

Zeitschrift: Beiträge zur nordischen Philologie

Herausgeber: Schweizerische Gesellschaft für Skandinavische Studien

Band: 46 (2009)

Artikel: Genre- und Stimmenvielfalt in den Erzählungen von Hans Christian Andersen

Autor: Bøggild, Jacob

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-858130>

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: 13.02.2026

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

Genre- und Stimmenvielfalt in den Erzählungen von Hans Christian Andersen

JACOB BØGGILD, ÅRHUS

Die meisten Leute auf der Welt sehen H.C. Andersen als Märchenautor für Kinder an, obwohl er sich selbst in erster Linie als Verfasser für ein erwachsenes Publikum verstand. In Dänemark akzeptieren ihn tatsächlich einige Leute als Autor für ein erwachsenes Publikum. Aber je weiter man sich von den Literaturinstitutionen entfernt, desto weniger wahrscheinlich ist es, solche Leute anzutreffen. Und sogar innerhalb der literarischen Institutionen gibt es nur wenige, die wirklich anzuerkennen bereit sind, dass Andersen ein Autor von sehr komplexen und faszinierenden Erzählungen ist. Das Schisma in der Rezeption von Andersens Werk zeigte sich bereits im Porträt, das Georg Brandes, der einflussreichste dänische Literaturkritiker überhaupt, dem Autoren Andersen gewidmet hat. Brandes' Porträt entstand 1869, also noch zu Lebzeiten Andersens. Darin weist Brandes etliche der raffinierten Aspekte von Andersens Schreiben nach. Man stößt auf enthusiastische Passagen wie die folgende:

Æventyrene danner et Hele, et i mangfoldige Radier utstraalende Væv, der synes at sige til Betragteren som Edderkoppen i Aladdin: >Betragt min svage Spind, hvor Traadene sig flette!< [...]

[V]il jeg gøre Læseren opmærksom paa at han i et berømt videnskabeligt Værk af Zeising: *Aesthetische Forschungen*, vil kunne se den hele Række af æstetiske Mod-sætningsbegreber med alle deres Nuancer (det Skønne, Komiske, Tragiske, Humoristiske, Rørende o.s.v.) ordnede i en stor Stjerne, ganske som Andersen har tænkt sig det for sine Æventyrs Vedkommende.¹

Die Märchen bilden ein Ganzes, ein in vielfältigen Radien ausstrahlendes Gewebe, die dem Betrachter wie die Spinne in Aladdin [ein Drama des dänischen Romantikers Adam Oehlenschläger] zuraunen: >Betrachte mein schwaches Gewebe, wo sich die Fäden verweben!< [...]

Ich würde den Leser gerne auf ein berühmtes wissenschaftliches Werk von Zeising *Aesthetische Forschungen* aufmerksam machen, in dem er die ganze Serie von ästhetischen Gegensatzbegriffen mit all ihren Nuancen (das Schöne, Komische, Tragische, Humoristische, Rührende, u.s.w.) zu einem großen Stern angeordnet sehen kann, genauso wie es sich Andersen in Bezug auf seine Märchen gedacht hat. (Übersetzung Klaus Müller-Wille)

¹ Zitiert nach Georg Brandes: H.C. Andersen som Æventyrdigter (Juli 1869). In: Ders.: Samlede Skrifter. Bd 2. Kopenhagen 1899, S. 91-132, hier S. 123.

Meines Erachtens impliziert diese Passage, dass Brandes Andersen als einen äußerst genialen und komplexen Autor schätzt. Aber dennoch hält er an der Vorstellung fest, dass Andersens Haupteigenschaft als Verfasser und Person »Kindlichkeit« (»Barnlighed«) ist und bejubelt ihn als »den Poeten der Naivität und Natur«.² Dieses Schisma – so könnte man behaupten – hat die nachfolgende Andersen-Forschung von Brandes geerbt. Ich möchte in diesem Aufsatz dagegen zeigen, *wie* genial und komplex Andersen als Autor arbeitet. Dabei werde ich mich, wie im Titel signalisiert, auf die Multiplizität der Genres und Stimmen konzentrieren, mit der Andersen in seinen Märchen arbeitet.

1. Genrevielfalt

Von einem »kindlichen« und »naiven« Autor würde man natürlich erwarten, dass er »simple« oder schlicht gattungskonforme Märchen schreibt, denn das Volksmärchen könnte gut als das einfachste oder grundlegendste von allen narrativen Genres bezeichnet werden. Folglich basieren grundlegende narratologische Modelle, wie das bekannte Aktantenmodell des französischen Strukturalisten Greimas, auf der formalistischen Erforschung von Volksmärchen, insbesondere auf dem Werk von Vladimir Propp. Propp ermittelte bekanntlich eine Reihe von Charakteristika oder Konstanten, die allen Russischen Volksmärchen gemeinsam waren.³ Diese Charakteristika oder Konstanten waren dynamischer Natur, sie hatten alle mit Handlung und Plot zu tun. Deshalb entwickelte Propp die These, dass die Charaktere eines Volksmärchens weniger als Personen oder Persönlichkeiten fungieren denn als bloße Agenten der Handlung oder des Plots. Handlung und Plot sind dabei fast immer durch einen anfänglichen Zustand des Wollens oder einen Mangel motiviert. Der Protagonist verlässt sein Heim, um diesem Wollen oder Mangel beizukommen. Mit anderen Worten: Wollen und Mangel kommen schlicht in der Tatsache zum Ausdruck, dass der Protagonist nicht zu Hause bleiben kann, sondern in die weite Welt hinausgehen muss, um sich ein neues Heim zu suchen. Wie auch immer, der Protagonist zieht aus auf eine *Quest* (eine Heldenreise, eine Suche). Auf seinem Weg erhält er von den einen Unterstützung, während andere Schurken sind oder Hindernisse darstellen, die er überwinden muss. Wenn er überwunden hat, was zu überwinden war, wird er mit einem Preis beschenkt, eine neue Sicherheit in der Form – oder sogar in der Formel – von »der Prinzessin und dem halben Königreich«. Wie erwähnt, wurden diese Konstanten oder Charakteristika – der Helfer und der Widersacher, der Sender und der Empfänger, das begehrende Subjekt und das begehrte Objekt – von Greimas in einem Aktantenmodell angeordnet.⁴ Es handelt sich um ein Modell, das gemäß Greimas nicht nur die Struktur des Volksmärchens generiert, sondern die Struktur des Narrativen an sich (und es

² Ebd. S. 115 und S. 131.

³ Vgl. Vladimir Propp: Morphologie des Märchens. München 1972.

⁴ Vgl. Algirdas J. Greimas: Strukturelle Semantik. Methodologische Untersuchungen. Braunschweig 1971.

gibt viele Geschichten oder Filme, die diese Sicht bestätigen). Somit erscheint die These, dass es sich beim Volksmärchen um ein sehr einfaches und basales Genre handelt, durchaus stichhaltig.

Kehren wir zum Ausgang dieses narratologischen Exkurses zurück: In Übereinstimmung mit der konventionellen Vorstellung von Andersens Natur müsste man erwarten, dass sich seine Märchen sehr stark an der Tradition des Volksmärchens orientieren, obwohl es sich um *Kunstmärchen* handelt. Ein kurzer Blick auf eines von Andersen allerersten Märchen, *Fyrtøjet* (1835; *Das Feuerzeug*), zeigt, dass dies kaum der Fall ist. Die Erzählung beginnt folgendermaßen:

Der kom en Soldat marcherende henad Landeveien: een, to! een, to! han havde sit Tornister paa Ryggen og en Sabel ved Siden, for han havde været i Krigen, og nu skulde han hjem. (EoH I, 79)⁵

Ein Soldat kam auf der Landstrasse dahermarschiert: Eins, zwei! Eins, zwei! er hatte seinen Tornister auf dem Rücken und einen Säbel an der Seite, denn er war im Krieg gewesen, und nun wollte er nach Hause. (SM I, 5)⁶

Der Soldat ist natürlich unser Protagonist. Aber zu Beginn der Geschichte befindet er sich nicht unbedingt auf einer Heldenreise. Falls er tatsächlich etwas wünscht oder vermisst, so erfahren wir nichts davon. Und so bricht er auch nicht in der üblichen Richtung von der Heimat aus in die ungewisse Fremde auf, sondern befindet sich auf dem Heimweg.⁷ Zufälligerweise stößt er auf eine Hexe, die ihn darum bittet, ein Feuerzeug für sie zu beschaffen und die ihm einen guten Lohn für seine Mühen verspricht. Das Feuerzeug ist der *magische Agent* (ein weiterer Terminus von Propp) dieser Erzählung und die Hexe ist folglich die Helferin, die den Protagonisten in dieser Angelegenheit unterstützt. Aber im weiteren Verlauf wird er diese Helferin ausrauben und sogar töten. In konventionellen Märchen muss der Protagonist oft beweisen, dass er gut genug ist, um zu verdienen, was er begehrte. Mit Propps Worten ist dies der *qualifizierende Test*, der Eignungstest. Und wie zeichnet sich der Held in Andersens Erzählung aus? Indem er zum Dieb und Mörder wird! Und später wird er die Prinzessin entführen und ihr Küsse rauben, während sie schläft. Der Höhepunkt der Geschichte besteht darin, dass er den König, der normalerweise die Funktion des Senders erfüllt, wie die Königin samt deren Leibwächter von den gigantischen Hunden umbringen lässt, die er durch das Feuerzeug kontrolliert.

⁵ Zitiert nach H.C. Andersens samlede værker. Hrsg. von Klaus P. Mortensen. Bd. 1-3. Eventyr og Historier I-III. Hg. von Laurids Kristian Fahl. Kopenhagen 2003. Hier und im Folgenden zitiert als EoH.

⁶ Die deutsche Übersetzung folgt Hans Christian Andersen: Sämtliche Märchen in zwei Bänden. Hg. von Erling Nielsen. Übersetzt von Thyra Dorenborg. Darmstadt 1974. Hier und im Folgenden zitiert als SM.

⁷ Es gibt verschiedene Versionen von Märchen, die auf der Geschichte eines Soldaten aufbauen, der auf dem Heimweg vom Krieg auf eine Hexe trifft. Andersen hat *Fyrtøjet* womöglich im Rückgriff auf eine solche Vorlage geschrieben. Falls dies der Fall ist, können wir schließen, dass er eine ziemlich untypische Art von Volkserzählung als Ausgangspunkt für die erste Erzählung seiner Märchensammlung wählte.

liert! Das Herrscherpaar muss aus dem Weg geschafft werden, damit er die Prinzessin heiraten kann. Die Konstanten aus dem Volksmärchen werden von Andersen also durchaus verwendet, aber er gebraucht sie in *Fyrtøjet*, indem er sie ironisch verdreht. Kinder können das akzeptieren, weil eine Hexe per Definition ›böse‹ ist und es deshalb durchaus in Ordnung ist, sie zu bestehlen und umzubringen. Auch der Mord an dem Königspaar und dessen Leibwächtern wird durch eine Erzählfinst legitimiert, indem sie so beschrieben werden, als ob es sich um Spielfiguren handelte:

[...] og saa foer Hundene ind paa Dommerne og hele Raadet, tog en ved Benene og en ved Næsen og kastede dem mange Favne op i Veiret, saa de faldt ned og sloges reent i Stykker.

>Jeg vil ikke!< sagde Kongen, men den største Hund tog baade ham og Dronningen, og kastede dem bagefter alle de Andre. (EoH I, 84)

[...] und da gingen die Hunde auf die Richter und den ganzen Rat los, nahmen einen bei den Beinen und einen bei der Nase und warfen sie viele Klafter hoch in die Luft, so dass sie herunterfielen und sich ganz zuschanden schlugen.

>Ich will nicht!< sagte der König, aber der größte Hund nahm ihn wie auch die Königin und warf sie hinter all den anderen drein. (SM I, 12-13)

Auch ein anderes Märchen Andersens kulminiert in einer eklatanten Verdrehung des ethischen Appells, der dem Volksmärchen eigen ist. Dabei ist *Skyggen* (1847; *Der Schatten*) im Gegensatz zu *Fyrtøjet* aber nicht im Geringsten für Kinder geeignet. Wir erfahren von einem gelehrten Mann aus dem Norden, der in den Süden gereist ist. Er erträgt die Hitze kaum, bleibt den ganzen Tag in der Wohnung und schreibt über das Gute, das Wahre und das Schöne, obwohl sich niemand auch nur im Entferntesten für das interessiert, was er schreibt. Dieser gelehrte Mann entpuppt sich zunächst als Protagonist der Handlung. Allerdings macht er sich nicht selbst auf die Suche, als er schöne Musik aus dem Haus gegenüber hört und einen Blick von der schönen Dame dort erhascht. Stattdessen schickt er seinen Schatten auf die Mission zu dem erwähnten Haus. Bei der Beschreibung, wie sich der Schatten loslöst, handelt es sich um ein Meisterstück Andersens:

[...] den Fremmede reiste sig og hans Skygge ovre paa Gjenboens Altan reiste sig ogsaa; og den Fremmende dreiede sig og Skyggen dreiede sig ogsaa; ja dersom Nogen ordentligt havde lagt Mærke dertil, da havde de tydeligt kunnet see, at Skyggen gik ind af den halvabne Altandør hos Gjenboen, lige i det den Fremmede gik ind i sin Stue og lod det lange Gardin falde ned efter sig. (EoH I, 413)

[...] der Fremde stand auf, und sein Schatten auf dem Balkon gegenüber stand auch auf; und der Fremde drehte sich um, und der Schatten drehte sich auch um; ja, falls jemand so richtig darauf geachtet hätte, dann hätte er deutlich sehen können, wie der Schatten durch die halb geöffnete Balkontür des Nachbarn ging, gerade als der Fremde in seine Stube ging und den langen Vorhang hinter sich zufallen ließ. (SM I, 447f.)

Der Schatten kehrt nicht zurück, was den gelehrten Mann sehr verärgert. Da die Dinge in einem heißen Klima jedoch schnell wachsen, wächst ihm in nur ein paar Wochen ein neuer Schatten. Bald darauf kehrt er zurück in den Norden. Zu seiner großen Überraschung besucht ihn sein alter Schatten eines Tages. Dieser ist sehr wohlhabend geworden und zwar – wie der Leser versteht – durch kleinere Erpressereien. Der gelehrte Mann dagegen schöpft keinen Verdacht. Schrittweise kippt die Machtbalance zu Gunsten des Schattens. Schließlich kann er den Gelehrten als *seinen* Schatten anstellen, etwas, das *er* aus Gründen, die der internen Logik der Geschichte folgen, nun *will*. Der Schatten ist nun der (durch einen Mangel und ein Wollen ausgezeichnete) Protagonist, nicht der gelehrte Mann. Sie fahren gemeinsam an einen Kurort, wo der Schatten »die Tochter eines Königs« (EoH I, 418) umgarnt, mit anderen Worten eine Prinzessin. Er überzeugt sie von seiner Brillanz, indem der Gelehrte – augenscheinlich sein Schatten – alle Fragen beantwortet, welche die Prinzessin stellen kann. Wer einen so klugen Schatten hat, muss selbst noch viel klüger sein, überlegt die Prinzessin und ist einverstanden, den Schatten zu heiraten. Leider viel zu spät versucht der gelehrte Mann gegen diese Wendung der Geschichte zu rebellieren. Deshalb lässt ihn der Schatten kurzerhand umbringen. Er heiratet die Prinzessin und danach tritt das glückliche Paar auf den Balkon, um sich von den Leuten bejubeln zu lassen. Dies sind die lakonischen letzten Worte der Erzählung: »Den lærde Mand hørte ikke noget til Alt det, for ham havde de taget Livet af. – «⁸ (EoH I, 421). Ein weiteres Mal ist der Bösewicht der Held, der die Prinzessin heiratet.

Das Märchen mit dem stärksten Quest-Motiv ist vielleicht *Sneedronningen* (1845, *Die Schneekönigin*). Auf den ersten Blick handelt es sich um eine typische Märchen-Handlung. Die Geschichte handelt von den zwei Kindern und Seelenverwandten, Gerda und Kay. Zu Beginn teilen sie eine glückliche Kindheit ohne jegliche Sorgen. Aber dann wird Kay von Teilen eines zersplitterten dämonischen Spiegels getroffen und verliert seine kindliche Unschuld. Deshalb folgt er der Schneekönigin willig zu ihrem Schloss in den hohen Norden. Niemand weiß, was mit ihm geschehen ist, aber dennoch zieht Gerda von zu Hause los, um ihn zu finden. Nach einer langen und umständlichen Suche (Quest) findet sie ihn schließlich im Schloss der Schneekönigin und es gelingt ihr, die Splitter zum Schmelzen zu bringen. Danach kehren sie heim. Jetzt sind sie Erwachsene, aber immer noch unschuldig, immer noch Kinder in ihren Herzen. Die anfängliche Stabilität und Harmonie ist also auf eine sehr traditionelle Weise wiederhergestellt. Trotzdem scheint etwas nicht ganz zu stimmen. So wie wir sie verstehen, handeln traditionelle Volksmärchen von dem Versuch der Helden, aufzuwachsen, sich zu emanzipieren und sich ein neues Heim zu schaffen, das heißt, sie handeln vom schmerzhaften, aber nötigen Abschied von der gesicherten Kindheit. Kay und Gerda jedoch kehren ins gleiche Heim zurück, das sie am Anfang verlassen haben.

⁸ »Der gelehrte Mann hörte nichts von alledem, denn man hatte ihn umgebracht.« (SM I, 447f.).

Wir haben es narratologisch gesehen wieder mit etwas sehr Grundlegendem zu tun. In *Reading for the plot*, möglicherweise dem einflussreichsten narratologischen Werk der letzten Jahrzehnte, zeigt Peter Brooks, dass es eine spezielle Beziehung zwischen dem Anfang und dem Ende einer Erzählung gibt.⁹ Das Ende muss in einem gewissen Sinn eine Rückkehr zum oder eine Wiederholung des Anfangs sein, aber es muss sich dennoch davon unterscheiden. >The same, but different< ist Peter Brooks Formel für diese Beziehung. Aber in *Sneedronningen* ist das Ende dem Anfang zu ähnlich, eher >the same, but the same< als >the same, but different<. Diese Tatsache könnte man auf viele Arten interpretieren, aber das ist hier nicht mein Ziel. Es ist mir in diesem Zusammenhang nur daran gelegen, darauf aufmerksam zu machen, dass die Frage nach dem Genre bei Andersens Märchen viel komplexer und komplizierter ist, als es auf den ersten Blick erscheint.

Je mehr man sich mit *Sneedronningen* beschäftigt, desto komplexer und komplizierter wird die Frage nach dem Genre. Die Erzählung scheint tatsächlich einer Reihe von verschiedenen Genres gleichzeitig anzugehören. Der Untertitel lautet *Et Eventyr i syv Historier (Ein Märchen in sieben Geschichten)*. Dies wirft sofort die Frage nach dem Unterschied zwischen einem >Märchen< (dän. >eventyr<) und einer >Geschichte< (dän. >historie<) auf. Leider ist diese Frage leichter zu stellen als zu beantworten und ich will hier nicht weiter darauf eingehen, sondern nur auf die Tatsache hinweisen, dass das Märchen, wie der dämonische Spiegel, fragmentiert oder zersplittert scheint. Der Mangel an Einheitlichkeit und Kohärenz wird an einem spezifischen Punkt der Geschichte besonders deutlich. Die erste Station auf Gerdas Erlebnisreise und Suche ist der Garten einer freundlichen Hexe. Die Hexe mag Gerda und möchte, dass sie bleibt. Deshalb verzaubert sie Gerda, damit diese Kay und ihre Mission, ihn zu finden, vergisst. An einem gewissen Punkt aber erinnert sie sich trotzdem daran und fragt deshalb alle Blumen des Gartens, ob sie wüssten, wo Kay sei. Aber alles was diese liefern können, ist etwas, das im Text »ein Lied« (»[en] Vise«; EoH I, 314) genannt wird, was aber eher ein kleines Prosagedicht oder eine Genreszene oder ein Konversationsstück ist. Jede Blume kann ein solches Stück liefern, das für sie spezifisch und mit der Symbolik verbunden ist, die man mit der entsprechenden Pflanze assoziiert. Dies lässt sich vielleicht am besten an einem Beispiel illustrieren, in diesem Fall das »Lied« der Feuerlilie:

Hører Du Trommen: bum! bum! det er kun to Toner, altid bum! bum! hør Qvindenes Sørgesang! hør Præsternes Raab! – I sind lange røde Kjortel staaer Hindue-Konen paa Baalet, Flammerne slaae op om hende og hendes døde Mand; men Hindue-Konen tænker paa Levende her i Kredsen, ham, hvis Øine brænde hedere end Flammerne, ham hvis Øines Ild naae mere hendes Hjerte, end de Flammer, som snart brænde hendes Legeme til Aske. Kan Hjertets Flamme døe i Baalets Flammer? (EoH I, 312f.)

Hörst du die Trommel: bumm! bumm! es sind zwei Töne, immer bumm! bumm! hör nur das Klagelied der Frauen! höre den Ruf der Priester! – In ihrem langen, roten Gewand steht die Hindufrau auf dem Scheiterhaufen, die Flammen schlagen über ihr

⁹ Vgl. Peter Brooks: *Reading for the plot. Design and Intention in Narrative*. New York 1984.

und ihrem toten Mann zusammen; aber die Hindufrau denkt an den Lebenden hier im Kreis, an ihn, dessen Augen heißen brennen als die Flammen, an ihn, dessen Augen mit ihrem Feuer eher ihr Herz erreichen als die Flammen, die bald ihren Leib zu Asche verbrennen. Kann die Flamme des Herzens in den Flammen des Scheiterhaufens sterben? (SM I, 326)

Gerda kann diesen Stücken nur wenig Sinn zuschreiben und sie erscheinen ihr deshalb nutzlos zu sein. Auch nachträglich scheinen sie nur von begrenztem Nutzen innerhalb der Geschichte und für die Geschichte zu sein. Es handelt sich gewissermaßen um zufällige Verästelungen am Hauptstamm der Erzählung. Der erwachsene Leser mag sie vielleicht symbolisch interpretieren und davon weiser werden oder auch nicht, aber für die Handlung bleiben sie absolut überflüssig. Sie sind somit Zeugen für Andersens arabeske Poetik (auf die Arabeske zielte auch mein Bild der Verästelungen am Stamm ab), was ein interessantes Thema ist, aber keines, das ich hier vertiefen werde.

Doch obwohl *Die Schneekönigin* von Fragmentierung handelt und selbst fragmentiert ist, könnte sie durchaus auch als eine kohärente christliche Allegorie gelesen werden. Nicht nur, weil es um Glaube und Unschuld geht, sondern auch, weil es sich um eine großartige Glosse auf die berühmte Passage über unser fragmentarisches Wissen in Paulus' ersten Korintherbrief handelt, der seinen Höhepunkt in der Behauptung erreicht, dass die Liebe das Höchste ist, wenn sie mit Glaube und Hoffnung verglichen wird (1 Kor, 13:11-13:13). Diesem Bezug bin ich an anderer Stelle nachgegangen.¹⁰ In diesem Zusammenhang werde ich mich darauf beschränken, an einem Beispiel zu illustrieren, dass und inwiefern *Sneedronningen* als eine christliche Allegorie gelesen werden kann. Als sich Gerda dem Schloss der Schneekönigin nähert, wird sie von deren Wächtern angegriffen, die als Schneeflockenformationen auftreten und sich zu Schlangen und anderen drohenden Gestalten formen. Aber Gerda gelingt es, die Situation folgendermaßen zu bewältigen:

Da bad den lille *Gerda* sit *Fadervor*, og Kulden var saa sterk at hun kunde see sin egen Aande; som en heel Røg stod den hende ud af Munden: Aanden blev tættere og tættere og den formede sig til smaa klare Engle, der voxte meer og mere, naar de rørte ved Jorden; og alle havde de Hjelm paa Hovedet og Spyd og Skjold i Hænderne; de bleve flere og flere, og da *Gerda* havde endt sit *Fadervor*, var der en heel Legion om hende; de hug med deres Spyd paa de gruelige Sneeflokker saa de sprang i hundrede Stykker, og den lille *Gerda* gik ganske sikker og freidig frem. Englene klappede hende paa Fødderne og paa Hænderne, og saa følte hun mindre, hvor koldt der var, og gik rask frem mod *Sneedronningens* Slot. (EoH I, 326)

¹⁰ Vgl. meinen Artikel: Fortællingens arabeske allegori: >*Sneedronningen*<. In: Finn Barlby (Hg.): Det (h)vide Spejl. Analyser af H.C. Andersens >*Sneedronningen*<. Kopenhagen 2000, S. 137-164 [eine englische Version dieses Artikels findet sich in Per Krogh Hansen, Marianne Wolff Lundholdt (Hg.): When We Get to the End ... Towards a Narratology of the Fairy Tales of Hans Christian Andersen. Odense 2005, S. 267-282].

Da betete die kleine Gerda ihr Vaterunser, und die Kälte war so stark, dass sie ihren eigenen Atem [Ånden] sehen konnte, wie ein Dampf stand er ihr aus dem Mund; der Atem wurde dichter und dichter, und er wurde zu kleinen, lichten Engeln, die größer und größer wurden, sowie sie die Erde berührten; und alle hatten sie einen Helm auf dem Kopf und Speer und Schild in den Händen; es wurden immer mehr und mehr, und als Gerda ihr Vaterunser zu Ende gesprochen hatte, war eine ganze Heerschar um sie; sie hieben mit ihren Speeren auf die grausigen Schneeflocken ein, so dass sie in hundert Stücke zerschellten, und die kleine Gerda ging ganz mutig und sicher vorwärts. Die Engel streichelten ihre Füße und Hände, und nun fühlte sie weniger, wie kalt es war, und sie ging raschen Schrittes auf das Schloss der Schneekönigin zu. (SM I, 345)

Als Gerda das Vaterunser spricht, verdichtet sich ihr Atem in der Kälte und nimmt die Gestalt einer regelrechten Heilsarmee von Engeln an, welche die Schneeflocken bekämpfen können. Im Dänischen ist das Wort für Atem und Geist dasselbe: *Ånde*. Als Gerda das Gebet spricht, ist es somit *Ånden* – also der Heilige Geist –, der sie rettet und der es ihr ermöglicht, frisch und munter auf die dämonische Region rund um das Schloss der Schneekönigin zuzugehen.

Arabeske Prosagedichte und christliche Allegorie stehen also in ein- und demselben Märchen nebeneinander, das seinerseits aus sieben >Geschichten< besteht. Mit anderen Worten handelt es sich um ein fragmentiertes und allegorisches Märchen, das Fragmente in der Form von Genreszenen oder Konversationsstücken enthält. *Sneedronningen* ist zweifelsohne ein Text der Genrevielfalt.

Obwohl es sich um eine viel kürzere Geschichte handelt, gilt das Gleiche für *Historien om en Moder* (1848, *Die Geschichte einer Mutter*), eine andere Geschichte, die sich um ein Quest-Motiv dreht. Sie handelt von einer Mutter, deren Kind stirbt. In der Geschichte geschieht dies auf eine so figurative Art und Weise, dass der personifizierte Tod das Kind abholt. Die Mutter setzt ihm nach und muss verschiedene Eignungstests bestehen, die sie, wieder figurativ, mit den Insignien von Trauer versehen: Sie muss die Lieder singen, die sie jeweils für ihr Kind gesungen hat (echte Trauerarbeit!), sie muss einen Dornbusch umarmen, sie muss ihre Augen ausweinen (ein dänisches Idiom für exzessives Weinen) und ihr schönes Haar gegen das weiße Haar einer alten Frau eintauschen (Spiel mit einem anderen dänischen Idiom >Vor Kummer weiße Haare bekommen<). Kurz: Es handelt sich um ein Märchen, aber auch um einen extrem figurativen Text, eine Allegorie.

Liest man *Historien om en Moder* als Allegorie, dann wird man nicht umhin kommen, die Geschichte als christliche Allegorie zu interpretieren. Dabei balanciert die Erzählung auf eine sehr heikle und gefährliche Weise zwischen verschiedenen Wertesystemen. Auf der einen Seite ist die Mutter eine beeindruckende Figur, die willens ist, alles durchzustehen, um den Tod zu besiegen und ihr Kind zurückzugewinnen. Und selbstverständlich ist es nicht schwierig, ihren Kummer und ihre Verzweiflung nachzuvollziehen und sich damit zu identifizieren. Aber auf der anderen Seite ist der personifizierte Tod in der Erzählung ein Gesandter Gottes und der Versuch der Mutter, das Unvermeidliche ungeschehen oder rückgängig zu machen, somit als eine Auflehnung gegen Gott zu interpretieren. Hier bringt es die

Geschichte fertig, die Solidarität mit der Protagonistin aufrecht zu erhalten, während diese gleichzeitig einsieht, dass sie im Unrecht ist. Und dies geschieht – wie ich im Folgenden nachweisen möchte –, indem sich die Erzählung auf Schlüsselkonzepte der antiken Tragödie stützt, wie sie von Aristoteles formuliert wurden.

Wie durch ein Wunder erreicht die Mutter, allen Prüfungen auf dem Weg zum Trotz, den Garten des Todes noch vor dem Tod. In diesem Garten gibt es eine Anzahl Blumen, die alle ein Menschenleben repräsentieren. Wenn eine Person stirbt, sorgt der Tod dafür, dass die Blume in den Garten des Himmels, Gottes Reich, umgepflanzt wird. Die Mutter erkennt eine kleine, kränkliche Blume als diejenige, die für das Leben ihres Kindes steht. An dieser Stelle tritt der Tod auf und die Mutter verlangt ihr Kind zurück. Als der Tod ablehnt, reagiert die Mutter folgendermaßen: »Med eet greb hun med hver haand om to smukke Bloster tæt ved og raabte til Døden: >Jeg river alle dine Blomster af, for jeg er i Fortvivelse!<«¹¹ (EoH I, 446). In der antiken Tragödie begeht der Held oft ein Verbrechen, wie Ödipus, ohne sich dessen bewusst zu sein. Es handelt sich deshalb eher um einen (möglicherweise gravierenden) Fehler als um eine schlechte Tat. Diesen Fehler nennt Aristoteles in seiner *Poetik hamartia*.¹² Die gebräuchliche dänische Übersetzung von diesem Konzept ist >fejlgreb<, wörtlich ein Fehlgriff. Genau einen solchen >Fehlgriff< scheint die Mutter zu begehen, wenn sie nach den Blumen greift, die andere Menschenleben repräsentieren, und wenn sie droht, diese mit den Wurzeln auszureißen. Der Tod versucht seinerseits, den Fehlgriff zu seinen Gunsten zu wenden:

>Rør dem ikke!< sagde Døden. >Du siger, at du er saa ulykkelig, og nu vil Du gjøre en anden Moder ligesaa ulykkelig -!<

>En anden Moder?< sagde den stakkels Kone og slap strax begge Blomsterne. (EoH I, 446)

>Rühre sie nicht an!< sagte der Tod. >Du sagst, du seiest unglücklich, und nun willst du eine andere Mutter ebenso unglücklich machen!<

>Eine andere Mutter?< sagte die arme Frau und ließ sofort die beiden Blumen los. (SM I, 484)

Nun hat der Tod die Überhand. Auf seinem Rückweg liest er die ausgeweinten Augen der Mutter auf und legt sie ihr vor. Dies ermöglicht ihr, das folgende Schauspiel zu sehen:

>Der har du dine Øine,< sagde Døden, >jeg har fisket dem op af Søen, de skinnedde saa stærkt; jeg vidste ikke at det var dine; tag dem igjen, de ere nu klarere end før, see saa ned i den dybe Brønd tæt ved, jeg skal nævne Navnene paa de to Blomster, du vilde rive op og Du seer deres hele Fremtid, deres hele Menneskeliv, ser hvad Du vilde forstyrre og ødelægge!<

¹¹ »Mit einemal griff sie mit jeder Hand um eine schöne Blume dicht neben ihr und rief dem Tode zu: >Ich reiße alle deine Blumen ab, denn ich bin voll Verzweiflung!<« (SM I, 484).

¹² Vgl. Aristoteles: *Poetik*. Hg. von Manfred Fuhrmann. Stuttgart 1982, insb. Kapitel 13, S. 37-41.

Og hun saae ned i Brønden; og det var en Lyksalighed at see, hvor den ene blev en Velsignelse for Verden, se hvormegen Lykke og Glæde der udfoldede sig rundt om. Og hun saae den Andens Liv og det var Sorg og Nød, Rædsel og Elendighed.

>Begge Dele ere Guds Villie!< sagde Døden.

>Hvilken af dem er Ulykkens Blomst og hvilken er Velsignelsens?< spurgte hun.

>Det siger jeg Dig ikke,< sagde Døden, >men det skal Du vide af mig, at den ene Blomst var dit eget Barns, det var dit Barns Skjæbne Du saae, dit eget Barns Fremtid!< Da skreeg Moderen af Skræk, >hvilken af dem var mit Barn! siig meg det! frels den Uskyldige! frels mit Barn fra al den Elendighed! bær det heller bort! bær det ind i Guds Rige! glem mine Taarer, glem mine Bønner og Alt hvad jeg har sagt og gjort!< (EoH I, 446-448)

>Da hast du deine Augen<, sagte der Tod, >ich habe sie aus dem See herausgefischt, sie schimmerten so stark; ich wusste nicht, dass es deine sind; nimm sie wieder, sie sind jetzt heller als vorher, blicke nun in den tiefen Brunnen hier neben dir hinab, ich werde die Namen der beiden Blumen nennen, die du herausreisen wolltest, und du siehst ihre ganze Zukunft, ihr ganzes Erdenleben, siehst, was du zerstören und vernichten wolltest!< Und sie blickte in den Brunnen hinab; und es war eine Glückseligkeit zu sehen, wie die eine ein Segen für die Welt wurde, zu sehen, wieviel Glück und Freude sich um sie herum entfaltete. Und sie sah das Leben der anderen, und es war Kummer und Not, Grauen und Elend.

>Beides ist Gottes Wille!< sagte der Tod.

>Welche von ihnen ist die Blume des Unglücks und welche die des Segens?< fragte sie.

>Das sage ich dir nicht,< sagte der Tod, >aber eins sollst du von mir erfahren, die eine Blume war die deines Kindes und es war deines Kindes Schicksal, was du sahest, deines eigenen Kindes Zukunft!<

Da schrie die Mutter vor Angst: >Welches von ihnen ist mein Kind? Sage es mir! Erlöse das Unschuldige! Erlöse mein Kind von all dem Elend trag es lieber fort! Trag es hinein in das Reich Gottes! Vergiss meine Tränen, vergiss mein Flehen und alles, was ich gesagt oder getan habe!< (SM I, 484-485)

Die Mutter beginnt zu verstehen, dass sie im Unrecht war. Ein Detail der Szene erscheint mir bemerkenswert: Keine dieser schönen Blumen kann die kleine kränkliche sein, in der die Mutter zuvor ihr Kind erkannt hatte. Es scheint also, dass der Tod sie betrügt. Er lässt sie ihren Fehlgriff durch eine Täuschung, eine unverhohlene Lüge, einsehen. Vielleicht weist der Autor Andersen an dieser Stelle spöttisch darauf hin, dass die Lüge, welche die Fiktion in einem gewissen Sinn ist, dennoch positive Effekte zeitigen kann.

Wie dem auch sei, auch der Moment, in dem der tragische Held einsieht, dass er im Unrecht war, und in dem er sozusagen erkennt, dass er sich der *hamartia* schuldig gemacht hat, ist in Aristoteles' *Poetik* als *anagnoresis* begrifflich gefasst.¹³ In *Oedipus Rex* lässt Teiresias Ödipus einsehen, was er getan hat. In *Historien om en Moder* spielt der Tod die Rolle von Teiresias und fördert die *anagnoresis* der Mutter. Die *katharsis* der Erzählung ist schließlich mit der Einisicht der Mutter verbunden, die das Unvermeidliche und damit Gottes Willen zu akzeptieren lernt:

¹³ Ebd. Kap. 11, S. 35-37.

Da vred Moderen sine Hænder, faldt paa sine Knæ og bad til vor Herre: >Hør mig ikke, hvor jeg beder imod din Villie, som er den bedste! hør mig ikke! hør mig ikke!<
Og hun bøiede sit Hoved ned i sit Skjød.

Od Døden gik med hendes Barn ind i det ubekjendte Land. (EoH I, 448)

Da rang die Mutter die Hände, fiel auf die Knie und betete zu Gott: >Erhöre mich nicht, wenn ich gegen deinen Willen bete, welcher der beste ist! Erhöre mich nicht! Erhöre mich nicht!<

Und sie neigte den Kopf auf ihren Schoss hernieder.

Und der Tod ging mit ihrem Kind in das unbekannte Land hinein. (SM I, 485)

Das Wechselspiel zwischen Märchen, Arabeske und Allegorie in *Sneedronningen* ist großartig. Genauso großartig ist das Wechselspiel zwischen Märchen und der Poetik der antiken Tragödie in *Historien om en Moder*.

Ich werde meine Untersuchung zur Vielfältigkeit der Genres bei Andersen mit einem kurzen Blick auf eine Erzählung beenden, die Andersen als seine letzte verstanden haben wollte und die deshalb gewissermaßen als sein literarisches Testament gelesen werden kann: *Tante Tandpine* (1872; *Tante Zahnschmerz*).

Bei dieser Geschichte handelt es sich wieder um kein Märchen im traditionellen Sinne, sondern eher um eine Novelle im Sinne Goethes. Die Geschichte dreht sich auch nicht um ein ausgeprägtes Quest-Motiv, sofern nicht die Ambition des jungen Mannes, ein berühmter Dichter zu werden, als Erlebnishandlung bezeichnet werden kann. Die Geschichte verfügt über eine äußerst geschickt angelegte Rahmenhandlung, der ich mich allerdings erst zuwenden werde, nachdem ich die verschiedenen Stimmen des Textes untersucht habe. In diesem Rahmen sind einige angebliche Tagebuchfragmente des erwähnten jungen Mannes angeordnet, die schlicht von seinem Ziel handeln, ein Dichter zu werden. In diesem Begehrnen wird er von seiner Tante Mille unterstützt, die glaubt, dass er eines Tages sogar erfolgreicher als Dickens oder Jean Paul sein werde. Eines Nachts muss Mille wegen eines starken Schneesturms bei ihm übernachten. Im Schlaf wird der Dichter von einer alpträumhaften Erscheinung, Satania Infernalis, heimgesucht, der Personifikation der Zahnschmerzen. Sie quält ihn und informiert ihn, dass ein großer Dichter starke Zahnschmerzen zu ertragen bereit sein muss, ein kleiner Dichter dagegen nur geringe. Der junge Mann möchte überhaupt kein Dichter mehr werden; das sagt er wenigstens dem Dämon, damit seine Folter aufhöre. Das Seltsamste ist, dass ihn die Erscheinung irgendwie an Tante Mille erinnert, die im Zimmer nebenan schläft. Danach lesen wir Folgendes:

Da kom der et Stormkast, saa at den aflaasede Dør ind til Tante sprang op. Tante sprang op, kom i Skoene, kom i Klæderne, kom ind til mig.

Jegsov som en Guds Engel, sagde hun, og nænte ikke at vække mig.

Jeg vaagede af mig selv, slog Øinene op, havde reent glemt, at Tante var her i Huset, men snart huskede jeg det, huskede mit Tandpine-Syn. Drøm og Virkelighed gik over i hinanden. (EoH III, 352)

Da kam ein Windstoß, dass die zugesperzte Tür zu Tante hinein aufsprang. Tante sprang auf, kam in die Schuhe, kam in die Kleider, kam zu mir herein.

Ich hätte wie ein Engel Gottes geschlafen, sagte sie, und sie habe es nicht über sich gebracht, mich zu wecken.

Ich erwachte von selbst, schlug die Augen auf, hatte ganz vergessen, dass Tante hier im Hause war, aber bald fiel es mir ein, fiel mir meine Zahnweherscheinung ein. Traum und Wirklichkeit gingen ineinander über. (SM II, 710)

Aber wie kann der junge Mann wissen, was seine Tante getan hat, wenn er erst später aufgewacht ist? Traum und Realität gehen tatsächlich ineinander über. So war die Tür zuvor offen und Tante Mille trat durch sie ins Zimmer in der Gestalt der Satania Infernalis ein. Oder hatte der junge Mann bloß einen Alptraum, der durch seine Zahnschmerzen hervorgerufen worden war?

Solche Zweifel definieren das literarisch Fantastische, zumindest wenn man der Untersuchung eines anderen berühmten Narratologen, Tzvetan Todorov, folgt, der auch den Begriff >Narratology< geprägt hat. In seinem Werk über das Fantastische *Introduction à la littérature fantastique* legt Todorov dar, dass das Fantastische an sich – zumindest in seiner >klassischen< romantischen Form, die hier relevant ist – immer ein Zögern zwischen einer übernatürlichen und einer rationalen Erklärung der sich ereignenden seltsamen Geschehnisse hervorruft.¹⁴ Und wir sind tatsächlich zu einem solchen Zögern eingeladen in *Tante Tandpine*: Kann Tante Mille wirklich als Satania Infernalis auftreten oder war alles nur ein böser Traum? Aber das bedeutet nicht, dass *Tante Tandpine* stichhaltig als fantastische Erzählung klassifiziert werden könnte. Es ist unter anderem eine Allegorie (in diesem Fall keine christliche) auf die Schmerzen, die mit einer Literaturproduktion einhergehen, die ihren Namen auch wirklich verdient. Aber innerhalb dieses allegorischen Rahmens demonstriert Andersen, wie er das wichtigste Merkmal der fantastischen Erzählung meisterhaft zitieren und verwenden kann. Doch genug der Genrevielfalt.

2. Stimmenvielfalt

Zu Beginn dieses Aufsatzes habe ich das Schisma erwähnt, das Georg Brandes der späteren Andersen-Forschung mit auf den Weg gegeben hat. In meinen Augen ist Søren Baggesen einer der jüngeren Forscher, der dieses Schisma am weitesten überwunden hat. In seinem Abschnitt über Andersen im fünften Band der *Dansk litteraturhistorie* porträtiert er Andersen als durchgehend ironischen Schriftsteller.¹⁵ Baggesen bemerkt, dass Andersen aus dem Vollen schöpfen konnte: »Eventyrs-

¹⁴ Vgl. Tzvetan Todorov: *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre*. New York 1975.

¹⁵ Søren Baggesen: En rendestensunges dannelse. H.C. Andersen. In: Peter Holst u.a. (Hg.): *Dansk litteraturhistorie*. Bd. 5. Borgerlig enhedskultur 1807-48. Kopenhagen 1984, S. 124-158.

stilens dobbelttungethed, dens skyldige uskyld, blev en befriende mulighed for at sige det, der måtte siges, men ikke kunne siges uironisk.«¹⁶

Weiterhin stellt Baggesen fest, dass diese Doppelzüngigkeit bereits in *Fyrtøjet* sichtbar wird. Wie man aus meiner obigen Lektüre entnehmen kann, teile ich diese Einschätzung mit Baggesen. Außerdem ist Andersens Ironie gemäß Baggesen nihilistisch, was er allerdings mit der folgenden wichtigen Bemerkung einzuschränken versucht: »Ironien hos Andersen er altfortærende nihilistisk, men den er ikke kynisk-blasert. Den er en kunstnerisk artikuleret protest over, at det gode i livet er uopnæligt.«¹⁷

Andersens Ironie ist jedoch häufig so verspielt, dass ich mich selbst zurückhalten würde, sie als nihilistisch zu bezeichnen. Auch stimme ich nicht völlig mit Baggesen überein, wenn er zwischen Märchen der Versöhnung, für die es charakteristisch sei, »dass deren Versöhnung als eine Art stilistische Überwindung der Ironie durchgeführt ist« (»at deres forsoning stilistisk forsøges gennemført som ironiens overvindelse«) und ihren Gegenstücken unterscheidet, wo die Strategie die gegenteilige sei (»strategien er den omvendte«).¹⁸ Auch wenn es sich hierbei um eine sehr genaue und nützliche Unterscheidung handelt, ist Vorsicht geboten. Denn, wer immer glaubt, er hätte die Ironie vollständig gefunden und unter Kontrolle gebracht, setzt sich, wie Kierkegaard als erster betonen würde, mehr denn je dem Risiko aus, dass er ihr Opfer wird.

Wie dem auch sei, Formulierungen wie jene von Baggesen sind Meilensteine in der Andersen-Forschung. Und sie deuten auf einen sehr wichtigen Aspekt von Andersens Stil hin; auf die Tatsache nämlich, dass es in Andersens Erzählung keine einheitliche Stimme gibt. Ironie kann nie einstimmig sein, sie ist per Definition mehrdeutig. Deshalb müssen wir erkennen, dass die Stimme der >Kindlichkeit, Naivität und Natur< nur eine Stimme unter anderen in Andersens Märchen ist und in keiner Weise mit der genuinen Stimme des Autors zusammentreffen muss. Das erste Gebot der Literaturanalyse lautet natürlich: >Du sollst die Stimme des Erzählers nicht mit der des Autors verwechseln<. Aber wenn es um Andersens Werke geht, hat die Vorstellung, dass er selbst von naiver und simpler Natur war, als Legitimation gedient, seine Texte als direkten Ausdruck ebendieser Natur zu lesen. Im Folgenden werde ich die Abwesenheit von jeglicher Einheit der Stimmen zu illustrieren versuchen, aus der eine Art Polyphonie oder (wie ich es in meinem Titel nenne) eine Multiplizität von Stimmen resultiert. Leider muss ich mich in Anbe-

¹⁶ Ebd. S. 152. »Die Doppelzüngigkeit des Märchen-Stils, seine schuldige Unschuld, wurde zu einer befreienden Möglichkeit, um das zu sagen, das gesagt werden musste, aber nicht unironisch gesagt werden konnte.« (Übersetzung KMW)

¹⁷ Ebd. 155. »[d]ie Ironie bei Andersen ist allesverzehrend [altfortærende ist ein bemerkenswertes Prädikat, das viel eher an Kierkegaards Konzeption der Ironie in Om begrebet ironi erinnert, als jedwede Bemerkung zur Ironie, die normalerweise mit Andersen verbunden oder assoziiert wird; mein Kommentar, JB] nihilistisch, aber sie ist nicht zynisch-blasert. Es handelt sich um einen künstlerischen Protest gegen die Tatsache, dass das Gute im Leben unerreichbar ist.« (Übersetzung KMW)

¹⁸ Ebd. S. 152.

tracht des mir zur Verfügung stehenden Platzes auf ein prominentes Beispiel, *Tante Tandpine*, beschränken.

Wie bereits angekündigt werde ich mich dabei mit dem Rahmen der Geschichte auseinandersetzen. In diesem Rahmen berichtet uns ein Erzähler, wie er in den Besitz von den Fragmenten kam, die angeblich dem Tagebuches eines jungen Mannes entstammen. Seine einleitenden Worte sind folgende:

Hvorfra vi har Historien? –
– Vil Du vide det? (EoH III, 343)

Wo wir die Geschichte her haben? –
– Möchtest du es wissen? (SM II, 698)

Diese Fragen können sich nur an den Leser richten. Es gibt keinen anderen in Bezug zu ziehenden Adressaten für das >du<. Die erste Frage ist besonders verzwickt, denn sie scheint eine frühere Frage an den Erzähler zu implizieren, nämlich die Frage >Woher hast du diese Geschichte?<. Diese Frage kann aber nur vom Leser gestellt worden sein, der mit >du< angesprochen wird. Aber es gibt keinen Leser, der diese Frage gestellt hat. Mit ihren ersten sechs Worten vollbringt die narrative Instanz ein bemerkenswertes Kunststück. Sie bringt es fertig, ihren eigenen Diskurs in zwei verschiedene Stimmen aufzuspalten, obwohl eine von ihnen nur als stilles Echo einer abwesenden Frage präsent ist. Und dieses stille Echo versetzt den Leser, impliziert oder nicht, in eine gespenstische Anwesenheit im Text. Ein unbestritten kühnes Unterfangen.

Aber das Ende der Geschichte ist ebenso bemerkenswert und es ist wieder die Stimme (oder die Stimmen), welche unsere Vorstellung davon, was wir eigentlich lesen, verunsichert. Am Ende der Tagebuchfragmente übernimmt der Rahmenerzähler wieder und beendet die Geschichte:

Ja her holdt Manuskriftet op.
Min unge Ven, den vordende Urtekrammersvend, kunde ikke opdrive der Manglende, det var gaaet ud i Verden, om 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 hört das Manuskript auf.
Mein junger Freund, der künftige Grünwaren gehilfe, konnte das Fehlende nicht aufstreben, es war in die Welt hinausgewandert, als Einwickelpapier für Heringe, Butter und grüne Seife; es hatte seine Bestimmung erfüllt.
Der Brauer ist tot, Tante ist tot der Student ist tot, der, von dem die Gedankensplitter in den Eimer gingen: das ist das Ende der Geschichte, der Geschichte von Tante Zahnweh. (SM II, 711)

Etwas stimmt mit den letzten Worten der Erzählung nicht. Es ist nur ein kleines Detail, aber es hat etliche Konsequenzen für unsere Interpretation der Erzählung. Wenn der Erzähler die Personen aufzählt, die tot sind (und die natürlich alle in der Geschichte erwähnt worden sind), warum spricht er von der Tante des Studenten in der unbestimmten Form als >Tante< und nicht von >der Tante<? Nach allem, was er bisher gesagt hat, ist er in keiner Weise verwandt mit ihr, er hat nur das Manuskript ihres Neffen gelesen. Es gibt tatsächlich nur eine Person im Text, die so von der Tante sprechen könnte – nämlich den Studenten selbst. Und dann wären der Erzähler der Rahmenhandlung und der Student ein- und dieselbe Person.¹⁹ Das hat einige dramatische Konsequenzen. Der Pessimismus – oder sogar der Nihilismus –, der in den Worten des Erzählers zum Ausdruck kommt (»Alt gaaer i Bøtten«!), müsste eigentlich einer Euphorie weichen, denn der Student lebt und ist wohlaufl. Ja, er ist sogar als Autor eines doppelschichtigen Werks aktiv. Die zweite Lesart der Passage trägt eher zur Verunsicherung der Leser bei. Denn durch die mögliche (und eben nur >mögliche< und deshalb letztendlich unlösbare) Durchdringung der narrativen Ebenen wird das Verhältnis von Rahmen und gerahmtem Inhalt völlig destabilisiert. Während wir am Anfang der Geschichte seltamerweise mit zwei Stimmen statt mit einer konfrontiert waren, so können wir nun nicht einmal mehr auseinanderhalten, was wir für zwei verschiedene Stimmen gehalten haben. So lässt uns die Geschichte am Ende mit der Frage im Regen stehen, wer uns eigentlich was erzählt hat.

Ich hoffe, dass ich zeigen konnte, dass Andersens Erzählungen tatsächlich so komplex und faszinierend sind, wie ich am Anfang gesagt habe und dass jede seriöse Lektüre von dieser Tatsache ausgehen muss.

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

¹⁹ Darauf hat schon Finn Barlby hingewiesen. Vgl den Abschnitt zu *Tante Tandpine* in Finn Barlby: *Det hemmelige liv*. Kopenhagen 1997, S. 101.

Literatur

Primärliteratur

H.C. Andersens samlede værker. Hg. von Klaus P. Mortensen. Bd. 1-3. Eventyr og Historier I-III. Hg. von Laurids Kristian Fahl. Kopenhagen 2003.

Hans Christian Andersen. Sämtliche Märchen in zwei Bänden. Übersetzt von Thyra Dorenborg, herausgegeben von Erling Nielsen. Darmstadt 1974.

Sekundärliteratur

Aristoteles: Poetik. Hg. von Manfred Fuhrmann. Stuttgart 1982.

Baggesen, Søren: En rendestensunges dannelse. H.C. Andersen. In: Peter Holst (Hg): Dansk litteraturhistorie. Bd. 5. Borgerlig enhedskultur 1807-48. Kopenhagen 1984, S. 124-158.

Barlby, Finn: Det hemmelige liv. Kopenhagen 1997.

Bøggild, Jacob: Fortællingens arabeske allegori: >Sneedronningen<. In: Finn Barlby (Hg): Det (h)vide Spejl. Analyser af H.C. Andersens >Sneedronningen<. Kopenhagen 2000, S. 137-164.

Bøggild, Jacob: Arabesque and Allegory in H.C. Andersen's >The Snow Queen<. In: Per Krogh Hansen, Marianne Wolff Lundholdt (Hg.): When We Get to the End ... Towards a Narratology of the Fairy Tales of Hans Christian Andersen. Odense 2005, S. 267-282.

Brandes, Georg: H.C. Andersen som Æventyrdigter (Juli 1869). In: Ders.: Samlede Skrifter. Bd. 2, Kopenhagen 1899, S. 91-132.

Brooks, Peter: Reading for the plot. Design and Intention in Narrative. New York 1984.

Greimas, Algirdas J.: Strukturelle Semantik. Methodologische Untersuchungen. Braunschweig 1971.

Propp, Vladimir: Morphologie des Märchens. München 1972.

Todorov, Tzvetan: The Fantastic. A Structural Approach to a Literary Genre. New York 1975.