

Zeitschrift:	Beiträge zur nordischen Philologie
Herausgeber:	Schweizerische Gesellschaft für Skandinavische Studien
Band:	46 (2009)
Artikel:	"Allt gaaer i Bøtten" : zur Poetologie von Schmerz und Schreiben in Tante Tandpine
Autor:	Müller-Wille, Klaus
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-858128

Nutzungsbedingungen

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

Conditions d'utilisation

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

Terms of use

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

Download PDF: 12.02.2026

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

»Allt gaaer i Bøtten«

Zur Poetologie von Schmerz und Schreiben in *Tante Tandpine*

KLAUS MÜLLER-WILLE, ZÜRICH

Hinter der trockenen und lakonischen Art, mit der Andersen in seinen *Bemerkninger til Eventyr og historier* (1874; *Bemerkungen zu den Eventyr og historier*) auf das Märchen *Tante Tandpine* (1872; *Tante Zahnschmerz*) eingeht, verbirgt sich eine kaum verhohlene rhetorische Strategie:

Historien om >*Krøblingen*<, der er en af de allersidste jeg har skrevet og maaske skriver, troer jeg at høre til en af de heldigste jeg har givet, og som et Slags Forherligelse af Eventyrdigtning kunde den maaske passende slutte den hele Samling.
Eventyret >*Tante Tandpine*< er imidlertid det senest digtede og nedskrevne. (EoH III, 400)¹

Geschichte über den >*Krüppel*<, die eine der allerletzten ist, die ich geschrieben habe und vielleicht schreiben werde, gehört zu dem glücklichsten, das ich geschafft habe, und könnte als eine Verherrlichung der Märchendichtung vielleicht gut passen, um die ganze Sammlung zu beenden.

Das Märchen >*Tante Tandpine*< ist indessen das zuletzt gedichtete und niedergeschriebene.²

Andersen versucht *Tante Tandpine* offensichtlich bewusst eine markante Sonderstellung innerhalb seines Oeuvres zuzuschreiben (die Tatsache, dass in Wirklichkeit andere Märchen den Status des Letztwerkes in Anspruch nehmen könnten, unterstreicht nur die Bedeutung dieser Aussage). Nicht die vom Autor angekündigte Verherrlichung der Märchendichtung in *Krøblingen* (1872; *Der Krüppel*), sondern die tatsächlich am Ende der Sammlungen stehende Reflexion über den Zahnschmerz soll es erlauben, die Poetologie der gesammelten Märchen neu zu reflektieren. Wendet man sich – geleitet von diesem auktorialen Versprechen – dem so ausgezeichneten Märchen zu, so wird man nicht enttäuscht. Schon der Beginn von *Tante Tandpine* macht mit Nachdruck auf den poetologischen Gehalt des Märchens aufmerksam.

Der Text setzt mit einer Rahmenerzählung ein, in der uns ein anonym bleibender Ich-Erzähler (ganz in romantischer Manier) von einem skurrilen Manuskriptfund berichtet. Ausgerechnet in der obskuren Sammlung eines Gewürzhändler-Gesellen stößt der Erzähler auf »ein paar Blätter eines größeren Schreibheftes, dessen be-

¹ Zitiert wird unter der Sigle EoH nach 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.

² Sofern nicht anders vermerkt stammen die Übersetzungen von mir, KMW.

sonders schöne und deutliche Handschrift sofort seine Aufmerksamkeit auf sich zieht«.³ Der besagte Geselle hat es sich zu Eigen gemacht, »wichtige Aktenstücke aus dem Papierkorb des einen oder anderen allzu beschäftigten zerstreuten Beamten, Briefe von Freundin zu Freundin: Skandal-Noten, die nicht weitergereicht, nicht von einem Menschen erwähnt werden dürfen,«⁴ aus dem reichhaltigen Papierbestand zu retten, der im Krämerladen seines Vaters als Verpackungsmaterial recycelt wird. Mit der Frage, welche Texte in gebundenen Ausgaben kanonisiert und als teure Waren vertrieben werden und welche es lediglich zu einer schnöden Karriere zwischen Butter, Hering und grüner Seife bringen, steuert der Erzähler des Rahmens nicht nur direkt auf die heikle Frage literarischer Wertungsmaßstäbe zu, sondern er verbindet diese Frage in einer durchaus aktuellen Wendung mit Überlegungen zur textuellen Materialität, die Grundlage dieser Wertungen bilden.

Das schön geschriebene Heft wird als Rest einer umfangreicher Hinterlassenschaft eines Studenten tituliert, der an Zahnschmerzen gestorben sei. Auch sein Manuskript, das im Folgenden unter dem Titel »Tante Tandpine« im gleichnamigen Märchen eingefügt wird, beginnt mit der Frage nach dem Wesen ästhetischer Qualität.

Im ersten der vier Abschnitte, die den abgedruckten Manuskripttext untergliedern, führt sich der Ich-Erzähler als Student mit bescheidenen dichterischen Ambitionen ein. Diese werden insbesondere durch seine Tante Mille unterstützt, die ihm in der Kindheit mit Süßigkeiten die Zähne und nun mit übertriebenem Lob den Realitätssinn zu verderben droht. Der zweite Abschnitt, der in die Kindheit des Protagonisten führt, verstärkt die zwiespältige Wahrnehmung der Tante. Während die Kinder sie als freigiebige, alterslose Schönheit mit blendend weißen Zähnen wahrnehmen, lüftet ausgerechnet der Brauer Rasmussen, dessen von wenigen schwarzen Stumpen besetzter Mund deutlich von dem Gebiss der Tante absticht, das Geheimnis ihrer Schönheit. Dieses bestehe schlicht darin, »dass sie ihre Zähne schone, in der Nacht nicht mit ihnen schlafe«.⁵ Der Tod des sarkastischen Brauers – der sich als verschmähter Jugendgalan der Tante entpuppt – bildet den Auftakt eines innigen Spiegelverhältnisses zwischen der von Rasmussen als »Tante Zahnschmerz« entlarvten Muse und dem Ich-Erzähler, das im vierten Abschnitt einen wiederum zwiespältigen Höhepunkt findet. Aufgrund eines Schneesturms ist die Tante gezwungen, eine Nacht in der Wohnung des Studenten zu verbringen. In der Nacht wird er von einer weiblichen Erscheinung heimgesucht, die er als »Fru Tandpine« oder »Satania infernalis« bezeichnet. Es handelt sich um eine groteske Verkörperung des Zahnschmerzes selbst, die den Studenten indirekt zur Entscheidung drängt, entwe-

³ »Der laae et Par Blade af en større Skriverbog; den særdeles smukke og tydelige Haandskrift tildrog sig strax min Opmærksomhed.« (EoH III, 343).

⁴ »[V]igtige Actstykker fra En og Anden altfor beskæftiget tankespredt Embedsmands Papirskurv; eet og andet fortroligt Brev fra Veninde til Veninde: Scandal-Meddelelser, som ikke maatte gaae videre, ikke omtales af noget Menneske.« (EoH III, 343).

⁵ »Hun sparede ogsaa paa dem, sov ikke med dem om Natten! sagde Brygger Rasmussen.« (EoH III, 345).

der ein großer Dichter zu werden und große Schmerzen zu erleiden oder gar nicht mehr zu schreiben:

>Jeg skal lære Dig Versemaal!< sagde hun. >Stor Digter skal have stor Tandpine, lille Digter lille Tandpine!<

>O lad mig være lille!< bad jeg. >Lad mig slet ikke være! og jeg er ikke Poet, jeg har kun Anfall af at digte, Anfall, som af Tandpine! far hen! far hen!< (EoH III, 350)

>Ich werde dich das Versmaß lehren!< sagte sie, >Großer Dichter soll großes Zahnweh haben, kleiner Dichter kleines Zahnweh!<

>O lass mich klein sein!< bat ich. >Lass mich gar nicht sein! Ich bin kein Poet, ich habe nur Anfälle im Dichten, Anfälle wie von Zahnweh! Fahre hin! Fahre hin!< (TZ, 336)⁶

Der vermeintliche Dichter entsagt also sofort und ungefragt seinem Ruf.

Der Rest des Manuskriptes ist von Reflexionen des Studenten über den Status der Erscheinung geprägt, wobei er einerseits über das ambivalente Verhältnis von Traum und Wirklichkeit sinniert und andererseits dem Doppelgängerverhältnis zwischen »Tante Mille« und »Tante/Fru Tandpine« auf den Grund zu kommen versucht.

Den Schlusspunkt des Märchens bildet der folgende, kurze und drastische Epilog des Rahmenerzählers:

Ja her holdt Manuskriptet op.

Min unge Ven, den vordende Urtekæmmersvend, kunde ikke opdrive det Manglende, der var gaaet ud i Verden, som Papir om Spegesild, Smør og grøn Sæbe; det havde opfyldt sin Bestemmelse.

Bryggeren er død, Tante er død, Studenten er død, ham fra hvem Tankegnisterne gik i Bøtten.

Alt gaaer i Bøtten.

Det er Enden paa Historien, – Historien om *Tante Tandpine*. (EoH III, 352f.)

Ja, hier hörte das Manuskript auf.

Mein junger Freund, der angehende Krämergehilfe, konnte das Fehlende nicht aufreiben, es war in die Welt hinausgewandert, als Einwickelpapier für Salzhering und Schmierseife – es hatte seine Bestimmung erfüllt.

Der Brauer ist tot, [die] Tante ist tot, der Student ist tot, und seine Gedankenfunken waren im Eimer.

Alles ist einmal im Eimer.

Das ist das Ende der Geschichte – der Geschichte von Tante Zahnweh. (TZ, 340)

In der Forschung wurde das Märchen lange Zeit als Ausdruck einer resignierenden ästhetischen Haltung des alternden (von Zahnschmerzen geplagten) Andersen interpretiert, der die idealisierende und wirklichkeitsmodifizierende Macht der

⁶ Die Sigle TZ verweist auf die deutsche Übersetzung von Gisela Perlet. Hans Christian Andersen: Tante Zahnweh. In: Ders.: Peer im Glück. Fußreise. Tante Zahnweh. Übersetzt von Renate Bleibtreu und Gisela Perlet. Zürich 2005, S. 319-340.

Kunst – im markanten Gegensatz zu dem in *Krøblingen* vertretenen Märchenprogramm – offensichtlich selbst schon in Frage stelle.

Sowohl Ib Johansen als auch Niels Kofoed versuchen die Kontinuität einer wahlweise als grotesk, arabesk oder phantastisch bezeichneten Schreibweise im Werk Andersens zu illustrieren, mit der dieser die harmonisierende Ästhetik des Biedermeier im Rückgriff auf selbstreferentielle Schreibweisen und Formexperimente Sternes oder Baggesens satirisch unterlaufe.⁷ Interessanterweise stützen sich beide Forscher dabei auf einen Vergleich zwischen *Tante Tandpine* und Andersens Debütroman *Fodreisen fra Holmens Canal til Østpynten af Amager i Aarene 1828 og 1829* (1829; *Fußreise von Holmens Kanal zur Ostspitze von Amager in den Jahren 1828 und 1829*) ab. Der engen Bezug zu *Fodreisen* lässt sich nach Ansicht von Johansen und Kofoed an zwei Szenen festmachen. Zum einen werde das Verhältnis zwischen Tante Mille und dem Studenten in der *Fußreise* durch einen metapoetischen Dialog vorweggenommen, in dem sich ein junger Dichter – in diesem Fall in der Gestalt eines Katers – mit seiner Tante über seine Zukunft austauscht. Zum anderen werde die Doppelgestalt von Tante Mille und Satania infernalis durch eine ähnliche Oppositionsbeziehung zwischen zwei weiblichen Figuren in der *Fußreise* präfiguriert. Dort wird der Erzähler nämlich vor die Wahl zwischen einer gediegenen Frau aus Amager und einer sterbenden Heloise gestellt, die er schnell als Allegorien für eine klassizistisch überformte Biedermeierästhetik und einem phantastischen Romantizismus à la Hoffmann zu interpretieren weiß. Obwohl ihn die Amagerkone mit Süßigkeiten locken will, widersteht er ihr, woraufhin sie sich in eine Furie verwandelt und ausbricht: »man wird Dein Buch wegwerfen, wenn man anderthalb Seiten gelesen hat; bald wird der Krämer, wie Prometheus Geier, sein Inneres zerreißen, und es um Zucker und Seife gewickelt in die große Stadt versenden.«⁸ Die Pointe des Vergleichs läuft auf die Vermutung hinaus, dass Andersen mit Tante Mille und Satania infernalis erneut versuche, den Gegensatz zwischen einer affirmativen und eskapistischen Illusionskunst und einem desillusionierenden schwarzen Romantizismus, zwischen biedermeierlichem Harmonie- und Traditionstreben und modernistischer Zerrissenheit allegorisch abzubilden.

Es ist vor allem Finn Barlby zu verdanken, dass die Interpretationen von *Tante Tandpine* nicht bei diesen abstrakten Dichotomien stehen geblieben sind.⁹ Auch

⁷ Vgl. Ib Johansen: H.C. Andersen og det fantastiske – fra >Fodreise< till >Tante Tandpine<. In: Johan de Mylius u.a. (Hg.): Andersen og verden. Indlæg fra den Første Internationale H.C. Andersen-Konference 25.-31. august 1991. Odense 1993, S. 453-463; und Niels Kofoed: The Arabesque and the Grotesque – Hans Christian Andersen Decomposing the World of Poetry. In: Ebd. S. 461-470.

⁸ »[...] kaste den bort, naar man har læst halvandet Blad; snart vil Høkeren som Prometheus' Grib, sønderrive dens Indre, og om Sukker og Sæbe sende den ud i den store By.« Zitiert nach H.C. Andersen: *Fodreise fra Holmens Canal til Østpynten af Amager i Aarene 1828 og 1829*. In: H.C. Andersens samlede værker. Hg. von Klaus P. Mortensen. Bd. 9. Blandinger. Hg. von Laurids Kristian Fahl u.a. Kopenhagen 2005, S. 165- 260, hier S. 170.

⁹ Vgl. Finn Barlby: Satania infernalis – eller forførelsens arabesk – om >Sneedronningen<, >Isjom-fruen< og >Tante Tandpine<. In: de Mylius u.a. (Hg.): Andersen og verden (Anm. 7) S. 276-288.

Barlby liest Tante Mille und Tante Tandpine als Kunstallegorien, die er in eine Reihe mit anderen verführenden Frauengestalten in Andersens Märchen stellt. Die männlichen Protagonisten dieser Märchen werden von diesen Frauengestalten aus einem Status einer naiven Unmittelbarkeit geführt und erleben eine fundamentale Heteronomie ihrer eigenen Körperlichkeit. In *Tante Tandpine* werden diese Verführerfiguren durch die nächtliche Erscheinung der Satania infernalis repräsentiert, die selbst auf den Sündenfall verweist und die sich explizit als Verkörperung der Schlange Edens bezeichnet. Satania infernalis stehe – so Finn Barlby – für eine Konfrontation mit dem Anderen im Eigenen, die im Text deutlich durch die Phänomene Tod, Schmerz, Traum sowie Erotik und Inzest unterstrichen wird. Tante Mille dagegen stehe für den ästhetischen Versuch des Biedermeiers, diese Heteronomien durch süßlich-harmonisierende Phantasmen zu überblenden. Die >freudianische< Pointe des Textes bestehe schließlich darin, dass Fru Tandpine deutlich als verdrängte Kehrseite von Tante Mille dargestellt werde. Das strahlende Gebiss des Biedermeier ist strukturell mit unterdrückter Höllenpein verknüpft.

verbindet diese inhaltlichen Beobachtungen mit formalen Analysen, um seine Thesen zu unterstreichen beziehungsweise auszuweiten. Kernpunkt seiner Analyse bildet der letzte Satz des zitierten Epilogs des Märchens (s.o.). Die Verwendung der unbestimmten Form von Tante im Satz »Bryggeren er død, Tante [sic!] er død, Studenten er død« wird von Barlby als Hinweis darauf gedeutet, dass der Ich-Erzähler der Binnengeschichte mit dem Ich-Erzähler der Rahmengeschichte identisch ist (es handelt sich nicht um »die Tante«, sondern um »Tante«, ergo um >seine eigene Tante<). In diesem Sinne hat der Student keineswegs vor der Erscheinung der Satania infernalis kapituliert. Gestorben ist lediglich der Student als unschuldiger Biedermeierautor, der seiner Tante zu gefallen versuchte. Als Jünger der Fru Tandpine lernt der Student den Sündenfall aus der naiven Unmittelbarkeit zu bejahen und liefert als satanisch-verführender Autor ausgerechnet mit dem in jeder Hinsicht zwiespältigen Märchen *Tante Tandpine* sein Gesellenstück.

Zwei aktuelle Interpretationen haben diese Lesart vertieft. Jacob Bøggild konnte in einem wunderbaren *close reading* auf zahlreiche Inkonsistenzen in der Erzählerrede des Rahmens und der Binnengeschichte hinweisen, die deutlich machen, dass wir es hier mit zwei oder eben mit *einem* extrem unzuverlässigen Erzähler zu tun haben.¹⁰ Wie Nathaniel Kramer liest er *Tante Tandpine* als Auseinandersetzung mit einer auf Repräsentation fixierten Kunst, die im Märchen in eine Repräsentation der Repräsentation selbst mündet.¹¹ Diese Repräsentation der Repräsentation äußert sich vor allen Dingen in einem extrem bewussten Umgang mit rhetorischen Figuren

¹⁰ Vgl. Jacob Bøggild: Det er ikke ramme alvor med den ramme. H.C. Andersens >Tante Tandpine<. In: Carsten Madsen, Rolf Reitan (Hg.): *Ekbátana. Festschrift till Peer E. Sørensen*. Århus 2000, S. 179-202.

¹¹ Vgl. Nathaniel Kramer: H.C. Andersen's >Tante Tandpine< and the Crisis of Representation. In: Steven P. Sondrup (Hg.): *H.C. Andersen. Old problems and new readings. Papers from the Third International Hans Christian Andersen Conference*. Odense 2004, S. 7-32.

oder Sprachkleidern, die das metaphorische Spiel von Zahnschmerz und Dichterschmerz und den zahlreichen Zahnallegorien im Text präge.

Meine eigene Interpretation, die auf diesen Forschungspositionen aufbauen wird, nimmt ihren Ausgang in einer leichten Irritation. Wenn die bisherigen Interpreten die Modernität des Textes zu unterstreichen versuchen, so tun sie dies paradoxerweise im Rückgriff auf frühe Schriften Andersens beziehungsweise – wie im Fall von Nathaniel Kramer – im expliziten Rückgriff auf klassische Positionen der Jenaer Romantik. Folgen wir den Interpreten und gehen von der Vorstellung einer Kontinuität *>arabesker<* oder *genuin >romantischer<* Schreibweisen im Werk Andersens aus, dann stellt sich automatisch die Frage, in welchem Verhältnis diese Kontinuität zu seinem Bemühen um eine *>modernistische<* Poetologie steht, auf die Heinrich Detering (zum Teil zusammen mit Heike Depenbrook) in mehreren Artikeln aufmerksam gemacht hat.¹²

Ich werde versuchen, diese Frage über einen langen Umweg zu beantworten, indem ich auf zwei Aspekte des Märchens eingehe, die mir bislang vernachlässigt worden zu sein scheinen. Der erste Aspekt betrifft die Aufmerksamkeit für den Schmerz selbst. Der zweite Aspekt betrifft die Aufmerksamkeit für unterschiedliche Artefakte, das heisst für Werkzeuge, Dinge und Waren, die schon durch das Setting des Rahmens im Krämerladen vorweggenommen wird. Ich werde im Folgenden deutlich zu machen versuchen, inwiefern diese beiden Aspekte strukturell miteinander verknüpft sind und inwiefern sie dazu beitragen könnten, die spezifische Modernität des Textes offenzulegen.

1. Schmerz in *Tante Tandpine*

Schon ein kurzer Blick in die dänische Literaturgeschichte zeigt, dass die Vorstellung des produktiven Dichterschmerzes, mit der Andersen im Märchen spielt, auf einer langen Tradition beruht.¹³ Während die besondere Schmerzempfindlichkeit barocker Poeten noch an die Vorstellung einer *imitatio Christi* gebunden ist, verschiebt sich die Perspektive im Verlaufe des 18. und frühen 19. Jahrhunderts zusehends zu einer Thematisierung von subjektiv empfundenen seelischen Leiden, die letztendlich in den Kitsch einer *>Herz-Schmerz<-Poesie* münden. Mit der expliziten Gleichsetzung von »Digterpine« und »Tandpine« (»Dichterschmerzen« und pro-

¹² Vgl. Heinrich Detering: The Phoenix Principle. Some Remarks on H.C. Andersen's Poetological Writings. In: Johan de Mylius u.a. (Hg.): Hans Christian Andersen. A Poet in Time. Papers from the second international Hans Christian Andersen Conference. 29 July to 2 August 1996. Odense 1999, S. 51-66.

¹³ Meine eigenen Überlegungen zum Verhältnis zwischen Schmerz und Literatur sind maßgeblich durch neuere Studien der Germanistik angeregt, wenn hier auch nicht der diskurshistorische Zugang verfolgt wird, der insbesondere die Arbeiten von Roland Borgards prägt. Vgl. knapp Roland Borgards: Das Leben ein Schmerz. Die Geschichte einer Denkfigur in Literatur und Medizin. In: Maximilian Bergengruen u.a. (Hg.): Die Grenze des Menschen. Anthropologie und Ästhetik um 1800. Würzburg 2001, S. 135-158; ausführlich Roland Borgards: Poetik des Schmerzes. Physiologie und Literatur von Brockes bis Büchner. Paderborn 2007.

saischen »Zahnschmerzen«) macht sich Andersen satirisch über die Auswüchse einer solchen Befindlichkeitspoesie lustig. Es ist kaum verwunderlich, dass er dabei auf eine satirischen Tradition des 18. Jahrhunderts (unter anderem Baggesen und Wessel) zurückgreifen konnte, die mit der empfindsamen Poesie abrechnet. Doch hinter dem Rückgriff auf die Darstellung körperlicher Leiden verbirgt sich meines Erachtens mehr als nur Satire. Im Gegensatz zur literarischen Tradition versucht der Text nicht, den Schmerz religiös oder ästhetisch zu funktionalisieren, sondern macht ihn als das unfassbare körperliche Phänomen, das er ist, zu seinem eigentlichen Thema.

Mit Nathaniel Kramer ließe sich eine solche Darstellung von >Schmerz selbst< zunächst in Einklang mit der repräsentationstheoretischen Thematik des Märchens bringen: »Pain marks the impossibility of adequate representation, the intrusion of absence, and the attendant rupture of the whole.«¹⁴ Tatsächlich wird die Undarstellbarkeit von Schmerz im Märchen selbst thematisiert. Ausgerechnet die Allegorie des Schmerzes, Fru Tandpine oder Satania infernalis, macht auf die Vergeblichkeit des Versuchs aufmerksam, den Schmerz in diversen Zeichensprachen zu bannen:

>Erkjender Du da, at jeg er mægtigere end Poesien, Philosophien, Mathematiken og hele Musiken!< sagde hun. >Mægtigere end alle disse afmalede og i Marmor hugne Fornemmelser!< (EoH III, 350)

>Erkennst du jetzt, dass ich mächtiger bin als die Poesie, die Philosophie, die Mathematik und die ganze Musik?< sagte sie. >Mächtiger als all diese abgemalten und in Marmor gehauenen Gefühle?< (TZ, 336f.)

Die Anspielungen auf die Diskurse von Mathematik und Philosophie scheinen im Kontext der Schmerzthematik keineswegs zufällig gewählt zu sein. Physischer Schmerz lässt sich weder qualitativ über eine wie auch immer geartete Form von Wesen erfassen noch mit rein quantifizierenden Verfahren messen. Schmerz verkörpert – und Fru Tandpines Äußerung ließe sich hier mit modernen Schmerz-Theorien in Einklang bringen – eine singuläre, exzeptionelle Position in der Erlebniswelt des Menschen. Im Gegensatz zu anderen emotionalen, perzeptiven und somatischen Zuständen ist Schmerz mit keinem Objekt in der äußeren Welt verknüpft (dagegen *liebt* man ein X; *hungert* nach einem Y; *sieht* ein Z; *hasst* ein A; *begehrt* ein B, etc.).¹⁵ Aus dieser Objektlosigkeit des Schmerzes, aus diesem Fehlen jeglichen referentiellen Gehalts (wir können Schmerz noch nicht einmal mit einer Röntgenaufnahme sichtbar machen), resultiert die Schwierigkeit, ihn in einem symbolischen Medium auszudrücken und zu kommunizieren. Der Schmerz des Anderen bleibt für uns verschlossen, der eigene Schmerz lässt sich nicht adäquat ausdrücken. Ja mehr noch, Schmerz liefert uns der Erfahrung einer radikalen Subjektivität aus, die sich gegen vorstrukturierte kollektive Sinnzusammenhänge zu wenden droht. Die heftige Erfahrung von

¹⁴ Kramer: H.C. Andersen's >Tante Tandpine< (Anm. 11) S. 22.

¹⁵ Ich stütze mich im Folgenden vor allen Dingen auf Ausführungen Elaine Scarrys. Vgl. Elaine Scarry: *Der Körper im Schmerz. Die Chiffren der Verletzlichkeit und die Erfindung der Kultur*. Frankfurt a.M. 1992.

Schmerz droht Sprache zu zerstören, Wahrnehmungen zu zerrüttten und Bewusstseinsinhalte zu desintegrieren: »Der körperliche Schmerz ist nicht nur resistent gegen Sprache, er zerstört sie; er versetzt uns in einen Zustand zurück, in dem Laute und Schreie vorherrschen, derer wir uns bedienten, bevor wir sprechen lernten.«¹⁶

Mit der Erwähnung der vier Kunstgattungen – Poesie, Musik, Malerei und Skulptur – scheint Fru Tandpine darüber hinaus bewusst auf den prominentesten ästhetischen Diskurs über den Schmerz zu rekurrieren – Lessings *Laokoon*. Martin von Koppenfels zeigt in deutlicher Anlehnung an Elaine Scarry, wie sich Lessing im *Laokoon* darum bemüht, den Schmerz als das >anästhetische Phänomen schlechthin< (das heisst als das Wahrnehmung überschreitende und zerrüttende Phänomen) konsequent aus der Ästhetik auszugrenzen. Ich zitiere sein diesbezügliches Resümee:

[Schmerz] provoziert die Ästhetik, weil er eines ihrer grundlegenden Paradigmen von innen heraus sprengt: den Begriff des Ausdrucks – Verstanden als Objektivierung der Innensphäre eines Subjekts. Als schlechthin evidente Wahrnehmung aus dieser Innensphäre gilt der Schmerz; er bezeichnet allerdings einen Punkt, an dem sich Subjektivität nicht im freien Schweifen durch einen ins Unendliche fluchtenden Innenraum erfährt, sondern im harten Schlag gegen die Wand der Physiologie.¹⁷

Umgekehrt kann von Koppenfels nachweisen, inwiefern Lessing versucht, den physischen Schmerz als Grenzphänomen des Ästhetischen wieder in die Ästhetik zu reintegrieren. Dabei lassen sich zwei Verfahren unterscheiden: 1. Das Laokoon-Paradigma des >unterdrückten Schreis<, in dem versucht wird, Schmerz mimetisch so abzubilden, dass nicht Unlust, sondern (so Lessing) >das süße Gefühl des Mitleids< erregt wird. Das heißt, dass der Schmerz auf eine Art und Weise verkörpert wird, die das klassizistische Ideal des geschlossenen Körpers (und das spätaufklärerische Ideal des ganzen Menschen) nicht gefährdet. 2. Das Philoktet-Paradigma, in dem der Schmerz durch eine einschließende ausschließende Geste in einen distanzierten epischen Kontext integriert und narrativ aufgehoben wird:

Die Sonderrolle Philoktets und des *Philoktet* wirkt wie ein Emblem für die Position des Schmerzes im Feld der klassischen Ästhetik, eine Position, die durch eine einfache aus- oder einschließende Geste nicht bestimmt werden kann. Philoktets periodisch aufbrechende Wunde verletzt im Gegensatz zu Laokoons Schmerzmimik das klassizistische Ideal des geschlossenen Körpers, vor allem aber verunsichert sie die Grenze zwischen innen und außen, indem sie ein neues Außen im Innen öffnet. Dies ist die Topik der Wunde, bei Sophokles metaphorisch verdoppelt durch die Topik des Kraters auf der

¹⁶ Ebd. S. 13.

¹⁷ Martin von Koppenfels: SCHMERZ. Lessing, Duras und die Grenzen der Empathie. In: Robert Stockhammer (Hg.): Grenzwerte des Ästhetischen. Frankfurt a.M. 2002, S. 118-145, hier S. 126.

vulkanischen Insel. Übertragen auf das Verhältnis von Schmerz und Ästhetik ergibt sie am ehesten das Bild eines Ausgeschlossenen im Inneren, eines zystischen Einschlusses.¹⁸

Martin von Koppenfels' Ausführungen helfen erneut, die anti-klassizistische Tendenz in Andersens Text zu unterstreichen. Denn dem Bemühen, den Schmerz als Grenzwert des Ästhetischen symbolisch zu verkörpern oder einschließend auszuschließen, steht bei Andersen eine kalte Allegorisierung gegenüber, welche die fundamentale Heteronomie des Schmerzes (seinen ex-zentrischen Status als Äußeres im Inneren) eher unterstreicht als ästhetisch oder narrativ bewältigt. Schon in seinem Umgang mit Bildfiguren bestätigt der Text den Riss beziehungsweise die Wunde, welche der physische Schmerz in die Topik einer klassizistischen Körperwahrnehmung zu schlagen vermag. Der Bezug zu Lessings *Laokoon* ließe sich an der Darstellung von offenen Mündern im Märchen vertiefen. Da ich jedoch bezweifle, dass eine solche Motivstudie wirklich zu neuen Einsichten führt, möchte ich meine Perspektive auf die Schmerzthematik im Text leicht verschieben.

Mit Blick auf jüngere kulturtheoretische Studien zur Geschichte des Schmerzes¹⁹ könnte man behaupten, dass Andersen in *Tante Tandpine* nicht nur der Undarstellbarkeit des Schmerzes nachgeht, sondern die Konsequenzen zu untersuchen versucht, die aus dieser Undarstellbarkeit resultieren. Der Text widmet sich meines Erachtens einer Beobachtung der diskursiven Verarbeitungsstrategien von Schmerzen oder mit anderen Worten einer Poetologie des Schmerzes. Ich möchte diese These zunächst an einem Vergleich zu einem frühen Tagebucheintrag Andersens illustrieren. Schon auf seiner Deutschlandreise im Jahr 1831 klagt Andersen über heftige Zahnschmerzen:

Jeg havde igien en utaalelig Tandpine. – Auditør *Aal* og jeg havde et Værelse med en deilig Udsigt over Alsteren. Mine Tænder smerte mig uhyre; Nærverne ere i Grunden fine Tangenter, som det umærkelige Luftryk spiller paa, og derfor spiller det i Tænderne, snart piano, snart crescendo, alle Smertens Melodier af Forandringen i Veirskjiftet.²⁰

Ich hatte wieder unerträgliche Zahnschmerzen – Der Richter *Aal* und ich hatten ein Zimmer mit einer schönen Aussicht über die Alster. Meine Zähne schmerzten ungeheuerlich; die Nerven sind im Grunde genommen feine Tangenten, auf denen der Luftdruck spielt, und deshalb spielt es in den Zähnen, bald piano, bald crescendo, alle Melodien des Schmerzes ausgelöst durch die Veränderung im Wetterwechsel.

Das Tagebuchscreiben übernimmt offensichtlich eine vielbeschriebene therapeutische Funktion: Der objektlose innere Schmerzzustand wird externalisiert und über die metaphorische Beschreibung, die Analogie zu einem Musikinstrument objekti-

¹⁸ Ebd. S. 128.

¹⁹ Vgl. David B. Morris: Geschichte des Schmerzes. Frankfurt a.M. 1996 und vor allem den instruktiven Aufsatz von Jakob Tanner: Körpererfahrung, Schmerz und die Konstruktion des Kulturellen. In: Historische Anthropologie 2 (1994), S. 489-502.

²⁰ Hans Christian Andersen: *Dagbøger 1825-1875*. Hg. von Kåre Olsen und H. Topsøe-Jensen. Bd. 1. 1825-1834. Hg. von Helga Vang Lauridsen. Kopenhagen 1971, S. 60.

viert und dadurch in Ansätzen regulierbar gemacht. Andersens frühe Beschreibung einer Nervenorgel findet direkten Eingang in das späte Märchen. Hier ist es allerdings nicht mehr der Wind, sondern natürlich Fru Tandpine, die auf der Nervenorgel spielt:

>Naa, saa Du er Digter!< sagde hun, >ja jeg skal digte Dig op i alle Pinens Versemaal!
jeg skal give Dig Jern og Staal i Kroppen, faae Traad i alle dine Nervetraade!<
Det var som gik der en gloende Syl ind i Kindbenet; jeg vred og vendte mig.
>Et utmærket Tandværk!< sagde hun, >et Orgel at spille paa. Mundharpe-Concert,
storartet, med Pauker og Trompeter, Fløite *piccolo*, Basun i Viisdomstanden. Stor Poet,
stor Musik.< (EoH III, 350)

>So, na, du bist Dichter!< sagte sie. >Ja, ich werde dich durch alle Versmaße des Schmerzes dichten! Ich werde deinem Körper Eisen und Stahl, all deinen Nervenfäden Draht einziehen!<

Das war, als bohrte sich eine glühende Ahle in meinen Backenknochen; ich wand und krümmte mich.

>Ein vorzügliches Zahnweh!< sagte sie, >eine Orgel zum Spielen! Maultrommel-Konzert, großartig, mit Pauken und Trompeten, Pikkoloflöte, Posaune im Weisheitszahn. Großer Poet, große Musik!< (TZ, 336)

Auch wenn sich die beiden Zitate ähneln, übernehmen sie im jeweiligen Kontext eine völlig andere Funktion. Im Rahmen eines Märchens, das dem Werdegang eines jungen Dichters gewidmet ist, achtet man automatisch eher auf die Machart der Metaphern als auf den zum Ausdruck gebrachten Inhalt. In der Tat meint Tante Mille das dichterische Talent des Studenten vor allen Dingen an dessen Bildgebrauch festmachen zu können, etwa wenn dieser die Straßen einer Stadt mit einer großen Bibliothek vergleicht, in der die Häuser die Regale sind und jede Etage ein Regalbrett mit Büchern. Der Leser wird hier von vornherein darauf getrimmt, auf den Bildgebrauch des Ich-Erzählers zu achten und somit auch die poetische Inszenierung des eigenen Zahnschmerzes zu würdigen.

Im Hinblick auf diese implizite Leserlenkung demonstriert das Märchen weniger die musikalischen Fähigkeiten der Fru Tandpine als die poetische Virtuosität des Studenten, die er im weiteren Verlauf der Szene durch einen artistischen Wechsel im verwendeten Bildprogramm demonstriert. Nachdem er von der allegorischen oder personifizierenden Abbildung des Schmerzes zu einer metaphorischen Umschreibung >pfeifender< oder >trommelnder< Schmerzen übergewechselt ist, greift er in der folgenden Passage wieder auf die rhetorische Figur der Personifikation zurück. Dabei wird der personifizierte Schmerz in diesem Fall in Form einer Metonymie – hier die agierende eiskalte Hand der Satania infernalis – repräsentiert, wobei die einzelnen Bestandteile der Metonymie – also die einzelnen Finger – nicht nur als Metonymien der Metonymie fungieren, sondern ihrerseits indexikalisch auf den Schmerz verweisen. Schmerz wird hier nämlich über die unterschiedlichen Werkzeuge repräsentiert, die Schmerzen hervorrufen können:

Jo hun spilledede op og forfærdelig saae hun ud, selv om man ikke saae mere af hende end Haanden, den skyggegra, iiskolde Haand med de lange syletynde Fingre; hver af dem var et Piinsels-Redskab: Tommeltot og Slikkepot havde Knivtang og Skrue, Langemand endte i en spids Syl, Guldbrand var Vridbor og Lillefinger Sprøite med Myggegift. (EoH III, 350)

Ja sie spielte auf, und ihr Anblick war gräßlich, obwohl von ihr nichts als die Hand zu sehen war, die schattengraue, eiskalte Hand, mit den langen, ahlendünnen Fingern. Jeder davon war ein Folterwerkzeug: Daumen und Zeigefinger hielten Kneifzange und Schraube, der Mittelfinger endete in einer spitzen Ahle, der Ringfinger diente als Handbohrer und der kleine Finger als Spritze mit Mückengift. (TZ, 336)

Auch wenn die Abbildung des Schmerzes über dessen Agenten oder Verursacher in die Alltagssprache Eingang gefunden hat und wohl zu den üblichsten Formen gehört, mit denen wir Schmerz zu beschreiben versuchen (hämmernende Schmerzen, schneidende Schmerzen, ein Kneifen im Bauch etc.), vermag allein die Vorstellung, dass Andersen hier reale Instrumente damaliger Zahnarztpraxen beschreibt, zu einer affektiven Schmerzübertragung führen. Auch der Text deutet meines Erachtens an, dass der Student Opfer seiner eigenen Imagination – Opfer seiner eigenen gesteigerten Rhetorik – wird. Der poetische, schöpferische Prozess der Schmerzerzeugung wird nämlich im Verlauf der Märchenhandlung explizit abgebildet. So wird die Allegorie des Schmerzes, die als Agentin der Orgel wie der Folterwerkzeuge fungiert, selbst als Produkt eines künstlerischen Prozesses in den Text eingeführt:

Paa Gulvet sad en Skikkelse, tynd og lang, som naar et Barn tegner med Griffel paa Tavlen Noget, der skal ligne et Menneske; en eneste tynd Streg er Legemet; en Streg og een til ere Armene; Benene ere ogsaa hver kun en Streg, Hovedet en Mangekant. (EoH III, 349)

Auf dem Fußboden saß eine Gestalt, lang und dünn, als ob ein Kind mit dem Griffel etwas auf die Schiebertafel gezeichnet hätte, was einem Menschen gleichen sollte: Ein einziger dünner Strich ist der Körper, ein Strich und noch ein Strich sind die Arme, auch die Beine sind je nur ein Strich, der Kopf ist ein Vieleck. (TZ, 334f.)

Die Offenlegung der Allegorie als zweidimensionales Schriftprodukt untermauert nochmals die These, dass es Andersen hier darum geht, die Understallbarkeit des >Schmerzes< darzustellen.²¹ Die virtuosen Sprachbilder, mit denen er das Understellbare darstellt, werden ebenso virtuos als reine zweidimensionale Kunstprodukte dekonstruiert und somit ad absurdum geführt. Ohne die Implikationen dieser Interpretation in Frage stellen zu wollen, scheint sie mir doch zu kurz zu greifen. Denn der Text demonstriert nicht nur, dass der Schmerz understellbar ist, er demonstriert auch, inwiefern sich Schmerz mit Hilfe von Griffel und Schiebertafel – das heisst über

²¹ Dies ist meines Erachtens die Pointe von Kramers Lektüre. Vgl. Kramer: H.C. Andersen's >Tante Tandpine< (Anm. 11).

Sprache und Schrift – fortlaufend neu produzieren lässt. Der Text zeigt mit anderen Worten, dass nicht nur Waffen und Werkzeuge einer gegebenen technisch-apparative Umwelt verwendet werden können, um Schmerzen zu projizieren und zu objektivieren, sondern dass auch die Werkzeuge, die an der Herstellung symbolischer Ordnungen beteiligt sind, in die Schmerzproduktion eingehen. Gerade im Zusammenhang mit der Rahmenerzählung, die den Text ganz deutlich als handwerkliches Produkt eines Schönschreibprozesses ausstellt, erscheinen mir diese Beobachtungen wichtig zu sein. Schließlich geht auch Fru Tandpine in ihrer Drohung an den Studenten explizit auf den Gebrauch von Schreibmaterialien ein:

Ja, vil Du opgive at være Digter, aldrig sætte Vers paa Papir, Tavle eller noget Slags Skrivemateriale, saa skal jeg slippe Dig, men jeg kommer igjen, digter Du! (EoH III, 350)

Ja, gibst du es auf, Dichter zu sein, bringst du nie wieder Verse auf Papier, Tafel oder irgendeine Art Schreibmaterial, dann will ich dich loslassen, aber ich komme wieder, wenn du dichtest. (TZ, 337)

Meine besondere Aufmerksamkeit für das Wechselverhältnis zwischen Werkzeug und Schmerz schuldet sich wieder der methodischen Vorlage von Elaine Scarry. Ihre Studie über den Körper im Schmerz nimmt in einer Untersuchung von Folterpraktiken ihren Ausgang, die sie als Sprache, Wahrnehmung und Bewusstsein vernichtende – kurz als >Welt auflösende< – Praktiken interpretiert. Im zweiten (eher spekulativen) Teil ihrer Arbeit versucht sie ausgehend von diesen Beobachtungen nichts anderes als die Erfindung der Kultur nachzuzeichnen, die sie umgekehrt als Erzeugung von Welt aus dem körperlichen Gefühl des Schmerzes definiert.

Die entsprechenden Überlegungen nehmen ihren Ausgang in dem chiastischen Verhältnis von Vorstellung und Schmerz:

Physischer Schmerz ist ein intentionaler Zustand ohne intentionales Objekt; Vorstellung dagegen ist ein intentionales Objekt ohne erfahrbaren intentionalen Zustand. Vielleicht ist deshalb die Annahme nicht verquer, dass der Schmerz den intentionalen Zustand des Vorstellungsvermögens und die Vorstellung das intentionale Objekt des Schmerzes bilde. Gewiss ist es nicht korrekt, einen objektlosen Zustand als >intentionalen Zustand ohne Objekt< zu bezeichnen, denn nur insofern er ein Objekt hat, existiert er als intentionaler Zustand. Isoliert betrachtet, >intendiert< Schmerz überhaupt nichts; er ist etwas Passives; er wird erlitten und nicht gewollt oder gelenkt. Präziser ist es wohl zu sagen, der Schmerz wird zu einem intentionalen Zustand, sobald er in Beziehung zur objektivierenden Kraft der Vorstellung gebracht wird. Erst durch diese Beziehung verwandelt sich der Schmerz aus einem passiven und hilflosen Geschehen in eines, das sich selbst verändert, und im besten Fall, selbst eliminiert.²²

Im Gegensatz zu einfachen intentionalen Akten wie >eine Stimme hören< oder >eine Fensterscheibe berühren< bezeichnet das Wechselverhältnis zwischen Schmerz

²² Scarry: Der Körper im Schmerz (Anm. 15) S. 246.

und Vorstellung kein Akt-Objekt-Paar, sondern den Rahmen innerhalb dessen solche intentionale Akte überhaupt vollzogen werden können:

Es kann nämlich sein, dass >Schmerz< und >Vorstellung< die beiden Grenzfälle von Intentionalität als Zustand einerseits und Intentionalität als Selbstobjektivierung andererseits sind und dass zwischen diesen beiden Grenzfällen alle sonstigen und vertrauten Akt-Objekt-Paare angesiedelt sind. Das heißt Schmerz und Vorstellung bilden gleichsam den Rahmen, in den sich alles perzeptive, somatische und emotionale Geschehen einfügt. Zwischen diesen beiden Grenzfällen ließe sich dann das gesamte Terrain der menschlichen Psyche aufzeichnen.²³

Die Erfindung der Kultur, die Scarry ausgehend von dieser Rahmenkonstellation nachzuzeichnen versucht, nimmt ihren Ausgang im Begriff der Arbeit:

Weit mehr als irgendein anderer intentionaler Zustand nähert sich die Arbeit den beiden Polen des Schmerzes und der Vorstellung an, denn sie besteht sowohl aus einem extrem körperlichen, physischen Akt [...] als auch aus einem Objekt, das zuvor nicht in der Welt war, [...] Arbeit und ihr >Werk< (oder Arbeit und ihr Objekt, ihr Artefakt) – das sind die Namen, die Schmerz und Vorstellung tragen, wenn sie nicht länger eine in sich geschlossene Schleife innerhalb des Körpers bleiben, sondern aus dem Körper heraustreten und zu einer in die Außenwelt projizierten Schleife werden. Durch diese Bewegung aus dem Körper heraus und in die Welt hinein beginnt die extreme Privatheit des Geschehens (sowohl der Schmerz als auch die Vorstellung sind für jeden außerhalb des eigenen Körpers unsichtbar) für andere zugänglich zu werden, wird Empfindung sozial und gewinnt damit ihre spezifische Gestalt.²⁴

Kulturelle Interaktion bedeutet Überschreiten des Körpers beziehungsweise Externalisierung des Körperinneren: Vermittels materieller Artefakte – und darunter versteht Scarry explizit auch textuelle Produkte – schaffen sich Menschen soziale Institutionen und damit Gesellschaft. Als Schlüsselbegriffe für diesen Vorgang der Ausstellung eines Körperinneren wählt Scarry die Bezeichnungen »Projektion« und »Objektivierung«. Objektivierung macht nicht nur das »gänzlich abwesende« (die fehlenden Objekte im Empfindungszustand reiner Objektlosigkeit) anwesend, und (im besten Fall) die Anwesenheit des Schmerzes abwesend, sondern sie nimmt der Außenwelt durch die Übertragung des Schmerzes ihre Immunität, Bewusstlosigkeit und Gleichgültigkeit.²⁵ Der Begriff wird zunächst über Freuds Ausführungen zu »projizierten Materialisierungen« in *Das Unbehagen und die Kultur* erläutert.²⁶ Schon Freud macht darauf aufmerksam, dass zahlreiche Körperteile über Äquivalente in der Außenwelt produzierter Dinge verfügen: Brillen, Mikroskope, Fernrohre und Kameras ließen sich in diesem Sinne als projizierte Materialisierungen der Linse des Auges verstehen. Entsprechendes weist Freud bekanntlich an allerhand phallischen Objekten nach. Scarry erweitert die Begriffe der Objekti-

²³ Ebd.

²⁴ Ebd. S. 255.

²⁵ Ebd. S. 415.

²⁶ Ebd. S. 411.

vierung und Projektion gezielt um die Externalisierung eines Innenlebens, das heisst einer Externalisierung der Fähigkeiten und Bedürfnisse des Körpers:

Zur Vertauschung von Innen- und Außenseite ist es nicht erforderlich, daß der Körper buchstäblich umgestülpt wird; notwendig ist lediglich, daß etwas Inneres und Privates nach außen treten und von anderen geteilt werden, und daß dieses nun Äußere und von anderen Geteilte wieder in die Intimität des individuellen Bewusstseins aufgenommen werden kann.²⁷

Da das Wechselspiel von Externalisierung eines Körperinneren und nachfolgender Re-Internalisierung asymmetrisch verläuft – die Rückwirkung übertrifft die Projektion – entfaltet es eine Dynamik, die (so Scarry) den Kern des selbstreferentiellen Schöpfungsprozesses der Gesellschaft bildet. In ihrer Aufmerksamkeit für die Rückkopplungseffekte von »Machen und Gemachtwerden«, »Prägen und Geprägtwerden«, »Strukturieren und Strukturiertwerden« ist Scarry – wie dies Jacob Tanner in einer konzisen Zusammenfassung ihrer Theorie auf den Punkt gebracht hat – einem fundamentalen »Außer-Sich-Sein« beziehungsweise der »exzentrischen Positionalität«²⁸ des Prothesengottes Mensch auf der Spur.

Als Ort dieser Rückkopplungseffekte bestimmt Scarry das Artefakt, das sie als »Hebel« oder noch besser als »Drehpunkt« eines komplexen Gesamtgeschehens bezeichnet. Artefakt in diesem Sinne bezeichnet nicht nur ein durch einen Schöpfungsakt erzeugtes Objekt, sondern – und dies ist der zentrale Punkt ihrer Argumentation – auch die Umgestaltung des Menschen durch dieses Objekt.

Im Schmerz als Nullpunkt der körperlichen Existenz, im Schmerz als eines fundamentalen »Außen im Innen« ist die Empfindung einer fundamentalen Nicht-Identität des Subjektes angelegt, die fortdauernd neue kulturelle Schöpfungs- und Gestaltungskräfte freizusetzen vermag. Genau diese Heteronomie, die der Schmerz verkörpert, lebt als quasi körperliche Eigendynamik auch in den über Projektion und Objektivierung erzeugten Werkzeugen und Artefakten fort, die uns umgeben und uns beeinflussen. Scarrys Analyse der spezifischen Dynamik des Artefakts steuert auf diese Weise der Vorstellung eines Eigenlebens der uns umgebenden Objektwelt zu, wobei sie so etwas wie einen körpertheoretisch fundierten Begriff von Animismus und Fetischismus zu entwickeln versucht.

Selbstverständlich liesse sich dieses fundamentale anthropologische Konzept, das Scarry aus dem Begriff des Schmerzes zu entwickeln versucht, kritisch beleuchten. Die Genealogie ihrer eigenen Argumentation führt meines Erachtens über die Phänomenologie (Husserl, Sartre und andere) zu Schmerzkonzepten des 19. Jahrhunderts zurück, in denen der Schmerz noch synonym mit Leben verwendet wird. Unabhängig jedoch davon, wie man sich zu dem allgemeinen theoretischen Anspruch von Scarrys Monografie stellen mag, halte ich das Buch für eine gute Interpretationshilfe von Andersens *Tante Tandpine*. Dies gilt nicht nur, weil Andersen in dem Märchen dem chiastischen Verhältnis von Phantasie und Schmerz nach-

²⁷ Ebd. S. 415.

²⁸ Vgl. Tanner: Körpererfahrung (Anm. 19) S. 501.

geht, das im Zentrum von Scarrys Argumentation steht, sondern auch, weil er diese Reflexion mit Beobachtungen über die Welt der Artefakte (hier im Sinne Scarrys) verbindet. Der Text – und dies ist die Hauptthese meines Aufsatzes – geht dem körperlichen Phänomen Schmerz nicht nur in einer kritischen Reflexion sprachlicher Repräsentationsformen, das heißt einer kritischen Reflexion symbolischer Objektivationen nach, sondern ist darüber hinaus den Rückkopplungseffekten zwischen Körpern und Dingen gewidmet. Nicht nur Sprache konstituiert unsere Körperlichkeit, sondern auch die Welt der materiellen oder körperlichen Artefakte.

So liefert der Text selbst ein wunderbares Beispiel für die Dynamik von Projektion und Rückwirkung, die Scarry mit dem Begriff des Artefakts zu fassen versucht. Im dritten Kapitel des Manuskriptes, auf das ich in meiner Zusammenfassung des Textes nicht eingegangen bin, liefert der Ich-Erzähler eine Beschreibung seiner neuen Wohnumgebung:

Jeg var flyttet ind i en ny Huusleilighed og havde boet der en Maaned. Herom talte jeg med Tante.

>Jeg boer hos en stille Familie; den tænker ikke paa mig, selv om jeg ringer tre Gange. Forresten er det et sandt Spectakel-Huus med Lyd og Larm af Veir og Vind og Menneske. Jeg boer lige over Porten; hver Vogn, som kjører ud eller ind, faaer Skilderierne paa Væggen til at bevæge sig. Porten smælder og rusker i Huset, som var det en Jordrystelse. Ligger jeg i Sengen, gaae Stødene gjennem alle mine Lemmer; men det skal være nervestyrkende. Blæser det, og blæse gjør det alltid her til Lands, saa dingle de lange Vindues-Kramper udenfor frem og tilbage og slaae mod Muren. Naboen's Portklokke til Gaarden ringer ved hvert Vindstøt. [...]

Dobbelte Vinduer er der ikke, men der er en knækket Rude, den har Vertinde klistret Papir over, Vinden blæser alligevel ind gjennem Sprækken og frembringer en Lyd som af en summende Bremse.< (EoH III, 347)

Ich war in eine neue Wohnung umgezogen und hatte einen Monat dort verbracht. Darüber unterhielt ich mich mit meiner Tante.

>Ich wohne bei einer stillen Familie; sie denkt nicht an mich, und wenn ich dreimal läute. Ansonsten ist es ein wahres Spektakel-Haus mit Geräuschen und Lärm von Wetter und Wind und Menschen. Ich wohne direkt über dem Tor; jeder Wagen, der aus- oder einfährt, versetzt die Bilder an der Wand in Bewegung. Wenn das Tor zuschlägt, wird das Haus wie von einem Erdbeben erschüttert. Liege ich im Bett, dann gehen mir die Stöße durch alle Glieder; aber das soll die Nerven stärken. Wenn der Wind weht, und das tut er hierzulande immer, dann baumeln draußen die langen Fensterkrampen und schlagen gegen die Mauer. Die Glocke am Tor des Nachbarhofs läutet bei jedem Windstoß. [...]

Doppelfenster gibt es nicht, dafür eine zersprungene Scheibe; die Wirtin hat zwar Papier darüber geklebt, aber der Wind weht trotzdem hindurch und erzeugt ein Geräusch wie eine sirrende Bremse.< (TZ, 328f.)

Häuser sind ein gutes Beispiel für das Phänomen körperlicher Objektivation. Die Vorstellung eines Außen- und Innenraums des Körpers wird materialisiert und wirkt umgekehrt auf das Körperverständnis zurück. Das hier beschriebene Haus allerdings

ist so unheimlich, weil es genau diese projizierte Topologie von Außen und Innen in Frage stellt. Es verfügt über eine Eigendynamik, die direkt auf die Körperlichkeit des Protagonisten zurückwirkt – wobei das Bild der pfeifenden Fenster schon die Schmerz-Metaphern des folgenden Kapitels vorwegnimmt.

Das Beispiel allein wird kaum reichen, um meine These ausreichend zu stützen. Noch deutlicher wird sie, wenn man das Märchen – wie von Andersen selbst ange-deutet – im Kontext der Gesammelten Märchen verortet.

3. Konklusion – Andersen und die Artefakte

Tante Tandpine lässt sich in vielfacher Hinsicht als Umschrift eines schon 1853 publizierten Märchens – *Nissen hos Spekhøkeren* (Der Nisse beim Speckhöcker) – lesen. Hier finden wir nicht nur den Ort des Krämerladens, sondern auch das Motiv des in der Tonne gefundenen Manuskriptes sowie den verarmten Studenten mit poetischer Ader wieder. Dieses Märchen hat allerdings nicht aufgrund seiner intertextuellen Relation zu *Tante Tandpine* Beachtung gefunden, sondern aufgrund eines Motivs, das direkt mit Andersens Konzeption der so genannten Dingmärchen verknüpft ist. Der Nisse verfügt nämlich über ein Mundleder (ein figurativer dänischer Ausdruck für Maulwerk), das er über die Dinge des Krämerladens streichen kann, um sie zum Reden zu bringen. Als besonders gesprächiger Zeitgenosse entpuppt sich ein Bottich oder Eimer (dän. »Bøtte«). Bekanntermaßen greift Andersen selbst häufig auf dieses Mundleder zurück, hinter dem sich nichts anders als die rhetorische Figur der Prosopopoeia verbirgt. Schon in den vielen Dingmärchen, in denen er Stopfnadeln, Flaschenhälzen, Geld oder Teekannen eine Stimme verleiht, geht er einem verwirrenden Eigenleben der Artefakte nach. Im Kontext meiner Argumentation erscheint mir insbesondere der Bezug zu dem 1860 erschienenen Märchen *Pen og Blækhuus* (*Feder und Tintenfass*) sowie zu dem 1850 publizierten *Hørren* (*Flachs*) wichtig zu sein, die direkt auf die Eigendynamik der in den Schreibakt involvierten Materialien verweisen.²⁹

Die Besonderheit von *Tante Tandpine* besteht nun darin, dass die in diesen Märchen angedeuteten Reflexionen über die Heteronomie der in den Schreibakt involvierten Instrumente direkt auf die Konzeption von Körperlichkeit zurückprojiziert wird.

Meine Argumentation nahm ihren Ausgang in der literaturhistorischen Frage nach dem Verhältnis zwischen den frühen und späten Arabesken Andersens. Diese Frage liesse sich möglicherweise wie folgt beantworten: Es spricht viel dafür, dass die spezifische Form der Ex-Zentrik, die der Text untersucht, also das doppelt ex-zentrische Verhältnis zwischen Körpern und Artefakten, direkt auf Andersens Auseinandersetzung mit Phänomenen der technischen Moderne zurückgeht. In *Tante Tandpine* beginnt Andersen zumindest sehr gezielt über die Rückwirkung von techni-

²⁹ Vgl. meinen Beitrag zu Andersen und den Dingen in diesem Band.

schen Artefakten auf unser Körper- und Subjektverständnis zu spekulieren. Mit dieser Reflexion über die Dinghaftigkeit des Körpers, die ihren Ausgang in der Reflexion über die Dinghaftigkeit des Schmerzes nimmt, lässt er das Menschenbild von Romantik und Idealismus weit hinter sich.

Literatur

Primärliteratur

H.C. Andersens Dagbøger 1825-1875. Hg. von Kåre Olsen und H. Topsøe-Jensen. Bd. 1. 1825-1834. Hg. von Helga Vang Lauridsen. Kopenhagen 1971.

H.C. Andersens samlede værker Hg. v. Klaus P. Mortensen. Hans Christian Andersen: Eventyr og Historier III. Hg. von Laurids Kristian Fahl u.a. Kopenhagen 2003. (= EoH III)

Hans Christian Andersen: Fodreise fra Holmens Canal til Østpynten af Amager i Aarene 1828 og 1829. In: H.C. Andersens samlede værker. Hg. von Klaus P. Mortensen. Bd. 9. Blandinger. Hg. von Laurids Kristian Fahl u.a. Kopenhagen, S. 165- 260.

Hans Christian Andersen: Peer im Glück. Fußreise. Tante Zahnweh. Übersetzt von Renate Bleibtreu und Gisela Perlet. Zürich 2005. (= TZ)

Sekundärliteratur

Barlby, Finn: Satania infernalis – eller forførelsens arabesk – om >Sneedronningen<, >Isjomfren< og >Tante Tandpine<. In: Johan de Mylius u.a. (Hg.): Andersen og verden. Indlæg fra den Første Internationale H.C. Andersen-Konference 25.-31. August 1991. Odense 1993, S. 276-288.

Borgards, Roland: Das Leben ein Schmerz. Die Geschichte einer Denkfigur in Literatur und Medizin. In: Maximilian Bergengruen u.a. (Hg.): Die Grenze des Menschen. Anthropologie und Ästhetik um 1800. Würzburg 2001, S. 135-158.

Borgards, Roland: Poetik des Schmerzes. Physiologie und Literatur von Brockes bis Büchner. Paderborn 2007.

Bøggild, Jacob: Det er ikke ramme alvor med den ramme. H.C. Andersens *Tante Tandpine*. In: Carsten Madsen, Rolf Reitan (Hg.): Ekbátana. Festschrift till Peer E. Sørensen. Århus 2000, S. 179-202.

Detering, Heinrich: The Phoenix Principle. Some Remarks on H.C. Andersen's Poetological Writings. In: Johan de Mylius u.a. (Hg.): Hans Christian Andersen. A Poet in Time. Papers from the second international Hans Christian Andersen Conference. 29 July to 2 August 1996. Odense 1999, S. 51-66.

Johansen, Ib: H.C. Andersen og det fantastiske – fra >Fodreise< till >Tante Tandpine<. In: Johan de Mylius u.a. (Hg.): Andersen og verden, S. 453-463.

Kofoed, Niels: The Arabesque and the Grotesque – Hans Christian Andersen Decomposing the World of Poetry. In: Johan de Mylius u.a. (Hg.): Hans Christian Andersen. A Poet in Time, S. 461-470.

Koppenfels, Martin von: SCHMERZ. Lessing, Duras und die Grenzen der Empathie. In: Robert Stockhammer (Hg.): Grenzwerte des Ästhetischen. Frankfurt a.M. 2002, S. 118-145.

Kramer, Nathaniel: H.C. Andersen's >Tante Tandpine< and the Crisis of Representation. In: Steven P. Sondrup (Hg.): H.C. Andersen. Old problems and new readings. Papers from the Third International Hans Christian Andersen Conference. Odense 2004, S. 7-32.

Morris, David B.: Geschichte des Schmerzes. Frankfurt a.M. 1996.

Scarry, Elaine: Der Körper im Schmerz. Die Chiffren der Verletzlichkeit und die Erfindung der Kultur. Frankfurt a.M. 1992.

Tanner, Jakob: Körpererfahrung, Schmerz und die Konstruktion des Kulturellen. In: Historische Anthropologie 2 (1994), S. 489-502.