündern«), welches suggeriert, dass der Ästhet den Leuten mit Absicht Wertgegenstände raubt. Sowohl die Aktivitäten des Ästheten wie die Technologien, mit denen sie verglichen werden, werden als unethisch, wenn nicht sogar als kriminell gekennzeichnet. Die Verschiebung vom Schattenbild zur Daguerrotypie, die wir im zweiten Teil von *Enten – Eller* finden, liefert uns einen Hinweis darauf, was in Andersens Erzählung über den Gelehrten und seinen emanzipierten Schatten vor sich geht.

6. Die Semantik von Bild und Selbst

Die Art und Weise, wie die Daguerrotypie in Kierkegaards Diskurs zunächst mit Schlemihls Schatten verglichen wird, und die Art und Weise, wie sie später unmerklich zu einem Schattenbild mutiert, mag erklären, warum die Idee des emanzipierten Bildes in dieser Zeit so häufig nachgewiesen werden kann. Die von mir untersuchten Texte wurden alle in der Anfangszeit der Fotografie geschrieben, also zu einer Zeit, als sich die Kenntnis der Daguerrotypie verbreitete. Diese Technologie bietet erst die Grundlage, von Bildern als etwas zu sprechen, das an einer Person >klebt<, von ihr >gelöst< oder sogar >gestohlen< werden kann. Kurz: Die Daguerrotypie etablierte eine neue Sprache, um das Verhältnis von Selbst und Bild zu beschreiben. Der springende Punkt bei fotografischen Bildern ist, dass die physische Verbindung unterbrochen wird. Das indexikalische Zeichen wird von seinem Referenten gelöst und kann frei wuchern. Der semiotische Bruch, den Heiberg und Kierkegaard visualisieren und der bei Andersen zum Alpträum wurde, ist eigentlich der normale Prozess der Fotografie, der das Bild von seinen indexikalischen Verpflichtungen befreit. Ein Schatten ist, wie wir wissen, eine Kombination von einem Ikon und einem Index und das waren auch die fotografischen Bilder, die Louis Daguerre erfunden hatte. Jede Fotografie ist mit den Worten von Rosalind Krauss »the result of a physical imprint transferred by light reflections onto a sensitive surface. The photograph is thus a type of icon, or visual likeness, which bears an indexical relationship to its object.«³²

³² Rosalind E. Krauss: *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Cambridge 1985. S. 203. Auch Peirce lebte im Zeitalter der Fotografie und konnte diese neue Repräsentationspraxis kategorisieren: »Photographs [...] are very instructive, because we know that they are in certain respects exactly like the objects they represent. But this resemblance is due to the photographs having been produced under such circumstances that they were physically forced to correspond point by point to nature. In that aspect, then, they belong to

Der Schatten kann auf diese Weise als eine aufwühlende Dramatisierung der neuen Semantik gelesen werden, welche das Verhältnis zwischen Bild und Selbst etabliert.³³ Mit der Erfindung der Fotografie wurden indexikalische Bilder ermächtigt, ein eigenes Leben anzunehmen und ihren Referenten zu überleben, wie der Schatten in Andersens Erzählung. Eine Fotografie fängt uns in einem Moment ein und erinnert uns an unsere zeitliche Existenz, die eines Tages zu Ende sein wird, während das Bild weiterlebt. Diese gespenstische Eigenschaft wurde später zu einem Schlüsselthema in der Theorie der Fotografie, wie zum Beispiel in Roland Barthes' denkwürdiger Aussage über »[the] microversion of death«, die man erlebt, wenn man fotografiert wird: »I am truly becoming a spectre«.³⁴ Folgende Gewissheit ruft der Schatten dem Gelehrten anlässlich seines ersten Besuches in Erinnerung: »[...] der kom en slags Længsel over mig efter engang see Dem før De dør, De skal jo døe!«³⁵ (EoH I, 414) – Eine Bemerkung, die voraussetzt, dass der Schatten selbst unsterblich ist. In diesem Kontext gesehen lässt uns *Skyggen* einige der unbewussten Ängste entdecken, welche sich im Schatten der neuen Technologie entfalteten. Der Text inszeniert die Emanzipation der Bilder, welche die zeitgenössische visuelle Kultur prägte und liefert uns einen kleinen Eindruck von den traumatischen Folgen der modernen Bedingungen, die durch die neue Ökonomie des Zeichens etabliert wurden.

Aus dem Englischen übersetzt von Miriam Bertschi und Klaus Müller-Wille

the second class of signs, those by physical connection.« Zitiert nach W.J.T. Mitchell: *Ichnology. Image, Text, Ideology*. Chicago 1986, S. 60.

³³ Diese Verbindung wurde auch von Thomas Fechner-Smarsly entdeckt, der vorgeschlagen hat, dass man »Andersen's Märchen durchaus als Allegorie auf das Verhältnis – oder auch Mißverhältnis – von Individuum und dessen (öffentlichen) Bild« lesen könne. Vgl. Thomas Fechner-Smarsly: *Der Spiegel und seine Schatten. Abdrücke der frühen Photographie in Texten von Aa.O. Vinje, Henrik Ibsen und H.C. Andersen*. In: *Zwischen Text und Bild. Zur Funktionalisierung von Bildern in Texten und Kontexten*. Hg. von Annegret Heitmann, Joachim Schiedermaier. Freiburg im Brsg. 2000, S. 21-42, hier S. 36.

³⁴ Roland Barthes: *Camera Lucida. Reflections on photography*. New York 1981, S. 13f.

³⁵ »[...] befiehl mich so etwas Ähnliches wie Sehnsucht, Sie einmal wiederzusehen, bevor Sie sterben, Sie werden ja sterben!« (SM I, 449).

Litteratur

Primärlitteratur

- H.C. Andersens samlede Værker. Hg. von Klaus P. Mortensen. Kopenhagen 2003-2007.
 Bd. 1-3. Eventyr og Historier I-III. Hg. von Laurids Kristian Fahl u.a. Kopenhagen 2003.
 Bd. 14. Rejseskildringer I, 1826-1842. Hg. von Laurids Kristian Fahl u.a. Kopenhagen 2006.
- Adalbert de Chamisso: Peter Schlemihls wundersame Geschichte. Frankfurt a.M. 1984.
- Johan Ludvig Heiberg: Om Malerkunsten i dens Forhold til andre skjønne Kunster [urspr. in Perseus. Journal for den speculative Idee 2; 1838]. In: Ders.: Prosaiske skrifter. Bd. 2. Kopenhagen 1860, S. 249-350.
- Søren Kierkegaard: Skrifter. Bd. 2-3. Enten – Eller. Første og Anden Del. Hg. von Niels Jørgen Cappelørn u.a. Kopenhagen 1997.
- H.C. Andersen. Sämtliche Märchen in zwei Bänden. Hg. von Erling Nielsen. Übersetzt von Thyra Dorenburg. Darmstadt 1974.

Sekundärlitteratur

- Armstrong, Tim: Modernism, Technology, and the Body. A Cultural Study. Cambridge 1998.
- Barlby, Finn (Hg.): Det Dæmoniske Spejl. Analyser Af H.C. Andersens >Skyggen<. Kopenhagen 1998.
- Barthes, Roland: Camera Lucida. Reflections on photography. New York 1981.
- Baxandall, Michael: Shadows and Enlightenment. New Haven 1995.
- Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie. Frankfurt a.M. 1977.
- Bonde Jensen, Jørgen: Reisekammeraten Versus Skyggen. In: Ders.: Forgyldning Forgår. Guldalderlæsninger. Kopenhagen 1998, S. 116-150.
- Castle, Terry: The Female Thermometer. Eighteenth-Century Culture and the Invention of the Uncanny, Ideologies of Desire. New York 1995.
- Crary, Jonathan: Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century. Cambridge, Mass 1992.
- Danius, Sara: The Senses of Modernism. Technology, Perception, and Aesthetics. Ithaca 2002.
- Fechner-Smarsly, Thomas: Der Spiegel und seine Schatten. Abdrücke der frühen Photographie in Texten von Aa.O. Vinje, Henrik Ibsen und H.C. Andersen. In: Annegret Heitmann, Joachim Schiedermaier (Hg.): Zwischen Text und Bild. Zur Funktionalisierung von Bildern in Texten und Kontexten. Freiburg im Brsg. 2000, S. 21-42.
- Hansen, Uffe: H.C. Andersens *Skyggen* i en overset idehistorisk sammenhæng. In: Kritik 165 (2003), S. 63-70.
- Jensen, Inger Lise: Why are there so many Interpretations of H.C. Andersen's >The Shadow<? In: Steven P. Sondrup (Hg.): H.C. Andersen. Old Problems and New Readings. Provo, Utah 2004, S. 281-294.
- Kittler, Friedrich A.: Gramophone, Film, Typewriter. Stanford 1999.

- Kjældgaard, Lasse Horne: Sjælen efter døden. Guldalderens moderne gennembrud.
København 2007.
- Krauss, Rosalind E.: The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths.
Cambridge 1985.
- Mitchell, W.J.T.: Iconology. Image, Text, Ideology. Chicago 1986.
- Rank, Otto: Der Doppelgänger. Eine psychoanalytische Studie. Leipzig u.a. 1925.
- Robinson, David: The Lantern Image. Iconography of the Magic Lantern 1420-1880. Nutley, East Sussex 1993.
- Schwarzenberger, Gerhart: Den ældre H.C. Andersen og >det nye<. In: Danske Studier 1962, S. 33-34.
- Singer, Charles Joseph und Trevor Illtyd Williams: A History of Technology. Oxford 1954.
- Sørensen, Villy: Sørensen om Andersen. København 2004.
- Stoichita, Victor: A Short History of the Shadow. London 1997.