

**Zeitschrift:** Beiträge zur nordischen Philologie  
**Herausgeber:** Schweizerische Gesellschaft für Skandinavische Studien  
**Band:** 49 (2013)

**Artikel:** Grenzüberschreitende Geschichten : H.C. Andersens Texte aus globaler Perspektive  
**Autor:** Felcht, Frederike  
**Kapitel:** 3: Die Eventyr og Historier aus globaler Perspektive  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-858186>

### **Nutzungsbedingungen**

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

### **Conditions d'utilisation**

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

### **Terms of use**

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

**Download PDF:** 09.12.2025

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

### 3 Die *Eventyr og Historier* aus globaler Perspektive

Der Reichtum der Gesellschaften, in welchen kapitalistische Produktionsweise herrscht, erscheint als eine „ungeheure Warensammlung“, die einzelne Ware als Elementarform.  
Karl Marx, Das Kapital<sup>774</sup>

Der Konnex zwischen Transnationalisierungskonzepten und Ökonomie ist traditionell eng.<sup>775</sup> Auch für die kommenden Analysen stellt Ökonomie (im weitesten Sinne) einen Ausgangspunkt der Überlegungen dar. Ökonomie steht in diesem Fall für Aspekte der Produktion, Konsumtion und Akkumulation von Gegenständen und die gesellschaftlichen Strukturen, die sich mit diesen Prozessen verbinden. Auf das Auftreten dieser Phänomene auf inhaltlicher Ebene und ihre sprachliche Gestaltung wird sich das Augenmerk zunächst richten.

Es ließe sich auch fragen, ob die *Eventyr og Historier* selbst eine bestimmte Ökonomie auszeichnet. Die Ökonomie des Märchens, so Volker Klotz, lasse nur „die engste Relation von Zweck und Mittel“<sup>776</sup> zu. Das Volksmärchen<sup>777</sup> wird meist durch einsträngige Handlung, eindimensionale Figuren und eine einfache Sprache charakterisiert,<sup>778</sup> während sich Kunstmärchen durch eine komplexe Sprache und Handlung sowie die Psychologisierung der Figuren auszeichnen.<sup>779</sup> Ausgehend von solchen Definitionen ergibt sich jedoch ein disparates Bild, wendet man sich den *Eventyr og Historier* zu.<sup>780</sup> Die Texte zeichnen sich gerade durch ein vielseitiges Spiel mit Texttraditionen aus,<sup>781</sup> erlauben keine eindeutige Zuordnung zu Kunst- bzw. Volksmärchen und sprengen oft genug ganz den Rahmen des „Märchens“. Ein Charakteristikum vieler *Eventyr og Historier* ist ihre besondere Form, Mündlichkeit zu evozieren.<sup>782</sup> Damit verbindet sich eine Lust, die bisher gültigen Regeln des Schrei-

---

<sup>774</sup> Marx 1962, S. 49.

<sup>775</sup> S. o., S. 34.

<sup>776</sup> Klotz 2002, S. 4.

<sup>777</sup> Zur Kritik am Begriff des Volksmärchens vgl. Neuhaus 2005, S. 3 f.

<sup>778</sup> Vgl. ebd., S. 5. Grundlegend zum Volksmärchen Lüthi 2004 und 2005. Vgl. auch Pöge-Alder 2007.

<sup>779</sup> Vgl. Neuhaus 2005, S. 8. Zum deutschen Kunstmärchen, auf das Andersens Texte sich teilweise beziehen, auch Wührl 2003.

<sup>780</sup> Zur Stellung von Andersens Märchen zur Volksmärchentradition vgl. Ebel 1994, S. 105–120.

<sup>781</sup> Vgl. z. B. Anz 2005, S. 37–39; Bøggild 2009, S. 199–210; EoH 1, S. 15–45; Müller-Wille 2006, S. 171; Rubow 1967, S. 154.

<sup>782</sup> Vgl. z. B. J. Andersen 2005, S. 303–305 (zur Bedeutung des öffentlichen *Erzählens* der Märchen für Andersens Produktion auch ebd., S. 276 ff.); Alnæs 1975, S. 104; Anz 2005, S. 35 f.; Brandes 1902, S. 118 f.; Dal 1955, S. 151 f.; EoH 1, S. 16–19; Stirling 1965, S. 98, 155. Eine kompakte Einführung in Elemente der Oralität in Andersens *Eventyr og Historier* liefert Menzel 1999. Vgl. aber



bens zu brechen. Diese Lust am Regelbruch lässt keine universell gültigen Aussagen über die *Eventyr og Historier* zu; sie fordert vielmehr genaue Lektüren heraus.<sup>783</sup>

Mit der Bezugnahme auf die Volksmärchentradition schreiben die *Eventyr og Historier* sich in eine intertextuelle Tradition ein, die durch die literarische Entdeckung der Volkskultur zur Konstruktion des Nationalen beigetragen hat. Diese Tradition ist eng verbunden mit Herders Kulturverständnis, in dessen Gefolge unter anderem die deutschen Volksmärchensammlungen entstanden. Die literarische Konstruktion des Nationalen war ein transnationales Ereignis. Herders Ideen wurden in vielen Ländern, darunter auch Dänemark, aufgegriffen. Oftmals wurde das Nationale erst im Vergleich mit anderen Nationen erzeugt.<sup>784</sup> Die *Eventyr og Historier* verhalten sich zu dieser Tradition jedoch sehr frei, sie spielen mit ihren Elementen und durchbrechen typische Strukturmerkmale der sogenannten Volksmärchen (so haben viele der *Eventyr og Historier* kein Happy End). Dabei lösen sie sich auch von der Konstruktion eines Nationalcharakters, an dem die sogenannten Volksmärchen mitwirken sollten.

Dies hängt auch mit den Dingen zusammen, die uns in den *Eventyr og Historier* begegnen. Denn ein wesentlicher Unterschied zu den sogenannten Volksmärchen sind die Dingwelten der *Eventyr og Historier*.

Wie bereits in Teil 1 dargelegt stellen der ungeheure Anstieg der den Menschen im Alltag umgebender Dinge und die gleichzeitige theoretische Anstrengung, die unternommen wurde, um diese Dinge vom Menschen zu sondern, eine Grundbewegung der Moderne dar. Auf die immer neuen Formen der wechselseitigen Beeinflussung von Menschen und Dingen reagierten die Wissenschaften mit der Verbanung dinglicher Macht in den Bereich des Fetischismus, des Abnormalen. Diesen Weg gehen die *Eventyr og Historier* selten, dazu nehmen sie die Dinge zu ernst und wissen zu genau um die Konstruiertheit des autonomen Subjekts und seiner Verfügungsgewalt.

Das folgende Unterkapitel behandelt Texte, die Aussagen über die Grundlagen kapitalistischer Wirtschaftsordnungen und ihre literarische Reflexion erlauben. Im 19. Jahrhundert zeigte ein komplexes Zusammenspiel technologischer, politischer und sozialer Prozesse seine Wirkung; Produktionsabläufe wandelten sich ebenso wie Konsumverhalten und soziale Strukturen, Wahrnehmung und Selbstverständnis der Menschen. Dieser Wandel ließ auch die hier behandelten Texte nicht unberührt. Darin lässt sich eine grundlegende Veränderung des Mensch-Ding-Verhältnisses feststellen. Die Dingdarstellungen der *Eventyr og Historier* beleuchten oftmals die Effekte, die die moderne Warenwirtschaft auf die Konstruktion des Sozialen hat. „Die Ware vergesellschaftet real, und zwar durch scheinhafte Verhältnisse“<sup>785</sup>, fasst

---

auch die Ausführungen zu den Märchen der Brüder Grimm bei Ebel 1994, S. 133–137, und Andersens Stellung zu Grimms Märchen, ebd., S.138–151.

<sup>783</sup> Zur Kritik an der Annahme, Andersen habe *einen* homogenen *eventyrstil* entwickelt vgl. de Mylius 1986a, S. 311–330 sowie 2004, S. 13; Müller-Wille 2006, S. 171.

<sup>784</sup> Vgl. Michelsen 2008, S. 50–56; Casanova 2004, S. 77–79.

<sup>785</sup> Steiner 2009a, S. 246.

Uwe Steiner Adornos Überlegungen zur Ware zusammen. Die *Eventyr og Historier* lassen diese gesellschaftsbildende Kraft erkennen und verlegen das Märchenhafte in die Dinge. Dieses Märchenhafte bringt nicht allein Gutes, es hat auch eine gewaltsame Kehrseite. Das Janusköpfige des schönen Scheins der modernen Warenwelt wird so erkennbar.

Die Vergesellschaftung, die als Einbeziehung von Menschen und Dingen in den Warenkreislauf erfolgt, wird zunehmend global. Es kommt zu transnationalen Austauschprozessen: „Warenverkehr hat immer auch Kulturtransfer bedeutet.“<sup>786</sup> Ein System weltweiter Arbeitsteilung, das von komplexen Warenketten durchzogen ist, entsteht.<sup>787</sup> Der Welt-Raum wird von der Ware durchdrungen:

Wenn Kaufen, Verkaufen, Mieten, Vermieten, Kredit nehmen und Verleihen Operationen sind, die sämtliche Lebensaspekte in der Großen Installation berühren, kann es nicht ausbleiben, daß die Erreichbarkeit der Dinge durch Geldvermittlung ein korrespondierendes Weltgefühl erzeugt. Zunächst ist ein unermesslicher Zuwachs an erreichbaren Objekten zu erleben – zuletzt wird die Koinzidenz von Weltinnenraum und Kaufkrautraum wahrscheinlich [...].<sup>788</sup>

Kapitel 3.3 geht den Effekten der kapitalistischen Warenwirtschaft auf die Raumstruktur nach und zeigt, wie die *Eventyr og Historier* aus den modernen Dingwelten ein poetologisches Programm entwickeln, dessen Globalität sich aus der genauen Beobachtung moderner Mensch-Ding-Beziehungen speist.

Welche Zeitstrukturen die Texte aufweisen und wie sie Veränderungen in der Zeitwahrnehmung darstellen, wird in Kapitel 3.2 betrachtet. Einerseits finden sich in den *Eventyr og Historier* Spuren der „Vernichtung des Raums durch die Zeit“, „d. h. die Zeit, die die Bewegung von einem Ort zum andren kostet, auf ein Minimum zu reduzieren“<sup>789</sup>. Dass Beschleunigungsprozesse ein wesentliches Charakteristikum von Globalisierung sind, stellt Hartmut Rosas *Beschleunigung* heraus, das seinen Globalisierungsbegriff ausschließlich aus der Beobachtung solcher Prozesse entwickelt. In den hier vorliegenden Interpretationen wird deutlich, wie die *Eventyr og Historier* die Folgen von Beschleunigungsprozessen reflektieren. Dass sie die Beschleunigungsbewegungen stellenweise mit globalen Vernetzungsprozessen verbinden, erlaubt es, das Verhältnis von Zeit- zu Raumwahrnehmungen in die Analysen mit einzubeziehen. Barney Warf und Santa Arias assoziieren die Vernichtung des Raums durch die Zeit mit der Dominanz der Geschichtswissenschaften im Europa des 19. Jahrhunderts gegenüber geographischen Fragen. Hier wurde Raum temporalisiert, indem die Distanz zu Europa als zeitliche Zurückgebliebenheit begriffen wurde.<sup>790</sup> Ein solches Raumverständnis unterlaufen die *Eventyr og Historier* durch die in ihnen dargestellten Mensch-Ding-Beziehungen. Darüber hinaus erkunden Andersens Texte Möglichkeiten, Geschichte zu erzählen, und entfalten dabei eine Plurali-

<sup>786</sup> Ebd., S. 251.

<sup>787</sup> Vgl. Wallerstein 1986, S. 9–37.

<sup>788</sup> Sloterdijk 2006, S. 325.

<sup>789</sup> Marx 1981, S. 438.

<sup>790</sup> Vgl. Arias/Warf 2009, S. 2 f.

tät von Zeit- und Geschichtsvorstellungen, deren kritisches Potential spätestens mit der postkolonialen Historiographiekritik ersichtlich wurde.

Auch für die *Eventyr og Historier* selbst lässt sich keine eindeutige Entwicklungslinie ausmachen. So wie die Texte immer wieder auf den Status des Erzählens und seine Bedeutung für die Strukturierung der Zeit zurückkommen, wird sich deshalb im Folgenden aus der Auswahl und Anordnung der Texte die Struktur der Analyse ergeben. Der Zugriff auf die Texte erfolgt aus einer Perspektive des Jetzt, das die *Eventyr og Historier* gerade in ihrer Geschichtlichkeit betrifft,<sup>791</sup> und auf dem Hintergrund eines spezifischen Interesses. Mittels exemplarischer Analysen wird das Verhältnis ausgewählter Texte zu kulturhistorischen Vorgängen untersucht. Diese Perspektive ist für den hier unter Beobachtung stehenden Teilbereich fruchtbar.

Andersens Texte entstanden im Kontext von Transnationalisierungs- und Nationalisierungsprozessen, gewandelten Konsumtions- und Produktionsstrukturen, ökonomischen Entwicklungen und gesellschaftlichen Veränderungen, umgekehrt formiert sich im literarischen Diskurs ein gesellschaftliches Selbstverständnis, das nicht unabhängig von der Einbindung des literarischen Marktes in transnationale Zusammenhänge begriffen werden kann.<sup>792</sup>

In den behandelten Texten finden sich Momente, welche die Verlockungen einer immer größer und vielseitiger werdenden Dingwelt reflektieren; es gibt Texte, die eine Mensch-Ding-Abgrenzung kritisch hinterfragen; es wird vom Erfolg und den Kehrseiten seiner Herrschaft erzählt. Die Texte zeigen Möglichkeiten der Wahrnehmung zeitgenössischer und historischer Prozesse und ihrer Interpretation auf und entziehen sich dabei oft genug der Eindeutigkeit. Diese Widerständigkeit geben die vorliegenden Interpretationen nicht verloren.

### 3.1 Die Macht der Ware: Ökonomie und Begehren

#### 3.1.1 Aufstieg der Ordnung: Reichtum, Revolution, Exklusion

*Fyrtøiet* (*Das Feuerzeug*) erschien 1835 als Eröffnungsmärchen des ersten Heftes der *Eventyr, fortalte for Børn*, die wiederum den Auftakt der Märchenhefte bildeten. Dass die dänische Kritik mit den Märchen zunächst Schwierigkeiten hatte, ist wenig erstaunlich. Sowohl in sprachlicher als auch in inhaltlicher Hinsicht wichen Andersens *Eventyr* von den bisher geltenden Regeln ab. Sie näherten sich der Alltagssprache an und erlaubten ihren Protagonisten Freiheiten, die in „für Kinder erzählten“ Märchen ungeheuerlich waren.<sup>793</sup> Obgleich es sich nicht um Andersens erste Märchendich-

---

<sup>791</sup> Vgl. zu diesem Standpunkt Benjamin 1991, S. 494 f. (Fragment K 2,3) sowie S. 13 der vorliegenden Arbeit.

<sup>792</sup> Vgl. auch Kapitel 2.3.

<sup>793</sup> Vgl. [Anonym] 1836, S. 75; Andersen 2005, S. 286–294; Auring u. a. 1984, S. 146–150; Bredsdorff 1983, S. 145 f.; Brøndsted 1972, S. 53 f. Nielsen (1990, S. 123–127, 129–131, 133 f., 138–140) weist jedoch auch auf positive Rezensionen hin.

tung handelte, bezeichnete *Fyrtøiet* „einen markanten und bewußten Neuanfang“<sup>794</sup>, so Heinrich Detering. Das Märchen greift auf bekannte Vorlagen wie das Aladinmotiv zurück, ist jedoch eine sehr eigenwillige Variante des Stoffs.<sup>795</sup>

Es geht um Reichtum in *Fyrtøiet*, der auf wunderbare Weise als Schatz vorhanden ist. Damit liegt diese Fülle den Regeln einer Politischen Ökonomie voraus; weder Produktion noch Arbeit spielen eine grundlegende Rolle.<sup>796</sup> *Fyrtøiet* deutet aber nicht allein auf eine quantitative Vermehrung des Besitzes, sondern auch auf eine Differenzierung der Dinge durch einen globalisierten Warenverkehr hin. Damit ist der Reichtum märchenhaft und modern zugleich.

Der Text bringt seinem Protagonisten einen Schatz und seiner Leserin eine Erzählung, die großzügig in ihren Details ist und sprüht vor Lebendigkeit und der Freude am Exzess. Der stilistisch vollzogene Abschied von einer an traditionelle Regeln gebundenen Poesie geht auf der Handlungsebene einher mit der Umwälzung gesellschaftlicher Strukturen.

„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.“ („Da kam ein Soldat die Landstraße entlangmarschiert; 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.“)<sup>797</sup> Durch die eingeschobene wiederholte Exklamation „een, to! een, to!“ versetzt der Erzähler den

---

Für eine aktuelle literaturgeschichtliche Einordnung von Andersens Märchen allgemein vgl. auch Mortensen 2008, S. 379–384, 398–400; Müller-Wille 2006, S. 171–173.

<sup>794</sup> Vgl. SM(TD) 2, S. 719.

<sup>795</sup> Vgl. Alnæs 1975, S. 107, 112 f.; Auring u. a. 1984, S. 148 f.; Baggesen 1993, S. 20 f.; Ebel 1994, S. 108, 112; Jørgensen 1999, S. 274; de Mylius 2004, S. 47–53; SM(TD) 2, S. 743 f. Nach seiner dramatischen Verarbeitung durch Adam Oehlenschläger war der Aladdinstoff in Dänemark äußerst populär. Vgl. Andersen/Emerek 1975, S. 71 ff.; Oxfeldt 2005, S. 21–53. In Andersens *Bemærkninger* (Bemerkungen) zu den Märchen gibt er an, *Fyrtøiet* sei eine freie Wiedergabe eines dänischen Volksmärchens, das er als Kind gehört habe. Vgl. EoH 3, S. 369. Zu den Volksmärchen-Elementen in *Fyrtøiet* vgl. Rubow 1967, S. 133. Eine Variante des Volksmärchens, die allerdings erst 1854 festgehalten wurde, findet sich in Tveden 2004, S. 62–65. *Das blaue Licht* weist viele Ähnlichkeiten zu *Fyrtøiet* auf, jedoch an entscheidenden Stellen auch wesentliche Abweichungen. Vgl. KHM, S. 560–564; Klotz 2002, S. 251.

<sup>796</sup> Vgl. Foucault 1974, S. 12 f., 211–213. Es geht hier nur um den Reichtum als Ausgangspunkt des Ökonomischen und die geringe Relevanz von Produktion und Arbeit; der Begriff der Politischen Ökonomie bei Foucault umfasst noch mehr Aspekte. Vgl. Ruoff 2007, S. 166–168. Die psychoanalytische Interpretation von Lotz assoziiert die starrenden Hunde mit dem Publikum und kann deshalb erklären, es gehe in dem Märchen darum, Geld zu verdienen. Vgl. ders. 1988, S. 140. Für de Mylius (2004, S. 51), der im Soldaten einen *eventyreren*, einen Abenteurer im Sinne eines pikaresken Helden erkennt, ist die zugrunde liegende Weltsicht des Märchens explizit „ikke lineært og ‚økonomisk‘, men netop episodisk og uberegnligt, med åben horisont.“ („nicht linear und ‚ökonomisch‘, sondern gerade episodisch und unberechenbar, mit offenen Horizont.“ [Übers. F. F.]). „Ökonomisch“ verweist hierbei auf eine Besprechung von Goethes *Wilhelm Meisters Lehrjahre* durch Novalis. Vgl. ebd., S. 374, Anm. 16.

<sup>797</sup> EoH 1, S. 79; SM(D), S. 207.



Leser in die Rolle eines Zuhörers.<sup>798</sup> Dabei trägt dieser ‚unmittelbare‘ Erzählstil dazu bei, als selbstverständlich auszugeben, was eigentlich das Resultat einer Dekontextualisierung ist: Ein *einzelner* Soldat marschiert nicht. Die fehlende soziale Einbindung des Soldaten bei gleichzeitig nachwirkender Disziplinierung des Körpers ist die antithetische Ausgangsfigur zum Schluss des Märchens. Die komische Figur, die sich noch in der Isolation dem Gesetz der Disziplin beugt und dafür keine Dankbarkeit erwarten kann, wird am Ende der Geschichte zum pikaresken Helden<sup>799</sup>, der die soziale Ordnung aufsprengt, sich befreit nimmt, was er will, und dafür vom Volk gefeiert wird.

Auf der Landstraße begegnet der Soldat einer Hexe, die ihn bittet, ihr ein Feuerzeug aus einem hohlen Baum zu holen. Im Gegenzug darf er so viel vom ebenfalls im Baum verborgenen Schatz mitnehmen, wie er tragen kann. Der Dialog zwischen Soldat und Hexe besteht zu Beginn aus zahllosen Ausrufesätzen, die sich mit wenigen Fragen ablösen. Als schließlich die Hexe ihr Anliegen vorträgt, wiederholen sich ihre Angaben jeweils mit Variationen: Drei Hunde muss der Soldat in der Höhle nacheinander auf ihr/e<sup>800</sup> „blaatærnede Forklæde“ („blaukarierte Schürze“<sup>801</sup>) setzen. Detering weist auf die hier angelegte Spannung zwischen der biedermeierlichen Schürze und dem karnevalesken Ende des Märchens hin (wobei er sich auf Bachtins *Literatur und Karneval* zu beziehen scheint).<sup>802</sup> Die Größe der Hunde steigert sich mit dem Wert des Materials, das sie bewachen. Sind die Augen des ersten so groß wie Teetassen, hat der zweite schon mühlsteingroße Augen und die Augen des letzten Hundes sind so gewaltig wie der „Rundetaarn“.<sup>803</sup> Die Ortlosigkeit des Volksmärchens wird durch den Hinweis auf den Kopenhagener Turm aufgehoben. Auch handelt es sich bei den Teetassen nicht um einen für Volksmärchen typischen Gegenstand, sondern um ein Ding, das unmittelbar auf den globalen Warenverkehr verweist. Tee und Porzellan sind im 19. Jahrhundert Produkte einer Geschichte weltweiter Vernetzung mit lokalen Variationen.<sup>804</sup> Zugleich entsprechen die Kupfer-, Silber- und Goldmünzen, die die Hunde bewachen, und die später auftretende Prinzessin im Kupferschloss der nach Lüthi typisch märchenhaften Vorliebe für das Metallische.<sup>805</sup> Die Verweise auf die Märchentradition werden mit modernen Elementen verbunden. Die Heterogenität der Dingwelt ist wesentlich für das gebrochene Verhältnis des *Eventyrs* zum traditionellen Volksmärchen.

<sup>798</sup> Die spezielle Form fingierter Mündlichkeit gilt weithin als ein besonderes Merkmal von Andersens Texten. Vgl. S. 170, Fußnote 782. Zu diesem Einstieg in das Märchen vgl. auch Ebel 1994, S. 119; de Mylius 2004, S. 46 f.

<sup>799</sup> Vgl. de Mylius 2005, S. 50 f. Nach der Typisierung von Daemmrich/Daemmrich (1995, S. 306–308) könnte man auch ein Spielart des Schelmen in ihm sehen.

<sup>800</sup> „Forklæde“ hat im Dänischen den Genus *intetkøn* (sächliches Geschlecht).

<sup>801</sup> EoH 1, S. 79; SM(D), S. 208.

<sup>802</sup> SM(TD) 2, S. 719. Vgl. auch Jørgensen 1999, S. 274.

<sup>803</sup> EoH 1, S. 79.

<sup>804</sup> Zur Geschichte des Porzellans vgl. Bencard 2000, speziell zum Service vgl. Houkjær 2007; zur Geschichte des Tees, mit einem Schwerpunkt auf dem Britischen Empire, vgl. Macfarlane/Macfarlane 2003, S. 31–201. Zur Interpretation der Hunde vgl. auch Baggesen 1993, S. 18 f.

<sup>805</sup> Vgl. Lüthi 2004, S. 30.

Der Soldat handelt so, wie die Hexe es ihm gesagt hat. Durch die Ausführung der bereits vorhergesagten Handlungen wird der auf der Inhaltsebene folgende Reichtum in der Struktur des Textes als wiederholte dreistufige Klimax vorweggenommen.

„God Aften!“ sagde Soldaten og tog til Kasketten, for saadan en Hund havde han aldrig seet før; men da han nu saa lidt paa ham, tænkte han, nu kan det jo være nok, løftede han ned paa Gulvet og lukkede Kisten op, nei Gud bevares! hvor der var meget Guld! han kunde købe for det hele Kjøbenhavn og Kagekonernes Sukkergrise, alle Tinsoldater, Pidske og Gyngheste, der var i Verden! Jo der var rigtignok Penge! –

(„Guten Abend!“, sagte der Soldat und legte die Hand an die Mütze, denn so einen Hund hatte er nie zuvor gesehen; aber als er ihn nun ein bißchen angeguckt hatte, dachte er, jetzt ist es aber genug, hob ihn auf den Boden herunter und machte die Kiste auf – nein du barmherziger Gott! was war das viel Gold! er konnte dafür das ganze Kopenhagen kaufen und die Zuckerstangen der Bäckerfrauen, alle Zinnsoldaten, Peitschen und Schaukelpferde, die es auf der Welt gab! O ja, das war allerdings Geld! –)<sup>806</sup>

Der Soldat befüllt seine Taschen, seinen Tornister, seine Mütze und die Stiefel, die Überfülle wird auch im Maß des Reichtums deutlich: Das ganze Kopenhagen – und Zuckerschweinchen, Zinnsoldaten, Peitschen und Schaukelpferde! Die für Kinder hergestellten Süßigkeiten erinnern daran, wie weit sich der Zuckerkonsum, der mit der Geschichte des transatlantischen Dreieckshandels eng verbunden ist,<sup>807</sup> bereits in Europa verbreitet hatte.

Der Überfluss weckt Gier; so schlägt der Soldat kurzerhand der Hexe den Kopf ab und nimmt das Feuerzeug mit, als sie ihm nicht verraten will, was sie damit vorhat. Damit erinnert sein Verhalten an einen Goldtausch, wie er besonders europäische Eroberer in Amerika traf.<sup>808</sup>

Danach macht der Soldat sich auf den Weg in die Stadt. Dort kauft er sich neue Kleider und wird zu einem vornehmen Herren. Dass Kleider Leute machen, hat schon Quintillian festgestellt,<sup>809</sup> und es gilt auch in *Fyrtøiet*. Die Menschen im Wirtshaus erzählen dem Gast von ihrer Stadt, ihrem König und der schönen Prinzessin, die niemand sehen darf, da dem König prophezeit wurde, sie werde eines Tages „ganske simpel Soldat“ („einen ganz simplen Soldaten“)<sup>810</sup> heiraten.

Der Soldat lässt es sich wohl ergehen, geht ins Theater und gibt den Armen Almosen. „– Han var nu riig, havde pæne Klæder, og fik da saa mange Venner, der Alle sagde, han var en rar En, en rigtig Cavalier, og det kunde Soldaten godt lide!“ („– Er war jetzt reich, hatte schöne Kleider, und da hatte er bald so viele Freunde, die sag-

<sup>806</sup> EoH 1, S. 80; SM(D), S. 209. Der Reichtum an Satzzeichen scheint für die Übersetzung von Dohrenburg zu viel geworden zu sein: Bei ihr entfällt der Gedankenstrich. Vgl. SM(TD) 1, S. 7.

<sup>807</sup> Vgl. Mintz 1987; Osterhammel 2009, S. 338.

<sup>808</sup> 1693–95 erlebte Brasilien den ersten transatlantische Migrationsbewegungen auslösenden Goldtausch. Der vielleicht bekannteste Goldtausch begann 1848 in Californien. Vgl. North 1994, S. 121, 145 f. Zu diesem Goldtausch aus globalgeschichtlicher Perspektive vgl. Osterhammel 2009, S. 194, 391, 478 f., 481, 1224.

<sup>809</sup> Die Redensart ist auch in Dänemark gebräuchlich. Vgl. Vogel-Jørgensen 1955, S. 466.

<sup>810</sup> EoH 1, S. 81; SM(D), S. 211.

ten alle, was für ein netter Mensch er wäre, ein richtiger Kavalier, und das hörte der Soldat gern!“<sup>811</sup> Die vielen Freunde folgen erst auf den Reichtum und die schönen Kleider. So verdeutlicht schon der Satzbau, dass sie durch das Geld angelockt worden sind, und sie verlassen den Soldaten, als es aufgebraucht ist – wegen der vielen Treppen, die nun zu seiner Dachkammer führen.<sup>812</sup> Mit Stadt, Theater und mehrstöckigem Wohnhaus wählt *Fyrtøiet* spezifisch moderne Schauplätze. Hier wird der soziale Zusammenhalt durch Geld erzeugt; Armut führt zu Einsamkeit.

Zufällig verwendet der Soldat in dieser Situation das Feuerzeug, das sich als magischer Gegenstand entpuppt. Die Hunde erscheinen und sind ihm zu Diensten. Sie bringen ihm Geld – und die Prinzessin, die im Kupferschloss eingesperrt ist.

„Det er rigtignok midt paa Natten,“ sagde Soldaten, „men jeg vilde saa inderlig gjerne see Prindsessen, bare et lille Øieblik!“

Hunden var strax ude af Døren, og før Soldaten tænkte paa det, saa han ham igjen med Prindsessen, hun sad og sov paa Hundens Ryg og var saa deilig, at enhver kunde see, det var en virkelig Prindsesse; Soldaten kunde slet ikke lade være, han maatte kysse hende, for det var en rigtig Soldat.

(„Es ist zwar mitten in der Nacht“, sagte der Soldat, „aber ich würde so schrecklich gern die Prinzessin sehen, bloß einen kleinen Augenblick!“

Sogleich war der Hund zur Tür hinaus, und ehe der Soldat sich's versah, kam er mit der Prinzessin zurück, sie saß und schlief auf dem Rücken des Hundes und war so wunderschön, daß jeder sehen konnte, sie war eine wirkliche Prinzessin; der Soldat konnte einfach nicht anders, er musste sie küssen, denn er war ein richtiger Soldat.)<sup>813</sup>

Am nächsten Morgen erzählt die Prinzessin von ihrem wunderlichen Traum von einem Hund, auf dessen Rücken sie geritten war, und einem Soldaten, der sie geküsst hatte. Daraufhin wacht eine Hofdame in der nächsten Nacht an ihrem Bett. Als erneut der Hund erscheint, um die Prinzessin zu entführen, folgt die Hofdame dem Tier. Sie markiert das Haus, in dem es verschwindet, mit einem Kreuz aus Kreide. Der Hund bemerkt jedoch das verräterische Zeichen und setzt Kreuze an alle Häuser der Stadt, so dass der Soldat unbehelligt bleibt.

Men Dronningen var nu en meget klog Kone, der kunde mere, end at kjøre i Kareth. Hun tog sin store Gultsax, klippede et stort Stykke Silketøi i Stykker, og syede saa en lille nydelig Pose; den fyldte hun med smaa, fine Boghvedegryn, bandt den paa Ryggen af Prindsessen, og da det var gjort, klippede hun et lille Hul paa Posen, saa Grynene kunde drysse hele Veien, hvor Prindsessen kom.

(Aber die Königin war nun eine sehr kluge Frau, die mehr konnte als in der Kutsche fahren. Sie nahm sich ihre große goldene Schere, schnitt ein Stück Seidenstoff in Stücke und nähte daraus einen niedlichen kleinen Beutel; den füllte sie dann mit kleinen, feinen Buchweizenkörnern, band ihn der Prinzessin auf den Rücken, und als das ge-

<sup>811</sup> Ebd.

<sup>812</sup> Vgl. EoH 1, S. 82; SM(D), S. 211.

<sup>813</sup> EoH 1, S. 82; SM(D), S. 212.

tan war, schnitt sie ein kleines Loch in den Beutel, daß die Körnchen den ganzen Weg herausrieseln konnten, den die Prinzessin entlangkam.)<sup>814</sup>

So kommt das Königspaar dem Soldaten auf die Spur, er wird verhaftet und soll gehängt werden. Das Feuerzeug hat der Soldat daheim im Wirtshaus vergessen, aber ein Schuhmacherjunge bringt es ihm zu seiner Zelle, als er ihm dafür vier Schilling verspricht. Als der Soldat bereits die Schlinge um den Hals hat, bittet er um eine letzte Tabak-Pfeife. Der Tabak als ursprünglich amerikanisches Genussmittel passt ins Bild, das uns den Vorläufer eines Westernhelden zeigt. Wie der Soldat eignet der Westernheld sich Reichtum, zum Beispiel Land, meist an, indem er sich seiner Widersacher durch einen einfachen Gewaltakt entledigt.

Die Pfeife wird ihm gewährt, und als er sein Feuerzeug anschlägt, erscheinen die Hunde. Sie werfen Rat und Richter sowie das alte Königspaar in die Luft, „saa de faldt ned og sloges reent i Stykker.“ („daß sie herabfielen und glatt in in Stücke geschlagen wurden.“)<sup>815</sup> Damit kehren sich nicht nur die gesellschaftlichen Machtverhältnisse um, auch die Mensch-Ding-Zuordnung wird verkehrt; Søren Baggesen erklärt: „til slut hvor hundene viser hvad for bæster de faktisk er, bliver det [*Fyrtøiet*, F. F.] til et tingseventyr, på den måde at alle soldatens modstandere bliver til dukker“<sup>816</sup> („am Ende, als die Hunde zeigen, was für Bestien sie sind, wird es [*Das Feuerzeug*, F. F.] zu einem Dingmärchen, indem alle Gegner des Soldaten zu Puppen werden“ [Übers. F. F.]).

In *Fyrtøiet* tritt mit dem Feuerzeug ein machtvolleres Ding auf, das den Handlungsverlauf wesentlich beeinflusst und Verdinglichungseffekte zeitigt. Dieses Ding entspricht jedoch noch weitgehend dem Zauberding des Volksmärchens.

Das Volk ruft, der „lille Soldat“ („kleine[r] Soldat“) solle Herrscher sein und die schöne Prinzessin haben. Die Jungen pfeifen auf den Fingern, die Soldaten präsentieren, die Hunde tanzen vor der Kutsche des Soldaten. „Prindsessen kom ud af Kobberslottet og blev Dronning, og det kunde hun godt lide!“ („Die Prinzessin kam aus dem Kupferschloss und wurde Königin, und das gefiel ihr sehr!“) Es wird acht Tage lang Hochzeit gefeiert, mit den Hunden am Tisch – „og [de, F. F.] gjorde store Øine“ („und [sie, F. F.] machten große Augen“).<sup>817</sup>

Dieses Märchen „kunne more Børn; men det er saa langt fra, at Disse deri ville kunne finde nogen Opbyggelse“ („könnte Kinder amüsieren; aber es ist ganz und gar nicht so, dass diese darin Erbauung finden könnten“ [Übers. F. F.])<sup>818</sup>, fürchtete ein zeitgenössischer dänischer Rezensent, und störte sich daran, dass die Prinzessin nachts von einem Soldaten geküsst wird und dies als sonderbaren Traum erinnert.

<sup>814</sup> EoH 1, S. 83; SM(D), S. 213 f.

<sup>815</sup> EoH 1, S. 84; SM(D), S. 215.

<sup>816</sup> Baggesen 1993, S. 19.

<sup>817</sup> EoH 1, S. 85; SM(D), S. 215. Zu diesem Satz erklärt Ebel: „Das Spiel mit der fingierten Realität einer Welt von Hunden mit großen Augen geht über in ein Spiel mit idiomatischen Wendungen, die sich verselbständigen.“ Ebel 1994, S. 120.

<sup>818</sup> [Anonym] 1836, S. 75. Vgl. Andersen 2005, S. 292–294; Bredsdorff 1983, S. 145 f.; Brøndsted 1972, S. 53 f.



Noch stärker könnte sich jedoch das anarchistische Schlussmoment des Textes auswirken, in dem der kleine Soldat die Obrigkeit zerfetzen lässt, um Kinder auf nicht erbauliche Ideen (im Sinne des Rezensenten) bringen.<sup>819</sup> Nachdem schon das Maß des Reichtums (Zuckerschweinchen, Zinnsoldaten, Peitschen und Schaukelpferde), das für den Soldaten angelegt wird, diesen der Kinderwelt gefährliche nahe gerückt hatte, lädt die Bezeichnung „lille Soldat“ kindliche Leser zur Identifikation ein. Uwe Ebel verweist darauf, dass die Rolle des Erzählers in dem Märchen die Kinderperspektive als solche hervorkehrt und sich somit zugleich an den erwachsenen Leser wendet, der die kindliche Naivität goutieren solle. Dazu treibe der Erzähler die bewusst hergestellte Naivität bis zur Komik.<sup>820</sup> Er geht jedoch in diesem Zusammenhang nicht darauf ein, dass die Figuren des Märchens, die mit dieser Kinderperspektive verbunden werden, insbesondere der Soldat und die Prinzessin, eine subversive Funktion einnehmen. Die kindliche Perspektive wird über ihre Vertreter im Märchen verbunden mit einer Position der Stärke, die einen gesellschaftlichen Umsturz bewirkt. Durch diese Verschiebung der Machtverhältnisse zeigt die „kindliche Naivität“ eine aggressive Kehrseite. Die Stärke der kindlichen Figuren in den Machtverhältnissen des Märchens befreit sie von einer verharmlosenden Idealisierung und erlaubt ein komplexes Verständnis von Kindlichkeit. Sollten Erwachsene diese Form der Kindlichkeit tatsächlich noch goutieren, zeichnet sich ein neuer Umgang mit kindlichem Selbstbewusstsein ab. Die oben erwähnte Rezension spricht jedoch eher gegen eine Akzeptanz kindlicher Autonomiebestrebungen bei der erwachsenen Leserschaft.

Auch die Frauen des Märchens, kluge und gefährliche Frauen,<sup>821</sup> bergen als *role model* sozialen Sprengstoff. In der Prinzessin verbindet sich die kindliche mit der weiblichen Figur. Zwar kann der nächtliche Kuss des Soldaten auch als gewaltsame Grenzüberschreitung gelesen werden, da er erfolgt, als die Prinzessin schläft und keine Ablehnung äußern kann. Der nächtliche Ausflug ist jedoch zugleich der Weg aus der Einsamkeit des Kupferschlusses. Die Freude am Königinnenstatus zeichnet die Prinzessin als machtbewusste Frau. Sie genießt die Befreiung von den sexuellen Restriktionen der Eltern.

Sowohl der Status der Kindlichkeit als auch das Verständnis von Weiblichkeit entgeht Volker Klotz in seinem Vergleich von *Fyrtøiet* mit *Das blaue Licht* der Brüder Grimm vollständig, wenn er zu dem Schluss kommt, Andersens Version sei eine harmlose Variante dieses Märchens.<sup>822</sup> Die Bühne der Märchenwelt betreten die

<sup>819</sup> Die subversive Seite des Märchens entgeht Jack Zipes in seiner insgesamt eher oberflächlichen Lesart von Andersen vollständig. Vgl. Zipes 2006, S. 90 f. Vgl. dagegen Auring u. a. 1984, S. 148–150.

<sup>820</sup> Vgl. Ebel 1994, S. 120.

<sup>821</sup> Vgl. EoH 1, S. 83; SM(TD) 1, S. 11.

<sup>822</sup> Vgl. Klotz 2002, S. 251. Seine offenbar positive Einschätzung der Tatsache, dass die Prinzessin in *Das blaue Licht* drei Nächte lang niedrigste Dienste tun muss, „in sozialer Umkehrung“, wie er meint, ist dabei besonders problematisch, weil es sich hier um eine offensichtlich sexistische Passage im Märchen handelt – schließlich straft der Soldat nicht direkt den König, der ihn entlassen hat. Vgl. KHM, S. 562.

*Eventyr, fortalte for Børn* vielmehr mit einem mutigen Auftakt, der den Reichtum der Tradition, aus der sie stammen, vor Augen führt und einer programmatischen Neuerung unterzieht.

Handelt es sich beim kleinen Soldaten um eine Geschichte, in der Reichtum und Arbeit nicht aufeinander bezogen sind, verhelfen „Ærlighed og Driftighed“ („Ehrlichkeit und Regsamkeit“)<sup>823</sup> in „Alt paa sin rette Plads!“ (Alles, wo es hingehört<sup>824</sup>) (1852)<sup>825</sup> zu Wohlstand. Hier greifen bereits bestimmte Grundzüge kapitalistischer Sozialstrukturen. De Mylius erkennt in dem Märchen einen Kommentar zur Umstrukturierung der Gesellschaft.<sup>826</sup>

„Det er over hundrede Aar siden!“ („Es ist über hundert Jahre her!“) heißt die Eröffnung des Märchens. Eine Gänsemagd wird in der ersten Szene von einem vorbeireitenden Gutsherrn in den Graben gestoßen, der dabei „Alt paa sin rette Plads!“ („Alles, wo es hingehört!“)<sup>827</sup> ruft. Der Erzähler kommentiert diese Szene mit einem Kinderliedzitat: „Rige Fugl kommer susende!“ („Reiche Vögel kommen angerauscht!“)<sup>828</sup>, deutet aber schon an, dass der Reichtum des Gutsherrn im Niedergang begriffen ist: „– Gud veed hvor riig han var endda.“<sup>829</sup> („– Gott weiß, wie reich er noch war.“ [Übers. F. F.]<sup>830</sup>) Das Mädchen kann sich an einem Weidenzweig festhalten, der jedoch bricht. Im letzten Moment hält sie die Hand eines fahrenden Strumpfhändlers. „Alt paa sin rette Plads!“ wiederholt dieser im Scherz. Der abgebrochene Zweig wird in die Erde gesteckt. Der Strumpfhändler möchte am Gutshof seine Waren verkaufen, nicht im großen Saal, „dertil var han for ringe!“ („dazu war er zu gering!“<sup>831</sup>), sondern an das Gesinde. Er wird jedoch in den Festsaal gerufen, wo die hohen Herren während ihres Saufgelages Spott mit ihm treiben. „Alt paa sin rette Plads!“ sagt er zur Gänsemagd, als er das Gut verlässt, sein Platz sei die offene Landstraße. Der Weidenzweig wächst an, und während der Baum gedeiht, geht es mit dem Hof bergab.<sup>832</sup>

<sup>823</sup> EoH 2, S. 59; SM(TD) 1, S. 556.

<sup>824</sup> Der Titel wird in SM(TD) 1 ohne Satzzeichen angegeben. Eine wörtliche Übersetzung wäre: „Alles an seinem rechten Platz!“ Vgl. auch de Mylius 2004, S. 277 f. zu den verwendeten Redewendungen sowie Andersens eigenen Kommentar zur Entstehung des Märchens in EoH 3, S. 377.

<sup>825</sup> Der Band *Historier. Anden Samling* erschien am 30. November 1852, trug jedoch die Jahreszahl 1853 auf dem Titelblatt. Vgl. EoH 2, S. 469 f.

<sup>826</sup> In diesem Zusammenhang nennt er auch noch *Stormen flytter Skilt* (*Der Sturm zieht mit den Schildern um*) (1865) und *Gartneren og Herskabet* (*Der Gärtner und die Herrschaft*) (1872). Vgl. de Mylius 2004, S. 272. Vgl. auch Zipes 2006, S. 100 f.

<sup>827</sup> EoH 2, S. 58; SM(TD) 1, S. 554 f.

<sup>828</sup> Ebd. Der Reim wird im Kommentar ausführlicher wiedergegeben, darin spielt die Gegenüberstellung von einem reichen schnellen und einem armen hinkenden Vogel eine zentrale Rolle. Vgl. EoH 2, S. 470 und de Mylius 2004, S. 278, der abweichend von einem „folkevisecitat“ („Volksweisenzitat“) schreibt.

<sup>829</sup> EoH 2, S. 58.

<sup>830</sup> Dohrenburg übersetzt: „Gott weiß, wie reich er überhaupt war.“ SM(TD) 1, S. 555.

<sup>831</sup> EoH 2, S. 59; SM(TD) 1, S. 555.

<sup>832</sup> Vgl. EoH 2, S. 59; SM(TD) 1, S. 556.

Sechs Jahre später übernimmt der fahrende Händler den Gutshof, nachdem er genug Kapital akkumuliert hat; der alte Gutsherr hatte durch Zechen und Spielen sein Vermögen verloren. De Mylius erläutert, diese Entwicklung in der Geschichte habe ihre Wurzel in der Wirklichkeit: im Wachstum des Handels in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts.<sup>833</sup> Die Frau des Händlers ist nun keine Prinzessin, die nachts Soldaten küsst, sondern die Gänsemagd, „som altid havde været skikkelig, from og god;“ („die immer ordentlich, fromm und gut gewesen war;“<sup>834</sup>) auf dem Hof wird es behaglich. Die Mutter kümmert sich um die inneren, der Herr um die äußeren Belange: Rollenverteilung und Arbeitsteilung erfolgen nach den Regeln des historischen Kapitalismus.<sup>835</sup>

Die Nachfahren des Paares werden bald adlig, die Geschichte setzt hundert Jahre später wieder ein. Der Herrenhof trägt die Insignien des Reichtums, klare Fensterscheiben, großzügige Rosenpflanzungen, gepflegte Rasenflächen von außen; innen kostbare Gemälde, „og der stod med Silke og med Fløiel Stole og Sophaer, der næsten kunde gaae paa deres egne Been, Borde med blanke Marmorplader, og Bøger i Saffian og Guldsnit...“ („und hier standen mit Seide und Sammet überzogene Sessel und Sofas, die fast auf ihren eigenen Beinen gehen konnten. Tische mit blanken Marmorplatten und Bücher in Saffian und mit Goldschnitt...“)<sup>836</sup> – ein typisches Interieur, das in Benjamins *Passagen-Werk* hätte eingehen können: Die Gegenstände sind verhüllt, nutzlos, teuer und bestehen teilweise aus ursprünglich exotischen Materialien wie Saffian und Seide.<sup>837</sup> Zu diesem Interieur bemerkt de Mylius: „Gennemgående for beskrivelsen af den nye herregård er, at tingene ikke er der som det, de er i kraft af deres funktion eller nytteværdi. [...] Velstanden, som blev skabt af de gamle folks arbejde, er blevet et formål i sig selv, løsrevet fra arbejdet.“<sup>838</sup> („Durchgehend gilt für die Beschreibung des neuen Herrenhofes, dass die Dinge nicht da sind als das, was sie Kraft ihrer Funktion oder ihres Nutzwertes sind. [...] Der Wohlstand, der durch die Arbeit der alten Leute geschaffen wurde, ist zum Ziel in sich selbst geworden, losgerissen von der Arbeit.“ [Übers. F. F.]) Aus dem Interieur lässt sich eine fortschreitende Kapitalisierung der Gesellschaft lesen, in der undurchsichtig wird, woher Wohlstand kommt. Bei den Produkten tritt ihr Gebrauchswert zurück, stattdessen werden sie Zeichen des Reichtums.

Die alten Portraits sind dagegen in die Knechtskammer verbannt worden; „rigtigt Skrammel var det, især to gamle Potrætter, det ene en Mand i rosenrød Kjole og med Paryk, det andet en Dame med puddret opsat Haar og en rød Rose i Haanden“

<sup>833</sup> Vgl. de Mylius 1986b, S. 36.

<sup>834</sup> EoH 2, S. 60; SM(TD) 1, S. 556.

<sup>835</sup> Vgl. Wallerstein 1984, S. 20 f. Eine grundlegende Kritik an Wallersteins Kapitalismus-Begriff findet sich bei Imbusch 1990, besonders S. 68–77, 117. Wallersteins Erläuterungen zu Rollenverteilung und Arbeitsteilung sind m. E. plausibel.

<sup>836</sup> EoH 2, S. 61; SM(TD) 1, S. 559. Die Länge der Akkumulation gibt die Übersetzung aufgrund der Unterbrechung der Satzstruktur durch den Punkt leider nicht wieder, dabei wird hier syntaktischer Überfluss zur Markierung des Reichtums auf der Inhaltsebene eingesetzt.

<sup>837</sup> Zum Interieur vgl. Kapitel 2.1.1; 3.3.1.

<sup>838</sup> De Mylius 1986b, S. 38.

(„richtiger Trödel“<sup>839</sup> war es, namentlich zwei alte Porträts, das eine ein Mann im rosa Frack und mit einer Perücke, das andere eine Dame mit gepudertem, hochfrisiertem Haar und mit einer Rose in der Hand“)<sup>840</sup> – die Portraits der Urahn, deren Kleidung und Frisur sie als Figuren des Rokoko ausweist.<sup>841</sup>

Die Nachkommen der Urahn haben trotz ihrer guten Ausbildung nicht alle „lige gode Hoveder“ („gleich gute Köpfe“ [Übers. F. F])<sup>842</sup>. Der überwiegende Teil der Familie distanziert sich vom Sockenhändler und der Gänsemagd, einzig die junge Baronesse weiß die vergangene „patriarchalische Gemütlichkeit“ gebührend zu würdigen.<sup>843</sup> Der Hauslehrer, Sohn eines Pfarrers, hält dem jungen Mädchen eine Rede über Adel und Bürgertum, in der er den Adelsstand gegen die Angriffe seiner Gegner verteidigt, sofern er sich edel verhält gegenüber seinen Mitmenschen. Wo der Adel dagegen den Bürger allein aufgrund seines Standes verachte, „[...] der er Adelen gaaet i Forraadnelse, blevet til Maske af den Slags, som Tespis gjorde sig dem, og man morer sig over Personen og giver den Satiren i Vold.“ („[...] dort ist der Adel in Fäulnis übergegangen, zu einer Maske geworden von jener Art, wie Thespis sie sich machte, und man belustigt sich über die Person und wirft sie der Satire in die Arme.“)<sup>844</sup>.

„Alt paa sin rette Plads!“ zeichnet ein komplexes Geschichtsbild: Wie der Weidenbaum, der noch vor dem Aufstieg der Familie gepflanzt wurde und ihr Zeichen geworden ist,<sup>845</sup> einhundert Jahre später von Grund auf gespalten ist und überwuchert von anderen Pflanzen, „ligesom en heel lille hængende Have“ („geradezu ein ganzer hängender kleiner Garten“)<sup>846</sup>, so gibt es in den gehobenen Kreisen Momente des Niedergangs und Zerfalls, aber auch des Aufblühens von neuem Leben. Zwar gibt es zyklische Bewegungen im Zentrum der gesellschaftlichen Macht, diese laufen jedoch nicht zeitgleich ab, so dass es zu einem Ineinander gegenläufiger Prozesse kommt. Gute wie schlechte Köpfe gibt es im Adel, die sich in verschiedenen Rhythmen ablösen. Grundsätzlich sind die Grenzen zwischen Adel und Bürgertum durchlässig.<sup>847</sup>

Am Ende des Märchens löst die Flöte des Pfarrerssohnes eine Revolution aus, die alle an ihren rechten Platz zu blasen scheint. Diese Revolution zeigt bei genauerer Betrachtung, dass die gesellschaftliche Durchlässigkeit Grenzen kennt: Der Stallknecht fliegt nur in die Dienerkammer, „ikke i Storstuen, der kunne han ikke kom-

<sup>839</sup> Eine alternative Übersetzung ist „Gerümpel“ oder „Kram“, was die Portraits der Ordnungsklasse des Abfalls noch näher brächte.

<sup>840</sup> EoH 2, S. 61; SM(TD) 1, S. 559. Das Rot der Rose ist in der Übersetzung abhanden gekommen.

<sup>841</sup> Vgl. hierzu Friedell 1996, 577 f.

<sup>842</sup> EoH 2, S. 60. Vgl. SM(TD) 1, S. 558: „doch sie hatten nicht alle einen guten Kopf“.

<sup>843</sup> Vgl. EoH 2, S. 61, 64; SM(TD) 1, S. 559 f.

<sup>844</sup> EoH 2, S. 65; SM(TD) 1, S. 561 f.

<sup>845</sup> Die erste Begegnung von Magd und Händler endet mit der Pflanzung des Baumes, ihr Portrait ist von Weidenzweigen umgeben. Vgl. EoH 2, S. 58–61; SM(TD) 1, S. 555–558.

<sup>846</sup> EoH 2, S. 60; SM(TD) 1, S. 558.

<sup>847</sup> Vgl. auch Wallerstein 2004a, S. 90 Anm. 32, der diesen Sachverhalt für das 18. Jahrhundert – allerdings nur für die gewählten Beispiele Frankreich und Großbritannien – konstatiert.



me“ („nicht in die große Stube, dort konnte er nicht hinkommen“)<sup>848</sup>. Einen Aufstieg verzeichnen neben dem Knecht allein die junge Baronesse und der Pfarrerssohn, die es an den Vorsitz der Tafel weht. Während ein alter Graf an seinem Platz bleibt, werden einige Mitglieder der vornehmen Gesellschaft sowie eine reiche Großhändlerfamilie und zwei reiche Bauern der Umgebung in den Schmutz geblasen<sup>849</sup> – und auch das nur für kurze Zeit, denn: „det var en farlig Fløite; lykkeligviis sprak den ved den første Lyd, og det var godt, saa kom den i Lommen igjen: „Alt paa sin rette Plads!’ / Dagen efter talte man ikke om den Begivenhed, derfor har man den Talemaade ,at stikke Piben ind!’“ („es war eine gefährliche Flöte; zum Glück platzte sie beim ersten Ton, und das war gut, nun kam sie wieder in die Tasche: „Alles, wo es hingehört!’ / Am nächsten Tage sprach man nicht von dem Ereignis, daher hat man die Redensart: „die Pfeife einstecken!’“)<sup>850</sup>

Der Begriff der Revolution fällt in der Geschichte nicht;<sup>851</sup> stattdessen ist der Ton der Flöte, der den umwälzenden Sturm verursacht, so anhaltend, als klänge er von einer Dampflokomotive.<sup>852</sup> Damit weckt er die Assoziation der industriell-technischen Revolution – und führt so auf die Spur des eigentlichen Wandels, der am Ende der Geschichte steht, eines Wandels der Struktur der Dingwelt.

Die Geschichte verteidigt bürgerliche, teilweise auch feudale Wertesysteme und liefert ein Bild vom Aufstieg des Bürgertums. Sie ist aber nicht frei von Ambivalenzen.<sup>853</sup> So wird das wiederkehrende „Alt paa sin rette Plads!“ jeweils in unterschiedlicher Bedeutung verwendet: Rufen die Hochmütigen den Spruch, wenn sie Gewalt gegen Niedergestellte ausüben, verwendet der Händler und Urahn den Satz überwiegend ironisch. Dadurch wird die Aussage, die Flöte sei in der Tasche an ihrem rechten Platz, unterlaufen. Auch die Tatsache, dass am nächsten Tag von dem Ereignis nicht mehr gesprochen wird, macht die „gefährliche Flöte“ nicht zwangsläufig ungefährlich: Der Text transportiert das Geschehene weiterhin.

Am Ende ist alles wieder in der alten Ordnung außer der Position der alten Portraits. Nachdem ein Kunstkennner sie als Meisterwerke eingeschätzt hat, werden sie instand gesetzt und hängen an einem Ehrenplatz.<sup>854</sup> Damit ist der Wert der Bilder als Überlieferung der familiären Tradition abgelöst worden von ihrem Marktwert: Sie

<sup>848</sup> EoH 2, S. 66; SM(TD) 1, S. 563. Eventuell kann jedoch der erste Besuch des Sockenhändlers beim Hofe als Parallelstelle gelesen werden. Dieser kommt auch in den Festsaal, obgleich er dafür zu gering ist (s. o.), und übernimmt schließlich den Hof.

<sup>849</sup> De Mylius wertet dies als Gegenschlag von „Andersens Version der nationalen Revolution“ gegen städtische Kapitalisten und Bauern, die zu politischen Machtfaktoren heranwachsen. Vgl. ders. 1986b, S. 42 und 2004, S. 275.

<sup>850</sup> EoH 2, S. 66; SM(TD) 1, S. 564. Diese Redensart bedeutet im Dänischen sowohl „zurückhaltend in seinem Auftreten werden“ als auch „sein Vorhaben aufgeben“. Vgl. EoH 2, S. 470.

<sup>851</sup> De Mylius (1986b, S. 40; 2004, S. 275) verweist auf die bürgerliche Revolution von 1848–49, die – wie die hier beschriebene – nur von kurzer Dauer und nicht eigentlich gesellschaftsumstürzend war und auf die Verfassungsänderung in Dänemark von 1849, die der Abschaffung von Adelsprivilegien diene. Vgl. auch Zipes 2006, S. 100.

<sup>852</sup> Vgl. EoH 2, S. 65; SM(TD) 1, S. 563.

<sup>853</sup> Vgl. auch de Mylius 1986b, S. 40–43.

<sup>854</sup> Vgl. EoH 2, S. 66; SM(TD) 1, S. 564.

sind eine Investition wert.<sup>855</sup> Was der Dampflokomotiventon der Flöte hervorgebracht hat, ist eine beinahe unmerkliche Verschiebung in der Ordnung der Dinge; während die Mächtigen, wie bei nahezu jeder Revolution,<sup>856</sup> nur einem kurzfristigen Abstieg unterworfen sind und die Stallknechte niemals weiter kommen als bis in die Dienerkammer. Aber: „Evigheden er lang, længere end denne Historie!“ („Die Ewigkeit ist lang, länger als diese Geschichte!“)<sup>857</sup> – es kann noch viel passieren.<sup>858</sup>

Die sich in „*Alt paa sin rette Plads!*“ nur andeutende Durchdringung der Welt durch kapitalistische Ordnungssysteme ist der Geschichte in *Hjertesorg* (*Herzeleid/Herzenskummer*<sup>859</sup>) (1852) vorangestellt worden, das das *Historier*-Heft des Jahres 1853<sup>860</sup> eröffnet.

„Det er egentligt en Historie i to Dele, vi her komme med; første Deel kunde gjerne være borte, – men den giver Forkundskaber, og de ere nyttige!“ („Eigentlich ist es eine Geschichte in zwei Teilen, mit der wir hier ankommen; der erste Teil könnte gut wegfallen, – aber er gibt Vorkenntnisse, und die sind immer nützlich.“)<sup>861</sup>, kündigt der Erzähler an. Dass „wir“<sup>862</sup> (die Erzählperspektive) uns auf einem Herrenhof befinden, lenkt den Blick von oben nach unten.<sup>863</sup> Die Geschichte ist, entgegen der Ankündigung des Erzählers, ein Meisterwerk an sprachlicher Effizienz: Auf nicht einmal zwei Seiten findet sich ein komplexes, systemkritisches Gesellschaftsbild.

Nach Svend Erik Larsen ist die Grenze zwischen nicht-ökonomisch und ökonomisch in *Hjertesorg* durchlässig. Wenn die Vorkenntnisse, die der erste Teil liefert,

<sup>855</sup> Eventuell kann die „*Alt paa sin rette Plads!*“ vorangehende Geschichte *Hjertesorg* (s. u.) an dieser Stelle auf den kommenden Text bezogen werden: Denn in *Hjertesorg* spielt „en Udstilling“ (EoH 2, S. 57) („eine Ausstellung“, wird in den beiden verwendeten Übersetzungsvarianten nicht wörtlich übersetzt), die Eintritt kostet, eine zentrale Rolle. Dass die Portraits über ihre Schätzung des Kunstkenner als ausstellungswürdig klassifiziert werden, kann als ihr Eintreten in eine kapitalistische Verwertungslogik interpretiert werden. Auch de Mylius (2004, S. 276) betont, dass die Gemälde allein aufgrund ihres Geldwertes aufgestiegen sind.

<sup>856</sup> Zur jahrhundertelangen Kontinuität der Familien, die der Oberklasse angehörten, vgl. Wallerstein 1984, S. 37.

<sup>857</sup> EoH 2, S. 66; SM(TD) 1, S. 564.

<sup>858</sup> De Mylius (1986b, S. 43) geht davon aus, dass die Werte, die die Geschichte transportiert, im Unveränderlichen, in Natur und moralischen Qualitäten verankert seien, und deshalb könne sie am Ende „die Pfeife einstecken“ (d. h. nicht mehr aktiv eine Entwicklung vorantreiben) und die Ewigkeit „alles an den rechten Platz“ bringen lassen. Diese Überlegungen basieren auf der m. E. nicht zutreffenden Vorstellung, der geschichtliche Charakter von Natur und gesellschaftlichen Wertvorstellungen spiele in der Geschichte keine Rolle.

<sup>859</sup> Dohrenburg übersetzt *Herzeleid*, Detering *Herzenskummer*. In diesem Abschnitt wechsele ich zwischen den Übersetzungsvarianten, da die Übersetzung von Dohrenburg der Übersetzung von Detering stellenweise vorzuziehen ist.

<sup>860</sup> Vgl. EoH 2, S. 469 f.

<sup>861</sup> EoH 2, S. 56; SM(D) 1, S. 204. Im dänischen Original findet sich kein „immer“ entsprechendes Wort.

<sup>862</sup> Bredsdorff (2006, S. 144 f.) wertet dies als dichterischen oder königlichen Pluralis Majestatis, mit dem der Erzähler eine ambivalente Position zwischen Empathie und Mangel an Einfühlungsvermögen einnimmt.

<sup>863</sup> Vgl. SM(TD) 2, S. 723; Jørgensen 1988, S. 158–161.

als nützlich bezeichnet werden, wechselt der Text vom literarischen ins ökonomische Register.<sup>864</sup> Bereits im ersten Satz wird deutlich, dass der Erzähler in *Hjertesorg* eine zentrale Rolle spielt, und er erweist sich zugleich als unzuverlässig. So wäre der zweite Teil des Textes, sofern man entweder die zweite Hälfte des Textes oder den einen Satz umfassenden Absatz, nach dem es heißt: „det er anden Deel“ („das ist der zweite Teil“)<sup>865</sup>, darunter versteht, entgegen der Aussage des Erzählers ohne den ersten Teil nicht zu verstehen. Die Geschichte läuft auf den ersten Blick in zwei aufeinander folgenden Parallelkonstruktionen ab. Die Struktur des Textes wird jedoch durch den in der Mitte des Textes stehenden Einschub „det er anden Deel“ mehrdeutig. Auf diesen zweiten Teil folgt noch etwa die Hälfte des Gesamttextes. Während einige Interpreten in dem Einschub nur die Ankündigung des zweiten Teils erkennen, wird für andere aus der eingangs behaupteten Zweiteiligkeit mindestens eine Dreiteiligkeit; einige Interpretationen identifizieren sogar vier oder fünf Teile.<sup>866</sup> Das Verhältnis von Teil und Ganzem ist problematisch geworden.<sup>867</sup> Das gilt für den Text, aber auch für die darin gezeigte(n) Gesellschaft(en).

Die Ökonomie durchdringt in *Hjertesorg* alle gesellschaftlichen Bereiche, auch das Erzählen selbst, während zugleich eine kritische Distanz der Literatur zu ihr behauptet wird. Es ist einerseits die Sprache, vor allem die Schriftsprache, die in *Hjertesorg* Verbindungen zwischen den unterschiedlichen Mitgliedern der Gesellschaft herstellt.<sup>868</sup> Andererseits ist es das Geld, in Form von Aktien und Hosenträgerknöpfen. Mit den Aktien wird die Trennung zwischen Schreiben und ökonomischem Handeln durchlässig. Die durch die Medien des Geldes und der Schrift gestifteten Zusammenhänge sind zweifelhaft, der Wert ihrer Aussagen ist nicht gedeckt.<sup>869</sup> Die Aktien, die arbiträre Knopfwährung, deren Geltung höchstwahrscheinlich von begrenzter Dauer ist, und der unzuverlässige Erzähler stehen nicht für Solidarität.

Eine Gerberwitwe besucht in *Hjertesorg* den Herrenhof, als der Hausherr gerade aus ist. Man soll Aktien für ihre Gerberei kaufen. „Wir“ raten ihr, die Papiere in einem Umschlag zu hinterlegen, auf den sie den Namen des Hofeigentümers schreiben soll. Nicht zufällig handelt es sich bei diesem um einen „*Generalkrigskommissær, Ridder, etcetera*“ („Herrn Generalkriegskommissar, Ritter, etcetera“)<sup>870</sup> – militärische Macht und ökonomische Macht ergänzen sich in der Gesellschaft, die gezeich-

<sup>864</sup> Vgl. Larsen 1975, S. 116 f.; 121 f.

<sup>865</sup> EoH 2, S. 56; SM(D), S. 205.

<sup>866</sup> Vgl. Barlby 2005, S. 95–102; Larsen 1975, S. 109–113; Svendsen 1999, S. 257–260; Sørensen 1973, S. 151–156.

<sup>867</sup> Vgl. Barlby 2005.

<sup>868</sup> Vgl. Larsen 1975, S. 109–113.

<sup>869</sup> Zu dem Zusammenhang von Geld und Literatur und dem ihnen gemeinsamen Problem der Deckung vgl. Hörisch 1998, S. 11–34.

<sup>870</sup> EoH 2, S. 56; SM(D), S. 204.

net wird.<sup>871</sup> Die Aktie, die der Logik marktwirtschaftlicher Konkurrenz unterworfen ist, gehört zugleich einer Logik der Gewalt an.

Die Witwe beginnt, den Namen zu schreiben, bleibt jedoch bei „Generalkrigs“ stehen und seufzt: „jeg er kun et Fruentimmer!“ („Ich bin nur ein Frauenzimmer!“)<sup>872</sup> Zwischen den Vorgängen, die gesellschaftliche Macht garantieren, und dem weiblichen Geschlecht steht für die Witwe eine unüberwindbare Distanz. Im zweiten Teil des Textes wird deutlich, wie früh diese Distanz implementiert wird.<sup>873</sup>

*Hjertesorg* etabliert mit der Begegnung auf dem Herrenhof eine Verbindung zwischen der Fähigkeit zu schreiben und gesellschaftlicher Macht. Diese Verbindung lässt die Ambivalenz des literarischen Erzählens deutlich werden, denn den Mächtigen stehen in *Hjertesorg* die Schwachen gegenüber, auf die keine Rücksicht genommen wird. Der Erzähler blickt zwar weitgehend solidarisch auf die Armen und Ohnmächtigen, ist aber nicht Teil von ihnen und wahrt Distanz. Zudem hilft er ihnen nicht, obwohl dies möglich wäre.<sup>874</sup>

Mit sich führt die Witwe einen Mops. Weil er von seinem Frauchen auf dem Boden abgesetzt wird, während sie schreibt, knurrt er: „[H]an var jo ogsaa taget med for sin Fornøielse og Sundheds Skyld, og saa skal man ikke sættes paa Gulvet.“ („[E]r war schließlich auch zum Vergnügen und seiner Gesundheit wegen mitgekommen, und dann soll man nicht auf den Boden gesetzt werden.“)<sup>875</sup> Die Gerberwitwe ist einerseits ohnmächtig im Versuch, Kapital einzuwerben, andererseits ohne Mitgefühl für ihren noch ohnmächtigeren Begleiter.<sup>876</sup> Alle Figuren in *Hjertesorg* haben Teil an einer Ökonomie, die keine Solidarität erlaubt, obgleich aus deren Mangel Leid entsteht. Die unerfüllten Wünsche der einen erlauben erst die Freuden der anderen.

Das Äußere des Mopses wird durch Speckrücken und Plattnase charakterisiert. Er beißt nicht, so die Witwe, denn:

„han har ingen Tænder. Han er ligesom Lem af Familien, trofast og arrig, men dette er han tirret til af mine Børnebørn; de lege Bryllup, og saa vil de have ham til at være Brudepige, og det anstrænger ham, det gamle Skind!“

Og hun afleverede sine Papirer og tog Moppen paa Armen. Det er første Deel – som nok kunde undværes!

„Moppen døde!“ det er anden Deel.

<sup>871</sup> Vgl. auch die Parallelen zu dieser Verbindung in der Weltgeschichtsschreibung bei Nolte 2005, S. 188 f. Der *Generalkrigskommissær* stand u. a. der Rekrutierung von Soldaten vor. Vgl. EoH 2, S. 469.

<sup>872</sup> EoH 2, S. 56; SM(D), S. 204. Für biographische Angaben zu einer Begegnung, die *Hjertesorg* zugrunde liegen könnte, vgl. Jacobsen 1975.

<sup>873</sup> Vgl. dagegen die Interpretation von Holmgaard (1974, S. 93), der in der Witwe eine ausschließlich negativ besetzte Figur erkennt. Aufgrund der Annahme, Andersens Universum lasse generell nur kleine Mädchen, Königinnen und aufopfernde Mütter als positive Frauenfiguren zu, übersieht er die Funktion struktureller Gewalt für die Genderkonstellationen in *Hjertesorg*: Der Text lässt erkennbar werden, dass Frauen hier systembedingt weniger Möglichkeiten haben, ihre Potentiale zu realisieren. Zum Begriff „strukturelle Gewalt“ vgl. Galtung 1975, S. 12, 16 ff.

<sup>874</sup> Vgl. Barlby 2005, S. 107–109; Bredsdorff 1993, S. 19 f.; Larsen 1975, S. 112–117.

<sup>875</sup> EoH 2, S. 56; SM(D), S. 204.

<sup>876</sup> Vgl. Bredsdorff 1993, S. 14.



(„er hat keine Zähne. Er gehört sozusagen zur Familie, ist treu und gehässig, aber dazu wird er von meinen Enkeln aufgestachelt; die spielen Hochzeit, und dann wollen sie, er soll Brautjungfer sein, und das strengt ihn an, die alte Haut!“

Und sie ließ ihre Papiere da und nahm den Mops auf den Arm. Das ist der erste Teil der indessen zu entbehren wäre!

Der Mops starb! – Das ist der zweite Teil.“<sup>877</sup>

Das nicht mit übersetzte „Lem“ („Glied“), das den Mops „sozusagen“ als Glied der Familie ausweist, würde stärker deren systemischen Charakter durch die Analogie zum Körper transportieren:<sup>878</sup> Die Familie braucht auch die schwachen Glieder, um sich an ihrem Leid zu erfreuen. Mit dem Mops hat sich der Blick dem ‚Ganz unten‘ zugewandt. Die Figur des Mopses verbindet zugleich die beiden längsten Teile des Textes.<sup>879</sup>

Als „Brudepige“ wird ihm eine weibliche Rolle aufgezwungen. Deren gesellschaftliche Bedingtheit wird so auf die Spitze getrieben, um in der Qual des Mopses und seiner Schwäche die Machtverteilung zwischen den Geschlechtern zu problematisieren. Diese Problematisierung unternimmt der Text konsequent für alle Figuren.

Der Mops beißt nicht, denn er hat keine Zähne, aber bissig („arrig“ wird bezogen auf Hunde meist mit „bissig“ übersetzt<sup>880</sup>) ist er doch: Ohnmacht und Wut des missbrauchten letzten Gliedes der Familie sind grenzenlos, so wie die oft unbewusste Grausamkeit der Überlegenen. Die äußerlich sichtbare Deformation als Resultat einer Züchtung zeigt dem Menschen das Ergebnis seines Tuns als Fratze.<sup>881</sup>

Als „wir“ eine Woche später die Handelsstadt besuchen und dort ein Gasthaus beziehen, geht unser Ausblick aus dem Fenster auf die Materialien für die Gerberei der Witwe: Leder und Häute („Skind og Huder“). So wird zwischen dem Mops, den die Witwe als „gamle Skind“ bezeichnet hatte, und den ökonomischen Aktivitäten der Dame eine Brücke geschlagen. Dass sich die Gerberei, deren Umwandlung in eine Aktiengesellschaft offenbar geplant ist, mit dem Häuten von Tieren befasst, die zugleich über die Figur des Mopses als schwächster Teil der Familie ausgewiesen

<sup>877</sup> EoH 2, S. 56; SM(TD) 1, S. 552. Detering übersetzt die partikularisierende Synekdoche „det gamle Skind“ mit „das arme Luder“, wodurch die unmittelbare Verbindung zwischen der Haut des Mopses und den Häuten der Gerberei („Skind og Huder“, EoH 2, S. 56) nicht mehr ersichtlich ist. Vgl. SM(D), S. 204.

<sup>878</sup> Auch in der Übersetzung von Detering geht „Lem“ verloren. Vgl. SM(D), S. 204.

<sup>879</sup> Vgl. Bredsdorff 1993, S. 13 f.; 2006, S. 141–143.

<sup>880</sup> Dohrenburg übersetzt mit „gehässig“, Detering mit „böartig“ (SM(D), S. 204), vielleicht in Anlehnung an die Charakterisierung des Mopses in *Brehm's Illustriertes Thierleben* (vgl. Brehm/Schödler 1868, S. 201). Das Oxymoron, dass es einen zahnlosen bissigen Hund geben könnte, leuchtet im Kontext der Geschichte jedoch ein.

Zur Figur des Mopses, der im 19. Jahrhundert als Altjungferhund und Spiegelbild seiner Herrin galt, und den Ruf hatte, ein launenhaftes, unartiges und verhätscheltes Tier von Frauen zu sein, die es nicht verstanden, mit ihrem Hund und ihren Gefühlen umzugehen, vgl. Buchner-Fuchs 1998; S. 284 f.

<sup>881</sup> Vgl. auch SM(TD) 2, S. 723.

wurden, weist auf den Umgang des ökonomischen Systems mit seinen schwächsten Gliedern hin.<sup>882</sup>

Zwar wird der Mops beerdigt (und nicht gehäutet), dennoch entzieht auch seine Leiche sich nicht der kapitalistischen Verwertungslogik: „Børnene dandsede rundt om Graven, og den ældste af Drengene, en practisk Yngling paa syv Aar, foreslog, at der skulde være en Udstilling af Moppens Grav og det for Alle fra Strædet;“ („Die Kinder tanzten rund ums Grab, und der älteste der Knaben, ein praktischer Jüngling von sieben Jahren, schlug vor, Mopsens Grab sollte ausgestellt werden, und zwar für alle aus der Gasse;“)<sup>883</sup> statt einer Trauerszene kommt es zu einem karnevalistischen Fest.<sup>884</sup>

Für die Besichtigung des Mopsgrabes wird Eintritt in Höhe von einem Hosenträgerknopf erhoben – „det var Noget enhver Dreng havde, og han ogsaa kunde levere for Smaapigerne; og det Forslag blev eenstemmigt antaget.“ („so einen hatte jeder Junge, und das konnten sie auch für die kleinen Mädchen mitliefern; und dieser Vorschlag wurde einstimmig angenommen.“)<sup>885</sup> Alle Kinder der Gasse und der Hinterhäuser kommen und zahlen einen Knopf, um das Grab des Mopses zu sehen, heißt es, „og det var nok saa meget værd.“ („und das war die Sache wohl wert.“)<sup>886</sup>

Im Zentrum des Warenumschatzsystems, das die Menschen verbindet, steht der Tod. Produktion und Konsumtion sind mit den Todesstätten Gerberei und Grab verbunden.<sup>887</sup> Der Tod steht auch in der Mitte des Textes: „*Moppen døde!*“ Um diesen stillen Kern entfaltet sich eine Gesellschaft von Spekulation und Spektakel, die auch das Lebensende zu einem guten Geschäft macht. Anstelle des langfristigen Lebensentwurfes, der sich mit der zur Parodie verkommenen Hochzeit verbindet, tritt eine durch Hosenträgerknöpfe kurzfristig zusammengehaltene Gesellschaft. Leichen werden dabei zur Geschäftsgrundlage. Gesellschaftlichen Zusammenhalt gibt es nicht ohne Exklusion, die Zahl der eingeschlossenen überwiegt dabei stets die

<sup>882</sup> Vgl. die interessante Analogie in der Motivwahl bei Marx: „Der ehemalige Geldbesitzer schreitet voran als Kapitalist, der Arbeitskraftbesitzer folgt ihm nach als sein Arbeiter; der eine bedeutungsvoll schmunzelnd und geschäftseifrig, der andre scheu, widerstrebsam, wie jemand, der seine eigne Haut zu Markt getragen und nun nichts andres zu erwarten hat als die – Gerberei.“ Marx 1962, S. 191.

<sup>883</sup> EoH 2, S. 57; SM(D), S. 205.

<sup>884</sup> Vgl. Johansen 2007, S. 590–592.

<sup>885</sup> EoH 2, S. 56; SM(TD) 1, S. 552. Die Übersetzungsvariante von Detering ist zwar insgesamt näher am Original was den Satzbau betrifft, leider berücksichtigt sie aber nicht, dass die Jungen den Knopf nicht den Mädchen geben, sondern ihn für sie abliefern. Das impliziert eine viel weiter reichende Entmündigung der Mädchen, als ihnen die Verfügungsgewalt über das symbolische Geldzeichen zu überlassen. Vgl. SM(D), S. 205.

<sup>886</sup> EoH 2, S. 57; SM(D), S. 205. Dohrenburg übersetzt: „und das war wirklich viel wert.“ (SM(TD) 1, S. 552). Noch enger am Text wäre m. E.: „und das war schon so viel wert.“ So bleibt die Ambiguität des Originals (die die Übersetzungsvarianten widerspiegeln) erhalten, die offen lässt, ob der Wert „wirklich“ groß ist, oder nur ein angemessenes Preis-Leistungsverhältnis vorliegt – das in seiner offensichtlichen Unangemessenheit (zu sehen gibt es nur einen mit Scherben geschmückten Erdhügel) die Bedeutung gesellschaftlicher Konventionen für den Preisbildungsprozess widerspiegeln würde.

<sup>887</sup> Vgl. Holmgaard 1974, S. 96.

der ausgeschlossenen Elemente. Die Exkludierten haben keinen Einfluss auf gesellschaftliche Entscheidungen.

Das Umschlagen von Überfluss in Knappheit und von Knappheit in Überfluss prägt die Ökonomie in *Hjertesorg*. Der eigentlich reichlich vorhandene Zugang zum Grab wird künstlich verknappt und dadurch kostbar. Knappheit ist ein Charakteristikum der Währung, die nur den Jungen zur Verfügung steht; knapp und Knopf sind im Dänischen zudem Homonyme. Zugleich sind Hosenträgerknöpfe aber auch überflüssig, weil der Hosenträger ein Zusatzsicherungssystem ist.<sup>888</sup> Der gesellschaftliche Zusammenhang wird durch willkürliche Wertsetzungen erzeugt, Knappheit und Überfluss sind Gegenstand eines immerwährenden Aushandlungsprozesses. Wechsel zwischen Knappheit und Überfluss kennzeichnen auch den Erzählstil, in dem der Erzähler durch die Thematisierung von scheinbar überflüssigen Äußerungen auf sich selbst verweist und gleichzeitig mit wenigen Worten viel erzählt.<sup>889</sup> Damit wird die verbreitete Charakterisierung der Literatur als funktional überflüssiger Gesellschaftsbereich und als Gegenpol zum Ökonomischen aufgenommen und zugleich gebrochen.<sup>890</sup>

Ein schönes, aber armes Mädchen scheint für das harte Los der Schönheit in einer von wirtschaftlichen Erwägungen bestimmten Welt zu stehen.<sup>891</sup> Es hat keinen Jungen, der für es zahlt und bleibt deshalb vor dem Tor.<sup>892</sup> Als alle Kinder weg sind, beginnt es zu weinen: „hun alene havde ikke seet Moppens Grav.“ („sie allein hatte Mopsens Grab nicht gesehen.“)<sup>893</sup> Durch diese Figur wird klar, dass auch in der Kindergesellschaft strenge Mechanismen von Inklusion und Exklusion greifen. Über die Zulassung zum Innen entscheiden diejenigen, die immer schon darin waren, und dort sind die Wertmaßstäbe durch die Eigengesetzlichkeiten der Kapitalakkumulation gesetzt: Alles wird Ware, sogar die Besichtigung eines Scherbenhaufens, der den Tod des Unterlegenen markiert.<sup>894</sup> Es greift eine hierarchische Struktur, in der das Stimmrecht bei denen liegt, die über Kapital (ein Mopsgrab) verfügen (oder diesen Kindern sehr nahe stehen), und in der es mehr oder weniger starke Abhängigkeiten gibt, die soziale Kontrolle erlauben, welche die Kontrolle über den Raum

<sup>888</sup> Vgl. Barlby 2005, S. 105 f.

<sup>889</sup> Vgl. Svendsen 1999, S. 257–260.

<sup>890</sup> Zu Literatur als Kunst des Überflusses und ihrer gleichzeitigen Erfassung durch den ökonomischen Code vgl. Hörisch 1998, S. 18–26.

<sup>891</sup> Vgl. Larsen 1975, S. 119–121. Larsen erkennt in der literarischen Wertschätzung der unbewussten Schönheit des Mädchens den Ausdruck einer Überlegenheit der Schrift über die wirtschaftlichen Exklusionsmechanismen.

<sup>892</sup> Holmgaard (1974, S. 97) erklärt: „Det der gav adgang ‚var noget enhver Dreng havde‘, men ikke pigerne, de må gå i par med drengene for at komme ind. Det er det, den yndige lille pige ikke gør, og det giver hendes seksualnegatoriske positivitet.“ („Was den Zutritt verschafft ist ‚etwas, das jeder Junge hatte‘, aber nicht die Mädchen, diese müssen mit den Jungen im Paar gehen. Das ist es, was das schöne kleine Mädchen nicht tut, und das verleiht ihr ihre sexualnegatorische Positivität.“ [Übers. F. F.] )

<sup>893</sup> EoH 2, S. 57; SM(D), S. 206.

<sup>894</sup> Vgl. Larsen 1975, S. 111; Möller 2006, S. 89. Nach Larsen (1975, S. 114) ist die Kinderwelt noch grausamer als die Erwachsenenwelt.

mit einschließt. Auch das ausgeschlossene Mädchen ist verstrickt in das sozial erzeugte Begehren und ohne Mitgefühl. Sie weint nicht über den Tod des Mopses, sondern über das entgangene Spektakel.<sup>895</sup>

Dass die Jungen den Mädchen den Eintritt bezahlen (oder auch nicht), greift das Motiv des „armen Frauenzimmers“ vom Beginn der Geschichte auf. Das Mädchen hat wie die Witwe keinen Mann und deshalb keinen ausreichenden Besitz, um gesellschaftlich inkludiert zu sein.

Zum weinenden Mädchen bemerkt der Erzähler:

Det var Hjertesorg og stor, som den Voxnes tidt kann være det.

Vi saae det ovenfra – og ovenfraa seet – denne, som mange af vore og Andres Sorger, – ja saa kunne vi lee af dem! – det er Historien, og den, som ikke forstaaer den, kan tage Actier i Enkens Garveri.

(Das war Herzenskummer und groß, wie der von Erwachsenen es oft sein kann.

Wir sahen es von oben mit an – und von oben betrachtet – dieser, wie mancher von unserem und anderer Leute Kummer, – ja, da sieht er zum Lachen aus! – das ist die Geschichte, und wer sie nicht versteht, der kann ja Aktien kaufen auf die Gerberei der Witwe.)<sup>896</sup>

Dazu stellt Detering fest, dass die Doppelperspektive, die am Ende des Textes reflektiert wird, zugleich eine erzählerische und eine soziale ist: „von oben‘ schaut der Erzähler, der bei ‚Generalkriegskommissars‘ ein- und ausgeht, an den Blick von unten aber kann er sich gut erinnern; ‚von oben‘ schaut er als versöhnlicher Humorist, ‚von unten‘ als erbitterter Satiriker.“<sup>897</sup>

Jørgen Holmgaard stellt dar, wie sich der Text auf die wachsende Durchdringung des dänischen Marktes durch den globalen Kapitalismus, insbesondere in Form von Aktienhandel und Industrialisierung bestimmter Zweige der Produktion, bezieht. Er nimmt an, *Hjertesorg* fordere zu einer Positionierung gegen die neue Geldwirtschaft zugunsten überlieferter geistiger Werte auf, die ein geistiges Vermögen voraussetzten.<sup>898</sup> Geistige Vermögen jedoch sind in *Hjertesorg* untrennbar mit ökonomischem Kapital verbunden. Durch diese Kopplung wird die von Holmgaard behauptete idealistische Aussage des Textes untergraben. Der Erzähler ist offensichtlich integriert in die Welt der Wohlhabenden, er spricht immer als Teil eines reichen „wir“. Svend Erik Larsen betont, dass das „wir“ sich auf einer hohen sozialen Stufe befindet, sich frei bewegen kann und keine Geldsorgen hat.<sup>899</sup>

Zwar ruft der Erzähler zum Ausstieg aus dem System des Hautabziehens auf: Nur wer nicht versteht, dass der Kummer allein von oben zum Lachen aussieht, kann

<sup>895</sup> Bredsdorff (2006, S. 142) geht davon aus, dass sie weint, weil die anderen Kinder sie allein zurücklassen, betont aber ebenfalls, dass sie nicht den Tod des Mopses betrauert.

<sup>896</sup> EoH 2, S. 57; SM(D), S. 206.

<sup>897</sup> SM(TD) 2, S. 723. Møller (2006, S. 90 f., 101 f.) und Holmgaard (1974, S. 92 f.) betonen dagegen die Unzugehörigkeit des Erzählers zu allen gesellschaftlichen Positionen.

<sup>898</sup> Vgl. Holmgaard 1974, S. 98. Sehr ähnlich ist in diesem Punkt auch die Interpretation von Sørensen 1973, S. 155. Holmgaards Interpretation bezieht sich dabei auf die Biographie Andersens, vgl. Holmgaard 1974, S. 95 f.

<sup>899</sup> Vgl. auch Larsen 1975, S. 110.

noch Aktien kaufen. Aber es ist nur der Blick von oben, der überhaupt die Wahl lässt, aus der ‚Aktiengesellschaft‘ auszusteigen. Unten herrscht dagegen die Gewalt der Exklusion oder der erzwungenen Inklusion. Der Widerstand des Unten findet in der Figur des zahnlos bissigen Mopses seine tragische Entstprechung. Dass der Erzähler stets als „wir“ spricht, ist letztlich das Eingeständnis der Unmöglichkeit des Ausstiegs: „Wir“ sind immer schon drin.

Betrachtet man den Schluss im Lichte dieser Durchdringung des Literarischen durch das Ökonomische, ließe sich mit Barlby fragen, ob es nicht eher wirtschaftliche Gründe sind, die dagegen sprechen, Aktien von der Witwe zu kaufen, die sich offenbar nicht gut auskennt im Geschäftsleben.<sup>900</sup> Nach dieser Lesart ist auch der Erzähler Teil des ökonomischen Denkens, von dem er sich zugleich distanziert.

Der Wert des Erzählten ist so unsicher geworden wie der von Aktien und Knopfgeld. Das Verdienst des Erzählers liegt darin, die Brüche des Ganzen sichtbar zu machen.

### 3.1.2 Sündenfälle? Emanzipation und Prostitution

Wenige Dinge sind uns so nahe wie unsere Kleidung. Zu Beginn des Märchens *De røde Skoe* (*Die roten Schuhe*) (1845) muss die kleine *Karen*<sup>901</sup> diese Erfahrung auf schmerzhafteste Art machen: Sie ist so arm, dass sie im Sommer barfuß und im Winter mit großen Holzschuhen gehen muss, von denen sie einen grässlich roten Spann bekommt. Die alte Schustersfrau aus dem Bauerndorf näht aus Stoffresten ein Paar rote Schuhe für das Mädchen, die sie an dem Tag bekommt, an dem ihre Mutter beerdigt wird. Als *Karen* mit ihren Schuhen hinter dem Sarg geht, fährt „en stor, gammel Frue“ („eine große, alte Frau“)<sup>902</sup> vorbei, die Mitleid mit ihr hat und zum Priester sagt: „’hør, giv mig den lille Pige, saa skal jeg være god imod hende!“ („Hören Sie, geben Sie mir das kleine Mädchen, dann will ich gut zu ihr sein!“)<sup>903</sup> Was hier als Akt der Barmherzigkeit auftritt, hat die Kehrseite, dass *Karen* sich strengen Regeln unterwerfen muss und die alte Dame zu einem späteren Zeitpunkt pflegen soll. Damit ist die Großzügigkeit der Frau zugleich eine Investition in die eigene Zukunft. Dass *Karen* als *Gabe* vom Priester zur reichen Dame wandert, lässt sie zum Gegenstand werden, über den andere verfügen.

Og *Karen* troede det var altsammen for de røde Skoe, men den gamle Frue sagde at de vare gruelige, og de bleve brændte, men *Karen* selv blev klædt paa reent og net; hun

<sup>900</sup> Vgl. Barlby 2005, S. 107 f.

<sup>901</sup> Der Name wird im Original stets kursiv gesetzt; dies gilt für die meisten Namen in den *Eventyr og Historier*. Einige Interpreten, die biographisch orientiert verfahren, gehen davon aus, dass der Name auf Andersens in den Autobiographien verschwiegene Halbschwester Karen verweist. Vgl. Bredsdorff 1983, S. 20; Brix 1970, S. 157–159; Lotz 1988, S. 25; Nyborg 1962, S. 159–161; SM(TD) 2, S. 753 f.

<sup>902</sup> EoH 1, S. 349; SM(TD) 1, S. 385.

<sup>903</sup> EoH 1, S. 349; SM(TD) 1, S. 386.



maatte lære at læse og sye, og Folk sagde at hun var nydelig, men Speilet sagde: „Du er mere end nydelig, Du er deilig!”

(Und Karen glaubte, das sei alles wegen der roten Schuhe, aber die alte Dame sagte, die wären grauenhaft, und sie wurden verbrannt, aber Karen selber wurde sauber und nett angezogen; sie mußte lesen und nähen lernen, und die Leute sagten, sie sei reizend, aber der Spiegel sagte: „Du bist viel mehr als reizend, du bist schön!“)<sup>904</sup>

Das Mädchen assoziiert seinen sozialen Aufstieg mit den roten Schuhen, die die alte Dame verbrennen lässt. Symbolisch könnten die Schuhe für Sexualität, Eitelkeit und Sünde stehen,<sup>905</sup> und ihre Verbrennung geht einher mit einer Unterordnung *Karens* unter die Gesetze der Sittlichkeit. Zusätzlich sind die Schuhe jedoch in jeder Phase der Geschichte mit sozialem Aufstieg assoziiert und markieren jeweils das Erlangen eines höheren Grades an Emanzipation von Autoritäten,<sup>906</sup> so an dieser Stelle den Verlust der Mutter, der mit der Freiheit zum Bruch gesellschaftlicher Konventionen einhergeht: *Karen* trägt bei der Beerdigung rote Schuhe. Nach dem Verbrennen der roten Schuhe wird *Karen* Disziplinierungsmaßnahmen unterworfen, die sie auf die Rolle des reizenden Mädchens festlegen sollen, das ohne eigene sexuelle, politische und soziale Ansprüche auftritt.

Als *Karen* in einer Volksmenge die mit ihrer Tochter durch die Lande reisende Königin vor einem Schloss bewundert, sieht sie die Prinzessin durch ein Fenster. Der einzige Schmuck der Königstochter sind ihre roten Schuhe aus Saffianleder. Die roten Schuhe werden zum Symbol der höchsten gesellschaftlichen Position.

Nun soll *Karen* konfirmiert werden (und damit wird wieder eine Schwelle überschritten, die auch ihr Mündigwerden als Christin bedeutet); dazu bekommt sie unter anderem neue Schuhe. In der Stadt, dem späteren Ort sündhafter Verlockung, nimmt der reiche Schuhmacher Maß an ihrem Fuß, aber *Karen* entdeckt bereits in einem Glasschrank das Objekt ihres Begehrens: ein Paar rote Schuhe. Diese Schuhe waren eigentlich für ein Grafenkind gefertigt, dem sie aber nicht passten. Da die alte Dame schlecht sieht, nimmt sie nicht wahr, dass die Schuhe rot sind, und kauft sie der kleinen *Karen*. Dass es sich um einen Schuh handelt, der eigentlich für ein Grafenkind gefertigt wurde, zementiert die Verbindung der Schuhe mit sozialem Aufstieg.

Der Schuster präsentiert seine Waren in gläsernen Vitrinen; Schuhe und Stiefel fesseln den Blick: „Det saae nydeligt ud“ („Es sah wunderhübsch aus“<sup>907</sup>). Hier greift ein Mechanismus der Warenpräsentation, der erstaunlich modern ist.<sup>908</sup> Die Präsen-

<sup>904</sup> Ebd.

<sup>905</sup> Vgl. auch Sørensen 1973, S. 197, Anm. 6; Thastum Leffers 1994, S. 64.

<sup>906</sup> Vgl. Mackie 2001, S. 233.

<sup>907</sup> EoH 1, S. 350; SM(TD) 1, S. 386. Die Übersetzung ist relativ stark, „nydeligt“ ist auch mit „nett“ übersetzbar. Die hyperbolische Tendenz der Übersetzung stützt die von mir angenommene Bedeutung des Details.

<sup>908</sup> Zur Rolle des Auges in der modernen Verkaufssituation vgl. Asendorf 1984, S. 35.

tation der Ware hinter Glas verleiht ihr eine Aura. Es ist nur folgerichtig, dass die Schuhe sich wenig später der kleinen *Karen* bemächtigen.<sup>909</sup>

Durch den weitgehenden Verzicht auf eine zeittypische Dingwelt abstrahiert das Märchen scheinbar von einer historisch konkreten Situation,<sup>910</sup> doch mit dem Motiv der Schuhe wird die Zeit in die Welt der Dinge zurückgeholt. Das Saffianleder weist die Schuhe der Prinzessin als Produkt aus, das in Nordeuropa erst seit etwa 1770 in größerem Ausmaß verbreitet war.<sup>911</sup> Die Inszenierung des fertigen Produkts, das ausdrücklich nicht für *Karen* angefertigt worden ist, sondern nach seiner Ablehnung durch den Grafen als Ware den Markt betreten hat, lässt *Karens* zweites Paar roter Schuhe als Übergangsobjekt (im Wortsinne, nicht in der Bedeutung nach Winnicott<sup>912</sup>) zwischen dem handwerklich-traditionellen Produktionsverfahren und einer ausgereiften kapitalistischen Absatzform auftreten.<sup>913</sup> Auch auf anderen Ebenen sind die Schuhe Übergangsobjekte: Der soziale Aufstieg *Karens* wird ebenso mit ihnen verbunden wie die Schwellensituationen einzelner Lebensabschnitte, die besondere *rites de passage* erfordern, die hier von der Kirche arrangiert werden.

*Karen* trägt die Schuhe zu ihrer Konfirmation, und die alte Dame erfährt aus dem Dorfgespräch, dass sie rot sind. In der Kirche ist *Karen* das Ziel aller Blicke, sogar die Bilder mit den Portraits der Priester und ihrer Frauen blicken auf ihre Schuhe. Die Trennung zwischen Menschen und Dingen wird durchlässig, und es sind hier die Dinge, die menschliche Züge haben, nachdem *Karen* eingangs zum Objekt zwischen Priester und Dame geworden war. Die Orgel spielt, der Priester spricht von der Taufe, dem Pakt mit Gott, und dass *Karen* nun ein großer christlicher Mensch werden solle, aber sie kann nur an ihre Schuhe denken. Die Botschaft an das Ohr wird verdrängt durch die Macht der neuen Blickordnung, die sich um die Schuhe formiert.<sup>914</sup>

Beim nächsten Kirchgang trägt *Karen* erneut die roten Schuhe, obgleich ihr das verboten worden war. Am Eingang wartet ein alter Soldat mit Krückstock „og med et underligt langt Skjæg, det var meer rødt end hvidt, for det var rødt;“ („und einem sonderbar langen Bart, der war mehr rot als weiß, denn er war rot;“)<sup>915</sup> – eine merk-

<sup>909</sup> Vgl. Benjamin 1991, S. 560 (Fragment M 16a, 4): „Spur und Aura. Die Spur ist Erscheinung einer Nähe, so fern das sein mag, was sie hinterließ. Die Aura ist Erscheinung einer Ferne, so nah das sein mag, was sie hervorruft. In der Spur werden wir der Sache habhaft; in der Aura bemächtigt sie sich unser.“

<sup>910</sup> Eine solche Abstraktion gilt als Merkmal des Volksmärchens, vgl. Lüthi 2005, S. 20 f.

<sup>911</sup> Vgl. den Eintrag „Safian“ in Lund u. a. 2000, S. 486.

<sup>912</sup> Vgl. Winnicott 1969.

<sup>913</sup> Die ökonomische Struktur Dänemarks für den Entstehungszeitraum des Märchens wird ebenfalls oft als Übergangsphase charakterisiert. Während in der Landwirtschaft industrielle Produktionstechniken zunahmen und der Handel eine wichtige Rolle bei der Entstehung eines kapitalistischen Wirtschaftssystems einnahm, kam es erst relativ spät zu einer umfassenden Industrialisierung anderer Fertigungszeige. Vgl. Bjørn 2003, S. 322–324; Busk-Jensen u. a. 1985, S. 16 f.; Løkkegaard 1994, S. 6–52; Sørensen 1973, S. 57–59.

<sup>914</sup> Zum Zusammenhang zwischen Religiosität und Hierarchie der Sinne vgl. auch Barthes 1974, S. 76 f. Barthes beschreibt den Aufstieg des Gesichtssinnes und die damit verbundene Verdrängung des theologisch begründeten Primat des Ohrs in der Neuzeit. Hier lassen sich Parallelen zu den Vorgängen in *De røde Skoe* erkennen.

<sup>915</sup> EoH 1, S. 350; SM(TD) 1, S. 387.

würdige Beschreibung, die dem Soldaten Züge einer Teufelsgestalt verleiht.<sup>916</sup> Das Eigenleben der Schuhe scheint er durch einen Klaps unter *Karens* Schuhsohle zu befördern, bei dem er sagt: „See, hvilke deilige Dandseskoe!’ [...] ,sid fast, naar I dandse!’“ („Sieh mal an, was für schöne Tanzschuhe!’ [...] ,Sitzet fest, wenn ihr tanzt!’“)<sup>917</sup>

Auch diesmal blicken wieder alle in der Kirche auf *Karens* Schuhe. Dem Mädchen scheint es, als ob die Schuhe im Kelch schwömmen. Sie vergisst, den Psalm zu singen und das Vaterunser zu beten. Hier verschwimmem der heilige Gegenstand und die roten Schuhe, und es kündigt sich die daraus entstehende Gefahr an, denn als *Karen* die Kirche verlässt, sagt der Soldat erneut „see hvilke deilige Dandseskoe!’“ und *Karen* muss tanzen: „det var ligesom om Skoene havde faaet Magt over dem [Benene, F. F.]“ („es war fast, als hätten die Schuhe Gewalt über sie [die Beine, F. F.] bekommen“)<sup>918</sup>. Von den Schuhen, die von den sakralen Gegenständen in *Karens* Wahrnehmung nicht mehr eindeutig zu trennen sind, geht die Gefahr aus, dass sie sich des Menschen ermächtigen, und zwar im Gegensatz zu den geweihten Gegenständen auch außerhalb des Rahmens, den der Kultus ihnen setzt.<sup>919</sup> Die grundlegende Trennung von heilig und profan<sup>920</sup> verliert ihre gesellschaftsstrukturierende Macht, stattdessen tragen die roten Schuhe die magische Kraft hinaus aus der Kirche. Die Dinge machen sich den Menschen untertan, die Schuhe sind es fortan, die *Karen* bewegen; *Karens* Füße haben keine Macht mehr über sie. Diese Ermächtigung der Dinge und die damit einhergehende Entthronung des Menschen, die libidinöse Besetzung der Ware durch den Kunden<sup>921</sup> sowie die wenig später einsetzende permanente Bewegung der Schuhe im Märchen zeigen strukturelle Analogien zu marxistischen Beschreibungen der Warenzirkulation und des Warenfetischismus, ohne allerdings auf die diesem Phänomen in der marxistischen Analyse zugrunde liegenden Mechanismen der Geldwirtschaft und Abstraktion von dem Gemachtsein der Ware zu stoßen.<sup>922</sup> Der Text registriert lediglich die Erschütterung einer religiös dominierten Welt durch die Verführungen des Konsums, lässt in den ersten beiden Kirchenszenen profan und sakral ineinander fließen und gibt den Schuhen Macht über *Karen*. Zwar hat der alte Soldat einen entscheidenden Anteil an der Belebung der Schuhe, ihre prominente Stellung in *Karens* Denken und Fühlen hatten die Schuhe jedoch auch schon vor der Begegnung mit ihm.

<sup>916</sup> Vgl. Nyborg 1962, S. 160 f.; Thastum Leffers 1994, S. 64; Sørensen 1973, S. 195.

<sup>917</sup> EoH 1, S. 350; SM(TD) 1, S. 387.

<sup>918</sup> EoH 1, S. 351; SM(TD) 1, S. 388.

<sup>919</sup> Es deutet sich hier an, dass eine „permanente Dauer des Kultus“ (Benjamin 1985, S. 100) möglicherweise ein Merkmal des neuen Mensch-Ware-Verhältnisses ist (das Zitat bezieht sich bei Benjamin auf den Kapitalismus als Ganzes). Vgl. auch Erin Mackies (2001, S. 239) Interpretation dieser Szene.

<sup>920</sup> Für Emile Durkheim (1994, S. 61–68) ist dies die grundlegende Definition der Religion.

<sup>921</sup> Zur sexualisierten Ware vgl. auch Kohl 2003, S. 106–115.

<sup>922</sup> Vgl. Marx 1962. Gelungene, relativ kompakte Überblicke zu Marx’ Verständnis des Warenfetischismus finden sich bei Asendorf 1984, S. 25–30 und passim und Böhme 2006, S. 285–372.



Als der Kutscher *Karen* schließlich auf den Wagen hebt, tritt sie sogar die alte Dame, so widerspenstig sind die Schuhe – vielleicht ist es aber auch *Karen*, die sich gegen das ihr zugedachte Los wehrt. Die Mensch-Ding-Grenze lässt sich für das Hybridwesen aus Mädchen und Schuhen nicht mehr ziehen. Die Schuhe werden nun in einen Schrank gestellt, aber *Karen* kann davon lassen, sie anzuschauen.

Nu laae den gamle Frue syg, de sagde at hun kunde ikke leve! pleies og passes skulde hun og ingen var nærmere til det, end *Karen*; men henne i Byen var der et stort Bal, *Karen* var inviteret; – hun saae paa den gamle Frue, der jo dog ikke kunde leve, hun saae paa de røde Skoe, og det syntes hun der ingen Synd var i; – hun tog de røde Skoe paa, det kunde hun jo ogsaa nok; – men saa gik hun paa Bal og saa begyndte hun at dandse.

(Nun lag die alte Dame krank, man sagte, sie werde wohl sterben; gepflegt und gewartet mußte sie werden, und niemand war mehr dazu verpflichtet als *Karen*; aber in der Stadt war ein großer Ball, *Karen* war eingeladen – sie sah auf die alte Dame, die ja doch sterben mußte, sie sah auf die roten Schuhe, und sie fand, daß das keine so große Sünde wäre – sie zog die roten Schuhe an, das konnte sie ja auch ruhig tun – aber dann ging sie zum Ball, und dann begann sie zu tanzen.)<sup>923</sup>

Hier beginnt der Abstieg von *Karen*, fortan kann sie nicht mehr aufhören zu tanzen und verliert die Kontrolle über ihre Füße. Das „men“ („aber“) signalisiert, dass sie eine Grenze überschritten hat. *Karen* verstößt gegen das moralische Gebot,<sup>924</sup> die alte Dame zu pflegen, und dieser Verstoß wird im weiteren Verlauf streng geahndet. Zugleich impliziert diese Passage, dass das Mädchen offenbar als Pflegerin eingeplant war, und es sich somit nicht um reine Barmherzigkeit gehandelt hatte, sie aufzunehmen. Die Einladung zum großen Ball in der Stadt bietet ihr eine andere Perspektive als die Pflege der alten Dame, „der jo dog ikke kunde leve“ („die ja doch nicht leben konnte“). Die repressive Moral der alten Dame scheint dem Untergang geweiht. Das Mädchen könnte auf dem Ball in der Stadt seine Schönheit einsetzen, um seine soziale Position erneut zu erhöhen. Aber mit dem Erwachen der Schuhe zum Eigenleben setzt sich stattdessen die ganze Gewalt des Gesetzes durch. *Karen* muss, so spricht der strenge Engel mit Schwert, dem sie tanzend im Wald begegnet, „’dandse paa dine røde Skoe, til Du bliver bleg og kold! til din Hud skrumper sammen som en Beenrads! [...]“ („’tanzen in deinen roten Schuhen, bis du blaß und kalt wirst! bis deine Haut einschrumpft wie an einem Knochengerippe! [...]“)<sup>925</sup> So solle sie eitlen Kindern ein mahnendes Beispiel sein. Sie muss allein durch die Nächte tanzen, reißt sich blutig und wird im Vorbeitanzen Zeugin der Beerdigung der alten Dame.

Zuletzt wendet das Mädchen sich an den Scharfrichter, der ihr auf ihren Wunsch hin die Füße abschlägt und eine Prothese schnitzt. Er lehrt sie die Psalmen, die Sün-

<sup>923</sup> EoH 1, S. 351; SM(TD) 1, S. 388. Die Übersetzung ist relativ frei: *Karen* ist nicht *verpflichtet*, sondern nur näher an dieser Aufgabe als alle anderen Menschen.

<sup>924</sup> Dabei muss berücksichtigt werden, wie ambivalent die moralischen Instanzen in dem Märchen auftreten.

<sup>925</sup> EoH 1, S. 352; SM(TD) 1, S. 389.

der singen, und *Karen* küsst die Hand, die die Axt geführt hat, bevor sie fortgeht. Sie möchte nun die Kirche besuchen, denkt, sie habe genug gelitten und möchte dort gesehen werden. Aber die abgeschlagenen Schuhe tanzen vor der Türe und verwehren ihr den Eintritt an zwei aufeinander folgenden Sonntagen. Schließlich bittet sie, als Dienstmädchen von einem Pfarrershaushalt aufgenommen zu werden, und lebt dort in Demut, Bescheidenheit und Frömmigkeit, ohne sich zu trauen, die Kirche zu besuchen. Das Märchen schließt mit einer Vision *Karens* kurz vor ihrem Tod, in der ihre Kammer zum Kirchenraum wird und sie so die Messe besuchen kann. Die Pfarrersleute sagen:

„Det var Ret Du kom, *Karen*!“

„Det var Naade!“ sagde hun.

Og Orgelet klang og Børnестemmerne i Choret lode saa blødt og deiligt! Det klare Solskin strømmede saa varmt gennem Vinduet ind i Kirkestolen hvor *Karen* sad; hendes Hjerte blev saa fuldt af Solskin, af Fred og Glæde, at det brast; hendes Sjæl fløi paa Solskin til Gud, og der var der Ingen som spurgte om *de røde Skoe*.

(„Das war recht, daß du gekommen bist, *Karen*!“

„Es war Gnade!“ sagte sie.

Und die Orgel tönte, und die Kinderstimmen auf dem Chor erklangen gar weich und schön! Der helle Sonnenschein strömte ganz warm durch das Fenster bis zum Gestühl, wo *Karen* saß; ihr Herz ward so von Sonne erfüllt, von Frieden und Freude, daß es brach; ihre Seele schwebte auf den Sonnenstrahlen zu Gott empor, und dort gab es niemanden, der nach den roten Schuhen fragte.)<sup>926</sup>

Peer E. Sørensen erklärt zu diesem Märchen: „Æventyret er en regulær pietistisk farvet omvendelseshistorie.“<sup>927</sup> („Das Märchen ist eine reguläre pietistisch gefärbte Bekehrungsgeschichte.“ [Übers. F. F.]). Er verweist zugleich auf das angedeutete, jedoch nicht entfaltete Motiv des armen Mädchens, das eine höhere soziale Position anstrebt, seine Eitelkeit büßen muss und am Ende als Dienstmädchen seinen rechten Platz findet.<sup>928</sup>

Die soziale Ordnung vom Beginn des Märchens wird am Ende radikal wiederhergestellt. Mit dem Abhacken der Füße wird *Karen* zurückgeworfen auf die niedrigste soziale Position. Die Assoziation der Schuhe mit dem sozialen Aufstieg bewahrt auch noch bei ihrem Verlust Gültigkeit, indem Letzterer den Abstieg unabänderlich festschreibt. Ob *Karens* Dienstmädchenstellung bereits der „rechte Platz“ ist, bleibt jedoch unklar. Es war „Recht“<sup>929</sup> zu kommen, sagt der Priester, als das Mädchen zuletzt doch in der Kirche ist, aber *Karen* verneint dies. Das Recht, zumindest in seiner diesseitigen Realisierung, hat vielmehr die Gestalt des Schwerkes, das der Engel hält, und der Axt, die der Scharfrichter führt. Die Rationalität des

<sup>926</sup> EoH 1, S. 353; SM(TD) 1, S. 392.

<sup>927</sup> Sørensen 1973, S. 195.

<sup>928</sup> Vgl. dazu auch Nyborg 1962, S. 167 f.; Thastum Leffers 1994, S. 62–70, deren Interpretation den sprechenden Titel „*De røde Skoe på de gale fødder*“ („Die roten Schuhe an den falschen Füßen“) trägt.

<sup>929</sup> Im dänischen Original wird „Ret“ groß geschrieben.

irdischen Rechts, das auf einer Verdrängung des materiellen Begehrens besteht, ist ins Maßlose übersteigert und somit in ihr Gegenteil umgeschlagen. Finn Hauberg Mortensen erklärt zu den Interpretationen, die im Märchen eine gelungene Reintegration in die bestehenden Gesellschaftsstrukturen erkennen, es handele sich um eine naive Lektüre, die über die im Text beschriebenen Grausamkeiten hinwegsieht.<sup>930</sup> In ihrer inspirierenden, auf einem positiven Fetischbegriff basierenden Interpretation des Textes, erklärt Erin Mackie: „the censure of Karen’s fetishism itself works through fetish supernaturalism“<sup>931</sup> – Nicht nur *Karen*, auch ihre Umgebung ist fixiert auf die roten Schuhe. Der Antifetischismus der Gesellschaft ist nicht minder zwanghaft als der von ihr durch neue Verkaufsformen beförderte Fetischismus.

Die Worte, die der Engel in seinem ersten Auftritt spricht, sind von ausgesuchter (und in Andersens *Eventyr og Historier* nahezu einmaliger) Grausamkeit. *Karen* wird bestraft für ihre Bemühungen, sich aus einem vorgegebenen Rollenverständnis zu befreien und ihr Glück selbst in die Hand zu nehmen. Die Gewalt, die sie den roten Schuhen über sich einräumt, sowie ihren Wunsch, gesehen zu werden, muss sie mit einem hohen Preis bezahlen. Der einzige Ausweg ist zugleich der Verlust eines Stücks von sich selbst und dessen Ersetzung durch eine Prothese sowie die vollkommene Armut. Die Erlösung aber fällt erst mit dem Tod des Mädchens zusammen. Dass die inzwischen ohne Verbindung zum Menschen weiter tanzenden Schuhe den Weg zur Kirche (und damit zur Erlösung) blockieren, verrät, wie autonom ihre Bewegungen bereits geworden sind. Das durch gesellschaftliche Strukturen wie die Warenpräsentation beförderte Begehren, das sich mit den Schuhen verbindet, das Begehren nach sozialem Aufstieg und materiellem Besitz, das Begehren danach, über seine Kleidung als Person wahrgenommen zu werden und das libidinöse Verlangen, das damit verbunden ist, kann nicht verdrängt werden, ohne eine Amputation des Selbst zu fordern. Das autonome Subjekt, das seine Sinnlichkeit der Pflicht absolut unterordnet, ist ein Invalide. Und sogar das amputierte Selbst bleibt im Bann des begehrten Dings.

Die eigentliche Gnade aber ist erst dann erreicht, wenn niemand mehr nach den roten Schuhen fragt. Dieser Moment ist in dieser Welt unerreichbar.

Das Weltausstellungsmärchen *Dryaden* (*Die Dryade*) (1868) wird auch in den kommenden Kapiteln eine wichtige Rolle einnehmen.<sup>932</sup> Detering sieht in dem Text die „Synthese des Andersenschen Spätwerks“<sup>933</sup>. Aufgrund der Veröffentlichung des Märchens in einem separaten Heft sowie des verhältnismäßig großen Umfangs kann man eine intendierte Sonderstellung des Märchens im Korpus der *Eventyr og Histo-*

---

<sup>930</sup> Vgl. Mortensen 1993, S. 129.

<sup>931</sup> Mackie 2001, S. 234.

<sup>932</sup> Zur Entstehung vgl. Andersens eigenen Kommentar in EoH 3, S. 395 f.; de Mylius 2004, S. 254–256; Pallis 1982, S. 21–25 und SM(TD) 2, S. 786 f.

<sup>933</sup> SM(TD) 2, S. 786.

rier vermuten.<sup>934</sup> Der Grund, *Dryaden* wiederholt aufzugreifen, ist jedoch vor allem, dass das Märchen in der Wahl seiner Motive ein Brennspeigel des 19. Jahrhunderts ist, so dass Detering es „Andersens ‚Passagen-Werk‘“<sup>935</sup> nennt.

Schauplatz des Geschehens sind die Weltausstellung von Paris 1867 und das Pariser Umland, das nicht genauer lokalisiert wird. Mit diesen Orten verbinden sich unterschiedliche Zeitkonzeptionen und Lebenswelten.<sup>936</sup> Die Hauptfigur des Märchens ist eine Figur, die der griechischen Mythologie entstammt: Eine Dryade ist eine Baumnymphe.<sup>937</sup>

In diesem Unterkapitel interessiert vor allem das Motiv der Prostitution, das über die Figur der schönen *Mari* eingeführt wird. Das Mädchen lebt in der ländlichen Region, in der die Dryade ihre ersten Lebensjahre verbringt.

Der var imellem Landbyens Børn en lille Pige, saa pjaltet, saa fattig, men deilig at see paa; altid sang hun og loe hun, bandt røde Blomster i sit sorte Haar.

„Kom ikke til *Paris*!“ sagde den gamle Præst. „Stakkels Barn! kommer Du der, det bliver din Fordærv!“

Og dog gik hun derhen.

*Dryaden* tænkte tidt paa hende, de havde jo Begge samme Lyst og Længsel efter den store Stad.

(Es war unter den Dorfkindern ein kleines Mädchen, so zerlumpt, so arm, aber wunderschön anzusehen; immer sang sie und lachte, band sich rote Blumen in ihr schwarzes Haar.

„Geh nicht nach *Paris*!“ sagte der alte Pfarrer. „Armes Kind! wenn du dahin kommst, das wird dein Verderben!“

Und doch ging sie dahin.

Die Dryade dachte oft an sie, sie hatten ja beide dieselbe Lust, dasselbe Verlangen nach der Stadt.)<sup>938</sup>

Einige Jahre später kehrt *Mari* zurück:

Da kom hen ad Veien en stadselig Vogn med en fornem Dame, selv kjørte hun de letspringende smukke Heste; en pyntet lille Jockey sad bag paa. *Dryaden* kjendte hende igjen, den gamle Præst kjendte hende igjen, rystede med Hovedet og sagde bedrøvet:

„Du kom derind! det blev din Fordærv, stakkels *Mari*!“

„Hun en Stakkel!“ tænkte *Dryaden*, „nei, hvilken Forvandling! hun er klædt op til Hertuginde! det blev hun i Fortryllesens Stad. O var jeg dog der i al den Glands og Pragt! den lyser selv op paa Skyerne i Natten, naar jeg seer derhen, hvor jeg veed at Byen findes.“

<sup>934</sup> Andersen war enttäuscht, als Georg Brandes *Dryaden* nicht so zu würdigen wusste, wie er es sich erhofft hatte, was die Bedeutung des Märchens für Andersen unterstreicht. Vgl. Bredsdorff 1994, S. 72; de Mylius 2004, S. 255 f.

<sup>935</sup> SM(D), S. 139.

<sup>936</sup> Vgl. hierzu auch Depenbrock/Detering 1991 sowie de Mylius 1976, S. 126–131.

<sup>937</sup> Im vorliegenden Fall handelt es sich um eine Baumnymphe, die ihren Baum unter gewöhnlichen Umständen nicht verlassen kann. Zur Dryade in der griechischen Mythologie vgl. Rose 1969, S. 165 f.

<sup>938</sup> EoH 3, S. 198; SM(D), S. 141.

(Da kam den Weg entlang ein aufgeputzter Wagen mit einer vornehmen Dame, sie lenkte selbst die leichtspringenden schönen Pferde; ein geputzter kleiner Jockey saß hinten auf. Die Dryade erkannte sie wieder, der alte Pfarrer erkannte sie wieder, schüttelte den Kopf und sagte betrübt:

„Du bist hineingekommen! das wurde dein Verderben, arme Marie!“

„Sie – arm!“ dachte die Dryade, „nein, was für eine Verwandlung! sie ist zu einer Herzogin ausgestattet! das geschah ihr in der Zauberstadt. O wär ich doch dort in all dem Glanz und Licht! das leuchtet sogar hinauf zu den Wolken in der Nacht, wenn ich dahin sehe, wo ich weiß, daß die Stadt ist.“)<sup>939</sup>

Die Prophezeiung des Priesters, die Schönheit des Mädchens und ihr rasanter sozialer Aufstieg in der Großstadt, die im Text immer auch einer traditionell geprägten Lebenswelt gegenüber gestellt wird, sowie *Maris* Erscheinen ohne einen männlichen Partner, der sie finanziert, bilden ein Konglomerat von Indizien dafür, dass sie ihr Geld als Prostituierte verdient.<sup>940</sup> Damit ist sie die personifizierte Warenwerdung des Menschen, aber auch ihr eigener Händler; mit Benjamins Worten „Verkäuferin und Ware in einem“<sup>941</sup>. Im Unterschied zu *Karen* wird *Mari* für ihren sozialen Aufstieg, der auch bei ihr mit Sexualität und materiellem Begehren verbunden ist, nicht bestraft, jedoch deutet die Parallelisierung der Figuren von *Mari* und der *Dryade* an, dass der Preis des städtischen Lebens der Verlust kultureller Wurzeln und des Jenseits ist.

Das Verderben, das in der „Stadt der Verzauberung“ für den Priester liegt, ist für *Mari* ein Weg zur Selbstermächtigung: Ihre Wiederkehr ist auch ein Bild der Emanzipation, sie steuert die Kutsche, während der kleine Jockey hinten auf dem Wagen sitzt.<sup>942</sup> Der marginalisierte Mann ist zugleich das Gegenstück zur weiblichen Ding-

<sup>939</sup> EoH 3, S. 198 f.; SM(D), S. 142.

<sup>940</sup> Die Übersetzung Deterings von Længsel mit „Verlangen“ statt „Sehnsucht“ forciert das sexuelle Moment des Textes. Bei einer Übersetzung mit „Sehnsucht“ ließe sich in der Bindung des romantischen Sehnsuchtsmotives an die moderne Großstadt die im Text ebenfalls unternommene ironische Abgrenzung von der romantischen Natur- und Vergangenheitsverklärung deutlicher erkennen. Stougaard-Nielsen (2006, S. 150 f.) betont eine spezifisch moderne Dimension des Begehrens, wenn er erklärt, Dryaden sei „not a Little-Mermaid story about the longing and erotic desires of the protagonist entering adulthood, but instead a story about the visual, scopophilic desires of the urban crowd engaged in and defining the modern spectacle of the real as communal desire.“

Zur Annahme, *Mari* sei eine Prostituierte, vgl. auch Jørgensen 2007a, S. 203 f.; de Mylius 1976, S. 128 f.; 2004, S. 257.

<sup>941</sup> Benjamin 1991, S. 55. Andersen selbst hat einmal das Bordell in seinen Tagebüchern aus dem Jahr 1867 als „Menneske Boutik“, also Menschen-Boutique, bezeichnet. Da, Bd. 7: 1866–1867, S. 280. Vgl. de Mylius 2004, S. 257.

<sup>942</sup> Zu diesem Bild bemerkt Johan de Mylius (1976, S. 129): „Måske man endda kan sige, at hendes nye liv opfattes som naturstridigt (fruen, der selv kører vognen).“ („Vielleicht kann man noch dazu sagen, dass ihr neues Leben als widernatürlich aufgefasst wird (die Frau, die selbst den Wagen fährt).“ [Übers. F. F.]) Leider erwähnt er dabei nicht, wer *Maris* neues Leben als naturwidrig auffasst und was dies bedeutet. In *Dryaden* existiert eine ausgeprägte Naturmetaphorik für technische Phänomene, es geht also eher um eine sich entwickelnde neue Natur als Naturwidrigkeit. Das hat andere Konsequenzen für das Technik- und Gesellschaftsverständnis des Textes als de Mylius' Ausführungen an dieser Stelle nahe legen.



werdung: Geschmückt und ohne Pferd ist der Jockey kein Jockey mehr, sondern Accessoire.

Andererseits kann die kutschfahrende *Mari* auch als Einbruch der Macht der Ware, die sie verkörpert, in die Peripherie gelesen werden. Im weiteren Verlauf des Märchens zeichnet sich ab, dass die traditionelle Lebensweise des Dorfes untergeht, der alte Priester bleibt seiner Dorfschule fern, das Gebäude verfällt; stattdessen leuchtet *Paris* im entfernten Gesichtskreis der *Dryade* – die Stadt und mit ihr der Verfall der Sitten breiten sich aus.<sup>943</sup> Zugleich ist die Stadt der Ort, an dem keine gottgegebene Ordnung<sup>944</sup> mehr über das Leben des Einzelnen entscheidet, sondern sich eine kapitalistische Wirtschaftsordnung auf die Sozialstruktur niederschlägt. Das größere Maß an sozialer Mobilität, das sich in der Stadt realisiert, erlaubt zumindest die Hoffnung auf den Aufstieg (der letztlich für die meisten nur ein leeres Versprechen bleibt). Dass die neue Mobilität ihren Preis hat, erfährt die *Dryade*, die eine einzige rauschhaft luxuriöse Nacht gegen ein einfaches, aber langes Leben eintauscht.

*Maris* Emanzipation sowie ihr Aufstieg auf der gesellschaftlichen Leiter bleiben zugleich vor dem Hintergrund ihres Zustandekommens begrenzt. Den Hinweis auf diese Begrenzung liefert die Kleidung „op til Hertuginde“. Im Gegensatz zu einer Herzogin (die anderen Systemzwängen unterworfen ist) bleibt *Mari* abhängig vom Verkauf ihres Körpers, und die Insignien der Macht, zu denen ihre Kleidung gehört, sind auf diesem Wege auch Zeichen der Unterwerfung unter das Gesetz des Marktes. Die Möglichkeit des sozialen Aufstiegs durch den Einstieg in die Warenwirtschaft ist zwar vom materiellen Aspekt her unbegrenzt – *Maris* Wohlstand unterscheidet sich nicht von dem einer Adligen – zugleich bleibt sie gekoppelt an die Verdinglichungsmechanismen, die diesem System inhärent sind.

Dabei ist diese Form der Begrenzung von Emanzipation universal. Die *Dryade* sehnt sich von Beginn des Textes an danach, ganz Mensch zu werden, was ihr schließlich gelingt. Sobald sie jedoch menschliche Gestalt angenommen hat, wird sie verglichen mit *Mari*: „I samme Nu sad hun under de gasbestraalede, bladfulde Grene, ung og deilig, som stakkels *Mari*, til hvem der blev sagt: 'den store Stad bliver din Fordærv!'“ („Im selben Moment saß sie unter den gasbeleuchteten, dichtbelaubten Zweigen, jung und schön, wie die arme Marie, zu der gesagt worden war: 'die große Stadt wird dein Verderben!'“) <sup>945</sup>

Damit wird die *Dryade* ebenfalls eingebunden in eine Welt universeller Warenwerdung. Das Motiv der Prostitution wird immer wieder aufgegriffen, die Prostitution durchdringt die gesamte Gesellschaft. So bewegen sich in der *Magdalenenkirche* reich gekleidete Damen, die vornehme weibliche Welt, die wahren Herzoginnen:

Sortklædte, i de kosteligste Stoffer, syede efter sidste og høieste Mode, skred her hen over det blanke Gulv den fornemme qvindelige Verden. Vaabenet stod i Sølvspænderne paa den i Fløiel indbundne Bønnébog og paa det stærkt parfumerede fine Lommetørklæde med de kostbare Brüsseler Kniplinger.

<sup>943</sup> Vgl. EoH 3, S. 200; SM(D), S. 142 f.

<sup>944</sup> Vgl. EoH 3, S. 215; SM(D), S. 164.

<sup>945</sup> EoH 3, S. 206; SM(D), S. 152.

(Schwarzgekleidet, in den kostbarsten Stoffen, nach der letzten und vornehmsten Mode genäht, schritt hier über den blanken Boden die vornehme weibliche Welt dahin. Das Wappen prangte auf den Silberspangen der in Samt eingebundenen Gebetbücher und auf den parfümierten feinen Taschentüchern mit den kostbaren Brüsseler Spitzen.)<sup>946</sup>

Hier vermutet die durch die Stadt irrende *Dryade* auch *Mari*, es vermengt sich der Reichtum der vornehmen Damen mit dem Reichtum durch Prostitution. Zugleich verweist der Name des Gebäudes auf die biblische Sünderin.<sup>947</sup> Angedeutet wird durch diese Verbindung von Ehrbarkeit und Sünde, dass auch die Ehe warenförmig ist.<sup>948</sup> Die Warenform bestimmt die Identität der Frauen maßgeblich auch über deren kostbare Kleidung, die unter dem Diktat der neuesten und höchsten Mode steht.<sup>949</sup> Selbst der Duft der Frauen ist nur Parfum. Die widerstreitenden Wertordnungen der Aristokratie, der zunehmend kapitalistisch strukturierten Warenwelt und der christlichen Religion durchdringen sich im „i Fløiel indbundne Bønnebog“ und dem „fine Lommetørklæde med de kostbare Brüsseler Kniplinger“, auf denen das Wappen des Adels prangt. In der Wahrnehmung gewinnt jedoch der Reichtum der Dingwelt über die christliche Botschaft und das Symbol des Adels.

### 3.1.3 Warenproduktion, Mensch-Maschinen

Eine weitere Facette neuer Formen von Verdinglichung und Ding-Mensch-Beziehungen findet sich in *Dryaden*: Die industrielle Produktion tritt hier als Inszenierung in Erscheinung. „[...] Mester ‚Blodløs‘ rører her sine Staal- og Jern-Lemmer i Maskinernes store Ring-Sal [...]“ („[...] Meister ‚Blutlos‘ bewegt hier seine Stahl- und Eisenglieder im großen Ringsaal der Maschinen [...]“),<sup>950</sup> heißt es in den ersten Berichten<sup>951</sup> von der Weltausstellung, die im Märchen aufgeführt werden. Das „Mester ‚Blodløs“-Motiv<sup>952</sup> wird noch einmal aufgegriffen, als die *Dryade* bereits in Paris ist und ihre Nacht in menschlicher Gestalt sich dem Ende nähert. Der künstliche Wasserfall am Eingang des großen Aquariums der Weltausstellung wird von Meister Blutlos getrieben. Damit wird die technische Natur zum Hüter der Schwelle, die

<sup>946</sup> EoH 3, S. 208; SM(D), S. 154.

<sup>947</sup> Zu Maria Magdalena als literarischem Motiv vgl. Frenzel 1992, S. 496–499.

<sup>948</sup> Vgl. dazu auch Lukács 1975, S. 194 f.

<sup>949</sup> Über den Zusammenhang von neuer Kleidung und Verhalten vgl. auch Simmel 1995b, S. 15.

<sup>950</sup> EoH 3, S. 200; SM(D), S. 144.

<sup>951</sup> Der Berichtscharakter wird erzeugt durch distanzierende Äußerungen der Erzählinstanz wie „sagde de“ (EoH 3, S. 200) („sagten sie“) oder „Tilvisse saaledes var det, saaledes lød Efterretninger derom, hvo hørte det ikke?“ (EoH 3, S. 201) („Ja gewiß, so war es, so klangen die Nachrichten davon, wer hörte sie nicht?“ (SM(D), S. 146)).

<sup>952</sup> Andersen verwendet das Motiv in verschiedenen Texten und hat es von Adolph Törneros übernommen, der es mit einem Gefühl des Entsetzens assoziierte. Vgl. Re 2, S. 18; RB, S. 13 f., 210, Anm. 14. Das Kapitel *Trollhättan* des Reisebuchs *I Sverige* ist in diesem Zusammenhang besonders interessant.

zugleich ein Tor zur Hölle ist.<sup>953</sup> Mit den Aquarien betritt die *Dryade* einen Abyss, einen Ort äußerster Gottferne, und hört hier die Hammerschläge der Arbeiter, die Tag und Nacht arbeiten müssen, damit alles bald vollendet sein kann.<sup>954</sup> Die Arbeiter müssen sich dem Rhythmus der Maschine und der Warenwelt unterwerfen. Die Kopplung der Gottferne mit dem Klang der Hammerschläge aus der Ferne lässt Unheil erahnen – auch die größte Kanone der Welt wurde in Paris 1867 ausgestellt.<sup>955</sup>

Die neue Natur, in der die kapitalistische Warenproduktion auf der Weltausstellung auftritt, hat zwar einerseits die Gestalt einer „Pragtblomst“ („Prachtblume“) oder „Eventyrblomst“ („Märchenblume“) <sup>956</sup>, zugleich aber ist sie getrieben durch die Glieder des Meister Blutlos. Damit könnte man unter Bezugnahme auf Walter Benjamin sagen: Die anorganische Welt, die sich mit dem lebendigen Leib in Form der Arbeit an der Maschine verbindet, ist das Gegenstück der fetischistischen Verbindung des Konsumenten mit der Ware in der Mode auf dem Gebiet der Produktion.<sup>957</sup> In *Dryaden* ist der Zusammenhang von Ermächtigung und Entmächtigung des Menschen durch industrielle Produktion als versteckter Vorgang dargestellt; die Menschen hinter der Maschine bekommt der Ausstellungsbesucher nicht zu sehen. Dennoch lässt uns der Text die Hammerschläge der Arbeiter hören. Damit wird das scheinbar natürlich Vorhandene, der Überfluss der Warenwelt, in Beziehung gesetzt zu seiner verschleierte Herkunft aus der Arbeit derjenigen, deren Rhythmus sich dem der Maschine unterwerfen muss.<sup>958</sup>

Zu *Tante Tandpine* (*Tante Zahnschmerz*) (1872) gibt Andersen in den *Bemærkninger til Eventyr og Historier* (1874) an, es sei das letzte Märchen, das er geschrieben habe.<sup>959</sup> Zwar ist es in der Tat als letzter Text im letzten Heft der *Nye Eventyr og Historier* erschienen, jedoch geht die Forschung davon aus, dass es sich dabei nicht um das letzte Märchen handelte, das Andersen verfasste.<sup>960</sup> Die Platzierung des Textes im Heft und die Angabe Andersens erlauben es, *Tante Tandpine* als abschließenden Kommentar zu der erfolgreichen Märchenserie zu begreifen. Der Text führt seine Leser ebenso wie Andersens Bemerkung dazu gezielt in die Irre.

<sup>953</sup> Vgl. Benjamin 1991, S. 813 (Fragment X 7a,3). Das Motiv des mechanisch getriebenen Wassers wird am Ende des Textes noch einmal aufgegriffen, vgl. EoH 3, S. 214 und die Interpretation dieser Stelle bei de Mylius 2004, S. 254–259, besonders 258 f.

<sup>954</sup> Vgl. EoH 3, S. 213; SM(D), S. 162.

<sup>955</sup> Vgl. Barth 2007, S. 72; Kretschmer 1999, S. 83–85; Walch 1967, S. 132.

<sup>956</sup> EoH 3, S. 200; SM(D), S. 144.

<sup>957</sup> Vgl. Benjamin 1991, S. 51.

<sup>958</sup> Zu diesem Zusammenhang vgl. auch Horkheimer/Adorno 2004, S. 4 f.; Benjamin 1991, S. 822 f. (Fragment X 13a).

<sup>959</sup> Vgl. EoH 3, S. 400.

<sup>960</sup> Vgl. EoH 3, S. 454; Bøggild 2005, S. 65; Kramer 2004, S. 7; SM(D), S. 270; Müller-Wille 2009c, S. 161; Sørensen 1973, S. 267; Topsøe-Jensen 1956, S. 194–197. Bøggild und Kramer nutzen diese Ungereimtheit als Ausgangspunkt ihrer Überlegungen.



Das Märchen greift auf Motive aus *Nissen hos Spekhøkeren* (*Der Wichtel beim Fettkrämer*<sup>961</sup>) (1852)<sup>962</sup> zurück. In *Nissen hos Spekhøkeren* bewahrt ein Student aus Liebe zur Dichtung ein Buch davor, zum Einpacken der Waren des Krämers verwendet zu werden, und verzichtet stattdessen auf seinen Käse. Der Nisse, der beim Krämer lebt, weil es dort jedes Jahr zu Weihnachten Grütze mit Butter darin gibt, wäht den Krämer beleidigt, als der Student sagt, dieser verstehe nichts von Poesie. Der Nisse befragt mit Hilfe eines ausgeliehenen Gebisses die Dinge des Krämers, die mit diesem „*Mundlæder*“ („Mundwerk“)<sup>963</sup> reden können. Als auch sie zustimmen, dass der Student dem Krämer Unrecht getan habe, möchte der Nisse es dem Studenten heimzahlen. Er trifft diesen im neuen Buch lesend an. Aus dem Buch fällt ein Lichtstrahl, der sich in einen wunderbaren Baum verwandelt. Der Nisse ist so fasziniert, dass er erwägt, sich dem Studenten anzuschließen, aber der Gedanke an die Butter des Krämers hält ihn davon ab. Am Ende des Märchens steht das Nachbarhaus in Flammen. Alle stürzen hinaus mit ihren kostbarsten Gütern, nur der Student betrachtet das Geschehen in Ruhe vom Fenster aus. Der Nisse rettet das Buch des Studenten, weil es das wahrhaft Wertvolle ist, und weiß nun, zu wem er gehört – meint er. Als das Feuer gelöscht ist, kehrt er aber doch zum Fettkrämer zurück, der Grütze wegen. Dies kommentiert der Erzähler mit: „Og det var ganske menneskeligt! – Vi andre gaee ogsaa til Spekhøkeren – for Grøden.“ („Und das war durchaus menschlich! – Wir anderen gehen auch zum Fettkrämer – der Grütze wegen.“)<sup>964</sup>

Im Märchen erweist sich der Nisse als käuflich und die Kunst als Wert, der sich gegen eine geldbestimmte Wertordnung nicht behaupten kann. Nur ihre wahren Liebhaber können den ökonomischen Mangel akzeptieren, den ein der Kunst gewidmetes Leben mit sich bringt. Der Student verzichtet auf seinen Käse und betrachtet den Brand ohne Sorge um sein Hab und Gut, aber auch: um sein Leben.

Im Anschluss an diese möglicherweise tödliche Selbstvergessenheit aus Liebe zur Literatur passt es, dass *Tante Tandpine* zeitlich der Tod eines dichtenden Studenten vorauszuliegen scheint. Dieser Student unterscheidet sich jedoch im Leiden an seiner Existenz deutlich von demjenigen aus *Nissen hos Spekhøkeren*.

*Tante Tandpine* beginnt mit dem Satz: „Hvorfra vi har Historien? –“ („Woher wir die Geschichte haben? –“<sup>965</sup>) Die Syntax impliziert an dieser Stelle, dass die Frage eigentlich eine vorhergegangene Frage wieder aufgreifen müsste (sonst würde die Frage „Hvorfra har vi historien?“ lauten). Kramer erklärt zu diesem Einstieg: „Thus, what begins the narrative is not the narrator asking the question but rather a reader (or a listener) beyond the text itself whose traces are found within the grammar.“<sup>966</sup>

<sup>961</sup> Vgl. EoH 2, S. 67–71; Müller-Wille 2009c, S. 176. Ein Nisse ist „koboldhafter als die deutschen ‚Wichtel‘“, so Detering. SM(TD) 2, S. 761. Vgl. auch die Angaben zum Nisse bei Gerndt 1971, S. 18, 95 f., 127. „Spekhøkeren“ übersetzt Detering in *Tante Tandpine* mit „Speckhöker“ (s. u.).

<sup>962</sup> Das Heft erschien 1852 mit dem Jahr 1853 auf dem Titelblatt. Vgl. EoH 2, S. 470 f.

<sup>963</sup> EoH 2, S. 67; SM(TD) 1, S. 566.

<sup>964</sup> EoH 2, S. 71; SM(TD) 1, S. 569.

<sup>965</sup> EoH 3, S. 343; SM(D), S. 256.

<sup>966</sup> Kramer 2004, S. 31. Vgl. auch ebd., S. 30.

Der Text, könnte man sagen, hat sich schon vor seinem Beginn auf den Markt begeben: Er nimmt seinen Leser vorweg. Und spricht ihn im kommenden Satz mit „Du“ an: „ – Vil Du vide det? / Vi har den fra Fjerdings, den med de gamle Papirer i.“ („Möchtest du es wissen? / Wir haben sie aus der Tonne, der mit den alten Papieren.“)<sup>967</sup> Die Herkunft des Textes ist die Recyclingtonne.

Mangen god og sjelden Bog er gaaet i Spekhøkeren og Urtekræmmeren, ikke som Læsning, men som Nødvendigheds Artikel. De maae have Papir til Kræmmerhuus for Stivelse og Kaffebohner, Papir om Spegesild, Smør og Ost. Skrevne Sager er ogsaa brugelige.

Tidt gaaer i Bøtte, hvad der ikke skulde gaae i Bøtte.

(Manches gute und seltene Buch ist zum Speckhöker oder Gemüsekrämer gegangen, nicht als Lesestoff, sondern als Gebrauchsartikel. Da wird Papier benötigt zu den Tüten für Stärke und Kaffeebohnen, Einwickelpapier für Salzhering, Butter und Käse. Geschriebenes ist auch ganz brauchbar.

Oft ist im Eimer, was nicht im Eimer sein sollte.)<sup>968</sup>

Der Erzähler kennt einen Grünwarenlehrling, Sohn eines Speckhökers, der „en levende Redningsanstalt for en ikke ringe Deel af Literaturen“ („eine lebendige Rettungsanstalt für einen nicht geringen Teil der Literatur“)<sup>969</sup> ist, und Texte aus den Tonnen seiner Eltern und seines Prinzipals sammelt. Der Junge hat – neben wichtigen Akten und Skandalmitteilungen unter Freundinnen – auch die Blätter herausgezogen, die durch ihre besonders schöne und deutliche Handschrift die Aufmerksamkeit des Erzählers wecken. Sie stammen, so der Lehrling, von einem Studenten, der vor einem Monat gestorben ist, und der schwer an Zahnschmerzen gelitten hatte. „[...] Det er ganske morsomt at læse! [...]“ („[...] Das ist ganz unterhaltsam zu lesen! [...]“)<sup>970</sup> Für ein halbes Pfund grüner Seife<sup>971</sup> hatten die Eltern das Geschriebene, „[...] en heel Bog og lidt til [...]“ („[...] ein ganzes Buch und noch etwas mehr [...]“)<sup>972</sup>, von der Wirtin des Studenten gekauft. Der Erzähler liest nun das Ge-

<sup>967</sup> EoH 3, S. 343; SM(TD) 2, S. 698. An dieser Stelle ziehe ich die Übersetzung von Dohrenburg vor, auch wenn Detering in der Regel näher am Original bleibt. Die Übersetzung von „Fjerdings“ mit „Eimer“ bei Detering ist jedoch etwas unglücklich, da Detering auch in den letzten beiden Sätzen mit „Eimer“ übersetzt, das Ausgangswort in diesem Falle jedoch „Bøtten“ ist. Damit suggeriert die Übersetzung ein höheres Maß an textlicher Geschlossenheit, als im dänischen Original erkennbar ist. Bei Dohrenburg wiederum fehlt der vorletzte Satz „Alt gaaer i Bøtten.“ in der Übersetzung, wahrscheinlich, weil Andersen ihn in einer späteren Ausgabe gestrichen hat. Vgl. SM(TD) 2, S. 711; Topsøe-Jensen 1956, S. 209.

<sup>968</sup> EoH 3, S. 343; SM(D), S. 256.

<sup>969</sup> EoH 3, S. 343; SM(TD) 2, S. 698. Auch hier ziehe ich Dohrenburgs Übersetzung vor. Detering übersetzt „levende Redningsanstalt“ mit „leibhaftiger Rettungsinstanz“. Vgl. SM(D), S. 256.

<sup>970</sup> EoH 3, S. 343; SM(D), S. 257.

<sup>971</sup> Thastum Leffers hält dieses Detail für eine Unaufmerksamkeit Andersens, stattdessen hätte er eher grünen Speck wählen sollen, den es damals gab. Vgl. Thastum Leffers 1994, S. 94. Dagegen argumentiert Bøggild (2000, S. 180–183) überzeugender dafür, die schlüpfrige Seife, für die der Text eingetauscht wird, als Hinweis darauf zu interpretieren, dass der Text sich einer Interpretation entzieht.

<sup>972</sup> EoH 3, S. 343; SM(D), S. 257.

schriebene und teilt es mit. Es setzt eine ebenfalls mit *Tante Tandpine* betitelte Binnenerzählung ein, die in vier Kapitel unterteilt ist.<sup>973</sup>

Das Sammeln ist nach Walter Benjamin „eine Form des praktischen Erinnerns“<sup>974</sup>. Auch der Gemüsewarenhändler sammelt gegen das Vergessen. Die Blätter des dichtenden Studenten verlieren bei ihm zunächst ihren Nutzen, wie Benjamin es als typisch für den Prozess des Sammelns beschreibt. Allein für den Büchersammler gilt jedoch, dass er „seine Schätze nicht unbedingt aus ihrem Funktionszusammenhange gelöst hat“<sup>975</sup>. Mit dem Erzähler tritt diese Form des Sammelns auf. Die Texte sind in der Tonne aus ihrem Funktionszusammenhang gelöst und in ihre bloße Materialität zurückgefallen, das heißt in einen neuen Kreislauf der Dinge gelangt. Diesem werden sie nun wieder entrissen, um aufzusteigen in das Gebiet des Gelesenen. Die Frage nach dem Verhältnis von Wert und Nutzen in der Literatur, die schon *Nissen hos Spekhøkeren* aufwarf, wird auf diese Weise neu gestellt. Es wird dabei deutlich, dass Literatur nicht unabhängig von ihrer Materialität existiert und diese – im Extremfall – ihren (Gebrauchs-)Wert stellt. Finn Barlby interpretiert *Tante Tandpine* als „part[s] of a Grand Narrative of the market, of the man, and of melody, i. e. poetry“<sup>976</sup>, und erklärt:

The new market is a huge and chaotic transformation of norms and values that have been prized highly till now, so that the quickest turnover of the fastest (read: most miserable) products is crucial. With a few more details, these are the conditions of the poetical market: It teems. It shifts. It is scrapped, and ends in the paper barrel.<sup>977</sup>

Die Dichtung und der Dichter als Teilnehmer des Literaturmarktes (und damit als Warenproduzenten) stehen im Folgenden im Zentrum der Analyse.

Laut Rahmenerzählung ist der Erzähler der Binnenerzählung ein verstorbener Student. Aber am Ende von *Tante Tandpine* erklärt der Rahmenerzähler: „Bryggeren er død, Tante er død, Studenten er død, ham fra hvem Tankegnisterne gik i Bøtten.“ („Der Brauer ist tot, Tante ist tot, der Student ist tot, er, dessen Gedankenfunken in den Eimer gingen.“ [Übers. F. F.])<sup>978</sup> Finn Barlby weist darauf hin, dass die familiäre Anrede „Tante“ (statt „Tanten“, das heißt die Tante), mit der nun der Rahmenerzähler die Tante des Studenten bezeichnet, den Schluss nahelegt, dass Binnen- und Rahmenerzähler identisch sind. Der Erzähler ist unzuverlässig, treibt Schabernack mit seinem Leser. Auch wenn man nicht so weit geht, beide Erzähler zu identifizieren, kann die Zuverlässigkeit des Rahmenerzählers aufgrund dieses Details in Zweifel gezogen werden.<sup>979</sup>

<sup>973</sup> Die einzelnen Teile sind nummeriert. Kramer (2004) reflektiert in seiner Interpretation das Verhältnis von *Tante Tandpine* zum romantischen Fragment.

<sup>974</sup> Vgl. Benjamin 1991, S. 271 (Fragment H I, a2). Vgl. auch ebd., S. 279 f. (Fragment H 4a,1).

<sup>975</sup> Ebd., S. 275 (Fragment H 2,7; H 2a,1).

<sup>976</sup> Barlby 1999, S. 514.

<sup>977</sup> Ebd., S. 524. Vgl. auch Müller-Wille 2009c, S. 161 f.

<sup>978</sup> EoH 3, S. 353. Meine Übersetzung weicht von Deterings nur darin ab, dass Detering „Tante er død“ mit „die Tante ist tot“ übersetzt. Vgl. SM(D), S. 269.

<sup>979</sup> Vgl. Barlby 1993/94, S. 78; 1997, S. 101 f.; 105, 108–111; 1999, S. 524; Bøggild 2005, S. 66 f. Vgl. auch Kramer (2004, S. 16, Anm. 5), der in der Erzählstruktur die Textualität des studentischen Er-

In der Binnenerzählung erinnert sich der Student an seine Kindheit, in der seine Tante ihm Süßigkeiten zusteckte. Auch nun verwöhne sie ihn mit Süßem, indem sie sagt, dass er Dichter werde. Klaus Müller-Wille macht deutlich, wie der Text durch die Begeisterung der Tante für alles, was der Student erzählt, den Leser dazu bringt, auf die Metaphorik, die der Student verwendet, gezielt zu achten.<sup>980</sup> Das gilt besonders für die Verbindung von Zucker, Zahnschmerz und Poesie. Der Student erklärt:

Jeg har i mig Noget af Poeten, men ikke nok. Tidt naar jeg gaaer i Byens Gader synes det mig, som gaaer jeg i et stort Bibliothek; Husene ere Bogreoler, hver Etage en Hylde med Bøger. Der staaer en Hverdagshistorie, der en god gammel Komedie, videnskabelige Værker i alle Fag, her Smuds-Literatur og god Læsning. Jeg kan phantasere og philosophere over alt det Bogværk.

Der er Noget i mig af Poeten, men ikke nok. Mange Mennesker have vist ligesaa Meget i sig deraf som jeg, og bære dog ikke Skilt eller Halsbaand med Navnet *Poet*.

Der er givet dem og mig en Gudsgave, en Velsignelse, stor nok for En selv, men altfor lille til at stykkes ud igjen til Andre.

(Ich habe in mir etwas von einem Poeten, aber nicht genug. Oft wenn ich durch die Straßen der Stadt gehe, kommt es mir vor, als ginge ich durch eine große Bibliothek; die Häuser sind Bücherregale, jede Etage ist ein Bord mit Büchern. Da steht eine Alltagsgeschichte, dort eine gute alte Komödie, wissenschaftliche Werke aus allen Fächern, hier Schundliteratur und gehobene Lektüre. Ich kann phantasieren und philosophieren über all das Bücherwerk.

Es ist in mir etwas von einem Poeten, aber nicht genug. Viele Menschen haben bestimmt genauso viel davon wie ich, und tragen doch kein Schild oder Halsband mit dem Namen *Poet*.

Es ist eine Gottesgabe, die ihnen und mir gegeben ist, ein Segen, groß genug für einen selbst, aber allzu klein, um sie wieder mit anderen zu teilen.)<sup>981</sup>

Für Kramer ist die hier erfolgende Poetisierung der Stadtwahrnehmung bereits die Antwort auf die Frage, ob der Student ein Dichter ist.<sup>982</sup> Die Frage, warum er „nicht genug“ vom Poeten hat, lässt sich damit auf einer neuen Grundlage stellen, nämlich nicht auf die Dichtung bezogen, sondern auf deren Rezeption. Die Vielfalt der vorgestellten Bücher zeigt einen ausdifferenzierten Literaturmarkt, der Formen des Massenkonsums impliziert.<sup>983</sup> Auch das Motiv der Stadt verweist auf die Masse. Der

---

zählers wie auch der Figur des Studenten betont sieht. Dass für Barlby nach Kramer der studentische Erzähler und die Figur des Studenten dieselben sind, gibt Barlbys These nicht ganz korrekt wieder. Nach Barlby sind vielmehr Binnen- und Rahmenerzähler identisch. De Mylius (2004, S. 260) sieht zwar eine Nähe zwischen dem Rahmenerzähler und dem Studenten, identifiziert sie jedoch nicht. Er bezieht sich nicht explizit auf Barlby.

<sup>980</sup> Vgl. Müller-Wille 2009c, S. 170.

<sup>981</sup> EoH 3, S. 344; SM(D), S. 257 f.

<sup>982</sup> Kramer 2004, S. 17. Meine folgenden Überlegungen weichen von Kramers Interpretation ab. Nach Kramer, der den Text eher aus der Perspektive einer romantisch-fragmentarischen Poetologie liest, ist es der fehlende Einblick in „das Ganze“, der dem Studenten fehlt.

<sup>983</sup> Vgl. Habermas 1990, S. 248 ff. Dabei geht es mir an dieser Stelle nur um den beschriebenen historischen Prozess der Entstehung einer Massenkultur, nicht um die bei Habermas gezogenen Schlüsse. Da Sørensen (1973) auf der Grundlage von Habermas' Öffentlichkeitsbegriff operiert, kann der skandinavische Raum in das Modell einbezogen werden.



Student schildert an anderer Stelle intensiv sinnlich und realistisch die Qualen des großstädtischen Lärms, den die zusammengepferchten Tiere und Menschen verursachen.<sup>984</sup> Dort wird die unangenehme Kehrseite der Massenhaftigkeit dargestellt. Dass der Poet sich der Masse nicht mitteilen kann, stellt sein „nicht genug“ dar, dabei ist ihm bewusst, dass eine Etikettierung als Dichter es wesentlich erleichtert, sich auf den Markt zu begeben: das Schild oder Halsband mit dem Namen *Poet*.

Im folgenden Kapitel von *Tante Tandpine* wird Tante Mille vorgestellt. Die Tante ist die Tante der Mutter, wird aber von den Kindern ebenfalls Tante genannt. Sie ist also keine echte Tante des Studenten. Ohne Rücksicht auf die Zähne der Kinder gibt sie ihnen Süßes; es wäre grausam, es ihnen zu verwehren, sagt sie. Dass sie selbst früher an Zahnschmerzen gelitten hat, lässt jedoch ihre Großzügigkeit grausam erscheinen.<sup>985</sup> Damals gab ihr Freund, Brauer *Rasmussen*, ihr den Spitznamen *Tante Tandpine*, aber nun hat sie die prächtigsten weißen Zähne. „Hun sparede ogsaa paa dem, sov ikke med dem om Natten! sagde Brygger *Rasmussen*“ („Sie schonte sie auch, schlief in der Nacht ohne sie! sagte Brauer *Rasmussen*“), und erhellt so, dass es sich um ein Gebiss handelt. Als die Tante träumt, sie verliere einen Zahn, und daraus folgert, sie werde einen wahren Freund oder eine wahre Freundin verlieren, antwortet der Brauer lächelnd: „Var det en falsk Tand! [...] ,saa kan det kun betyde at De mister en falsk Ven!“ („Wenn es ein falscher Zahn war! [...] ,dann kann es nur bedeuten, daß Sie einen falschen Freund verlieren!“)<sup>986</sup>

Zucker war eines der ersten in einem globalen Zusammenhang erzeugten Massenkonsumgüter.<sup>987</sup> Natürlich gab es schon vor seiner nahezu alle Bevölkerungsschichten in Westeuropa umfassenden Verbreitung Zahnschmerzen. Das neue Konsummuster zeitigte aber im 19. Jahrhundert verheerende Folgen für die Zahngesundheit, wie der Zahnarzt Kai O. Mehlsen in seinem Aufsatz zu *Tante Tandpine* darlegt.<sup>988</sup> Dass die massenhafte Verbreitung eines Produkts schädlich sein kann, betrifft in *Tante Tandpine* nicht nur Zucker, sondern auch Literatur.<sup>989</sup>

Als der Student noch ein kleiner Junge war, versprach ihm die Tante, dass der Brauer nach seinem Tod zu einem Engel werde. Der Junge fragte daraufhin nach der Beerdigung des Brauers: „’Tante!’ [...] ,Troer Du ikke, at han [Englen, F. F.] kommer nu! eller at naar Storken igjen bringer os en lille Broder, han da bringer os

<sup>984</sup> Vgl. EoH 3, S. 346 f. Diese Beschreibung erinnert an das Stadtbild von Kopenhagen vor der Öffnung der Stadt. Vgl. Andersen 2005, S. 28 f.; Jensen/Smidt 1982, S. 20. Zu der Schilderung des Studenten vgl. auch Müller-Wille 2009c, S. 175 f.

<sup>985</sup> Zur Ambivalenz dieser Figur vgl. auch V. Sørensen 1973, S. 23 f.

<sup>986</sup> EoH 3, S. 345; SM(D), S. 259.

<sup>987</sup> Vgl. Mintz 1987; Osterhammel 2009, S. 338.

<sup>988</sup> Mehlsen 2005, S. 203 f.

<sup>989</sup> Eine schöne Interpretation des Zahnmotivs, die auf den löchrigen Zustand der Zähne wie des Lebens verweist, findet sich bei de Mylius 2004, S. 260 f. Thastum Leffers (1994, S. 87) erklärt, über verfaulte Zähne zu schreiben, stelle einen Tabubruch in der zeitgenössischen Literatur dar. Ähnlich auch Sørensen 1973, S. 29. Bøggild (2005, S. 68 f.) dagegen erkennt im Zahnmotiv eine Verbindung traditioneller Vanitaselemente (den Zahn der Zeit) mit neuen Aspekten. So werden die Zähne in einem Gespräch mit Tante Mille mit einer Soldatenmetaphorik verbunden. Vgl. EoH 3, S. 348 f.



Englen Rasmussen.“ („Tante!' [...] ,Glaubst du nicht, daß er [der Engel, F. F.] jetzt kommt! oder wird der Storch, wenn er uns wieder einen kleinen Bruder bringt, uns dann den Engel Rasmussen bringen?“)<sup>990</sup> Diese Frage erweckte in der Tante den Eindruck, aus dem Jungen werde ein Dichter. Ihre Überwältigung angesichts der kindlichen Phantasie lässt aber auch ersichtlich werden, dass ihre Worte nicht die Wahrheit waren: Sie glaubte nicht, dass der Brauer zum Engel wird.

Die Tante wird zur teilnehmenden Freundin in Zahnschmerzen wie Dichterschmerzen, an denen der Student gleichermaßen leidet. Am Ende dieses Kapitels krümmt sich der Student wie ein Wurm vor Schmerzen.<sup>991</sup>

In der Charakterisierung der oberflächlich besonders kinderfreundlichen Tante ist das Moment der Falschheit ein entscheidendes Mittel, ihre Darstellung ironisch zu brechen. Die Engführung der Motive Zahn und Dichtung im Schmerz wirft ein anderes Licht auf ihre Aussagen. Die Frage der Echtheit oder Richtigkeit ihres Literaturverständnisses drängt sich auf. „'Skriv bare alle dine Tanker ned,' sagde hun, 'og put dem i Bordskuffen; det gjorde Jean Paul; han blev en stor Digter, som jeg rigtignok ikke holder af, han spænder ikke! Du maa spænde! og Du vil spænde!'“ („Schreib einfach alle deine Gedanken auf', sagte sie, 'und leg sie in die Tischschublade; so machte es Jean Paul; er wurde ein großer Dichter, den ich allerdings nicht mag, er ist nicht spannend! Du mußt spannend sein! und du wirst spannend sein!'“)<sup>992</sup> Dass der Student spannend schreiben soll, ist eine Forderung, die auch für Literatur gilt, die sich an ein breites Publikum richtet.

Als der Student den Lärm in seiner Mietswohnung schildert, hält die Tante ihn dazu an, alles niederzuschreiben, dann wäre er so gut wie Dickens. „Du maler, naar Du taler! Du beskriver dit Huus, saa man seer det! Det gyser i En! – Digt videre! Læg noget Levende ind i det, Mennesker, yndige Mennesker, helst ulykkelige!“<sup>993</sup> („Du dichtetst, wenn du berichtetest!“<sup>994</sup> Du beschreibst dein Haus, daß man es vor sich sieht! Es graust einen! – Dichte weiter! Leg etwas Lebendes hinein, Menschen, liebreizende Menschen, am besten unglückliche!“)<sup>995</sup> Zu diesen Zeilen bemerkt Barlby:

It is almost a definition of the trivial or popular literature of mass culture. This literature must be light, straightforward, and depict reality. It must be exciting and moving. Thus what is demanded is realism, titillation and sensitivity. Those are the standard tales of *Biedermeier*, „hverdagshistorier“.<sup>996</sup>

<sup>990</sup> EoH 3, S. 346; SM(D), S. 260.

<sup>991</sup> Hier wird das Motiv des Wurms aus dem Text wieder aufgenommen, zugleich erinnert der Wurm in diesem Text auch an *Det nye Aarhunderts Musa*. Vgl. S. 164 f.

<sup>992</sup> EoH 3, S. 346; SM(D), S. 260.

<sup>993</sup> EoH 3, S. 347.

<sup>994</sup> Eigentlich: „Du malst, wenn du redest.“ in der Übersetzung von Detering bleibt jedoch das Homöoteleuton des Originals erhalten.

<sup>995</sup> SM(D), S. 262 f.

<sup>996</sup> Barlby 1999, S. 518; vgl. ders. 1993/94, S. 80 f. „Hverdagshistorier“ ist, wie in *Tante Tandpine* auch, eine Anspielung auf Thomasine Gyllembourg. Vgl. zu Gyllembourg Müller-Wille 2006, S. 170 f. Zur Begriffsgeschichte von *Biedermeier* im skandinavischen Raum vgl. auch Horne Kjældgaard 2004, S. 8–18. Vgl. auch Kramers (2004, S. 21) Ausführungen zu Barlby, in denen er Barlbys

Im letzten Kapitel unterhalten sich Tante *Mille* und der Ich-Erzähler nach einem Theaterbesuch und kommen auf Zähne zu sprechen. Der erste Zahn war der Zahn der Unschuld, später kommen unter Schmerzen die Weisheitszähne hinzu. Zuletzt verliert man wieder alle. Das in diesem Gespräch implizite Motiv des Sündenfalls wird im sich anschließenden Traum des Studenten aufgegriffen.<sup>997</sup> Dieser Traum wird zur Tortur. Die Zähne setzen bereits beim Einschlafen zum großen Zahnschmerz an, und es erscheint dem Studenten eine Gestalt: „Nei, det var hende selv, Fru Tandpine! hendes Forfærdelighed *Satania infernalis*, Gud frie og bevare os fra hendes Besøg.“ („Nein, das war sie selbst, Madame Zahnschmerz! Ihre Entsetzlichkeit *Satania infernalis*, Gott schütze und bewahre uns vor ihrem Besuch.“)<sup>998</sup> Barlby bemerkt zum Auftreten mythologischer oder märchenhafter Elemente wie der *Satania infernalis*: „They are employed to explain what is absent or ineffable, that is the cause of explanation why the market is the way it is.“<sup>999</sup> Nathaniel Kramer erklärt, die *Satania infernalis* sei die Gegenfigur zum naiven Literaturverständnis von Tante *Mille*, sie stehe für das schlechthin Unrepräsentierbare.<sup>1000</sup>

Die Dichterambitionen des Studenten werden grausam bestraft, „Stor Digter skal have stor Tandpine, lille Digter lille Tandpine!“ („Großer Dichter soll großen Zahnschmerz haben, kleiner Dichter kleinen Zahnschmerz!“)<sup>1001</sup> Der Student fleht die Erscheinung an, von ihm abzulassen. Er soll dafür gestehen, so die Gestalt, dass sie mächtiger als Poesie, Philosophie, Mathematik und Musik ist, mächtiger als alle abgemalten und in Marmor gehauenen Gefühle. „[...] Jeg blev født tæt ved Paradisets Have, udenfor, hvor Vinden blæste og de vaade Paddehatte groede. Jeg fik *Eva* til at klæde sig paa i det kolde Veir, og *Adam* med. Du kan troe, der var Kraft i den første Tandpine!“ („[...] Ich wurde dicht beim Paradiesgarten geboren, draußen, wo der Wind wehte und die feuchten Pilze wuchsen. Ich brachte Eva dazu, sich etwas anzuziehen bei dem kalten Wetter, und Adam obendrein. Du kannst mir glauben, es lag Kraft im ersten Zahnschmerz!“)<sup>1002</sup> Unter sich immer weiter steigenden Schmerzen schwört der Student, nicht mehr dichten zu wollen. Die Gestalt erklärt, in Zukunft solle er sie als Tante *Mille* sehen, die ihn zum Dichten auffordere, aber wenn er ihr glaube und das Dichten wieder aufnehme, werde sie ihn mit Zahnschmerzen bestrafen. Zum Abschied verursacht sie beim Studenten einen solchen Schmerz, dass er beinahe in den Tod hinübergleitet. Er wird von der Tante geweckt. Nachdem er sie verabschiedet hat, schreibt er auf, was vor uns liegt, versichert aber: „Det er ikke paa Vers og det skal aldrig blive trykt –.“ („Es ist nicht in Versen, und

---

These stützt und auf die Objektwerdung der Poesie als Ware hinweist. Dass Barlby das Zitat um den Hinweis auf Dickens verkürzt, macht seine Interpretation etwas glatter, als es der Text erlaubt. Allerdings ist nicht auszuschließen, dass eine Spitze gegen Dickens in *Tante Tandpine* beabsichtigt ist.

<sup>997</sup> Vgl. auch Bøggild 2005, S. 69; de Mylius 2005, S. 225–227.

<sup>998</sup> EoH 3, S. 349; SM(D), S. 265.

<sup>999</sup> Barlby 1999, S. 517.

<sup>1000</sup> Vgl. Kramer 2004, S. 23–26. Vgl. auch Müller-Wille 2009c, S. 163–176.

<sup>1001</sup> EoH 3, S. 350; SM(D), S. 266.

<sup>1002</sup> EoH 3, S. 350; SM(D), S. 267.

es soll niemals gedruckt werden – –.“<sup>1003</sup>) Dennoch scheint ihn dies nicht gerettet zu haben.

Nach de Mylius greift *Tante Tandpine* auf das Motiv des leidenden Dichters zurück und universalisiert es, indem es zu einem generellen Leiden an der Existenz wird. In diesem allesverzehrenden Pessimismus liege ein Teil der Modernität des Textes.<sup>1004</sup> Barlbys Interpretation, die von der Identität von Binnen- und Rahmen-erzähler ausgeht, betont dagegen stärker die lustvolle Irreführung des Lesers. Der Tod des Dichters ist nur vorgetäuscht, der Weg in die Tonne nicht endgültig, da der Text uns vorliegt.<sup>1005</sup>

Wie aber ist das Leiden des Dichters, das in jedem Falle existiert, konkret repräsentiert? *Satania infernalis* ist eine zuletzt in ihrer Form diffuse Figur. Die Herkunft des Leidens lässt sich nicht eindeutig verorten.

„[...] jeg [Fru Tandpine, F. F.] 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 udmærket Tandværk!“ sagde hun, „et Orgel at spille paa. Mundharpe-Concert, storartet, med Pauker og Trompeter, Fløite *piccolo*, Basun i Viisdomstanden. Stor Poet, stor Musik!“

Jo hun spillede op og forfærderlig saae hun ud, selv om man ikke saae mere af hende end Haanden, den skyggegraa, 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.

(„[...] ich [Madame Zahnschmerz, F. F.] werde dir Eisen und Stahl in den Körper treiben, all deine Nervenfäden auffädeln!“

Es war, als führe mir ein glühender Pfriem in den Kiefer; ich krümmte und wand mich.

„Ein fabelhaftes Zahnwerk!“ sagte sie, „eine Orgel zum Aufspielen. Maul-trommelkonzert, großartig, mit Pauken und Trompeten, Flöte *piccolo*, Posaune im Weisheitszahn. Großer Poet, große Musik!“

Ja, sie spielte auf, und entsetzlich sah sie aus, auch wenn man nicht mehr von ihr sah als die Hand, die schattengraue, eiskalte Hand, mit den langen pfriemdünne Fingern; jeder von ihnen war ein Peinigungsinstrument: Däumling und Schlecker hatten Kneifzange und Schraube, Mittelman lief in einem spitzen Pfriem aus, Goldfinger war ein Drehbohrer und Kleinfinger eine Spritze mit Mückengift.)<sup>1006</sup>

Hier verschmelzen Mensch und (Zahn-)Technik zu einem untrennbaren Hybridwesen von teuflischer Gestalt. Einerseits handelt es sich hierbei um die Instrumente des Zahnarztes, der Text blickt aus der Perspektive eines Patienten auf die Hand des behandelnden Arztes und seine Instrumente.<sup>1007</sup> Die Nervenfäden, die auch mit

<sup>1003</sup> EoH 3, S. 352; SM(D), S. 268. Bøggild (2005, S. 66) wertet dies als Lüge, der Text des Studenten sei vielmehr darauf ausgerichtet, gedruckt zu werden

<sup>1004</sup> Vgl. de Mylius 2004, S. 261–263.

<sup>1005</sup> Vgl. Barlby 1993/94, S. 78; 1997, S. 96–98, 101 f., 105, 108–111.

<sup>1006</sup> EoH 3, S. 350; SM(D), S. 266.

<sup>1007</sup> Vgl. Topsøe-Jensen 1956, S. 198.

„Nervendrähne“ übersetzt werden können, insbesondere, da die *Satania infernalis* ankündigt, Eisen und Stahl in den Körper des Patienten zu treiben, deuten andererseits die Entstehung einer ‚nervösen Ästhetik‘ an, die sich auf wissenschaftlicher Ebene in einer naturwissenschaftlichen Experimentalisierung der Ästhetik niederschlug<sup>1008</sup> und kulturgeschichtlich in Zusammenhang mit der Verbreitung der Elektrizität gestellt werden kann.<sup>1009</sup> Die Verdrahtung des Mundraums weist auf die Verdrahtung der Weltkommunikation durch Telefon und Telegraph hin. Die durch diese Form der Verdrahtung entstehende Beschleunigung und Verdichtung verursacht eine dauerhafte Nervenreizung, die schmerzhaft empfunden wird. Auf eine solche moderne Nervosität verweist auch die Beschreibung der lauten Stadtwohnung.<sup>1010</sup> Indem die Hand der Frau Tandpine als Pars pro toto für die ganze Gestalt steht, wird die Figur auf die Gewalt, die von ihr ausgeht, reduziert. Diese Gewalt wird noch Furcht erregender dadurch, dass sie technisch forciert ist.<sup>1011</sup> Geht man mit Barlby davon aus, dass die Gestalt der *Satania infernalis* eine Erklärung dafür ist, was abwesend und unbeschreiblich am Markt bleibt, könnte man in der Beschreibung der Figur einen Hinweis darauf erkennen, dass auch die Durchdringung des Menschen mit der technischen Welt und die Übernahme des Handelns durch Technik, die im Kontext dieses Marktes vor sich geht, diesen unheimlich machen. Die Hybridwesen der Moderne zeigen hier ihr düsteres Gesicht.

Aufgrund der beschriebenen bescheidenen Lebensumstände des Studenten<sup>1012</sup> und des Ursprungs der Gestalt der *Satania infernalis* in Feuchtigkeit und Kälte lässt sich weiterhin annehmen, dass auch Armut das Leiden verursacht. Die Vertreibung aus dem Paradies hat in diesem Märchen nie stattgefunden; im Paradies war es immer schon kalt. Nur der Sündenfall des Publikumserfolgs erlaubt den Zugang zur Wärme. Der Student ist getrieben von dem Zwang, sich auf einem Literaturmarkt durchzusetzen, der ihn Mechanismen unterwirft, die sein eigenes Verständnis von Literatur zu pervertieren drohen: So antwortet Tante Mille auf die virtuose Beschreibung der Wirklichkeit in der Stadt, die der Student liefert, mit der Forderung nach schönen unglücklichen Menschen, die der realistischen Qual bedrängender Sinneseindrücke eine kitschige Wendung geben würden.<sup>1013</sup> Gerade durch die Beschreibung wird jedoch zugleich ersichtlich, dass Wohlstand, der eine andere Wohnsituation erlauben würde, eine erlösende Funktion einnehmen könnte. Da aber die geschützte Wohnsituation in dem Text mit Tante Mille verbunden wird, ist sie von ihrem Literaturverständnis kaum zu lösen. Die Auslieferung des Schriftstellers an den Markt hat ihren literarischen Preis, so scheint es.<sup>1014</sup> Nach Jacob Bøggilds

<sup>1008</sup> Vgl. Barck/Heininger/Kliche 2000, S. 375–377. Der hier angegebene Teil stammt von Dieter Kliche.

<sup>1009</sup> Vgl. Asendorf 1984, S. 110–125.

<sup>1010</sup> Vgl. EoH 3, S. 346 f.; SM(D), S. 261–263.

<sup>1011</sup> Zum Motiv der zerstörenden Hand vgl. auch Daemmrich/Daemmrich 1995, S. 186.

<sup>1012</sup> Vgl. EoH 3, S. 346 f.; SM(D), S. 261–263.

<sup>1013</sup> S. o., S. 206 f. Vgl. EoH 3, S. 346 f.; de Mylius 2005, S. 263.

<sup>1014</sup> In diesem Zusammenhang noch einmal der Hinweis, dass Andersen einer der ersten dänischen Schriftsteller war, der sich vor allem zu Beginn seiner Karriere weitgehend selbst finanzierte und

Analyse trägt die Beziehung des Studenten zu seiner Tante inzestuöse Züge, die Bøggild als Zeichen eines eigentlich gebotenen Abstands wertet. Die Notwendigkeit dieses Abstands bezieht er auf das Literaturverständnis der Tante. Statt sich von dem Vertrauten, der Tante, bestätigen zu lassen, erfordere Literatur eine Öffnung gegenüber dem Neuen und Unbekannten.<sup>1015</sup>

Genau dieses Neue findet sich aber im Text selbst. *Tante Tandpine* selbst demenziert die scheinbare Unvereinbarkeit von ökonomischem und literarischem Wert. Der hochgradig selbstreflexive Text mit sich entziehenden Erzählerpositionen, kunstvoll verwobenen Motiven, überbordender Metaphorik und einer physisch werdenden Sprache erscheint in einer der populärsten literarischen Reihen des 19. Jahrhunderts, den *Eventyr og Historier*. Indem er als Ware auf den eigenen Warencharakter und die Qualen der Produktion verweist, hebt der Text zugleich das Vergessen seiner Herkunft auf, das nach Marx charakteristisch für die Entstehung des Warenfetischismus ist.<sup>1016</sup>

Der Text endet mit der Rahmenerzählung, die einsetzt, nachdem der Erzähler/Student versichert hat, dass das, was er aufgeschrieben hat, nicht in Versen ist und niemals gedruckt werden soll:

Ja her holdt Manuskriptet op.

Min unge Ven, den vordende Urtekræmmersvend, kunde ikke opdrive det Manglende, det 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*.

(Ja, hier hörte das Manuskript auf.

Mein junger Freund, der angehende Krämergeselle, konnte das Fehlende nicht aufreiben, es war in die Welt hinausgegangen, wie das Papier, in das Salzheringe, Butter und grüne Seife eingewickelt sind; es hatte seine Bestimmung erfüllt.

Der Brauer ist tot, die Tante ist tot, der Student ist tot, er, dessen Gedankenfunken in den Eimer gingen.

Am Ende ist alles im Eimer.

Das ist das Ende der Geschichte, – der Geschichte von *Tante Zahnschmerz*.)<sup>1017</sup>

Aber am Ende ist die Geschichte eben nicht im Eimer und zu Ende, da sie nun wieder am Beginn einsetzt. Diese zyklische Struktur spiegelt den Kreislauf der Waren wieder, an dem Literatur Teil hat, und sie ist ein Ausweg. Dass das Dichten seinen Preis hat, dass es sich verändert mit dem Entstehen eines Literaturmarktes mit Massenleserschaft, ist eine Seite des Textes. Die andere Seite ist die, dass der dem Leser

---

immer wieder Phasen von Armut durchlebte. Vgl. Auring u. a. 1984, S. 134–139; Busk-Jensen u. a. 1985, S. 356.

<sup>1015</sup> Vgl. Bøggild 2005, S. 70 f.

<sup>1016</sup> Vgl. Marx 1962, S. 85–98.

<sup>1017</sup> EoH 3, S. 352 f.; SM(D), S. 268 f. Korrekt müsste die Übersetzung nicht „die Tante ist tot“, sondern „Tante ist tot“ lauten (s. o. S. 205).



real vorliegende Text wenig Rücksichten auf ein Massenpublikum nimmt, das nach biedermeierlicher Literatur verlangt. Andersen schließt die *Eventyr og Historier* nicht mit dem Schmerz, der das Schaffen begleitet, sondern mit dem Witz „Alt gaaer i Bøtten.“ Gelesen zu werden, das heißt auch, den literarischen Markt zu betreten, ist Himmel und Hölle zugleich.<sup>1018</sup>

## 3.2 Zeiten der Globalisierung

### 3.2.1 Dynamik der Dingwelt: Neuigkeit und Beschleunigung

Mit der industriellen Massenproduktion beschleunigt sich im 19. Jahrhundert die Warenzirkulation. Immer mehr Produkte werden immer schneller konsumiert. Das hat Einfluss auf die Wahrnehmung von Zeit. Diese Entwicklung lässt die *Eventyr og Historier* nicht unberührt. Dieses Unterkapitel geht der Zeitstruktur des modernen Konsums nach. Wir werfen dabei zunächst mit *Ole Lukøie (Ole Luköie)* (1841)<sup>1019</sup> einen Blick in das Kinderzimmer von *Hjalmar*. Die Raumstruktur der Kinderstuben in den *Eventyr og Historier* behandelt Kapitel 3.3.

*Ole Lukøie*, die Titelfigur des Textes, ist dem deutschen Sandmännchen vergleichbar. Abends spritzt er Kindern Milch in die Augen, damit sie ihn nicht sehen können, und erzählt ihnen dann Geschichten. In Andersens *Eventyr* besucht er an sieben Abenden *Hjalmar*. Im ersten Abschnitt wird von einem heterodiegetischen Erzähler die Figur *Ole Lukøie* eingeführt, die im weiteren Verlauf die Erzählfunktion übernimmt. Beide Erzählinstanzen, der heterodiegetische Erzähler und *Ole Lukøie*, versprechen, dass *Hjalmar* Geschichten erzählt bekommen wird, sieben Stück, für jeden Abend der Woche eine.

*Hjalmar* wird jedoch, wie Johan de Mylius feststellt, keine einzige wirkliche Geschichte erzählt. Stattdessen schickt *Ole Lukøie* ihn auf Ausflüge und er bekommt verschiedene Bilder und Szenen zu sehen.<sup>1020</sup> Der Text liefert einander rasch abwechselnde Eindrücke, die Korrespondenzen ebenso wie Sprünge aufweisen. Die vorliegende Analyse konzentriert sich auf die Zeitdarstellungen in *Ole Lukøie*.

„’Hvad skulde vi nu have for i Nat?’“ („Was haben wir nun heute nacht vor?“)<sup>1021</sup> fragt *Hjalmar* an diesem Abend *Ole Lukøie*. „Have for i nat – det er ikke en historie, men en ,action’, noget, der skal udspille sig“<sup>1022</sup> („Heute Nacht vorhaben – das ist

<sup>1018</sup> Vgl. Barlby 1999, S. 519, der an dieser Stelle jedoch nicht vom Rezipienten, sondern vom sich investierenden poetischen Subjekt spricht.

<sup>1019</sup> Erstmals abgedruckt in *Eventyr, fortalte for Børn. Ny Samling. Tredie Hefte*, das 1841 mit der Jahreszahl 1842 auf dem Titelblatt erschien. Vgl. EoH 1, S. 514.

<sup>1020</sup> Vgl. de Mylius 2004, S. 21–29. De Mylius’ These, dass dem erwachsenen Leser dabei gezeigt werde, welchen Eindruck das Leben der Erwachsenen auf einen kindlichen Betrachter machen muss, ist dagegen weniger plausibel.

<sup>1021</sup> EoH 1, S. 249; SM(TD) 1, S. 247.

<sup>1022</sup> De Mylius 2004, S. 24.

keine Geschichte, sondern ‚Action‘, etwas, das sich abspielen soll“ [Übers. F. F.]), erklärt de Mylius. *Hjalmar* möchte unterhalten werden.

Der Zusammenhang von Geschichtenerzählen und Unterhaltungskultur reicht im Falle von *Ole Lukøie* über den *Eventyr*-Text hinaus. Andersen veröffentlichte ein gleichnamiges Theaterstück mit deutlich abweichendem Inhalt, das im *Casino-Theater* aufgeführt wurde.<sup>1023</sup> Nach Helge Topsøe-Jensen bot dieses Stück dem Zuschauer einiges fürs Auge<sup>1024</sup> und gleicht darin *Ole Lukøies* Angeboten an *Hjalmar*.

Das Stück würde ebenfalls eine nähere Betrachtung lohnen. Topsøe-Jensen zeigt dessen weitreichenden Parallelen zu Wilhelm Hauffs *Das kalte Herz* auf und erwähnt dabei eine interessante Abweichung: Der Protagonist von *Ole Lukøie* bekommt kein steinernes Herz, sondern eine goldene Uhr eingepflanzt. Die Uhr soll dazu führen, dass er nie wieder lustig trällert, denn das ist der Preis, den er für den erwünschten Reichtum zahlen soll. Der teuflische Blake, der Hauffs Holländer-Michel entspricht, erklärt dazu: „Dette gjør det bedre! – ved hvert ‚dik, dik!‘ forstaaer Du, falder der en Guld-Skilling i Din Lomme, – Penge! altid Penge! Din Lomme er Fortunati Pung!“<sup>1025</sup> („Dies macht es besser! – mit jedem ‚tick, tick!‘ verstehst Du, fällt ein Gold-Schilling in Deine Tasche, - Geld! immer Geld! Deine Tasche ist der Geldbeutel des Fortunatus!“ [Übers. F. F.]) Die Uhr, die anstelle des Herzens schlägt und stets Geld erzeugt – deutlicher lässt sich die Invasion der modernen Zeitmessung und -ökonomie in den menschlichen Körper kaum darstellen.

Diese Verbindung von Körper, Uhr und Geld findet sich im *Eventyr*-Text jedoch nicht. Hier lässt sich stattdessen in den Episoden *Mandag* (*Montag*) und *Søndag* (*Sonntag*) erkennen, wie die moderne Forderung nach einer effektiven Zeitnutzung auch die Kinder einschließt. Am Montag muss *Ole Lukøie* zunächst Ordnung in *Hjalmars* Schreibheft bringen, indem er die Buchstaben exerzieren lässt, damit sie lernen, sich aufrecht zu halten. Deshalb kann er an diesem Abend keine Geschichte erzählen. Am Sonntag zeigt *Ole Lukøie Hjalmar* seinen Bruder, den Tod.<sup>1026</sup> Diesem müssen alle Menschen ein gutes Notenheft vorweisen können, dann erzählt dieser ihnen eine schöne Geschichte. Andernfalls müssen sie die garstige Geschichte hören. Deshalb rät *Ole Lukøie Hjalmar*: „see bare til at Du har en god Characterbog!“ („Sieh nur zu, daß du ein gutes Zeugnisheft hast!“)<sup>1027</sup> Dann müsse er keine Angst haben. Das Leben wird zu einer großen Prüfung, die erfolgreich abgeschlossen werden muss.

Dazwischen liegt jedoch so viel Unterhaltung, dass der Text diese auf Erfolg nach dem schulischen Modell ausgerichtete Botschaft konterkariert. Am Freitag bietet *Ole Lukøie Hjalmar* als Abendunterhaltung an, eine Hochzeit zu besuchen. Schon in

<sup>1023</sup> Vgl. Sk 4, S. 11–87, 607. Zum *Casino* vgl. auch S. 105, 108–113 dieser Arbeit. Andersens *Eventyr og Historier* weisen nicht nur in diesem Falle eine Bühnenaffinität auf, viele seiner Arbeiten wurden im Theater vorgetragen. Vgl. Anz 2005, S. 35 f.

<sup>1024</sup> Vgl. Topsøe-Jensen 1966a, S. 157.

<sup>1025</sup> Sk 4, S. 62. Vgl. ebd., S. 61–65; Topsøe-Jensen 1966a, S. 160–168.

<sup>1026</sup> Vgl. EoH 1, S. 242 f., 251 f.; SM(TD) 1, S. 239 f.; 252. Der Bruder trägt den gleichen Namen wie *Ole*, schließt („lukke“) die Augen („øie“) seiner Zuhörer aber nur ein einziges Mal.

<sup>1027</sup> EoH 1, S. 252; SM(TD) 1, S. 252.

der Nacht zuvor hatten sie einer Hochzeit beigewohnt. Während am Freitag ein Puppenpaar heiraten soll, waren es am Donnerstag zwei Mäuse.

Für de Mylius handelt es sich bei der Mausehochzeit um eine Satire der kleinlichen und selbstzufriedenen Alltagsbürgerlichkeit. Er bezieht sich dabei besonders auf das Ende von *Torsdag* (*Donnerstag*), wo es heißt:

Alle Musene sagde, at det var et deiligt Bryllup, og at Conversationen havde været saa god.

Og saa kjørte *Hjalmar* igjen hjem; han havde rigtignok været i fornemt Selskab, men han maatte ogsaa krybe ordentlig sammen, gjøre sig lille og komme i Tinsoldat-Uniform.

(Alle Mäuse sagten, es sei eine wunderschöne Hochzeit gewesen, und sie hätten sich ausgezeichnet unterhalten.

Und dann fuhr *Hjalmar* wieder nach Hause; er war wirklich auf einer vornehmen Gesellschaft gewesen, aber er hatte sich auch tüchtig krümmen und kleinmachen und die Zinnsoldatenuniform anziehen müssen.)<sup>1028</sup>

Nach de Mylius wird hier dargestellt, wie inhaltslos die Kommunikation solcher Anlässe ist. Dass *Hjalmar* winzig klein werden musste, bedeute dessen Anpassung an das Niveau der Kleinbürger. Dass es sich bei *Torsdag* um eine satirische Darstellung des Kleinbürgertums handelt, kann jedoch bezweifelt werden. Der Text persifliert eher die Emotionen eines verklemmten reichen Bürgertums in der Begegnung mit einer als bedrohlich empfundenen Unterschicht.

Das Mäusepaar küsst sich „skrækkeligt meget for Alles Øine, thi de vare jo forlovede og nu skulde de strax have Bryllup“ („erschrecklich viel vor aller Augen, denn sie waren ja verlobt, und jetzt sollten sie gleich Hochzeit halten“)<sup>1029</sup> und gibt so ein ungehemmtes – und durchaus glückliches – Bild ab, das mit der vollkommene Asexualität der optisch viel eindeutiger geschlechtlich codierten Puppen *Bertha* und *Herman*, die am folgenden Abend heiraten, scharf kontrastiert. Es gilt deshalb, de Mylius' Interpretation, beide Hochzeitsszenen zeigten klaustrophobische Schreckensszenarien, zu differenzieren.

Die bei der Mausehochzeit dargestellte Beengung beruht auf beengten materiellen Verhältnissen, während die klaustrophobische Situation des Puppenpaares sich eher aus seiner Engstirnigkeit ergibt und durch seine Umgebung noch forciert wird.

Der kom altid flere og flere Fremmede; den ene Muus var færdig at træde den anden ihjel [...]. Hele Stuen var ligesom Gangen smurt med Fleskesvær, det var hele Beværtningen, men til Desert blev der fremviist en Ært, som en lille Muus af Familien havde bidt Brudeparrets Navn ind i, det vil sige det første Bogstav; det var noget ganske overordentligt.

(Es kamen immer mehr Gäste; die Mäuse traten sich beinahe gegenseitig tot [...]. Die ganze Stube war genauso wie der Gang mit Speckschwarte eingeschmiert, das war die ganze Bewirtung, aber als Nachtschisch wurde eine Erbse herumgezeigt, in die ein Mäus-

<sup>1028</sup> EoH 1, S. 248; SM(TD) 1, S. 247.

<sup>1029</sup> EoH 1, S. 248; SM(TD) 1, S. 246.

chen aus der Verwandtschaft die Namen des Brautpaares hineingebissen hatte, das heißt den ersten Buchstaben; das war etwas ganz Außerordentliches.)<sup>1030</sup>

Die zusammengedrängte Masse ist potentiell tödlich. Die Armut des Brautpaares und seiner Gäste kann kaum noch kleinbürgerlich genannt werden: Nicht einmal für den ganzen Namen reichen die Erbsen. Wer unter dem Boden der Speisekammer lebt, muss sich mit guten Gesprächen statt guter Bewirtung zufrieden geben. Das könnte auch auf die menschlichen Kellerwohnungen des 19. Jahrhunderts zutreffen.

Die Puppenhochzeit dagegen folgt einer ganz anderen Logik. *Ole Lukøie* erklärt:

„[...] Din Søsters store Dukke, den der seer ud som et Mandfolk og kaldes *Herman*, skal giftes med Dukken *Bertha*, det er desuden Dukkens Geburtsdag og derfor skal der komme saa mange Presenter!“

„Ja, det kjender jeg nok,“ sagde *Hjalmar*, „altid naar Dukkerne trænge til nye Klæder saa lader min Søster dem have Geburtsdag eller holde Bryllup! det er vist skeet hundred Gange!“

„Ja, men i Nat er Brylluppet hundred og eet og naar hundred og eet er ude, saa er Alt forbi! derfor bliver ogsaa dette saa mageløst. See en Gang!“

(„[...] Die große Puppe deiner Schwester, die so aussieht wie ein Mannsbild und *Hermann* genannt wird, die heiratet die Puppe *Bertha*, außerdem hat die Puppe Geburtsdag, und darum gibt es sehr viele Geschenke!“

„Ja, das kenne ich schon!“ sagte *Hjalmar*. „Immer wenn die Puppen neue Kleider brauchen, dann läßt meine Schwester sie Geburtstag haben oder Hochzeit feiern! Das ist bestimmt hundertmal vorgekommen!“

„Ja, aber heute nacht ist Hochzeit Nummer hundertundeins, und wenn Hundertundeins vorbei ist, dann ist alles vorbei! Darum wird diese auch so unvergleichlich. Schau mal!“<sup>1031</sup>

Und *Hjalmar* sieht ein Brautpaar, das auf dem Boden sitzt und gedankenvoll vor sich hin blickt. Von freudiger Erregung keine Spur.

In diesem Universum ist die Zuordnung zu Geschlechterrollen auf den ersten Blick sehr viel eindeutiger als bei den Mäusen. Die Puppen sehen wie Männer und Frauen aus und tragen dementsprechende Namen. Auch auf der Metaebene ist die Rollenzuordnung klar: Die Puppen gehören *Hjalmars* Schwester. Dennoch (oder deswegen) ist von der großen Liebe, die das Brautpaar von sich behauptet, wenig zu merken.

*Herman* sieht eben nur aus wie ein Mann, ist aber keiner: Genau wie *Bertha* ist er aus Handschuhleder gemacht.<sup>1032</sup> Er ist ein Produkt von Männlichkeitsvorstellungen, die er zugleich formt. Der Unterschied zwischen beiden Puppen existiert nur äußerlich, sie sind aus dem gleichen Material.

<sup>1030</sup> Ebd.

<sup>1031</sup> EoH 1, S. 249; SM(TD) 1, S. 247.

<sup>1032</sup> Vgl. EoH 1, S. 249; SM(TD) 1, S. 248. Umgekehrt trägt *Ole Lukøie*, der die beiden traut, Großmutter schwarzen Rock, was die geschlechtliche Uneindeutigkeit der Szene verstärkt.

Im Spiel mit ihnen ist es jedoch gerade die Äußerlichkeit, die zentral ist. Das Spiel selbst ist eine Variation des Immergleichen: Geburtstag<sup>1033</sup> und Hochzeit. Diese Anlässe sind jedoch nur ein Vorwand, um *Bertha* neu einzukleiden. Die andauernde Wiederholung dieser Feste führt das Prinzip der Knappheit, auf dem beide basieren, ad absurdum. Stattdessen folgen sie einer anderen Logik, der Logik der Mode. In dieser Eigenschaft verkörpern sie die Quintessenz der modernen Zeitlichkeit. Bereits Georg Simmel hat gezeigt, wie sich der Wechsel der Moden beschleunigt und geographisch ausbreitet, während soziale Distinktion und Identitätsstiftung durch Kleidung immer komplexer werden.<sup>1034</sup> Der von Christopher Bayly beschriebene Mechanismus einer Uniformisierung bei gleichzeitiger Komplexitätssteigerung greift auch hier.<sup>1035</sup> Während Rollen einerseits durch Kleidung stabilisiert und angeglichen werden, vervielfältigen sie sich andererseits. Zugleich pluralisieren sich mit dem Wechsel der Moden die Möglichkeiten des Konsums.

Die Puppenhochzeit wird von den umstehenden Möbeln mit einem Lied gefeiert, das der Melodie des Zapfenstreichs folgt. Die Heirat wird so mit dem Ende der freien Bewegung im Raum assoziiert, die der militärische Zapfenstreich bedeutet. Diese Assoziation bereitet auf das kommende Gespräch vor. Direkt im Anschluss an das Lied der Möbel fragt der Bräutigam: „Skal vi nu ligge paa Landet, eller reise udenlands?“ („Wollen wir nun in die Sommerfrische fahren oder ins Ausland?“)<sup>1036</sup> Zu Rate gezogen werden eine Schwalbe, die vielfach im Ausland war, und ein Huhn, das fünfmal Küken ausgebrütet hat. Während die Schwalbe die warmen Länder empfiehlt, rät das Huhn zu einem Aufenthalt im Kohlgarten; im Ausland droht Hitze, giftige Tiere, Räuber und das Ungemach der Reise selbst. Dass Reisen wunderschön sein kann, hat *Hjalmar* jedoch bei der wundersamen Segeltour erfahren, auf die *Ole Lukøie* ihn am Dienstag geschickt hatte. „[...] Det er et Skarn, som ikke finder at vort Land er det kjønneste! [...]“ („[...] Der ist ein Lump, der unser Land nicht am schönsten findet! [...]“)<sup>1037</sup> ruft das Huhn aus, obwohl klar ist, dass es selbst noch nie das Land verlassen hat. Aber *Bertha* lässt sich gerne von ihm überzeugen.

Mit dem Huhn wird das Motiv der Hühner von *Onsdag* (*Mittwoch*) wieder aufgegriffen, die sich über einen Storch lustig machen, der von Afrika erzählt. Weil sie ihn nicht verstehen, sind sie sich einig darüber, dass er dumm sein muss, und treiben Spott mit ihm.<sup>1038</sup> Unwissenheit und Intoleranz werden in *Onsdag* direkt assoziiert mit der Unfähigkeit, sich auf das Erlebnis unbekannter Räume einzulassen.

Walter Benjamin äußert zur Neuheit im *Passagen-Werk*:

<sup>1033</sup> Dass das Wort auch im dänischen Original zur Hälfte deutsch ist, zeigt die noch unvollständige Absonderung von Dänisch und Deutsch an. Vgl. S. 31 f., 98 f.

<sup>1034</sup> Vgl. Simmel 1995b.

<sup>1035</sup> Vgl. Bayly 2006, S. 29–37.

<sup>1036</sup> EoH 1, S. 249; SM(TD) 1, S. 248.

<sup>1037</sup> EoH 1, S. 250; SM(TD) 1, S. 249.

<sup>1038</sup> Vgl. EoH 1, S. 246 f.; SM(TD) 1, S. 244 f.



Das „Moderne“ die Zeit der Hölle. Die Höllenstrafen sind jeweils das Neueste, was es auf diesem Gebiete gibt. Es handelt sich nicht darum, daß „immer wieder dasselbe“ geschieht, geschweige daß hier von der ewigen Wiederkunft die Rede wäre. Es handelt sich vielmehr darum, daß das Gesicht der Welt gerade in dem, was das Neueste ist, sich nie verändert, daß dies Neueste in allen Stücken immer das Nämliche bleibt. – Das konstituiert die Ewigkeit der Hölle. Die Totalität der Züge zu bestimmen, in denen das „Moderne“ sich ausprägt, hieße die Hölle darstellen.<sup>1039</sup>

Die Ewigkeit der Hölle als das Neueste, das in allen Stücken das Nämliche bleibt – *Berthas* Existenz könnte nicht besser charakterisiert werden. Ihre immer neuen Kleider bringen kein anderes Leben. Dass das *Eventyr* demgegenüber das potentiell Andere und Neue in der migrantischen Existenz der Schwalbe und des Storchs verortet, macht seine globale Dimension aus.

Das Motiv rasant wechselnder Moden findet sich auch in *Dryaden*. Nachdem der Baumgeist seinen Baum verlassen hat, verwandelt sich seine Kleidung mit jeder neuen Stelle, die er erreicht, und gleicht sich dieser an.<sup>1040</sup> Mode wird hier zum Ausdruck eines ständigen Wandels und der Anpassung an Ortswechsel, der verbunden ist mit der modernen Beschleunigung, die das Märchen eindrucksvoll illustriert.<sup>1041</sup>

Die Entwicklung der *Dryade* lässt sich auch als Folge der beschleunigten Warenzirkulation interpretieren. Als Ding-Mensch ist die *Dryade* Teil eines Baums, der ohne sie und ohne den sie nicht leben kann. Diese Ausgangsfigur, die auf dem Land und in einer nichtlinearen Zeitordnung angesiedelt ist,<sup>1042</sup> kann gelesen werden als Illustration eines Zustandes des Einwohnens und Verwachsenseins von Ding und Mensch. Dagegen gilt für die industrialisierte, arbeitsteilige Welt des Kapitalismus nach Simmel: „Dinge und Menschen sind auseinandergetreten“, weil der „innere[n] Aneignungs- und Einwurzelungsprozeß zwischen Subjekt und Objekt“<sup>1043</sup> unterbrochen worden ist. Die Beschleunigung von Austauschprozessen durch immer rasanter zirkulierende Waren löst Ding-Mensch-Bindungen auf und ersetzt sie durch neue Zusammenhänge zwischen Dingen und Menschen, die sich unter anderem als Warenverhältnisse charakterisieren lassen. *Dryaden* liefert mit dem Auseinandertreten von Dryade und Kastanienbaum ein Bild der Auflösung traditioneller Strukturen und der daraus erwachsenden neuen Flüchtigkeit. Der Begriff der Wurzellosigkeit

<sup>1039</sup> Benjamin 1991, S. 676.

<sup>1040</sup> Vgl. EoH 3, S. 207.

<sup>1041</sup> Der rasante Wechsel der Moden im 19. Jahrhundert ist von der Globalisierung der Textilproduktion nicht zu trennen. Mit neuen Maschinen erweiterte sich die Vielfalt der Produkte. Ein transnationaler Wissenstransfer verband sich mit den Maschinen. Zudem hatte sich eine globale Arbeitsteilung von Baumwollanbau und -verarbeitung etabliert. Der amerikanische Baumwollhandel, der aufgrund der Sklaverei auf den Plantagen eng mit Afrika verbunden ist, wuchs zwischen 1815 und 1830 mit über tausend Prozent. Vgl. Black/Garland 1980, S. 175.

<sup>1042</sup> Vgl. Depenbrock/Detering 1991, S. 369 f., 376 f.; de Mylius 1976, S. 126–131.

<sup>1043</sup> Simmel 1989, S. 520 f. Dem Ding-Mensch-Verhältnis in *Dryaden* gehe ich auch in einem bereits erschienen Aufsatz (Felcht 2010a) nach. Die Gewichtung der einzelnen Aspekte unterscheidet sich in dieser Interpretation von derjenigen der vorliegenden Arbeit, die zudem umfassender ist.

und das mit ihm verbundene Wortfeld treten in diesem Zusammenhang immer wieder auf.<sup>1044</sup>

Beim Verlassen des Baumes durch die Dryade handelt es sich nicht nur um ein Auseinandertreten von Ding und Mensch, sondern zugleich um ein Auseinandertreten von Mensch und Natur. Der Preis dieser Trennung wird durch den Tod der Vorgängerkastanie in der schlechten Stadtluft benannt. Die Umweltverschmutzung ist eine Folge des unaufhaltsamen ökonomischen Wachstums, das die Zahl zirkulierender Menschen und Dinge ins Unermessliche steigert. *Dryaden* ist aber zugleich kein Märchen, das einer romantischen Verklärung der Vergangenheit unterliegt. Die Einheit mit der Natur und der ihr einwohnenden traditionellen Kultur bedeutet auch Gefangenschaft. Die Distanz zu einer romantisch inspirierten Sehnsucht nach Vergangenheit und Natürlichkeit ist deutlich markiert: Die Sehnsucht der Dryade richtet sich auf die Stadt als Ort äußerster Entfremdung, aber eben auch größter Freiheit; für die später auftretende Figur einer alten Ratte zeichnet sich die wunderbare Zeit der Romantik insbesondere durch die große Zahl an Pesttoten aus.<sup>1045</sup>

Beschleunigung und Verlust der natürlichen Zeit werden in *Dryaden* vielfach angesprochen. Bereits das Einstiegsbild der Ersetzung eines abgestorbenen Kastanienbaumes durch einen herbeigeschafften neuen stellt den Kontrast zum anschließend erzählten langsamen Wachstum der Kastanie in der nun verlorenen Zeit der Kindheit dieses Baums.<sup>1046</sup> Die Warenzirkulation hebt die natürliche Langsamkeit des Wachstums auf und bedeutet zugleich den Versuch, den Tod, verkörpert durch den toten Baum, zu verdrängen, indem man das Abgestorbene sogleich durch Neues ersetzt.<sup>1047</sup>

Die Geschwindigkeitserhöhung verbindet sich auch im Text mit dem Aufkommen neuer Transporttechniken. Mit dem ersten Auftreten der Eisenbahn werden Beschleunigung und Rastlosigkeit sprachrhythmisch durch den eher parataktischen, rhythmisierten Satzbau nachvollzogen. Insgesamt spiegelt sich das Motiv der Beschleunigung auch in der Textstruktur wider: Die einzelnen Abschnitte werden zunehmend kürzer. Verbunden mit der Dynamisierung ist ein qualitativer Wandel.<sup>1048</sup> „’Lev vel!’ blev ’afsted! afsted!’“ („Das ‚Lebwohl!’ wurde zu einem ‚Davon! davon!’“)<sup>1049</sup>, heißt es bei der Abreise der Dryade – hier kündigt sich an, dass mit dem Rhythmuswechsel ein anderes Leben verbunden ist: das „Wohlleben“ wird abgelöst von einer permanenten Jagd nach Neuem. Der Endpunkt der Reise ist die moderne Großstadt, die in *Dryaden* wie bei Georg Simmel durch ihre ständig wechselnden

<sup>1044</sup> Vgl. Jørgensen 2007a, S. 203 f., 210.

<sup>1045</sup> Vgl. EoH 3, S. 209 f.; SM(D), S. 156 f.; Fechner-Smarlsly 1996, S. 92 f.

<sup>1046</sup> Vgl. EoH 3, S. 197; SM(D), S. 139 f.; de Mylius 1976, S. 130.

<sup>1047</sup> Zur Verdrängung des Todes durch Beschleunigung der Waren vgl. Benjamin 1991, S. 111 (Fragment B 1, 4); Hörisch 1998, S. 174.

<sup>1048</sup> Vgl. Depenbrock/Detering 1991, S. 371–373; Fechner-Smarlsly 1996, S. 87 f.; Jørgensen 2007a, S. 203 f., 210.

<sup>1049</sup> EoH 3, S. 204; SM(D), S. 148.

Sinneseindrücke charakterisiert wird.<sup>1050</sup> Der bacchantische Versuch, dem Horror vacui zu entkommen, impliziert aber eine umso fundamentalere Vergänglichkeit.

Vergänglich ist einerseits die Warenwunderwelt der Weltausstellung, dargestellt durch die Metapher der Lotusblume, die vergeht, ohne Blatt oder Wurzel zu hinterlassen.<sup>1051</sup> Vergänglichkeit und Wurzellosigkeit werden hier eng verbunden.<sup>1052</sup> Implizit ist diese Vergänglichkeit auch in der realen Ausstellung selbst angelegt: Es handelte sich bei den Ausstellungshallen um ein temporäres Bauwerk, dem seine kurze Lebenszeit eingeschrieben war.<sup>1053</sup>

Dieser Vergänglichkeit entspricht auch die Eigenschaft der Weltausstellung, ein mediales Ereignis zu sein, das sich durch eine begrenzte Dauer auszeichnen muss, um Aufmerksamkeit erregen zu können. Der Text nimmt Elemente journalistischen Schreibens auf, wie Jakob Stougaard-Nielsen am Beispiel von Weltausstellungsartikeln der *Illustreret Tidende* (*Illustrierten Zeitung*) vorführt.<sup>1054</sup> *Dryaden* markiert jedoch in einer längeren Passage auch Distanz zwischen der Erzählerposition und Beschreibungen der Ausstellung, die als mediale Berichterstattung gelesen werden können. Die Beschreibungen der Weltausstellung werden hier in Anführungszeichen gesetzt und durch die Formulierungen „sagde de“ („sagten sie“), „sagde Andre“ („sagten andere“) „lød det“ („hieß es“) als Wiedergabe unterschiedlicher Stimmen gekennzeichnet und zuletzt als Nachrichten charakterisiert, wenn es heißt: „Tilvisse saaledes var det, saaledes lød Efterretninger derom, hvo hørte det ikke?“ („Ja gewiß, so war es, so klangen die Nachrichten davon, wer hörte sie nicht?“)<sup>1055</sup> Alle Leserinnen und Leser des *Eventyrs*, so setzt der Erzähler voraus, haben aufgrund dieser Berichterstattung vom Ereignis gehört. Damit wird eine weitreichende Einbindung in transnationale Nachrichtennetzwerke vorausgesetzt, die im 19. Jahrhundert tatsächlich stattfand. Einerseits entwickelte sich eine immer umfassendere Leserschaft, andererseits globalisierten sich die Nachrichten. Die im Märchen selbst genannten Telegraphendrähte<sup>1056</sup> hatten daran wesentlich Teil, indem sie eine schnelle und weitreichende Nachrichtenübermittlung erlaubten.<sup>1057</sup> Mit den Zeitungen verbindet sich zugleich der beschleunigte Rhythmus der Neuigkeit.

In *H. C. Andersen og avisen* (*H. C. Andersen und die Zeitung*) schreibt Mogens Brøndsted: „Digterne skriver for evigheden – eller forsøger vel på det; pressen skriver for døgnen.“<sup>1058</sup> („Die Dichter schreiben für die Ewigkeit – oder versuchen es zumindest; die Presse schreibt für den Tag.“ [Übers. F. F.]) Die Zeitstruktur von *Dryaden* entspricht diesem Spannungsverhältnis. Der Text konfrontiert die Leser

<sup>1050</sup> Vgl. Fechner-Smarlsy 1996, S. 86 f.; Simmel 1995a; Stougaard-Nielsen 2006, S. 133–145; Zerlang 2002a, S. 69–82.

<sup>1051</sup> Vgl. EoH 3, S. 200; SM(D), S. 144.

<sup>1052</sup> Jørgensen 2007a, S. 203 f.

<sup>1053</sup> Dies sorgte im Vorfeld der Ausstellung auch für Diskussionen. Vgl. Walch 1967, S. 41–48.

<sup>1054</sup> Vgl. Stougaard-Nielsen 2006, S. 145–151.

<sup>1055</sup> EoH 3, S. 200 f.; SM(D), S. 144–146.

<sup>1056</sup> Vgl. EoH 3, S. 209; SM(D), S. 156.

<sup>1057</sup> Vgl. Osterhammel 2009, S. 71–76.

<sup>1058</sup> Brøndsted 1972, S. 9.

einerseits mit dem Tempo der Zeitungen und ihres Ortes, der Großstadt, die ein Zentrum des beschleunigten Informationsaustauschs ist. Andererseits blickt er aus einer Perspektive der Dauer auf dieses Geschehen, wenn er die potentielle Langfristigkeit der Dryadenexistenz und die geruhssame Lebenswelt ihrer Vergangenheit ihrer neuen Vergänglichkeit gegenüberstellt. Die Charakterisierung der Zeit als „*Eventyrets Tid*“ („*Zeit des Märchens*“) ist ambivalent, indem der Text den Untergang der alten Zeit des Märchens durch den Tod der Dryade und den Untergang ihrer alten Lebenswelt ebenso zeigt wie er die neuen Technologien und Produkte als Wunder der Gegenwart erscheinen lässt.<sup>1059</sup>

Vergänglich sind in *Dryaden* nämlich nicht nur die Eindrücke der Weltausstellung, sondern auch die märchenhafte Hauptfigur selbst, die am Ende ebenfalls nur eine in den Kies getretene Blüte zurücklässt.<sup>1060</sup> Sie bezahlt ihre Sehnsucht nach Bewegung mit der Verkürzung der Lebenszeit auf eine Nacht.

Das wahre Gesicht der neuen Zeit blitzt in der Kennzeichnung als „det vidunderlige Nye, og dog saa Kjendte“ („das wunderbare Neue und doch so Vertraute“)<sup>1061</sup>, das die *Dryade* sich erträumt, auf. Das Leben in Paris präsentiert sich ihr als „vexlende og dog altid det Samme“ („wechselnd und doch immer dasselbe“)<sup>1062</sup>. Auch diese Charakterisierungen lassen sich mit Benjamins Gedanken zu Neuestem und Nämlichen interpretieren.

Die Moderne, so läuft als Subtext durch das Märchen, ist in mancher Hinsicht nur scheinbar „*Eventyrets Tid*“ („*die Zeit des Märchens*“)<sup>1063</sup>, wie der Text jubilierend behauptet. Denn am Ende des Textes steht der Tod der Dryade. Jens Tismars Interpretation des Märchens nimmt diese Ambivalenzen nicht zur Kenntnis und kann nur vor diesem Hintergrund Andersen ausschließlich Fortschrittsoptimismus unterstellen.<sup>1064</sup> Die neue Zeit ist in *Dryaden* voller Wunder, aber zugleich die Zeit der Hölle, wie Benjamin sie sieht.

Die Neuigkeit beschleunigt sich in der Moderne, wie bereits anhand der Mode und des Nachrichtenwesens deutlich wurde. Ihr Gegenstück ist die Langeweile, die auch die Dryade in Paris schnell erfasst.<sup>1065</sup> Die Langeweile wird nicht zufällig aufgelöst durch die Bewegung der Dryade zu neuen Orten. Die Produktion des Neuen impliziert dadurch auch einen räumlichen Vernetzungsprozess, wie abschließend anhand von *Om Aartusinder (In Jahrtausenden)* (1860) skizziert wird.

<sup>1059</sup> Vgl. Depenbrock/Detering 1991, S. 367 f.; de Mylius 1976, S. 126–131.

<sup>1060</sup> Vgl. EoH 3, S. 215. SM(D) (S. 165) übersetzt „Gruset“ (meist mit Kies/Schotter/Schutt übersetzt) mit „Dreck“.

<sup>1061</sup> EoH 3, S. 202; SM(D), S. 148.

<sup>1062</sup> EoH 3, S. 205; SM(D), S. 151.

<sup>1063</sup> EoH 3, S. 197; SM(D), S. 139; vgl. EoH 3, S. 215; SM(D), S. 165.

<sup>1064</sup> Der Fortschrittsgedanke wird zudem auf dingtheoretischer Ebene grundlegend durch die Funktionsweise der globalen Warenwelten destruiert, wie die Analyse in Kapitel 3.3.2 zeigen wird.

<sup>1065</sup> Vgl. EoH 3, S. 205 f.; SM(D), S. 151; Fechner-Smarsly 1996, S. 88.



*Om Aartusinder* denkt die transporttechnische Erschließung der Welt mit einem temporeichen Tourismus zusammen.<sup>1066</sup> „Amerikas unge Beboere gjæste det gamle Europa. De komme til Mindesmærkerne her og til de da synkende Stæder, saaledes som vi i vor Tid drage til Syd-Asiens hensmuldrende Herligheder.“ („Die jungen Bewohner Amerikas besuchen das alte Europa. Sie kommen zu den Denkmälern und den zu jener Zeit versinkenden Stätten, so wie wir Heutige zu den zerfallenden Herrlichkeiten Südasiens ziehen.“) Schon hier ist das alte Europa Wirklichkeit. Es steht einem jungen Amerika gegenüber, das sich „paa Dampens Vinger igjennem Luften hen over Verdenshavet“ („auf den Flügeln des Dampfes durch die Lüfte über das Weltmeer“)<sup>1067</sup> auf die Reise macht, um „[...] Fædrenes Land, Mindernes og Phantasies deilige Land, *Europa!*“ („[...] [das, F. F.] Land der Väter, das herrliche Land der Erinnerungen und der Phantasie, [...] *Europa!*“)<sup>1068</sup> zu besuchen. Europa hat für die Amerikaner die Funktion Asiens für die europäische Imagination des 19. Jahrhunderts übernommen. Die Provinzialisierung Europas erfolgt in *Om Aartusinder* als Orientalisierung des Okzidents, der zum Ort imaginierter Ursprünge und Heimstätte der Phantasie wird.<sup>1069</sup>

Allerdings deutet die Figur eines reichen Mehlhändlers, der über seine Kornfelder blickt und dabei auf einem Hügel sitzt, unter dem die früheren Machthaber begraben liegen,<sup>1070</sup> an, dass auch Europa integriert ist in das kapitalistische System und den mit der Beschleunigung einhergehenden Verlust einer durch alte Traditionen vermittelten Beziehung zur Vergangenheit mit Amerika teilt.

Die vorgestellte Erschließung des Luftraums, die an zeitgenössische technologische Experimente anknüpft,<sup>1071</sup> erlaubt eine Form der Fortbewegung, in der es nur noch zu punktuellen Aufenthalten kommt. Reiseweg und Reiseziel emanzipieren sich voneinander. Die Reise steht ganz im Zeichen der Beschleunigung: „Luftskibet kommer; det er overfyldt med Reisende, thi Farten er hurtigere end tilsøes; den electromagnetiske Traad under Verdenshavet har allerede telegrapheret, hvor stor Luft-Karavanen er.“ („Das Luftschiff kommt; es ist von Reisenden überfüllt, denn die Fahrt geht schneller als zur See; der elektromagnetische Draht unter dem Weltmeer hat schon telegraphiert, wie groß die Luftkarawane ist.“)<sup>1072</sup> Über Irland schlafen die Gäste noch; erst in England möchten sie geweckt werden. Die Orte, die besucht werden, sind festgelegt. Am Schluss des Textes wird deutlich, dass diese

<sup>1066</sup> Zur Entstehung dieser Form des Tourismus, die von Gegenbewegungen wie dem bewussten Erwandern einer Landschaft begleitet wurde, vgl. Löfgren 1999, S. 5–51; H. Andersen 2007.

<sup>1067</sup> EoH 2, S. 72; SM(TD) 1, S. 570.

<sup>1068</sup> EoH 2, S. 72; SM(TD) 1, S. 571.

<sup>1069</sup> Der Begriff der Orientalisierung bezieht sich auf Said (2003); die Idee einer Provinzialisierung Europas auf Chakrabarty (2000).

<sup>1070</sup> Vgl. EoH 2, S. 72; SM(TD) 1, S. 570 f. Den Hinweis auf diese Figur verdanke ich Johan de Mylius, der darin einen Verweis auf die Entstehung landwirtschaftlicher Großbetriebe in Dänemark erkennt.

<sup>1071</sup> Vgl. Gibbs-Smith 1970, S. 21–35. Zu möglichen Inspirationsquellen vgl. auch Johnson 2004, S. 276–279. Zugleich greift der Text eine Episode aus der *Fodreise* auf. Vgl. Bl, S. 181 f.; FR, S. 29. Auch für diesen Hinweis danke ich Johan de Mylius.

<sup>1072</sup> EoH 2, S. 72; SM(TD) 1, S. 571.



Festlegung mit Hilfe eines Textes erfolgt ist, der die Funktion eines Reiseführers inne hat – ein Genre, das sich im 19. Jahrhundert zunehmend etablierte: „I Europa er meget at see!’ siger den unge Amerikaner; ,og vi have seet det i otte Dage, og det lader sig gjøre, som den store Reisende’ – et Navn nævnes, der hører til deres Samtid – ’har viist i sit berømte Værk: *’Europa seet i otte Dage’*.“ („In Europa gibt es vieles zu sehen!’ sagt der junge Amerikaner; ’und wir haben es in acht Tagen gesehen; und es ist zu schaffen, wie der große Reisende’ – ein Name wird genannt, der zu ihren Zeitgenossen zählt – ,es in seinem berühmten Werk gezeigt hat: ,In acht Tagen durch Europa.“)<sup>1073</sup>

Poul Houe beurteilt die Reisenden als „insipid“, sie befinden sich auf der Suche nach einem „target for their nostalgia.“<sup>1074</sup> In Griechenland schlafen sie eine Nacht in einem Hotel auf dem Gipfel des Olympos – „saa har man været der“ („damit man dagewesen ist“)<sup>1075</sup>. Es geht um das Abhaken einer Liste von Sehenswürdigkeiten. Einige Stunden kann am Bosphorus geruht werden, einen Tag bekommt Deutschland und einen der Norden. Die Reise ist ein Muster an effektiver Zeitnutzung, die bereits mit der Anreise beginnt. Die Eindrücke wechseln einander zügig ab, die Gewöhnung an einen Ort ist nicht vorgesehen. „[D]eilige sortøiede Qvinder bygge og boe endnu i de blomstrende Dale“ („[S]chöne schwarzäugige Frauen bauen und wohnen noch in den blühenden Tälern“ [Übers. F. F.])<sup>1076</sup>, heißt es zu Spanien. Auf Bauen und Wohnen folgt nicht zufällig ein „endnu“, in bestimmter Hinsicht sind sie Überbleibsel einer vergangenen Existenzform. Rom ist dem Erdboden gleichgemacht worden, an der Donau finden die Touristen die Überreste mächtiger Städte, die zeitlich zwischen dem „vi i vor Tid“, das etwa in der Entstehungszeit des Textes zu verorten ist, und der Reise der Amerikaner existiert haben müssen. Auch *Om Aartusinder* erwartet das Ende des (Ein-)Wohnens im alten Sinne, das Walter Benjamin nach dem 19. Jahrhundert kommen sah.<sup>1077</sup> Dieser untergegangenen Dauerhaftigkeit steht ein neues Bauwerk gegenüber: „Canal-Tunneler“ („[der] Kanaltunnel“)<sup>1078</sup> zwischen England und Frankreich, eine Passage.

Eine solche stellt auch der Text selbst dar, der die Zeichen der Zeit – die Anfänge der Luftfahrt und der Überseetelegraphie sowie die Pläne zu einem Ärmelkanaltunnel<sup>1079</sup> ebenso wie die Entstehung eines modernen Tourismus – zu lesen weiß und dadurch auch eine Brücke in die Zukunft wird.

Poul Houe zeigt auf, wie die Auflösung zeitlicher und räumlicher Strukturen, die der Text im Untergang der vorherigen Geschlechter und ihrer Gebäude nachzeichnet, auch das Narrativ selbst erfasst, in dem der Standpunkt des Erzählers sich chronologisch nicht eindeutig verorten lässt. Die Frage nach der Zukunft, die der Text

<sup>1073</sup> EoH 2, S. 73; SM(TD) 1, S. 573.

<sup>1074</sup> Houe 1999, S. 98.

<sup>1075</sup> EoH 2, S. 73; SM(TD) 1, S. 572.

<sup>1076</sup> EoH 2, S. 72. In SM(TD) 1 (S. 572) fehlen „bauen“ und „noch“.

<sup>1077</sup> Vgl. Benjamin 1991, S. 291 f.

<sup>1078</sup> EoH 2, S. 72; SM(TD) 1, S. 571.

<sup>1079</sup> Vgl. Brøndsted 58 f.; EoH, S. 471; SM(TD) 1, S. 570 f.

stellt, beantworte er mit der Vergänglichkeit, der alle Geschlechter unterliegen und in der die Dauerhaftigkeit des Laufes der Geschichte liege,<sup>1080</sup>

and the ridiculous rush from one place to another for all eternity is no escape from the predictable outcome of time, which is already available in the form of century-old memories and fantasies and the same „deilige sortøiede Qvinder [som] bygge og boe endnu i de blomstrende Dale“ in Spain. Andersen is an avowed idealist.

But he is reaching – and all but crossing – the boundaries of his ideals. Traveling the world in order to have new experiences is an effort in vain. As an outward pursuit of new places and new times, travel is doomed to foil the traveler, and to foil him all the more so, if his mode of traveling is advanced.

Yet to arrive at this negative conclusion it is necessary to travel inwards: to embark upon a journey of the mind and to imagine the future as an endless renewal of déjà-vu's. The narrative is able to confirm a state of permanence but only by subjecting it to accelerating transitions.<sup>1081</sup>

Unsterblichkeit ist nur um den Preis steter Veränderung möglich, so Houes Fazit, das an Deterings *Phoenix Principle* denken lässt.<sup>1082</sup>

Houes Interpretation hat eine internalistische Tendenz, die es zu relativieren gilt. *Om Aartusinder* zeigt zwar die Unmöglichkeit, Erfahrungen (im Unterschied zu Erlebnissen)<sup>1083</sup> bei einem hektischen Sightseeingtourismus zu sammeln. Diese Demonstration erfolgt jedoch anhand der Beobachtung dieses Tourismus, nicht durch seine Kontrastierung mit einem In-sich-Gehen. Auch in anderen Texten Andersens, die positive Reisefiguren zeigen, geht es nicht um einen von der Außenwelt abgekoppelten „state of mind“. Die Figuren der *Eventyr og Historier*, die Erfahrungen machen, wie beispielsweise der Storch in *Ole Lukøie*, reisen keineswegs nur „inwards“. Vielmehr beschreiben die in Andersens Texten vielfach wiederkehrenden Figuren Storch oder Schwalbe migrantische Existenzen. Deren Rhythmus ist langsamer als derjenige der jungen Amerikaner und ihre Haltung zeichnet sich auch durch eine größere Offenheit aus, da sie nicht vorab auf kanonische Sehenswürdigkeiten festgelegt sind. Aber auch sie bewegen sich im Raum. Und umgekehrt beginnen die Erfahrungen, sich im Raum zu bewegen: als literarische Texte. Das gilt insbesondere für die *Eventyr og Historier*. Houes idealistischer Lesart kann die materielle Konkretheit dieser Bewegungen gegenübergestellt werden.

Während Houe die Dauer an ein erkennendes Subjekt bindet und den Wandel an die „Welt“ (als materielle Erscheinungsform), konstruiert der Text Dauer eher als fortgesetzte und untrennbare Beziehung von Welt und Mensch, deren konkrete Gestalt sich laufend verändert.

<sup>1080</sup> Vgl. EoH 2, S. 72; Houe 1999, S. 98 f.

<sup>1081</sup> Houe 1999, S. 99.

<sup>1082</sup> Vgl. Detering 1999 und S. 159 dieser Arbeit.

<sup>1083</sup> S. o. S. 14, Fußnote 19.

### 3.2.2 „lavet, klistret, tegnet“: Geschichte(n) erzählen

Auch in *Om Aartusinder* begegnet uns der bereits aus *Det nye Aarhundredes Musa* bekannte Versuch, ein kulturelles Gedächtnis der Zukunft zu entwerfen. In *Om Aartusinder* ist England das Land Shakespeares, der Politik und Maschinen; in Frankreich denken die Reisenden an Karl den Großen, Napoleon, Molière, die gebildeten unter ihnen auch an die klassische und romantische Schule; Spanien wird als Startpunkt von Columbus, Geburtsort von Calderón und Cortés erinnert. Deutschland war einmal das Land des dichtesten Eisenbahn- und Kanalnetzes und das Land, in dem Luther, Goethe und Mozart wirkten. Zum Norden gehörten Ørsted und Linné. Wie in *Det nye Aarhundredes Musa* sind auch in *Om Aartusinder* die Erinnerungsstrukturen eng verbunden mit technischen Netzwerken. Zugleich situieren sie Europa als untergegangene Kultur auf einem imaginären Zeitpfeil, an dessen Spitze nun Amerika steht.

Diese Struktur ist Ausdruck einer Temporalisierung des Raums, die jedoch durch die Verschiebung Europas auf die Position des Anderen gebrochen wird. Durch den zusätzlich in einer linearen Zeitstruktur nicht eindeutig zu verortenden Standpunkt des Erzählers wird deutlich, dass Geschichte in den *Eventyr og Historier* anders erzählt wird, als Dipesh Chakrabarty dies für weite Teile der europäischen Historiographie beschreibt und kritisiert. Dem komplexen Verhältnis von Geschichte und Erzählen in den *Eventyr og Historier* geht auch die folgende Analyse nach.<sup>1084</sup>

*Gudfaders Billedbog* (*Des Paten Bilderbuch*) (1868) erzählt die Geschichte Kopenhagens. Andersen hat in den *Bemærkninger til Eventyr og Historier* (1874) dem Text selbst eine Geschichte gegeben. Ein befreundeter Konferenzrat hatte in Paris ein Theaterstück über die Geschichte von Paris gesehen und war enttäuscht von der Umsetzung der Idee. Er schlug Andersen daraufhin vor, für das *Casino* ein Schauspiel über Kopenhagen zu schreiben und dabei „mere digterisk Beaandelse“ („mehr dichterischen Geist“ [Übers. F. F.])<sup>1085</sup> zu beweisen. Andersen beschäftigte sich mit der Idee, gab das Drama jedoch auf und schuf stattdessen ein Bilderbuch aus ausgeschnittenen Bildern und Texten. Daraus wurde eine Geschichte, die in gekürzter Fassung in der *Illustreret Tidende* abgedruckt wurde. Anschließend fand die Geschichte Platz zwischen den *Reiseskizzer af Pennetegninger* (*Reiseskizzen und Federzeichnungen*) einer Werkausgabe. Die Kritik jedoch meinte, sie gehöre zu den *Eventyr og Historier*, in die sie letztlich aufgenommen wurde.<sup>1086</sup> Die Geschichte, die Andersen seiner Geschichte gibt, ist voll von Übersetzungsprozessen: Länder, Medien, Gattungen wechseln einander ab.

Helge Topsøe-Jensen erklärt, dass es unwahrscheinlich ist, dass es tatsächlich ein Bilderbuch mit dem Titel „*Kjøbenhavns Liv og Levnet seet ved Tran og Gas*“ („Ko-

<sup>1084</sup> *Oldefa'er* (*Urgroßvater*) (1870) ist in diesem Zusammenhang ebenfalls außerordentlich interessant. Vgl. Felcht 2009.

<sup>1085</sup> EoH 3, S. 394.

<sup>1086</sup> Vgl. ebd.

penhagens Leben und Lebensart gesehen durch Tran und Gas“ [Übers. F. F.])<sup>1087</sup> gegeben hat, wie Andersen in den *Bemærkninger* behauptet, aber dass Andersen Bilderbücher zitiert, die er in den 1850er und 1860er Jahren ausgewählten Kindern schenkte.<sup>1088</sup> Zudem weist Topsøe-Jensen nach, wie eng *Gudfaders Billedbog* sich an L. J. Flamands *Kjøbenhavn, dens ældre og nyere Historie, samt Beskrivelse* (Kopenhagen, seine ältere und neuere Geschichte, nebst Beschreibung) (1855) anlehnt.<sup>1089</sup> Bei den historischen Angaben berücksichtigte Andersen außerdem Anregungen eines befreundeten Historikers.<sup>1090</sup> Stellenweise verlagerte der Text aber Handlungen nach Kopenhagen, obwohl sie dort nicht stattgefunden hatten. Topsøe-Jensen begründet dies damit, dass Andersen diese Geschichten so spannend erschienen, dass er sie nicht auslassen wollte,<sup>1091</sup> also dem Unterhaltungsbedürfnis seiner Leserschaft entgegen kam.

Die Geschichte des Textes *Gudfaders Billedbog*, die Andersen erzählt, beschreibt eine Abgrenzung von dem französischen Vorbild, das den Anstoß zur Entstehung des Textes gab: Andersen soll ein besseres Stück schreiben als das französische Original. Darin spiegelt sich ein Mechanismus wieder, der weite Teile der Literatur und der Geschichtsschreibung des 19. Jahrhunderts betrifft: Sie beginnen als Absatzbewegung und wären gerade deshalb ohne den Bezug auf ein Anderes nie entstanden. Die *Bemærkninger* thematisieren im Folgenden besonders den Wandel der ästhetischen Ausdrucksformen beziehungsweise ihrer Klassifizierung, denen der Text nach diesem Anstoß unterworfen war. Die Geschichte, die Topsøe-Jensen ergänzt, bindet *Gudfaders Billedbog* stärker an die Historiographie, mit der er das Projekt, Geschichte zu erzählen, teilt.

*Gudfaders Billedbog* selbst reflektiert über die Möglichkeiten, Geschichte zu erzählen, indem der Text zu Beginn sehr unterschiedliche Sprecher zu Wort kommen lässt. Zunächst hören wir von einem Ich-Erzähler:

*Gudfader* kunde fortælle Historier, saa mange og saa lange, han kunne klippe Billeder og tegne Billeder [...]

Deiligst var det naar *Gudfader* selv viste Bogen frem, læste Versene og det andet Skrevne, og saa fortalte dertil Saameget; da blev Historien just en rigtig Historie.

(Der Pate konnte Geschichten erzählen, ganz viele und ganz lange, er konnte Bilder ausschneiden und Bilder zeichnen [...])

<sup>1087</sup> EoH 3, S. 394.

<sup>1088</sup> Vgl. Topsøe-Jensen 1966b, S. 49–51. Die Bilderbücher sind teilweise erhalten und ungeheuer sehenswert. Astrid Stampes und Charlotte Melchior's Buch sind als Scan im Netz unter den folgenden Links zugänglich:

<http://www.museum.odense.dk/andersen/billedbog/stampe.asp>;

<http://www.museum.odense.dk/andersen/billedbog/melchior.asp> (letzter Besuch am 30. Juli 2012).

<sup>1089</sup> Vgl. Topsøe-Jensen 1966b, S. 47–49.

<sup>1090</sup> Vgl. ebd., S. 55–59.

<sup>1091</sup> Vgl. ebd., S. 56, 66 f.

Am schönsten war es, wenn der Pate selber das Buch zeigte, die Verse und das übrige Geschriebene vorlas und dazu so viel erzählte; dann wurde die Geschichte erst so richtig eine Geschichte.)<sup>1092</sup>

– „en rigtig Historie“, das ist für den Ich-Erzähler eine Geschichte, die alle Sinne anspricht.

Im Anschluss übernimmt der Pate die Erzählerrolle. Er lässt sich zu einer Stadtgeschichte anregen, als in Kopenhagen die Umstellung von Tran- auf Gaslaternen stattfindet. Er stellt sich vor, wie die Tranleuchten ihre Verabschiedung zum Anlass nehmen, noch einmal die Geschichte Kopenhagens zu erzählen, der sie beigewohnt haben. Sie erhalten nun das Wort. Die Tranlaternen merken zu den neuen Lampen an:

„[...] De skinne jo nok lidt stærkere, end vi Gamle, men det er da ingen Sag, naar man er støbt som Gas-Candelaber og har saadanne Forbindelser som de have, den Ene hælder i den Anden! De have Rør til alle Kanter og kunne hente Kræfter i Byen og udenfor Byen!“

(„[...] Sie haben allerdings einen etwas stärkeren Schein als wir alten, aber das ist doch nicht zu verwundern, wenn man als Gaskandelaber gegossen wird und solche Beziehungen hat wie die, der eine lehnt sich an den anderen an! Sie haben Rohre nach allen Richtungen und können sich Kräfte in der Stadt und von außerhalb der Stadt holen! [...]“)<sup>1093</sup>

Die neuen Technologien formen Netzwerke, stehen in Verbindung und leuchten intensiver, aber ihre Lebensdauer wird vermutlich unter jener der Tranlampen liegen: „[...] Menneskene finde nok paa en stærkere Belysning end Gas. [...]“ („[...] Die Menschen erfinden bestimmt eine stärkere Beleuchtung als Gas. [...]“)<sup>1094</sup> Die moderne Beschleunigung impliziert das rasche Veralten der Technologie, auch hier finden wir Beschleunigung und gesteigerte Vergänglichkeit.

Es sind im Folgenden jedoch nicht die Tranlampen, die erzählen, sondern der Pate. Denn die Ursprünge Kopenhagens in *Gudfaders Billedbog* liegen vor der Existenz von Menschen und Dingen, sind allein begleitet von Wind und natürlichem Licht. Erst mit den Wikingern, im Anschluss an die Worte „Nu vende vi Bladet!“ („Jetzt blättern wir um!“)<sup>1095</sup>, erscheint die erste Tranlampe. Die Bilder des Mittelalters, die der Pate dann zeigt, sind bevölkert von Räubern und Piraten, die grausam bestraft werden. Durch Einschübe wie „Nu springe vi Aaringer frem!“ („Nun gehen wir viele Jahre weiter!“), „Nu blade vi frem i vor Billedbog!“ („Nun blättern wir weiter in unserem Bilderbuch!“), „Nu kommer et Blad, Du skal rigtig see paa!“ („Jetzt kommt eine Seite, die du dir genau anschauen mußt!“)<sup>1096</sup> wird die Erzählung als Konstruktion erkennbar.

<sup>1092</sup> EoH 3, S. 166; SM(TD) 2, S. 478.

<sup>1093</sup> EoH 3, S. 167; SM(TD) 2, S. 481.

<sup>1094</sup> EoH 3, S. 168; SM(TD) 2, S. 482.

<sup>1095</sup> EoH 3, S. 169; SM(TD) 2, S. 484.

<sup>1096</sup> EoH 3, S. 173 f., 178; SM(TD) 2, S. 491 f., 499.



Neben den im Text enthaltenen Verweisen auf die Bildlichkeit des Erzählten finden wir historiographische und literarische Intertexte. So wird beispielsweise mit Grundtvig eine für das Geschichtsverständnis Dänemarks zentrale Figur zitiert oder auf die *Riimkrønike* (*Reimchronik*) verwiesen.<sup>1097</sup> In Verbindung mit letzterer erinnert *Gudfaders Billedbog* auch an den ersten Buchdrucker Dänemarks, den Holländer Gotfred van Gehmen, und beschreibt die Ausbreitung von Büchern, die König und Bürgertum erreichen. Hierdurch gelangen Sprichwörter und Lieder zu ewigem Leben, auch in *Gudfaders Billedbog* singt „Folkesangens Fugl“<sup>1098</sup>. So thematisiert *Gudfaders Billedbog* auch die Medialität des Geschichte-Erzählens, an der der Text selbst Teil hat. Mit der Erstveröffentlichung in der *Illustreret Tidende* wird der im Text beschriebene mit dem Buchdruck einsetzende Ausbreitungsprozess durch ihn selbst fortgeführt, aktualisiert und gesteigert.

Die Metapher „Folkesangens Fugl“ etabliert zudem eine intertextuelle Verbindung mit dem gleichnamigen Märchen Andersens, das 1864 veröffentlicht worden war. Der Intertext stützt die positive Charakterisierung der *folkeviser*, die in *Gudfaders Billedbog* „forblommet og dog klart“, vor allem aber „frit“ („verblümt und dennoch deutlich“; „frei“)<sup>1099</sup> durch Bürgerstuben und Ritterburgen fliegen.

Verweise auf andere *Eventyr og Historier* finden sich mehrfach. Das Kinderlied *Rige Fugl kommer susende* zeigt in *Gudfaders Billedbog* eine königliche und adlige Koalition an, die Bürger und Bauern unterdrückt; es wurde bereits in „*Alt paa sin rette Plads!*“ zitiert, um Arroganz und Rücksichtslosigkeit darzustellen.<sup>1100</sup> Der Figur des einsamen „Pebersvende“<sup>1101</sup>, eines Gewürz- und Bierhändlers, der im Auftrag von Bremer Handelshäusern in Kopenhagen leben muss und dem das Heiraten verboten ist, hat Andersen mit *Pebersvendens Nathue* (*Des Pfeffergesellen Nachtmütze*) (1858) ein Märchen gewidmet. Damit funktioniert der Text als Netzwerk, reicht in seinen historischen und literarischen Intertexten über sich hinaus.

Die Figuren in *Gudfaders Billedbog* zeichnen sich oft durch ein migrantisches Dasein aus: Piraten, Handlungsreisende, Christian II, Corfitz und Eleonore Ulfeldt, die aus Dänemark fliehen mussten, Tycho Brahe als Verkörperung des hochbegabten und zu wenig geschätzten Sohnes von Dänemark.

Umgekehrt ist die Geschichte Kopenhagens geprägt von Angriffen von außen, von seiner Einbindung in Handelsnetzwerke und seiner Lage am Meer. Geschichte erweist sich in *Gudfaders Billedbog* als Ausschnitt eines größeren Netzwerkes, dessen Struktur man nicht begreifen kann, wenn man nur auf den Ausschnitt blickt und seine „Rør til alle Kanter“ („Rohre nach allen Richtungen“)<sup>1102</sup> vernachlässigt.

<sup>1097</sup> Vgl. EoH 3, S. 170, 174, 185. Zu Grundtvig vgl. Lundgreen-Nielsen 1992a, S. 115–117, 130–136; 1992b.

<sup>1098</sup> EoH 3, S. 174. Vgl. S. 159 dieser Arbeit.

<sup>1099</sup> EoH 3, S. 174; SM(TD) 2, S. 492.

<sup>1100</sup> Vgl. EoH 3, S. 177; SM(TD) 2, S. 497. Vgl. oben, S. 180–184.

<sup>1101</sup> EoH 3, S. 170; vgl. SM(TD) 2, S. 486.

<sup>1102</sup> EoH 3, S. 167; SM(TD) 2, S. 481.

Insofern wäre es angemessener, wenn die Gasleuchten diese Geschichte erzählen würden anstelle der alten Tranlampen. „[...] [H]ver af os Tranlygter lyser af hvad man selv har i sig og ikke ved Familieskab [...]“ („[...] [V]on uns Tranlaternen leuchtet eine jede von dem, was sie in sich hat, und nicht auf Grund von Familienbeziehungen [...]“) <sup>1103</sup>, erklären die Tranlampen. Und vergessen dabei, dass der Tran nicht in ihnen erzeugt wurde. Im Gegenteil: Auch er hat in der Regel eine weite Reise hinter sich.

Letztlich erzählen jedoch der Ich-Erzähler, der Pate und das Bilderbuch. Und zu dem Bilderbuch merkt der Pate an:

„Du maa meget gerne vise En og Anden din Billedbog, Du maa ogsaa nok sige, at jeg har lavet, klistret, tegnet det hele Værk. Men det er en Livssag, at de strax vide, hvorfra jeg har faaet Ideen til den. [...] Ideen skyldes de gamle Tranlygter, der netop, sidste Aften de brændte, viste for Stadens Gascandelabre, som *fata morgana*, Alt hvad der var seet fra den første Lygte blev tændt ved Havnen til nu Kjøbenhavn i denne Aften belystes baade af *Tran* og af *Gas*.“

(„Du darfst gern dem ein und anderen dein Bilderbuch zeigen, du darfst auch ruhig sagen, dass ich das ganze Werk gemacht, geklebt und gezeichnet habe. Aber es ist lebenswichtig, dass sie gleich wissen, woher ich die Idee dazu bekommen habe. [...] Die Idee verdankt sich den alten Tranleuchten, die, genau am letzten Abend als sie brannten, den Gaskandelabern der Stadt wie eine *fata morgana* alles zeigten, was sie gesehen haben, seit die erste Leuchte am Hafen angezündet wurde bis nun Kopenhagen an diesem Abend zugleich von *Tran* und *Gas* beleuchtet wurde.“ [Übers. F. F.] <sup>1104</sup>

Die Metaphorik des Beleuchtens, die den Text durchzieht, lässt einerseits an die Technik des Belichtens denken, die Andersen als einem der meistphotographierten Prominenten des 19. Jahrhunderts vertraut war. <sup>1105</sup> Für Johan de Mylius stellt *Guldfaders Billedbog* die Geschichte Kopenhagens als eine Reihe von Bildern dar, die den Weg vom Dunkel ins Licht weisen, dies auch ganz konkret durch den Austausch der mittelalterlichen Gaslampen gegen moderne Gasbeleuchtung. <sup>1106</sup> Diese Interpretation abstrahiert jedoch davon, dass diese Steigerung nicht kontinuierlich verläuft und die hellsten Momente des Textes wahrscheinlich die Augenblicke sind, in denen Kopenhagen weitgehend abbrennt. <sup>1107</sup>

Im zitierten Abschnitt ist der Augenblick der Inspiration jener, in dem Tran und Gas zugleich leuchten. Es ist der Augenblick einer Superposition von alt und neu. Geschichte ist hier „lavet, klistret, tegnet“, sie ist eine Montage. Diese Gestalt erinnert an Walter Benjamins Versuch einer Geschichte des 19. Jahrhunderts, den wir nur als unvollendetes *Passagen-Werk* kennen. Eine solche Geschichte ist aufgrund ihrer Offenheit angreifbar. Deshalb schließt der Text auch mit dem Hinweis: „[...]“

<sup>1103</sup> Ebd.

<sup>1104</sup> EoH 3, S. 187. In der Übersetzung von Thyra Dohrenburg bleibt das Titelzitat dieses Kapitels leider nicht erhalten. Vgl. SM(TD) 2, S. 512.

<sup>1105</sup> Vgl. Stougaard-Nielsen 2006, S. 129. Zu den neuen optischen Medien und ihrem Verhältnis zu anderen Texten Andersens vgl. auch Fechner-Smarlsly 1996; Horne Kjældgaard 2009.

<sup>1106</sup> Vgl. de Mylius 2004, S. 302.

<sup>1107</sup> Vgl. EoH 3, S. 183, 186; SM(TD) 2, S. 507 f., 510.

Du maa vise Bogen til hvem Du vil, det vil sige, til Folk med milde Øine og venligt Sind, men kommer en *Helhest* – saa luk / *Gudfaders Billedbog*.“ („[...] Du darfst das Buch zeigen, wem du willst, das heißt, Leuten mit milden Augen und freundlichem Gemüt, aber wenn ein Höllenpferd kommt – dann klappe es zu, des Paten Bilderbuch.“)<sup>1108</sup>

Schon zu Beginn des Textes war *Helhesten* als Figur eingeführt worden, die in der Zeitung zu Hause ist und diese abends verlässt, um Dichter zu bedrohen, die dies nur überleben, wenn sie stark genug sind. Nach Topsøe-Jensen handelt sich um journalistische Kritiker, die der Pate fürchtet.<sup>1109</sup> Aber der eigentliche Erzähler des Textes ist nicht der Pate, sondern der Ich-Erzähler. Und der hat das Bilderbuch bereits zu Beginn zu „den deiligste af dem alle“ („das schönste von allen“)<sup>1110</sup> erklärt.

### 3.2.3 Dauer im Wandel: Reproduktion und Warenzirkulation

*Hørren – en Historie (Das Leinen oder Der Flachs – eine Geschichte)* (1849) wird aus unterschiedlichen Perspektiven erzählt. Die Geschichte ist eine Dingbiographie, in der ein heterodiegetischer Erzähler, eine Flachspflanze nebst den aus ihr hervorgehenden Produkten Leinwand, Unterwäsche und Papier sowie Zaunlatten und Kinder zu Wort kommen.<sup>1111</sup>

Zu Beginn blicken wir mit dem heterodiegetischen Erzähler auf die Flachspflanze mit ihren schönen blauen Blüten. Sie wird von der Sonne beschienen und von Regenschauern bewässert, „og det var ligesaa godt for den som det er for Smaabørn at blive vaskede, og saa faae et Kys af Moder; de blive jo deraf meget deiligere.“ („und das tat ihm [dem Flachs, F. F.] ebenso gut, wie es kleinen Kindern guttut, gewaschen zu werden und dann von der Mutter einen Kuß zu bekommen; sie werden ja davon viel schöner.“)<sup>1112</sup> Durch diesen Vergleich wird das Leben der Pflanze einem kindlichen Zuhörer näher gebracht. Da Sonne und Regen, nicht aber die Erde erwähnt werden, verisst Johann L. Tønnesson an dieser Stelle eine wesentliche pflanzliche Erfahrung. In seiner kunsttheoretischen Interpretation der *Historie* liest er die Sonne als Symbol für Segen von oben, das heißt von Gott, und betrachtet die Erde als Symbol für den Körper. „Andersens forkrøplede forhold til kroppen og hans angst for den fuktige jord – som vi kender fra hans biografi“<sup>1113</sup> („Andersens verkümmertes Verhältnis zum Körper und seine Angst vor der feuchten Erde – die wir aus seiner Biographie kennen“ [Übers. F. F.]) führen nach Tønnesson zu einer kör-

<sup>1108</sup> EoH 3, S. 187; SM(TD) 2, S. 512.

<sup>1109</sup> Vgl. EoH 3, S. 166 f.; SM(TD) 2, S. 479 f.; Topsøe-Jensen 1966b, S. 51–53.

<sup>1110</sup> EoH 3, S. 166; SM(TD) 2, S. 478.

<sup>1111</sup> Vgl. Tønnesson 1999, S. 6 für eine Übersicht über die Erzähleinheiten.

<sup>1112</sup> EoH 1, S. 454; SM(TD) 1, S. 490. De Mylius (2004, S. 346) hat den Beginn des Textes in seiner Interpretation offensichtlich überlesen, wenn er erklärt, die Blüte des Flachses erschienen nur indirekt, aus der Perspektive des Flachses, der das Wachsen derselben spürt. Auch in der von ihm verwendeten Ausgabe beginnt *Hørren* mit dem zitierten Bild.

<sup>1113</sup> Tønnesson 1999, S. 15.

perfeindlichen Kunstauffassung, die sich auch in seinen *Eventyr og Historier* erkennen lässt. Seine Interpretation argumentiert hochgradig anthropozentrisch. Sie rekonstruiert die Diskussion über „livet og dets eventuelle forgjengelighet“<sup>1114</sup> („das Leben und seine mögliche Vergänglichkeit“ [Übers. F. F.]) in *Hørren* und abstrahiert dabei gänzlich von den dargestellten konkreten Produktionstechniken, denen die Pflanze und ihre Produkte unterworfen werden.

Klaus Müller-Wille erklärt dagegen: „Es erscheint mir keineswegs zufällig, dass sich Andersen just Ende der 1840er mit den Besonderheiten einer massenhaften Papierproduktion und (indirekt) mit dem Buch als Massenware auseinandersetzt.“<sup>1115</sup> Dies betrifft auch *Hørren*. Die Geschichte betrachtet die Folgen der Massenproduktion von Literatur für ihren Charakter als Medium. Die Transformationen der Dinge ziehen hier Veränderungen in Wertbildungsprozessen nach sich, die an ein Medium der Gegenwart erinnern: das Internet.

In Verbindung mit dem bereits mehrfach angesprochenen Motiv der Wurzellosigkeit ist es naheliegend, die in der Eröffnungssequenz fehlende Erwähnung der Erde historisch konkreter zu lesen als Tønnesson. Wurzellosigkeit war in den bisher analysierten Texten eng verbunden mit modernen Beschleunigungsprozessen. *Hørren* beschreibt den andauernden Transformationsprozess einer Flachspflanze, der in die technische Reproduktion eines Textes mündet, der vorher auf den zu Papier gewordenen Flachs geschrieben worden war. Damit befinden wir uns auch hier in einer spezifisch modernen Konstellation industrieller Produktion, im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit des Kunstwerkes.

Der Flachs zeigt sich bei diesen Transformationen trotz ihrer Schmerzhaftigkeit weitgehend optimistisch.<sup>1116</sup> Während die Zaunlatten, die Kinder und der Erzähler in *Hørren* wiederholt auf die Vergänglichkeit und Qualen des Lebens verweisen, hält der Flachs überwiegend an der Unvergänglichkeit im Wandel fest. Er spricht sich Mut zu mit Formeln wie „’man maa prøve noget, saa veed man noget!“ („’man muß Prüfungen durchmachen, dann weiß man etwas!“); „’Man maa være glad ved det Gode, man har havt! [...]“ („’Man muß sich über das Gute freuen, das man genossen hat! [...]“); vor allem aber begrüßt er seine jeweils neuen Daseinsformen.

Zunächst freut er sich, nach Schlagen, Brechen, Schwingen und Hecheln ein Stück Leinwand geworden zu sein, das liebevoll umsorgt (das heißt: gewendet und gewässert) wird. „Al Hørren, hver eneste Urt, blev til det ene Stykke!“ („Der ganze Flachs, jede einzelne Pflanze, wurde zu diesem einen Stück!“) erklärt der Erzähler, und der Flachs ruft aus: „Ja, men det er jo mageløst! Det havde jeg aldrig troet! Nei, hvor jeg har Lykken med mig! [...]“ („Ja, aber das ist ja unvergleichlich! das hätte ich nie gedacht! Nein, was für ein Glück ich habe! [...]“).

Aus der Einheit der Leinwand wird wieder eine Vielheit: „tolv Stykker Lintøi af det man ikke nævner, men som alle Mennesker maa have“ („zwölf Stücke[n] Wäsche, von der Art, über die man nicht spricht, die aber alle Menschen haben müs-

<sup>1114</sup> Ebd., S. 5.

<sup>1115</sup> Müller-Wille 2009b, S. 151. Zum Thema Papierherstellung vgl. auch Kapitel 3.3.3 dieser Arbeit.

<sup>1116</sup> Vgl. de Mylius 2004, S. 346 f.; Tønnesson 1999, S. 5–7.



sen“). Nach der schmerzhaften Verarbeitung freut sich die Leinwand darüber, der Welt nun Nutzen („Gavn“) zu bringen. „’[...] Vi ere blevne tolv Stykker, men vi ere alle dog eet og det samme, vi ere et Dusin! Hvor det er en mageløs Lykke!“ („’[...] Wir sind zwölf Stück geworden, aber wir sind dennoch alle ein und dasselbe, wir sind ein Dutzend! Welch ein unbeschreibliches Glück!“) Der Flachs bildet ein serielles Selbstverständnis aus.

Als die Unterwäsche nicht mehr hält, wird sie in Lumpen gerissen, gehackt, zerstampft und gekocht und zu „deiligt fint hvidt Papir!“ („herrlich feinem, weißen Papier!“) Auch dies wird als „’[...] mageløs Lykke!“ („’[...] unbeschreibliches Glück!“) begrüßt.<sup>1117</sup>

Uwe Steiner hat für die *Schermesser*-Kapitel des *Simplicissimus* von Grimmelshausen analysiert, wie darin Arbeit als „Stoffwechsel“ (mit einem Ausdruck von Marx<sup>1118</sup>) mit der Natur auftritt. In Grimmelshausens Geschichte eines Hanfsamens, der zum Hemd und zu Papier wird, das zuletzt dazu dient, Landfahrern den Hintern zu wischen, erkennt Steiner „zwei ineinander verschränkte Metamorphosenkreisläufe, die das Ding durchläuft. Es ist Gebrauchsgegenstand und es ist Ware.“<sup>1119</sup>

Zwischen der barocken Biographie des Hanfes und der modernen Geschichte des Flachses gibt es auffällige Parallelen.<sup>1120</sup> Beide Texte beschreiben genau die Arbeitsabläufe der Stoff- und Papierherstellung und die damit für die Pflanzen bzw. Stoffe verbundenen Schmerzen, beide schenken ihren Protagonisten intime Nähe zu menschlichen Körpern und ihre letzte Daseinsform (im Unterschied zur anschließenden Formlosigkeit) ist jeweils das Papier.

Auffällig ist jedoch, dass in *Hørren* der zweite Metamorphosenkreislauf, die Ware, zu fehlen scheint. Während im *Simplicissimus* jeder Gewinnanteil, den der Handel mit den Hanfprodukten abwirft, sorgfältig verzeichnet wird, bewegt sich der Flachs scheinbar unabhängig vom Tauschwert durch seine Transformationen.

Dieser Unterschied erklärt sich durch die letzten Formen des Flachses. Während im *Simplicissimus* aus dem Papier ein Rechnungsbuch wird, in dem ein Faktor Bilanzen manipuliert, dient das Papier in *Hørren* anderen Zwecken: „Og der blev skrevet paa det, de allerdeiligste Historier, og Folk hørte, hvad der stod, og det var saa rigtigt og godt, det gjorde Menneskene meget klogere og bedre; det var en stor Velsigneelse, der i Ord var givet de Papirer.“ („Und es wurden die allerschönsten Geschichten darauf geschrieben, und die Leute hörten, was da stand, und das war so richtig und gut, das machte die Menschen viel klüger und besser; es war ein großer Segen, der in Worten diesem Papier vergönnt wurde.“) Hier gewinnt das Papier durch die Geschichten einen Wert, der einer anderen Wertordnung angehört.

Dies ist jedoch nicht das Ende der Metamorphosen. Hoffnungsfroh fabuliert das Papier:

<sup>1117</sup> EoH 1, S. 454 f.; SM(TD) 1, S. 491 f.

<sup>1118</sup> Vgl. Marx 1967, S. 192.

<sup>1119</sup> Steiner 2008a, S. 219. Vgl. Grimmelshausen 1989, S. 610–622.

<sup>1120</sup> Ich konnte jedoch keinen Hinweis darauf finden, dass Andersen den *Simplicissimus* gekannt hätte.



„[...] [H]ver Gang jeg tænker: ‚Visen er ude!‘ saa gaaer den just over i noget meget Høiere og Bedre; nu skal jeg vist paa Reise, sendes hele Verden rundt, for at alle Mennesker kunne læse mig! Det er det Rimeligste! Før havde jeg blaa Blomster, nu har jeg for hver Blomst de deiligste Tanker! Jeg er den Allerlykkeligste!“

(„[...] [J]edesmal, wenn ich denke: ‚Das Lied ist aus!‘ dann kommt noch etwas viel Höheres und Besseres; jetzt gehe ich sicher auf die Reise, werde um die ganze Welt geschickt, damit alle Menschen mich lesen können! Das ist ganz selbstverständlich! Früher hatte ich blaue Blüten, jetzt habe ich für jede Blüte die schönsten Gedanken! Ich bin der Allerglücklichste!“)<sup>1121</sup>

Doch es irrt hinsichtlich seiner Zukunft:<sup>1122</sup>

Men Papiret kom ikke paa Reise, det kom til Bogtrykkeren, og der blev Alt hvad der stod skrevet paa det sat i Trykken til en Bog, ja til mange hundrede Bøger, for saa kunde uendelig flere Folk faae Gavn og Glæde deraf, end om der eneste Papir, som det skrevne var paa, havde løbet Verden rundt, og var bleven slidt op paa Halvveien.

(Aber das Papier kam nicht auf die Reise, es kam zum Buchdrucker, und dort wurde alles, was darauf geschrieben stand, gedruckt und zu einem Buch, ja zu vielen hundert Büchern, denn dadurch konnten unendlich viel mehr Leute Nutzen und Freude davon haben, als wenn das eine Stück Papier, auf dem das Geschriebene stand, um die Welt gewandert und auf halbem Wege zerlesen worden wäre.)<sup>1123</sup>

Ab hier beginnt die Entwertung des Papiers. Es darf nicht mehr als Einpackpapier verwendet werden, „fordi det er skrevet på med blæk, der kan gå i forbindelse med det indpakkede“<sup>1124</sup> („weil es mit Tinte beschrieben wurde, die sich mit dem Eingepackten verbinden kann“ [Übers. F. F.]), heißt es in den Anmerkungen. Schließlich wird es verbrannt. Während die Kinder bei der toten Asche das bereits zu Beginn von den Zaunlatten geächzte Lied<sup>1125</sup> „Snip snap snurre / Basselurre! / Visen er ude!“ („Schnipp, schnapp schnurre, / Basselurre! / Das Lied ist aus!“) singen, antworten darauf die „smaa usynlige Væsener“ („unsichtbaren kleinen Wesen“), die sich aus der Asche erheben und deren Zahl den Blüten des Flachses entsprechen: „Visen er aldrig ude! Det er det deiligste ved det Hele! Jeg veed det og derfor er jeg den Allerlykkeligste!“ („Das Lied ist niemals aus! Das ist das Schönste an dem Ganzen! Ich weiß es, und darum bin ich der Allerglücklichste!“) Dies kommentiert der Erzähler: „Men det kunde Børnene hverken høre eller forstaae og det skulde de ikke heller, for Børn maae ikke vide Alting.“ („Aber das konnten die Kinder weder hören noch verstehen, und das sollen sie auch nicht, denn Kinder dürfen nicht alles wissen.“)<sup>1126</sup>

Johan de Mylius interpretiert dies als Überschreitung des realistischen Rahmens in Richtung einer christlichen Unsterblichkeitsidee, in der die Seele sich vom Körper

<sup>1121</sup> EoH 1, S. 455 f.; SM(TD) 1, S. 492 f.

<sup>1122</sup> Genauso wie Klaus Müller-Wille (2009b, S. 147), der davon ausgeht, das Papier werde bedruckt.

<sup>1123</sup> EoH 1, S. 456; SM(TD) 1, S. 493.

<sup>1124</sup> EoH 1, S. 536.

<sup>1125</sup> Vgl. EoH 1, S. 454; SM(TD) 1, S. 490.

<sup>1126</sup> EoH 1, S. 456 f.; SM(TD) 1, S. 494 f.

löst und entschwebt in ein Jenseits.<sup>1127</sup> Auch Johan Tønnesson argumentiert im Sinne einer Entmaterialisierung, wenn er erklärt, die Kinder stünden dafür, dass die naive „snusforunnft“ („Nüchternheit“ oder auch „Altklugheit“) die Unsterblichkeit der Kunst, die sich in den Flammen verkörpere, nicht begreifen könne.<sup>1128</sup>

Beide Interpretationen erliegen dem gleichen Irrtum wie das Papier, das auf die Reise zu gehen vermeint. In der Reproduktion liegt die Dauerhaftigkeit, die das Original überflüssig macht. Es handelt sich hierbei nicht um einen Entmaterialisierungsprozess, sondern um technische Reproduktionen eines Originals. Mit der technischen Reproduzierbarkeit verliert das Kunstwerk nach Benjamin sein „Hier und Jetzt“<sup>1129</sup>. Es verliert dabei nicht nur seine Aura, sondern, konsequent gedacht, auch den auf Einmaligkeit beruhenden Tauschwert des Originals. *Hørren* reflektiert genau diesen Prozess und wendet die Ort- und Wurzellosigkeit des reproduzierten Kunstwerks, die Auflösung seines „Eingebettetsein[s] in den Zusammenhang seiner Tradition“<sup>1130</sup>, positiv: als Dauerhaftigkeit in der Kopie, die kein Original mehr benötigt. Schon in den synekdochischen Ersetzungen von vielen Pflanzen zu einer Leinwand zu vielen Unterhosen und zurück zu einem Papier wurde deutlich, dass der Protagonist von *Hørren* keine „Einzigkeit“<sup>1131</sup> mehr kennt, sondern einander gleichwertig gegenüberstehende Einheiten und Vielheiten.

Die vierfach wiederholte blaue Blume, die Tønnesson, implizit an Novalis anknüpfend, als Symbol des sehnsuchtsvollen, Mysterien suchenden Künstlers deutet,<sup>1132</sup> gibt es ab der ersten Metamorphose nicht mehr. Aber die Funken des Feuers am Ende des Textes, die aus dem Schornstein nach oben und hinaus steigen, haben die gleiche Anzahl wie die Blüten. Hier herrscht keine exklusive, mysteriöse Kunstauffassung, sondern eine auf „massenweise[n] Verbreitung“<sup>1133</sup> ausgerichtete Literatur. Nicht das Original, wohl aber seine Reproduktion geht „paa Reise, sendes hele Verden rundt“. Mit den Reproduktionstechniken wird auch die Literatur globalisiert.

Mit *Hørren* selbst liegt ein solch massenhaft verbreiteter Text vor. Allerdings haben sich auch die Autorschaftsfunktion des 19. Jahrhunderts und eine Sehnsucht nach Authentizität erhalten, so dass Andersens Manuskripte bis heute nicht verbrannt werden. Die ökonomische Logik, die *Hørren* zugrunde liegt, basiert jedoch nicht auf Einzigkeit, also Knappheit. Auch die in das Material eingegangene Arbeit und die damit verbundenen Wertbildungsprozesse greifen hier nicht im herkömmlichen Sinne. Der Wert steigert sich mit der Ausbreitung und verhält sich umgekehrt proportional zum Preis. Eine Utopie einer durch die Warenwirtschaft ermöglichte

---

<sup>1127</sup> De Mylius 2004, S. 347 f.

<sup>1128</sup> Tønnesson 1999, S. 8.

<sup>1129</sup> Benjamin 1974, S. 437, 475.

<sup>1130</sup> Ebd., S. 441, 480.

<sup>1131</sup> Ebd.

<sup>1132</sup> Tønnesson 1999, S. 8.

<sup>1133</sup> Benjamin 1974, S. 442, 481.

jenseits derselben liegenden Ökonomie, die sich angesichts des Internets gar nicht mehr so utopisch ausnimmt.

Auch in *Lykken kan ligge i en Pind* (Das Glück kann in einem Stück Holz liegen) findet ein massenhafter Reproduktionsprozess mit globaler Reichweite seinen Niederschlag.

Der Text erschien zunächst in englischer Übersetzung im *Riverside Magazine* unter dem Titel *Luck may lie in a Pin* (1869) und wurde erst elf Monate später auf Dänisch veröffentlicht.<sup>1134</sup>

In den *Bemærkninger til Eventyr og Historier* (1874) erklärt Andersen, die Geschichte sei während eines Sommeraufenthaltes in den Jurabergen geschrieben worden. Dort sei ihm von einem armen Dreher erzählt worden, der sich eine kleine Holzbirne gedreht habe, da der Knauf seines Regenschirms immer abfiel. Diese, umspannt von einer Litze, habe sich als praktischer und haltbarer erwiesen. Nachdem er für die Regenschirme der Nachbarn ebenfalls Birnen gedreht hatte, bekam er bald Aufträge aus dem ganzen Land und den Städten und wurde ein gemachter Mann. Diese Begebenheit gab den Anlass für *Lykken kan ligge i en Pind*, so Andersen.<sup>1135</sup>

Andersens Tagebucheinträge und sein Briefwechsel mit seinem amerikanischen Verleger Scudder lassen wiederum vermuten, dass der Text in Dänemark entstanden ist und mit Hinblick auf eine Veröffentlichung in den USA geschrieben wurde.<sup>1136</sup> Dieser marktorientierten Entstehungsvariante steht die Version der *Bemærkninger* gegenüber, der ebenfalls eine Marketingstrategie unterstellt werden kann.

In *Lykken kan ligge i en Pind* heißt es: „Det er en virkelig oplevet Historie“ („Es ist eine wirklich erlebte Geschichte“).<sup>1137</sup> Diese Behauptung wird durch die *Bemærkninger* gestützt, deren Überprüfbarkeit durch die Abgeschiedenheit der Schweizer Berge erschwert wird. Der Text und sein Paratext suggerieren Authentizität und kommen so einem Bedürfnis entgegen, das „selbst nur ein Effekt der Warenökonomie“<sup>1138</sup> ist, wie Klaus Müller-Wille erklärt. *Lykken kan ligge i en Pind* entfaltet ein Geflecht globaler Marktbeziehungen, mit deren Effekten Andersen virtuos zu spielen versteht.

Die einzig explizite Ortsangabe in *Lykken kan ligge i en Pind* selbst ist „Amerika“. Dorthin gelangen Warenproben eines Drehers, der den Holzbirnenknauf für Regenschirme entdeckt hat und schließlich „Pærer i Tusindviis!“ („Birnen zu Tausenden!“)<sup>1139</sup> verkaufen kann. Amerika ist in dieser Geschichte ein riesiger Absatzmarkt.

<sup>1134</sup> Vgl. EoH 3, S. 444. Zum *Riverside Magazine* vgl. auch Hersholt 1948, S. 7–14; Mott 1938b, S. 176, 191, 457–480.

<sup>1135</sup> Vgl. EoH 3, S. 397.

<sup>1136</sup> Vgl. Hersholt 1948, S. 45; Da, Bd. 8, Eintrag vom 28. Dezember 1868.

<sup>1137</sup> EoH 3, S. 251; SM(TD) 2, S. 582.

<sup>1138</sup> Müller-Wille 2009b, S. 156.

<sup>1139</sup> EoH 3, S. 252; SM(TD) 2, S. 583.

Der Text spielt mit einem Mythos der amerikanischen Gesellschaft: dem Streben nach Glück.

Nu skal jeg fortælle en Historie om Lykken. Vi kjende Allesammen Lykken: Nogle see den Aar ud, Aar ind, Andre kun i visse Aaringer, paa en enkelt Dag, ja der gives Mennesker, som kun een eneste Gang i deres Liv see den, men see den gjør vi Alle. Nu behøver jeg ikke at fortælle, for det veed Enhver, at *Vor Herre* sender det lille Barn og lægger det i en Moders Skjød, – det kan være i det rige Slot og i den velhavende Stue, men ogsaa paa aaben Mark, hvor den kolde Vind blæser; dog Enhver veed nok ikke, og vist er det alligevel, at *Vor Herre*, idet han bringer Barnet, ogsaa bringer en Lykkegave til det, men den lægges ikke aabenlyst lige ved Siden af; den lægges et Sted i Verden, hvor man mindst tænker paa at finde den, og dog findes den altid; det er det Glædelige.

(Jetzt will ich eine Geschichte vom Glück erzählen. Wir kennen alle miteinander das Glück: Manche sehen es jahraus, jahrein, andere nur in gewissen Jahren, nur an einem Tag, ja, es gibt Menschen, die es nur ein einziges Mal in ihrem Leben sehen, aber sehen tun wir es alle.

Nun brauche ich nicht zu erzählen, denn jeder weiß es, daß der Herrgott das kleine Kind schickt und es in einer Mutter Schoß legt – das kann in dem reichen Schlosse sein und in der wohlhabenden Stube, jedoch auch auf offenem Feld, wo der kalte Wind weht; aber sicher weiß nicht jeder, und trotzdem ist es ganz gewiß wahr, daß der Herrgott, wenn er das Kind bringt, auch ein Glücksgeschenk dafür mitbringt, aber das wird nicht offen danebengelegt; das wird irgendwo in der Welt hingelegt, wo man es am wenigsten zu finden erwartet, und trotzdem gibt es das immer; das ist das erfreuliche.)<sup>1140</sup>

Es gilt stets, vorsichtig zu sein, wenn Erzähler suggerieren, etwas sei allgemein bekannt. Das trifft auf die Herkunft von Kindern zu, die nicht allein der liebe Gott den Müttern in den Schoß legt. Und auch unter Glück verstehen nicht „Allesammen“ das Gleiche. „Den kan være lagt i en Æble; det var den for en lærd Mand, som hed *Newton*: Æblet drattede, og saa fand han sin Lykke [...]; jeg har en anden Historie at fortælle, og det er en Historie om en Pære.“ („Es kann in einen Apfel gelegt worden sein; das war bei einem gelehrten Mann der Fall, der *Newton* hieß: der Apfel fiel zu Boden, und da fand er sein Glück [...]; ich habe eine andere Geschichte zu erzählen, und das ist eine Geschichte von einer Birne.“)<sup>1141</sup>

Aus der „Historie om Lykken“, die der Text eingangs versprochen hat, wird eine „Historie om en Pære“, und das soll noch nicht das Ende der gleitenden Signifikation sein, die der Text hier vorführt. Wie der Apfel, der *Newton* zur Entdeckung der Schwerkraft dient, gleitet das Glück zunächst erdwärts.

Ausgangspunkt der Geschichte ist nämlich nun die Armut, aus der der Dreher aufsteigen wird:

<sup>1140</sup> EoH 3, S. 251; SM(TD) 2, S. 581.

<sup>1141</sup> EoH 3, S. 251; SM(TD) 2, S. 581 f.

Der var en stakkels Mand, som var født i Armod, groet op i Armod, og paa den havde han giftet sig. Han var forresten Dreier af Profession og dreiede især Paraplyskafter og Paraplyringe; men han havde det neppe fra Haanden i Munden.

„Jeg finder aldrig Lykken!“ sagde han.

(Es war ein armer Mann, der in Armut geboren war, in Armut aufwuchs, und in Armut hatte er geheiratet. Er war übrigens Drechsler von Beruf und drechselte vor allem Schirmgriffe und Schirmringe; aber es reichte kaum fürs Nötigste aus.

„Ich finde das Glück niemals!“ sagte er.)<sup>1142</sup>

Das Glück ist hier ein Synonym für Reichtum geworden, denn gerade das Fehlen des Letzteren zeigt die Abwesenheit des Glücks an. Umgekehrt liegt das Glück des Drehers darin, dass er zufällig eine Holzbirne, die er für seine Kinder gedreht hatte, als Schirmknauf verwendet und diese Idee mit einer Warenprobe in die Hauptstadt sendet, von wo aus sie den Siegeszug nach Amerika antritt.

Damit entfernt das Glück sich von der eingangs behaupteten Gottesnähe, die zumindest in der christlichen Vorstellungswelt eher nicht mit Reichtum einher geht. Auch im Rahmen einer protestantischen Ethik, für die Arbeit und ein gottgefälliges Leben eng verbunden sind, ist das Glück des Drehers zu Beginn gottfern. Denn seine Entdeckung ist „Luck“, wie die englische Übersetzung treffend festhält, und damit zufällig, nicht verdient oder erarbeitet. Es erinnert an die in der dänischen Literatur einflussreiche *Aladdin*-Figur Oehlenschlägers, der das Glück ohne eigene Anstrengung zufällt.<sup>1143</sup>

Was der Dreher jedoch aus diesem Zufall zu machen weiß, entspricht durchaus dem Geist des Kapitalismus: Er dreht und dreht, verdient Schillinge und Taler und bekommt schließlich eine große Werkstatt mit Gesellen und Lehrlingen.

„Altid var han i godt Humeur og sagde: 'Lykken kan ligge i en Pind!'“ („Immer war er guter Laune und sagte: ‚Das Glück kann in einem Stück Holz liegen!‘“)<sup>1144</sup> Wie der zu Boden fallende Apfel eine Einsicht ermöglicht, die bis zu den Sternen reicht, erlaubt auch hier eine zufällige Entdeckung die Errichtung eines erfolgreichen Systems. Das Andauern des Glücks liegt in der Reproduktion einer Idee, darin ist *Lykken kan ligge i en Pind* der Geschichte *Hørren* verwandt. In der andauernden Reproduktion nähert das Glück sich auch der Vorstellung eines auf Eigeninitiative gründenden *pursuit of happiness* an. Der Text wechselt aber sogleich das Register.

Denn auf die zufriedene Feststellung des Drehers äußert sich wieder der Ich-Erzähler vom Beginn des Textes:

Det siger ogsaa jeg, som fortæller Historien.

Man har den Talemaade: „Tag en hvid Pind i Munden, saa er Du usynlig!“ men det maa da være den rigtige Pind, den, som gives os i Lykkegave af Vor Herre. Den fik jeg, og jeg kan ogsaa ligesom Manden hente klingende Guld, blinkende Guld, det allerbedste, det, der blinker fra Barneøine, det, der klinger fra Barnemund, og fra Fader og Moder med. De læse Historierne, og jeg staaer midt i Stuen hos dem, men usynlig,

<sup>1142</sup> EoH 3, S. 251; SM(TD) 2, S. 582.

<sup>1143</sup> Vgl. Andersen/Emerek 1976, S. 71 ff.; Oxfeldt 2005, S. 21–53.

<sup>1144</sup> EoH 3, S. 252; SM(TD) 2, S. 584.



thi jeg har den hvide Pind i Munden; fornemmer jeg nu, at de ere glade ved hvad jeg fortæller, ja, saa siger jeg ogsaa: Lykken kan ligge i en Pind!

(Das sage auch ich, der die Geschichte erzähle.

Man hat eine Redensart: „Nimm ein weißes Holz in den Mund, dann bist du unsichtbar!“ aber das muß dann das richtige Stück Holz sein, das uns als Glücksgeschenk vom Herrgott mitgegeben wird. Das habe ich bekommen, und ich kann auch genau wie der Mann klingendes Gold holen, blitzendes Gold, das allerbeste, es blitzt aus Kinderaugen, klingt aus Kindermund und auch aus Vaters und Mutters. Sie lesen die Geschichten, und ich stehe mitten in der Stube bei ihnen, aber unsichtbar, denn ich habe das weiße Stück Holz im Mund; merke ich dann, daß sie sich über das, was ich erzähle, freuen, ja, dann sage ich auch: das [sic] Glück kann in einem Stück Holz liegen!)<sup>1145</sup>

Das Sprichwort ist an dieser Stelle ein Element, das sich nur widerstrebend übersetzen lässt. Das unbestimmte „Man“ ist unausgesprochen ein Bestimmtes, nämlich ein Dänisches. Das wird in der englischen Erstveröffentlichung klargestellt: „So also says he who tells the story; and you should know that it is true, and is a proverb in Denmark, that if you put a white pin in your mouth, you will be invisible [...]“.<sup>1146</sup>

Der Text wechselt an dieser Stelle in eine andere Wertordnung, das klingende Gold sondern nun leuchtende Kinderaugen und lachende Kindermünder ab – und ihre Eltern. Auch an dieser Stelle hakt der Übersetzungsprozess ein wenig. Nachdem das Ich schon in der ersten Hälfte das Glück gegen eine Birne getauscht hat, um es schließlich zum Synonym für Reichtum zu machen, liegt auch das Glück des Ich-Erzählers in der zweiten Hälfte des Textes, das auf den Autor verweist, der klingenden Münze nicht so fern. Denn die Eltern sondern nicht nur ihr Vergnügen ab, sondern auch Geld. Davon zeugt insbesondere die Geschichte des Textes selbst, der zuerst in Übersetzung und anschließend auf Dänisch veröffentlicht wurde. Wie bereits angesprochen handelte es sich bei der Erstveröffentlichung in Übersetzung um eine Maßnahme, unbezahlte Übersetzungen in einem System zu verhindern, das noch keinen weltweiten Urheberrechtsschutz kannte.<sup>1147</sup> Diese Möglichkeit bringt den Text erst in der Form auf den amerikanischen Markt, die dem Autor seiner Rezeption unsichtbar beizuwohnen erlaubt. Andernfalls wüsste er in den meisten Fällen nicht von seinen Lesern. Dass die scheinbar unbezahlte Bewunderung sich in klingender Münze niederschlägt, etabliert die Verbindung. Globalen Austauschprozessen liegen immer ökonomische Infrastrukturen zugrunde.

<sup>1145</sup> EoH 3, S. 252 f.; SM(TD) 2, S. 584.

<sup>1146</sup> LP, S. 146.

<sup>1147</sup> Vgl. S. 33, 147, 155 f. dieser Arbeit.

### 3.3 Zwischen Verbindung und Unterwerfung: Vernetzungen

#### 3.3.1 Begrenzungen, Abgrenzungen I: Interieurs

Die Auseinandersetzung mit dem Interieur greift dieses Unterkapitel noch einmal unter veränderten Vorzeichen auf. Während zu Beginn von *Mit Livs Eventyr* die mit niedlichen Dingen vollgestopfte Stube schon durch ihre Werkstattfunktion keine Trennung von der Arbeitswelt erlaubte, zeigen *Pengegrisen* (*Das Geldschwein*) (1854)<sup>1148</sup> und *Hyrdinden og Skorsteensfeieren* (*Die Hirtin und der Schornsteinfeger*) (1845) bürgerlichere oder sogar feudale Schauplätze. Ein eigenes Zimmer für die Kinder beziehungsweise eine abgesonderte Wohnstube war in städtischen Wohnungen des 19. Jahrhunderts Ausdruck großen Wohlstandes.<sup>1149</sup> Im Kinderzimmer aus *Pengegrisen* und im Wohnzimmer aus *Hyrdinden og Skorsteensfeieren* sind die meisten Dinge „von der Fron frei [...], nützlich zu sein“<sup>1150</sup>. Dies ist nach Walter Benjamin ein Charakteristikum des Interieurs, das zudem „für den Privatmann das Universum dar[stellt, F. F.]“<sup>1151</sup>

Diese Eigenschaft hat auch das Kinderzimmer in *Pengegrisen*, das eine kleine Welt enthält. Das Kinderzimmer, könnte man aus biedermeierlichen Kindheitskonzepten schlussfolgern, sollte eigentlich eine Steigerung der Abgeschlossenheit des Interieurs von der Geschäftswelt darstellen. Es wurde in Abgrenzung zur Welt der Erwachsenen als Ort eines in jeder Hinsicht unschuldigen Spiels konzipiert.<sup>1152</sup>

Kinder sind in *Pengegrisen* jedoch abwesend, und die in ihm versammelten Gegenstände verweisen, auch da es sich um industriell gefertigten Spielzeug handelt, konsequent auf die Erwachsenenwelt. Lediglich in den kleinen Beschädigungen, die einige von ihnen aufweisen, lassen sich Spuren kindlichen Spiels erkennen.

Knut Ebeling hat in seinem Aufsatz *Spiel/Zeug. Eine Archäologie des homo ludens* mit Hilfe von Walter Benjamins Rezensionen *Kinderspielzeug aus alter Zeit* und *Spielzeug und Spielen* herausgearbeitet, dass der Projektionscharakter, die Verkörperung von Vorstellungen Erwachsener über das Wesen von Kindern, wesentlich für Spielzeug ist, das als solches hergestellt wird. Spielzeug sagt weniger über Kinder als über seine Schöpfer aus, es muss nach Ebeling entziffert werden. Weiterhin ist es eher ein Speicher von Aggressionen und Abreaktionen als Anlass eines harmlosen Vergnügens.<sup>1153</sup> Dieses aggressive Mensch-Spielzeug-Verhältnis spiegeln die beschädigten Dinge in *Pengegrisen* wider.

In den genannten Rezensionen weist Benjamin darauf hin, dass Kinder „kein Robinson“ sind, sondern sozial und geographisch verortet werden können, ebenso wie

<sup>1148</sup> *Pengegrisen* wurde erstmals abgedruckt im *Folkekalender for Danmark 1855*, der 1854 erschien. Vgl. EoH 2, S. 475.

<sup>1149</sup> Vgl. Høgsbro 1964, S. 438–444.

<sup>1150</sup> Benjamin 1991, S. 53.

<sup>1151</sup> Ebd., S. 52.

<sup>1152</sup> Vgl. Auring u. a. 1984, S. 148.

<sup>1153</sup> Vgl. Ebeling 2006, S. 8–12; Benjamin 1972, S. 113–117, bes. S. 116 f.; 127–132.

Spielzeug einer bestimmten technischen und ökonomischen Kultur angehört.<sup>1154</sup> Die Spielzeugwelt in *Pengegrisen* zeigt eine solche spezifische Kultur und verortet seinen unsichtbaren Besitzer durch dessen Dinge im Bürgertum. „Wer Lust hat, dem Warenkapital in die Fratze zu sehen“, empfiehlt Benjamin, brauche nur an die „höllische Ausgelassenheit“ zu denken, die bis vor Kurzem in Spielzeughandlungen herrschte und in kleineren Städten immer noch angetroffen werden könne.<sup>1155</sup> Heute empfiehlt es sich, zu diesem Zwecke *Pengegrisen* zu lesen.

Hier thront in der Kinderzimmerwelt über allem das Geld.

Der var saa meget Legetøi i Børnenes Stue, og øverst paa Skabet stod Sparebøssen; den var af Leertøi i Skikkelse af en Griis [...]. Pengegrisen var saa proppet, at han ikke længer kunde rasle, og det er det Høieste, en Pengegriis kan bringe det til. Der stod han nu øverst paa Hylden og saae ned paa Alt i Stuen, han vidste nok, at med hvad han havde i Maven, kunde han købe det Hele, og det er at have en god Bevidsthed! Det tænkte de Andre ogsaa paa, om de ikke sagde det; der var Andet at tale om.

(Es war so viel Spielzeug im Kinderzimmer; ganz weit oben auf dem Schrank stand die Sparbüchse, die war aus Ton, in Gestalt eines Schweins [...]. Herr Geldschwein<sup>1156</sup> war so vollgestopft, daß er nicht mal mehr klappern konnte, und das ist das Höchste, wozu es ein Geldschwein bringen kann. Da stand er nun, ganz weit oben auf dem Podest, und sah auf alles im Zimmer herab; er wußte gut, mit dem, was er im Bauch hatte, könnte er den ganzen Laden aufkaufen, und das ist doch ein stabiles Selbstbewußtsein<sup>1157</sup>.)

Daran dachten die anderen genauso, auch wenn sie es nicht sagten, es gab ja noch anderes zu bereden [...].<sup>1158</sup>

Das industriell gefertigte Spielzeug ist mit dem Geld auf unsichtbare Weise verbunden: Die Gedanken aller anderen Figuren kreisen um den Inhalt des Sparschweins. Mit seinem vollen Bauch hat es Macht über das gesamte Spielzeug, auf das es in jeder Hinsicht hinabblickt. Die Warenökonomie durchdringt die Kinderstube. Auch das Erzählen selbst ist von der Fixierung auf die Ökonomie durchdrungen, wenn es heißt: „Det var midt om Natten; Maanen skinnede ind af Vinduet og gav fri Belysning.“ („Es war mitten in der Nacht, der Mond schien zum Fenster herein und spendierte kostenlose Beleuchtung.“) Während der Mond sein Licht verschenkt und deshalb vom Spielzeug nicht weiter gewürdigt wird, behält das Sparschwein sein Geld und seine Gedanken für sich. Das Auseinandertreten von Gebrauchswert und Tauschwert und die fetischistische Fixierung auf letzteren im Geld, die Marx in seiner *Kritik der politischen Ökonomie* beschreibt, verkörpern sich in den Respektbezeugungen des Spielzeugs gegenüber dem Schwein und der Gleichgültigkeit, die es dem Mond entgegenbringt:

<sup>1154</sup> Benjamin 1972, S. 117, 130.

<sup>1155</sup> Ebd., S. 129.

<sup>1156</sup> Im Original heißt es nicht „Herr Geldschwein“, sondern „das Geldschwein“. Das Geldschwein wird jedoch durch das Pronomen „han“ vertreten, das eigentlich Menschen vorbehalten bleibt. Deshalb hat Detering diese Übersetzungsvariante vorgeschlagen. Vgl. SM(D), S. 222.

<sup>1157</sup> Allerdings kann „god Bevidsthed“ auch mit „gutes Gewissen“ übersetzt werden, ist also vieldeutig.

<sup>1158</sup> EoH 2, S. 114; SM(D), S. 222.

Pengegrisen var den Eneste, som fik Indbydelsen skriftligt; han stod for høit, til at han, troede de, kunde høre den mundtligt, og han gav heller ikke Svar, om han kom, for han kom ikke! Skulde han med, maatte han nyde det hjemme fra; det kunde de rette sig efter, og det gjorde de.

(Geldschwein war der einzige, der die Einladung schriftlich kriegte, er stand zu hoch oben, als daß jemand geglaubt hätte, er könnte sie mündlich hören, und er gab auch keine Antwort, ob er käme, denn er kam nicht; wenn er dabeisein sollte, dann bitte von zu Hause aus, darauf konnten die sich einrichten, und das taten sie.)<sup>1159</sup>

Mit dem Geldschwein wird nicht unmittelbar kommuniziert, sondern vermittels eines Schreibens. Trotz der physischen Distanz ist das Schwein virtuell sehr präsent: Das Spielzeug richtet sich nach den angenommenen Wünschen des Geldschweins. Da das Schwein sich nicht äußert, muss über seine Interessen spekuliert werden. Das schweigende Schwein verkörpert eine rätselhafte Geldwirtschaft, die aufs engste mit dem Motiv des Spiels verbunden ist.<sup>1160</sup>

Es ist eine Einladung zu dem Spiel „lege Mennesker“ („Menschen spielen“), die das Geldschwein erhält. Bei diesem Spiel werden Menschen gespielt. Da im Kinderzimmer das Spielzeug Menschen spielt, handelt es sich um ein potenziertes Spiel. Es werden Menschen spielende Menschen gespielt: „Det lille Dukketheater blev straks stillet saaledes, at han [Pengegrisen, F. F.] kunde see lige ind i det. De vilde begynde med Comedie, og saa skulde der være Thee og Forstandsøvelse, og med den begyndte de strax.“ („Das kleine Puppentheater wurde sofort aufgestellt, und zwar so, daß er [Geldschwein, F. F.] genau hineinschauen konnte; sie wollten mit einer Komödie anfangen, und dann sollte es Tee geben und Verstandesübungen, und damit fingen sie sofort an [...].“)<sup>1161</sup> Das Kinderzimmer wird zum Theater, in dem die Spiele der Erwachsenenwelt gespielt werden.<sup>1162</sup> Die Loge im Welttheater, die der Salon nach Benjamin für den Privatmann ist,<sup>1163</sup> findet ihre Entsprechung im Blick des Sparschweins auf das Spielen spielender Menschen durch Dinge.

Bevor es richtig losgeht mit der Komödie, wird noch einmal eine Welt versammelt, die ebenfalls aufs Engste mit dem Geld verbunden ist:

<sup>1159</sup> EoH 2, S. 114; SM(TD), S. 223.

<sup>1160</sup> Die Bedeutungsvielfalt des Wortes „spielen“, auf der die vorliegende Interpretation teilweise beruht, gilt es für das Dänische zu differenzieren. „Lege“ deckt sehr unterschiedliche Bedeutungen ab, wird im modernen Dänisch jedoch in der Regel nicht mehr für das Spiel um Geld verwendet. Im *Ordbog over det danske Sprog* wird „lege“ für das Beispiel von den von Grundtvig herausgegebenen altdänischen *Kæmpeviser* (*Kämpeviser*) (1847) noch in Verbindung mit „Kort“ („Karten“) genannt. Vgl. Det Danske Sprog- og Litteraturselskab 1931, S. 556. Das für das Spiel um Geld im modernen Dänisch in der Regel verwendete „spille“ findet sich in *Pengegrisen* im Zusammenhang mit der aufgeführten Komödie (s. u.) ebenfalls.

<sup>1161</sup> EoH 2, S. 114; SM(D), S. 222 f.

<sup>1162</sup> Verstandesübungen waren ein Gesellschaftsspiel, das auch zur Unterrichtung kleiner Kinder eingesetzt wurde. Die Schüler sollten imitieren, was der Lehrer vorführte. Dabei wurden Dinge und Bilder, die den Kindern möglichst bekannt sein sollten, als Anschauungsmaterial verwendet. Vgl. EoH 3, S. 476.

<sup>1163</sup> Benjamin 1991, S. 52.

Gyngehesten talte om Training og Fuldblod, Barnevognen om Jernbaner og Dampkraft; det var jo Noget, de forstode sig paa, og de kunde tale om. Stueuhret talte Politik – tik – tik! det vidste, hvad Klokken var slaæet, men man sagde, at det gik ikke rigtigt. – Spanskrøret stod og var stolt af sin Dupskoe og sin Sølvknap; han var jo beslaæet foroven og forneden; i Sophaen laae to broderede Puder; de vare nydelige og dumme – og saa kunde Comedien begynde.

([D]as Schaukelpferd redete von Training und Vollblut, der Kinderwagen von Eisenbahnen und Dampfkraft – das waren ja alles Dinge, die in ihr Ressort fielen und über die sie mitreden konnten. Die Wanduhr redete von Politik – tick – tick! die wußte, was die Stunde geschlagen hatte, aber es hieß allgemein, daß sie nicht richtig tickte. Der Spazierstock war stolz auf seine Stiefeletten und seinen Silberknauf, er war ja von oben und von unten beschlagen; auf dem Sofa lagen zwei bestickte Kissen, die waren reizend und dumm – und dann konnte die Komödie anfangen.)<sup>1164</sup>

Das Reden über Training und Vollblut verbindet die beiden zentralen Motive des Textes, das Spiel und das Geld, indem es auf das Pferderennen verweist. Mit der Eisenbahn wird im Anschluss eines der wichtigsten Spekulationsobjekte des 19. Jahrhunderts genannt.<sup>1165</sup> Mit dem Spiel verbindet sich auch eine der Arbeit komplementäre Zeitform: Der Rausch, in den kurz darauf auch das Geldschwein gerät. Die Uhr dagegen steht für die geregelte, gleichmäßige Zeit der modernen Arbeitswelt. Politisch gesehen weiß sie, was die Stunde geschlagen hatte, aber es heißt, dass sie nicht richtig tickt.<sup>1166</sup> Die Zeit der Arbeit und die Zeit der bürgerlichen Gesellschaft haben sich im Spiel entkoppelt. Dies ist keine Befreiung, sondern der Beginn des Kasinokapitalismus. Den tatsächlichen Rhythmus des Textes bestimmt der expandierende Kreislauf des Geldes.

Das Theatralische beschränkt sich nicht auf die Bühne des Puppentheaters:

Stykket duede ikke, men det blev godt spillet, og alle de Spillende vendte naturligviis den maledede Side udad; de vare kun til at see paa een Led, ikke paa Vrangen. Alle spillede udmærket, heelt forud af Theatret; Traaden var for lang i dem, men saa bleve de mere mærkbare! den klinkede Dukke blev løs i Klinken ved det og Pengegrisen blev saa betaget, at han besluttede at gjøre Noget for Een af dem, sætte ham i sit Testament, som den, der skulde ligge i aaben Begravelse med ham, naar Tid kom.

(Das Stück taugte nichts, aber es war gut inszeniert; alle Mitspieler zeigten die bemalte Seite vor, sie waren alle nur von der einen Seite zu sehen, niemals von hinten; und alle spielten sie vorzüglich, komplett draußen vor der Bühne, der Draht in ihnen war zu lang, aber so fielen sie leichter auf. Die geklebte Puppe war so hingerissen, daß ihre Klebestelle sich löste, und Geldschwein war auf seine Weise so hingerissen, daß er beschloß, für einen von denen etwas zu tun, ihn in sein Testament einzusetzen, und zwar als denjenigen, der mit im Erbbegräbnis liegen sollte, wenn es soweit war.)<sup>1167</sup>

<sup>1164</sup> EoH 2, S. 114 f.; SM(D), S. 223.

<sup>1165</sup> Cameron 1991, S. 295–299; 1992, S. 142, 157 f.

<sup>1166</sup> Johan de Mylius (2004, S. 248) interpretiert diese Stelle als eine Absage an die Einbildungen des Kleinbürgertums, über Politik zu sprechen.

<sup>1167</sup> EoH 2, S. 115; SM(D), S. 223 f.



Das Theater reicht über sich hinaus, ergreift auch die umliegende Welt. Der Gesamtzusammenhang, das Stück, taugt nichts, aber das Spiel ist gut. Die Spieler zeigen stets nur eine Seite ihrer Existenz und das Publikum riskiert dabei, Schaden zu nehmen. Das Sparschwein wird von der Ausweitung der spielerischen Darstellung, die bei der Puppe eine Verletzung nach sich zieht, begeistert. Die Begeisterung schlägt sich aber nicht in eine pekuniäre Großzügigkeit nieder, sondern nur in den Wunsch, jemanden mit ins Grab zu nehmen. In diesem Spiel wird nichts geteilt außer idealisierten Selbstbildern.

Det var en sand Nydelse, saa at man opgav Theevandet og blev ved Forstandsøvelsen. Det kaldte de at lege Mennesker, og der var ingen Ondskab deri, for de legede kun; og hver tænkte paa sig og paa hvad Pengegrisen tænkte, og Pengegrisen tænkte længst, han tænkte jo paa Testament og Begravelse – og naar kom det istand –! Altid før man venter det. – Knak! der laae han fra Skabet, laae paa Gulvet, i Stumper og Stykker; men Skillingerne dandsede og sprang, [...] især den ene Sølvdaler; han vilde ordentlig ud i Verden, og det kom han og det kom de Allesammen; og Skaarene af Pengegrisen kom i Bøtten. – –

Men paa Skabet selv stod igjen næste Dag en ny Pengegris af Leertøj; der var endnu ikke en Skilling i ham, derfor kunde han heller ikke rasle, og deri lignede han den anden; det var altid en Begyndelse, – og med den il vi ende!

(Das war ein wirklicher Genuß, so daß man den Tee sein ließ und bei den Verstandesübungen blieb, das nannte man „Menschen spielen“, und daran war gar nichts Boshaftes, denn sie spielten ja nur – und jeder dachte dabei an sich und was Geldschwein wohl dachte, und Geldschwein dachte am längsten, er dachte ja an Testament und Begräbnis – und wann es wohl soweit wäre – immer eher als man denkt. – Knack! da lag er vor dem Schrank – lag am Boden, kurz und klein zerschlagen, und die Schillinge tanzten und hüpfen; [...] vor allem der eine Silbertaler, der wollte mal richtig in die Welt hinaus. Und das kam er auch, und das kamen sie allesamt; und Geldschweins Scherben landeten im Eimer, aber auf dem Schrank selbst stand am nächsten Tag ein neues Geldschwein aus Ton, es war noch kein einziger Schilling darin, darum konnte der Neue auch nicht klappern, und insofern glich er dem alten, das war immerhin ein Anfang – und mit dem wollen wir enden.)<sup>1168</sup>

Menschen spielen ist ein Verstandesspiel, bei dem jeder an sich denkt und daran, was das Geldschwein denkt. Alles ist in diesem Kinderzimmer auf das Geld ausgerichtet: die Gedanken, die Spiele, die Figuren. Die Verbindung von Geld und Spiel endet in einer Katastrophe. Der bestehende Markt, die vorhandene imaginär-materielle Gemeinschaft, zerschlägt sich und wird sofort ersetzt. Das neue Schwein gleicht dem Alten; das neue Spiel gehorcht den alten Regeln. Zurück bleiben defekte Spieler und einige Scherben, die im Müll landen.

Räumlich gesehen kommt es jedoch zu einer Erweiterung. An diesem Punkt des Kreislaufs verlässt das Geld, der Silbertaler, den geschlossenen Raum und springt hinaus in die Welt, der Druck des im Sparschwein versammelten Kapitals löst sich in diesem Mechanismus. Der krisenhafte und expansive Kapitalismus, wie ihn die Karl

<sup>1168</sup> EoH 2, S. 115; SM(D), S. 224.

Marx und Friedrich Engels im *Manifest der Kommunistischen Partei* (1848) gezeichnet hatten, bestimmt in *Pengegrisen* auch die Kinderzimmerwelt.<sup>1169</sup>

Peter Sloterdijk erklärt in seiner aus dem *Sphären*-Projekt hervorgegangenen Globalisierungsstudie: „Der Weltinnenraum des Kapitals ist keine Agora und keine Verkaufsmesse unter offenem Himmel, sondern ein Treibhaus, das alles vormals Äußere nach innen gezogen hat.“<sup>1170</sup> Am Ende von *Pengegrisen* finden wir diese Kombination von wuchernder Dingwelt in einem abgeschlossenen Raum und grenzüberschreitender Bewegung des Kapitals, die zur Herausbildung eines Weltzusammenhangs beiträgt.

Dagegen scheinen Ausgangs- und Endpunkt von *Hyrdinden og Skornsteensfeieren* statisch, jede Bewegung ist aufgehoben und der versuchte Ausbruch aus der Wohnzimmerwelt am Ende gescheitert.<sup>1171</sup> Der Eindruck der klaren Trennung von Innen und Außen im Interieur täuscht jedoch auch hier.

In der „Dagligstue“ („Wohnstube“) steht ein „gammelt Træskab, ganske sort af Alderdom og skaaret ud med Snirkler og Løvværk [...], det var arvet fra Oldemoder“ („alte[r] hölzerne[r] Schrank, ganz schwarz vom Alter und mit geschnitzten Schnörkeln und Blattwerk [...], es war ein Erbstück von der Urgroßmutter“). Darauf ist ein grinsender Mann mit Ziegenbeinen, kleinen Hörnern und einem langen Bart platziert, der von den Kindern „Gjedebukkebeens-Overogundergeneralkrigskommandeersergeanten“ („de[r] Ziegenbockbein-Oberunduntergeneralkriegskommandeersergeant[en]“) genannt wird. Dieser blickt auf eine „yndig lille Hyrdinde af Porcelain“ („entzückende kleine Hirtin aus Porzellan“) mit vergoldeten Schuhen, einer roten Rose am Kleid, goldenem Hut und Hirtenstab. Neben ihr steht ein kleiner Porzellanschornsteinfeger und nicht weit davon ein Porzellanchinese, der mit dem Kopf nicken kann und dreimal so groß ist wie Hirtin und Schornsteinfeger.<sup>1172</sup>

Martin Lotz bezeichnet dieses Interieur als surrealistisch, ohne näher zu definieren, was er darunter versteht.<sup>1173</sup> Der Hinweis ist treffend, wenn man Surrealismus mit Lautréamont als spannungsreiche Begegnung von sehr unterschiedlichen Dingen begreift.<sup>1174</sup> Die moderne, eher urbane Figur des Schornsteinfegers<sup>1175</sup> stellt

<sup>1169</sup> Johan de Mylius (2004, S. 249) betont in seiner Interpretation den Unterschied zwischen vollem und leerem Sparschwein deutlicher. Erkennt man in *Pengegrisen* jedoch ein Portrait bestimmter Spielarten des Kapitalismus, ist es naheliegender, den Kreislauf von Krise und Expansion als Kontinuität desselben Prinzips zu begreifen. Vgl. Marx/Engels 1959, S. 463–468.

<sup>1170</sup> Sloterdijk 2006, S. 26.

<sup>1171</sup> Vgl. Brask 1971, S. 184 f., 198 f.; Baggesen 1993, S. 23.

<sup>1172</sup> EoH 1, S. 357; SM(TD) 1, S. 396 f.

<sup>1173</sup> Vgl. Lotz 1993, S. 391.

<sup>1174</sup> Lautréamonts (Comte de Lautréamont ist das Pseudonym von Isidore Ducasse) ab 1869 erschienene *Chants de Malodonor* hatten großen Einfluss auf die Surrealisten. Im sechsten Gesang findet sich der oft zitierte Vergleich „Il [le jeune homme, F. F.] est beau [...] comme la rencontre fortuite sur une table de dissection d’une machine à coudre et d’un parapluie!“ (Ducasse 1927, S. 306), auf den sich die obige Surrealismusdefinition bezieht.

<sup>1175</sup> Zur Geschichte des Schornsteinfegers vgl. Cullingford 2000, bes. S. 1–19; Wagner 1993, S. 23 f., 77 ff. Cullingford behandelt den englischen Raum, Wagner den deutschen. Die besondere Not-

einen Gegensatz zur ländlich-idyllischen Hirtin dar; beide unterscheiden sich als niedliche, friedliche Gestalten vom dämonisch-kriegerischen Ziegenbeinsergeanten. Der Name der Satyrfigur vereint Nicht-Zusammengehöriges, zwei disparate militärische Ränge,<sup>1176</sup> und verstärkt so den harmoniesprengenden Charakter der Nippes. Die folgende Handlung entwickelt sich aus den Spannungen zwischen den Figuren.

Der Chinese behauptet, der Großvater der Hirtin zu sein,

men det kunde han nok ikke bevise, han paastod at han havde Magt over hende, og derfor havde han nikket til Gjedebukkebeens-Overogundergeneralkrigscommandeersergeanten, der friede til den lille Hyrdinde.

„Der faaer Du en Mand,“ sagde den gamle Chineser, „en Mand, som jeg næsten troer er af Mahagonitræ, han kan gjøre Dig til Gjedebukkebeens-Overogundergeneralkrigscommandeersergeantinde, han har hele Skabet fuldt af Sølvtoi, foruden hvad han har i de hemmelige Gjemmer!“

„Jeg vil ikke ind i det mørke Skab!“ sagde den lille Hyrdinde, „jeg har hørt sige, at han har derinde elleve Porcelains Koner!“

„Saa kan Du være den tolvte!“ sagde Chineseren [...].

(aber das konnte er bestimmt nicht beweisen; er behauptete, er hätte Gewalt über sie, und deswegen hätte er dem Ziegenbockbein-Oberunduntergeneralkriegskommandeersergeanten zugnickt, der um die kleine Hirtin angehalten hatte.

„Da kriegst du einen Mann“, sagte der alte Chineser, „einen Mann, von dem ich fast vermute, er ist aus Mahagoni, er kann dich zur Frau Ziegenbockbein-Oberunduntergeneralkriegskommandeersergeantin machen, der hat den ganzen Schrank voll Silber, abgesehen von dem, was er in den Geheimfächern hat!“

„Ich will nicht in den finsternen Schrank hinein!“ sagte die kleine Hirtin. „Ich habe gehört, daß er da drinnen elf Porzellanfrauen hat!“

„Dann kannst du die zwölfte sein!“ sagte der Chineser.)<sup>1177</sup>

Es ist die beabsichtigte Verheiratung, die die Hirtin veranlasst, den Schornsteinfeger zur Flucht zu überreden. Als sie jedoch gemeinsam durch den Kamin ins Freie gekrochen sind, bekommt sie Angst:

Himlen med alle sine Stjerner vare oven over, og alle Byens Tage neden under; de saa saa vidt omkring, saa langt ud i Verden; den stakkels Hyrdinde havde aldrig tænkt sig det saaledes, hun lagde stille sit lille Hoved op til sin Skorsteensfeier og saa græd hun, saa at Guldets sprang af hendes Livbaand.

„Det er altfor meget!“ sagde hun. „Det kan jeg ikke holde ud! Verden er altfor stor! gid jeg var igjen paa det lille Bord under Speilet! jeg bliver aldrig glad før jeg er der igjen! nu har jeg fulgt Dig ud til den vide Verden, nu kan Du gjerne følge mig hjem igjen, dersom Du holder noget af mig!“

---

wendigkeit des Schornsteinfegers im städtischen Raum und die ab dem 16. Jahrhundert einsetzende Professionalisierung (die allerdings bis ins 19. Jahrhundert Kinderarbeit einschloss) gelten jedoch auch für andere Länder. In *Håndværkets Kulturhistorie* (*Kulturgeschichte des Handwerks*) (Dybdahl u. a. 1982 ff.) findet sich leider kein Eintrag zum Schornsteinfeger.

<sup>1176</sup> Vgl. Hedegaard 1982.

<sup>1177</sup> EoH 1, S. 357 f.; SM(TD) 1, S. 397.

(Der Himmel mit all seinen Sternen war über ihnen, und alle Dächer der Stadt unter ihnen; sie sahen so weit, so weit in die Welt hinaus; die arme Hirtin hatte sie sich nie so vorgestellt, sie lehnte sich mit ihrem kleinen Kopf an ihren Schornsteinfeger, und dann weinte sie, daß das Gold von ihrem Miederband absprang.

„Es ist viel zuviel!“ sagte sie. „Das kann ich nicht ertragen! Die Welt ist viel zu groß! Wäre ich doch wieder auf dem kleinen Tisch unter dem Spiegel! Ich werde nie mehr froh werden, ehe ich nicht wieder dort bin! Nun habe ich dich in die weite Welt hinausbegleitet, nun kannst du mich ruhig wieder nach Hause begleiten, wenn du mich nur ein bißchen lieb hast!“<sup>1178</sup>

Die Hirtin verleugnet, selbst den Anstoß zur Flucht gegeben zu haben, und lässt sich auch durch Hinweise auf den Chinesen und die geplante Verheiratung nicht von ihrem Wunsch abbringen, so dass der Schornsteinfeger schließlich mit ihr den Heimweg antritt. Im Wohnzimmer liegt der Chinese zerbrochen auf dem Fußboden. Aber er kann repariert werden und so wird die Ausgangssituation wieder hergestellt. Durch die Niete in seinem gebrochenen Hals kann der Chinese jedoch nicht mehr nicken und damit auch nicht mehr sein Einverständnis für die Hochzeit mit dem *Gjedebukkebeens-Overogundergeneralkrigscommandeersergeanten* geben, so dass Hirtin und Schornsteinfeger wie zu Beginn nebeneinander stehen bleiben können.

Nach Finn Hauberg Mortensen prägt die menschliche Gestalt der Dinge in *Hyrddinden og Skorsteensfeieren* ihre Rolle hinsichtlich des Klassen- oder Geschlechtscharakters. So leitet der Schornsteinfeger seine Dame durch den Kamin. Sie sind jedoch „dobbeltbestemt“<sup>1179</sup> („doppelt bestimmt“ [Übers. F. F.]), haben neben dem Menschen- auch Dingcharakter. Dies heißt nach Mortensen, dass sie von Menschen aus totem Material geschaffen und im Raum positioniert werden. Diese Platzierung prägt den Handlungsverlauf. Zusätzlich unterliegen die Dinge der menschlichen Interpretation.<sup>1180</sup> Damit deutet er an, dass sich in das menschlich-dingliche Verhältnis stets Machtkonstellationen einschreiben, verbleibt jedoch an dieser Stelle noch überwiegend in der Vorstellung einer passiven Dinglichkeit.

Mortensens Interpretation in *Ting og eventyr* zufolge spaltet das Verdrängte – hier: die Sexualität – das bürgerliche Universum von innen:

Men eventyret stiller spørgsmål både til det borgerlige ægteskab og den hjemmekultur, der har behov for at flirte med drifterne, transformeret til legetøj. Nipseri er udtryk for en dyrkelse af tingen, som indkapsler naturen. Men i sin kunstneriske gestaltning beretter eventyret om interiørets manglende evne til at bringe en ideal begrundet heldstolkning i funktion i forhold til de kulturfragmenter, det sætter i spil. Denne kulturkritik anbringes via mikrouniverset og dobbeltbestemmelsen af tingene i munden på de oplæsende familiefædre.

<sup>1178</sup> EoH 1, S. 359 f.; SM(TD) 1, S. 400.

<sup>1179</sup> Mortensen 2006a, S. 62.

<sup>1180</sup> Vgl. Mortensen 2006a, S. 62, 65; 2006b, S. 55, 61.

Pointen i tingseventyrene er umiddelbart, at ting fungerer som aktører og dermed bærer menneskelige relationer. Det var i Andersens tid ikke en selvfølge, men en del af det moderne.<sup>1181</sup>

(Aber das Märchen stellt Fragen sowohl an die bürgerliche Ehe als auch an die Kultur des Heims, die Bedarf danach hat, mit den Trieben, transformiert zu Spielzeug, zu flirten. Nippes sind Ausdruck einer Verehrung des Dings, das die Natur einkapselt. Aber in seiner künstlerischen Gestaltung berichtet das Märchen von der mangelnden Fähigkeit des Interieurs, eine ideal begründete Ganzheitsdeutung der Funktion im Verhältnis zu den Kulturfragmenten, die ins Spiel gebracht werden, zu liefern. Diese Kulturkritik wird durch ein Mikrouniversum und die Doppeltbestimmtheit der Dinge im Munde der vorlesenden Familienväter angebracht.

Die Pointe der *tingseventyr* ist unmittelbar, dass Dinge als Akteure fungieren und damit menschliche Beziehungen tragen. Das war in Andersens Zeit keine Selbstverständlichkeit, sondern Teil des Modernen. [Übers. F. F.]

In der von dieser Version des Aufsatzes leicht abweichenden Fassung *Ting og relation* fehlt der letzte Absatz des Zitats, der Dingen Akteursqualitäten zugesteht. Zwar wird auch hier verdeutlicht, wie im Interieur die Dinge und ihre beabsichtigte Wirkung in Widerstreit geraten und die Domestizierung der Gefühle in Nippes prekär bleibt. Damit haben die Dinge eine spannungsgeladene Beziehung zu den Menschen. *Ting og relation* dichotomisiert jedoch deutlich zwischen Binnen- und Außenperspektive: Von außen betrachtet hätten die Dinge keine Psychologie und bis auf den Sturz des Porzellanchinesen, dessen Nacken geklebt werden muss, passiere in *Hyrdinden og Skorsteensfeieren* nichts, heißt es hier. In ihrer eigenen Welt dagegen seien die Dinge handlungsfähig und beweglich.<sup>1182</sup> Dadurch werden die Dinge in ihrem Verhältnis zu den Menschen hier nur als passive Objekte begriffen. Im vorliegenden Zitat dagegen erkennt Mortensen den Dingen *agency* zu, sie gehen mit den Menschen eine Beziehung ein.

Mortensens Interpretation beschränkt sich weitgehend auf die Sexualitätsproblematik, die die Flucht auslöst, und klammert aus, was es mit der Furcht vor der Außenwelt auf sich hat.<sup>1183</sup> Es lohnt sich, die Dinge noch einmal genauer zu betrachten, um dieser Furcht und damit auch der Funktionsweise des Interieurs auf die Spur zu kommen.

Das Interieur ist auch in *Hyrdinden og Skornsteensfeieren* ein phantasmagorischer Schutzraum vor einer ökonomisierten Außenwelt, dessen Grenzen sich als durchlässig erweisen. Schon in der Klage des Erzählers über das saubere Gesicht des Schornsteinfegers („det var egentligt en Feil, for lidt sort kunde han gjerne have været“ [„das war eigentlich ein Fehler, denn ein wenig schwarz hätte es ruhig sein können“]),<sup>1184</sup> wird der phantasmagorische Charakter des Interieurs, das alle Spuren der Arbeit zu tilgen versucht, dargestellt und gebrochen. Der Schornsteinfeger, der

<sup>1181</sup> Mortensen 2006a, S. 66 f.; vgl. 2006b, S. 64.

<sup>1182</sup> Mortensen 2006b, S. 62.

<sup>1183</sup> Das gilt auch für Mortensen 1993, S. 123–126.

<sup>1184</sup> EoH 1, S. 357; SM(TD) 1, S. 397. Mortensen (2006a, S. 66; 2006b, S. 63) erkennt in dieser Charakterisierung den Ausdruck fehlender männlicher Eigenschaften.



als einzige Nippesfigur einen eher modernen Beruf hat, kennt vermittelt seines Arbeitsgebietes eine Verbindung zur Außenwelt, den Kamin. Der Schornsteinfeger verkörpert den vergeblichen Versuch, das Innen vom Schmutz der Arbeit reinzuhalten und verbindet es mit dem Außen.

Aber auch die anderen Figuren partizipieren an einem ungeheuren Netzwerk von Waren. Das Interieur von *Hyrddinden og Skorsteensfeieren* versammelt, wie es nach Benjamin charakteristisch für diesen Raumtyp ist, „die Ferne und die Vergangenheit“<sup>1185</sup>, einen Chinesen und Antiquitäten.

Die Materialität der Figuren wird mehrfach thematisiert; bei der Vorstellung der Nippes wird immer benannt, woraus sie bestehen. Einerseits hat ihr Material das Potential, die Figuren in Verwandtschafts- und Machtbeziehungen zu verbinden, andererseits verweist es auf ihre Zugehörigkeit zu der weiten Welt, vor der sich die Hirtin so fürchtet. Denn Porzellan hat eine dezidiert transnationale Geschichte. Als hybrides Produkt westlicher Phantasien vom Anderen und ursprünglich fernöstlicher Produktionstechniken verkörpert der Chinese diese transnationale Dimension besonders deutlich.<sup>1186</sup> Die Herstellung von Porzellan in Dänemark war zugleich ein Projekt, das das dänische Königshaus im 18. Jahrhundert vorantrieb, „til landets gavn og kongens ære“ („zum Nutzen des Landes und dem König zur Ehre“ [Übers. F. F.]), um auf diesem Gebiet wirtschaftlich unabhängig von anderen Ländern zu werden.<sup>1187</sup> Die Geschichte des Materials verkörpert so die Dialektik von nationaler Abgrenzung und Einbindung in das globale Warennetzwerk, die mit den Abgrenzungs- und Einschließungsprozessen des Interieurs verwandt ist.

In einer königlichen Tradition steht auch die Figur der Hirtin, die weniger auf die Arbeit des Schafehütens als auf die idealisierte Vorstellung davon in der Zeit des Rokoko verweist. Die Hirtin distanziert im Interieur die die Wohnung umgebende Stadt, die ihr der Blick über die Dächer zeigt.

Die Satyrfigur treibt die Hirtin aus dieser abgesonderten Position in die Welt hinaus. Der Militärangehörige ist möglicherweise aus Mahagoniholz und verweist damit ebenfalls auf ein weltweites Netzwerk von Waren.<sup>1188</sup> Was ihn so unheimlich macht, sind die elf Frauen, von denen es heißt, dass sie in seiner Schublade liegen.

Damit verkörpert er einerseits eine gefährliche, möglicherweise tödliche Form der Sexualität oder zumindest – als wohlhabender Alter – das Hindernis auf dem Weg zur Liebeshe. „Det mørke, gruelige skab, det er ægte-skabet!“ („Der dunkle, unheimliche Schrank (skab), das ist die Ehe (ægte-skab)!“ [Übers. F. F.]),<sup>1189</sup> erklärt Johan de Mylius.

<sup>1185</sup> Benjamin 1991, S. 52.

<sup>1186</sup> Dehua (1993, S. 352) erkennt in dieser Figur die Aufforderung, keine arrangierte Ehen mehr zuzulassen und bezieht diese aus einer gegenwärtigen Perspektive auf China, wo es immer noch arrangierte Ehen gäbe, obgleich diese verboten seien. Zur transnationalen Geschichte der Porzellanherstellung vgl. Bencard 2000.

<sup>1187</sup> Vgl. Bencard 2000, S. 34–48.

<sup>1188</sup> Vgl. auch Brask 1971, S. 189 f.

<sup>1189</sup> De Mylius 2004, S. 75. Vgl. auch Brask 1971, S. 187 f.; Doctor 1993, S. 412 f.

In den elf Figuren droht der Hirtin noch eine andere Gefahr: Der Verlust der Einmaligkeit, den die industrielle Massenproduktion mit sich bringt. Die Nippesfiguren wurden im Dutzend gekauft.<sup>1190</sup> Diese Gefahr schwebt stets auch über dem bürgerlichen Interieur als Ganzes. Der Versuch, die eigene Wohnung persönlich und individuell einzurichten wird konterkariert durch den Strom industriell gefertigter Waren, mit dessen Hilfe er unternommen wird.

Nach Søren Baggesen ist Angst das zentrale Thema des Textes. Während Kindern durch das vermeintlich glückliche Ende die Möglichkeit zur Verarbeitung von Ängsten gegeben werde, erzähle *Hyrdinden og Skornsteensfeiern* seinen erwachsenen Lesern von der Angst, die in der Sicherheit liegt und diese möglicherweise konstituiert; „eventyret er en meget nærgående og intens skildring af klaustrofobien i det borgerlige familierum.“<sup>1191</sup> („das Märchen ist eine eingehende und intensive Schilderung der Klaustrophobie im bürgerlichen Familienraum.“ [Übers. F. F.]) Für Baggesen geht die Angst von der Frauenfigur aus und sie bindet mit ihrer Angst auch den Schornsteinfeger. Die misogynen Tendenz, die er in *Hyrdinden og Skornsteensfeieren* erkennt, ist jedoch keineswegs so eindeutig wie seine Interpretation. Denn Auslöser der Angst sind auch die Macht des Chinesen, über das Leben der Hirtin zu bestimmen, der diabolische Satyr, die massenhaften Nippesbräute in der Schublade und die weite Welt. Die Angst vor der Weite korrespondiert mit den Versuchen, sich räumlich abzugrenzen, die im Interieur erfolgen. Der Text schildert vielleicht weniger die Klaustrophobie als die Agoraphobie des bürgerlichen Universums, die Angst vor dem Ausbruch und der Außenwelt. Letztere ist aber durch die Medien der Distanzierung, die Nippes, immer schon anwesend.

### 3.3.2 Verbindungen I: Globale Warenwelten

Spuren globalen Warenverkehrs finden sich in zahlreichen *Eventyr og Historier*: Mahagonikreisel und Saffianball in *Kjærestefolkene*, indische Blumentöpfe in *Den gamle Gadeløgte*,<sup>1192</sup> Seidenstrümpfe, Panama-Hut und englischer Pflug in *Tolv med Posten* (*Zwölfe mit der Post*) (1861),<sup>1193</sup> chinesischer Tee, Zuckerschale und Blumenzwiebel in *Theepotten*.<sup>1194</sup>

Die Formen des länderübergreifenden Austauschs von Menschen und Dingen blicken auf unterschiedlich lange Geschichten mit wechselnden Intensitäten zurück. Während der deutsche Kräuter- und Bierhandel in Dänemark aus *Pebersvendens Nathue*<sup>1195</sup> im 19. Jahrhundert bereits ein Auslaufmodell war, hatte der in *Ijsjomfruen*

<sup>1190</sup> Vgl. Brask 1971, S. 191.

<sup>1191</sup> Baggesen 1993, S. 24.

<sup>1192</sup> Vgl. EoH 1, S. 281; 391; SM(TD) 1, S. 286; 422.

<sup>1193</sup> Vgl. EoH 2, S. 342 f.; SM(TD) 2, S. 213–216.

<sup>1194</sup> Vgl. EoH 3, S. 48 f.; SM(TD) 2, S. 401 f.

<sup>1195</sup> Vgl. EoH 2, S. 169–179; SM(TD) 1, S. 707–723.

(*Die Eisjungfrau*) (1861)<sup>1196</sup> sich ankündigende Alpentourismus im 19. Jahrhundert seinen Höhepunkt noch nicht erreicht. Beide Texte zeugen von der erstaunlichen Sensibilität der *Eventyr og Historier* für Transformationen des Warenverkehrs.

In *Hvad man kan hitte paa* (*Was man sich ausdenken kann*) (1869)<sup>1197</sup> werden aus interkontinentalen Austauschprozessen Geschichten.

Andersen kommentiert in den *Bemærkninger til Eventyr og Historier* (1874) lapidar: „*Hvad man kan hitte paa*, [sic] hører til de oplevede Eventyr.“<sup>1198</sup> („*Was man sich vorstellen kann*“ gehört zu den erlebten Märchen.“ [Übers. F. F.]). Aber was wird in *Hvad man kan hitte paa* erlebt? Meine Interpretation schlägt vor, den Text als Programm für eine Dingpoesie zu begreifen, die erkundet, wie das Nächste mit dem Fernsten verbunden ist.

Ein junger Mann studiert in diesem Märchen, Dichter zu werden. Bis Ostern möchte er soweit sein, dass er heiraten und vom Dichten leben kann, „og det er, vidste han, bare at hitte paa, men han kunde ikke hitte paa. Han var født forsilde, Alt var taget op før han kom til Verden, Alt var der digtet og skrevet om.“ („und das heißt, das wußte er, man mußte sich bloß etwas ausdenken können, aber er konnte sich nichts ausdenken. Er war zu spät auf die Welt gekommen, alles war vorweggenommen worden, bevor er geboren wurde, über alles war schon gedichtet und geschrieben worden.“) Vor tausend, selbst vor hundert Jahren gab es noch, so der junge Mann, „[...] Noget at digte om; nu er Verden digtet ud, hvad skal jeg kunde digte ind!“ („[...] etwas [...] zum Dichten; nun ist die Welt leergedichtet, was sollte ich hineindichten können!“)<sup>1199</sup> Angesichts der im 19. Jahrhundert stattfindenden explosiven Zunahme von Dingen und Menschen in Europa<sup>1200</sup> kann dieser Eindruck überraschen. Der junge Mann ist jedoch einem Konzept von Poesie verbunden, das sich nicht mit der Prosa des Alltags vereinbaren lässt. Den Beruf des Dichters als Studium zu begreifen deutet an, dass der junge Mann der akademischen Regelpoesie folgt: „Han studerede paa det, saa at han blev syg og daarlig, det elendige Menneske; ingen Doctor kunde hjelpe ham, men maaskee den kloge Kone.“ („Er studierte, bis er krank und elend wurde, der bejammernswerte Kerl! Kein Doktor konnte ihm helfen, aber vielleicht die weise Frau.“) Dem Bücherwissen des Studenten und der Ärzte, das nicht hält, was es verspricht, aber Geld bringen soll, wird die Figur der klugen Frau gegenübergestellt.

Huset, hun boede i, var lille og net, men kjedeligt at see paa; der var ikke et Træ, ikke en Blomst; der stod en Bistade ud for Døren, meget nyttig! der var en lille Kartof-

<sup>1196</sup> Erschien erstmals 1861 in den *Nye Eventyr og Historier. Anden Række. Anden Samling* mit der Jahreszahl 1862 auf dem Titelblatt. Vgl. EoH 2, S. 512. Für die einschlägigen Stellen in *Ijsjomfruen* vgl. ebd., S. 391 f., 407 f., 433; SM(TD) 2, S. 259 f., 282 f., 320.

<sup>1197</sup> Auch dieser Text erschien zuerst im amerikanischen *Riverside Magazine*. Vgl. EoH 3, S. 443.

<sup>1198</sup> Vgl. EoH 3, S. 396.

<sup>1199</sup> EoH 3, S. 245; SM(TD) 2, S. 576.

<sup>1200</sup> Vgl. Böhme 2006, S.17 f.; Ruppert 1993, S.23 f.; Simmel 1989, S.617–654 zur Vermehrung der Dinge sowie Osterhammel 2009, S. 185 zum Bevölkerungswachstum.

femark, meget nyttig! og en Grøft med Slaaentjerne, der havde afblomstret og sat Bær, som rempe Munden sammen, naar man smager dem før de have faaet Frost.

„Det er livagtig vor poesiløse Tid, jeg her seer!“ tænkte den unge Mand, og det var altid en Tanke, et Guldorn, han fandt ved den kloge Kones Dør.

„Skriv det op!“ sagde hun; „Smuler ere ogsaa Brød! [...]“

„Alt er skrevet op!“ sagde han. „Vor Tid er ikke gammel Tid!“)

(Das Haus, darin sie wohnte, war klein und sauber, aber öde anzuschauen; da gab es nicht einen Baum, nicht eine Blume; vor dem Haus stand ein Bienenkorb, sehr nützlich! Einen kleinen Kartoffelacker gab es dort, sehr nützlich! und einen Graben mit Schlehensträuchern, die waren verblüht und trugen Beeren, die einem den Mund zusammenziehen, wenn man von ihnen kostet, bevor sie Frost bekommen haben.

„Was ich hier sehe, ist unsere poesielose Zeit, wie sie leibt und lebt!“ dachte der junge Mann, und das war immerhin ein Gedanke, ein goldenes Korn, das er vor der Tür der weisen Frau fand.

„Schreib es auf!“ sagte sie, „Krumen sind auch Brot! [...]“

„Alles ist niedergeschrieben!“ sagte er. „Unsere Zeit ist nicht die alte Zeit!“)<sup>1201</sup>

In der Stimme des Erzählers bricht sich der Blick des jungen Mannes ironisch, die Abwertung der Dinge als nützlich und langweilig kontrastiert mit der Sinnlichkeit der Darstellung, die sich in der Schilderung der Beeren schließlich durchsetzt.

Die Klage des jungen Mannes über eine poesielose Zeit erinnert an die Diagnose von Hegels *Ästhetik*, die nicht mehr eigentlich poetische Zeit der Prosa sei angebrochen. Diese Diagnose verknüpft Hegel, wie Uwe Steiner darstellt, mit dem „Problem der Repräsentation moderner, bürgerlicher Wirklichkeit“, die durch „abstrakte und verschlungene Vermittlungsketten einerseits und konkrete Gegenständlichkeit andererseits“<sup>1202</sup> bestimmt wird. Dieser Zusammenhang bestimmt auch die in *Hvad man kan hitte paa* entfaltete Diskussion. Die kluge Frau pflichtet der Sehnsucht des jungen Mannes nach der alten Zeit nicht bei:

„i gammel Tid bleve de kloge Koner brændte, og Poeterne gik om med slunken Tarm og Hul paa Albuen. Tiden er just god, den er den allerbedste! [...] Her er fuldt op i alle Maader til at digte og fortælle om, naar man kan fortælle. Du kan løse det ud af Jordens Væxter og Grøde, øse det op af det rindende og af det stillestaaende Vand, men Du maa forstaae det, forstaae at fange en Solstraale.“

(„in alter Zeit wurden die weisen Frauen verbrannt, und die Poeten liefen mit schlotternden Gedärmen und Löchern am Ellbogen herum. Die Zeit ist gerade gut, es ist die allerbeste! [...] Hier gibt es in jeder Hinsicht die Hülle und Fülle zu dichten und davon zu erzählen, wenn man erzählen kann. Du kannst es aus den Gewächsen und der Frucht der Erde holen, aus dem fließenden und aus dem stehenden Wasser schöpfen, aber du mußt es verstehen, du mußt verstehen, einen Sonnenstrahl einzufangen.“)<sup>1203</sup>

Das positive Verhältnis der klugen Frau zur Gegenwart beruht auf den Errungenschaften der Aufklärung, während ihr poetologisches Programm im Gegensatz zum

<sup>1201</sup> EoH 3, S. 245; SM(TD) 2, S. 576 f.

<sup>1202</sup> Steiner 2009b, S. 20. Vgl. Hegel 1970, Bd. 13, S. 192–202, 316–360.

<sup>1203</sup> EoH 3, S. 245 f.; SM(TD) 2, S. 577.

jungen Mann die Fülle des Daseins als unerschöpfliches Sujet begreift. Sie fordert ihren Besucher zudem dazu auf, nicht an sich selbst zu denken, was der Erzähler als die schwerste Aufgabe charakterisiert. Das Absehen vom Ich soll die Augen für die Dinge, die es umgeben, öffnen. Dieses Dasein scheint zunächst geschichtslos zu sein: pflanzliches Wachstum, Wasser, Sonne. Der Natur wird aber im Folgenden eine historische Dimension verliehen.

Die kluge Frau leiht dem jungen Mann ihre Brille und ihr Hörrohr und gibt ihm eine große Kartoffel in die Hand. Diese erzählt ihm die Geschichte der Kartoffeln, „en Hverdagshistorie“ („eine Alltagsgeschichte“ [Übers. F. F])<sup>1204</sup> von der Ankunft der Kartoffel in Europa, der fehlenden Anerkennung bis sich die Erkenntnis durchsetzte, dass sie „en større Velsignelse end en Guldklump“ („ein Segen [...], größer als ein Goldklumpen“<sup>1205</sup>) sei, von der Unfähigkeit, die Kartoffel anzupflanzen und zu nutzen, bis das dazu nötige Wissen durch Versuch und Irrtum erworben war.<sup>1206</sup> Der Begriff „Hverdagshistorie“ kann als Anspielung auf Thomasine Gyllembourg, die mit ihren realistischen Prosaerzählungen bekannt wurde,<sup>1207</sup> gelesen werden. *Hvad man kan hitte paa* setzt sich an dieser Stelle in Beziehung zu literarischen Formen, die sich im 19. Jahrhundert durchsetzen, und stellt dabei ein Ding, eine Kartoffel, ins Zentrum seiner Poetologie. Gegenüber dem Goldkorn, das die Idee der poesielosen Zeit darstellte, ist die Kartoffel ein Goldklumpen. Die Prosa der Dinge ist die neue Poesie.

Der Text entwirft ein poetologisches Programm, das in weiten Teilen dem in Teil I vorgestellten von Uwe Steiner skizzierten Genre oder Subgenre der Dingprosa entspricht. Dieses Programm umfasst kleine literarische Texte, „in deren Zentrum Dinge figurieren“<sup>1208</sup>. Dingprosa „beschreibt, exploriert und deutet [...] die Assoziation von Dingen und Menschen“<sup>1209</sup>. Dinge können darin als Autoren von Geschichten auftreten oder agieren.

Indem das Ding in *Hvad man kan hitte paa* seine Geschichte erzählt, wird es vom natürlichen Gebrauchsobjekt, das geschichtslos und passiv erscheint, zu einem Quasi-Objekt: Auslöser historisch wandelbarer hybrider Aktivitäten. In der Geschichte der Kartoffel spiegeln sich die globalen Austauschprozesse wider, die die terrestrische Globalisierung angestoßen hat.<sup>1210</sup>

Auch die nächste Geschichte entfaltet ein interkontinentales Netzwerk von Beziehungen. Der Schlehdorn hat Verwandte in der Nähe des Kartoffel-Heimatlandes.

<sup>1204</sup> EoH 3, S. 246. Dohrenburg übersetzt ausschließlich im Sinne einer Literatur des Alltäglichen mit „eine alltägliche Geschichte“ (SM(TD) 2, S. 578).

<sup>1205</sup> EoH 3, S. 246; SM(TD) 2, S. 578.

<sup>1206</sup> Andersen hat zwei Entwürfe zu einem Märchen mit dem Titel *Kartoflerne* (*Die Kartoffeln*) geschrieben. Die entsprechende Passage in *Hvad man kan hitte paa* ist ein Konzentrat dieser Entwürfe, die postum von Helge Topsøe-Jensen (1954) in der *Anderseniana* veröffentlicht wurden.

<sup>1207</sup> Zu Gyllembourg vgl. z. B. Müller-Wille 2006, S. 170 f.

<sup>1208</sup> Steiner 2009b, S. 23.

<sup>1209</sup> Ebd., S. 24.

<sup>1210</sup> Zum Begriff der terrestrischen Globalisierung vgl. Sloterdijk 1999, S. 801–1005; 2006 sowie S. 20 f. dieser Arbeit.



Norweger hatten seine Früchte, zu reifen Trauben gefroren, auf ihren Fahrten in ein unbekanntes Land entdeckt, das den Namen „*Viinland* ☞ *Grønland* ☞ *Slaaenland*“<sup>1211</sup> „Weinland, das ist Grönland [grøn bedeutet grün, F. F.], das ist Schlehenland“ erhielt.

Der junge Mann charakterisiert diese Geschichte als „[...] en heel romantisk Fortælling!“ („[...] eine ganz romantische Erzählung!“)<sup>1212</sup> Die Geschichte, auf die die kluge Frau seinen Blick nun lenkt, revidiert den harmonischen Eindruck der vorherigen: Der Bienenstock erscheint als arbeitsteilige „store Fabrik“ („große[n] Fabrik“)<sup>1213</sup>, in der der Bienenkönigin die Flügel abgebissen werden, als sie zur Unzeit zu fliegen versucht. Das neue Erzählen besteht nicht nur aus biedermeierlicher Harmonie.

Nun soll der junge Mann die Menschen auf der Landstraße betrachten und ihre Geschichten einfangen. Zuvor muss er jedoch Hörrohr und Brille zurückgeben, und ohne diese ist er nicht mehr in der Lage, etwas zu sehen oder zu hören. Deshalb kann er nicht Dichter werden, wie ihm die kluge Frau erklärt. Um durch die Poesie sein Geld zu verdienen, solle er die Poeten aus der Tonne schlagen:<sup>1214</sup> „[...] slaa deres Skrifter, det er at slaae dem selv. Lad Dig bare ikke forbløffe; slaa raskvæk [...]!“ („[...] Schlag ihre Schriften, das ist genauso, als schlägest du sie selber. Laß dich nur nicht verblüffen, schlag nur drauflos [...]!“)

„Hvad man kan hitte paa!“ gibt der junge Mann zur Antwort und schlägt jeden zweiten Poeten aus der Tonne, da er selbst keiner werden kann. „Vi have det fra den kloge Kone, hun veed hvad man kan hitte paa.“ („Wir haben es von der weisen Frau, sie weiß, wie man sich etwas ausdenken kann.“)<sup>1215</sup>

Steht das Verb „hitte“ alleine, wird es in der Regel mit „finden“ übersetzt; etymologisch ist es wahrscheinlich mit dem englischen „hit“ verwandt.<sup>1216</sup> Die Verbindung „hitte paa“ kann „erinnern/raten“ oder „eine Idee/einen Gedanken/einen Plan bekommen und/oder machen/ausführen“, auch im Sinne von „mit etwas Neuem kommen (Ausweg/Lösung/Überraschendes)“ bedeuten.<sup>1217</sup> *Hvad man kan hitte paa*

<sup>1211</sup> EoH 3, S. 246; SM(TD) 2, S. 579.

<sup>1212</sup> Ebd.

<sup>1213</sup> EoH 3, S. 247; SM(TD) 2, S. 579.

<sup>1214</sup> Dabei handelt es sich laut Dohrenburg um eine Anspielung auf einen alten Fastnachtsbrauch, bei dem auf eine Tonne geschlagen wird, in der eine lebende Katze gefangen ist. Wer ein Loch hineinschlägt, durch das die Katze entweichen kann, wird der Katzenkönig. Dieser Hinweis fehlt in den Anmerkungen des dänischen Originals (EoH 3, S. 444), wo stattdessen für diese Wendung nur „blive kritiker“ („Kritiker werden“ [Übers. F. F.]) angegeben wird. Interessanterweise wird „Lad dig bare ikke forbløffe“ kommentiert, es handele sich um die deutsche Redensart „man soll sich nicht verblüffen lassen“, die an dieser Stelle bedeute „geniere dich nicht“/„halte dich nicht zurück“. Diese Redensart ist dem Internet jedoch unbekannt, eine Suche bei Google am 8. Juli 2010 ergab zwei Treffer. Davon war einer dänisch. Inzwischen scheint die angeblich deutsche Redensart auch ins Finnische gewandert zu sein: Am 20. Januar 2011 gab es vier Treffer bei Google, davon einer in einem dänischen und einer in einem finnischen Text.

<sup>1215</sup> EoH 3, S. 247, SM(TD) 2, S. 580.

<sup>1216</sup> Vgl. Bergström-Nielsen/Lange/Larsen 1996, S. 363; Nielsen 1969, S. 155.

<sup>1217</sup> Übers. F. F. Vgl. Det Danske Sprog- og Litteraturselskab 1926, Bd. 8, S. 174.

beschreibt eine Poetik des Zustoßens. Dem jungen Mann stoßen – dank Hörrohr und Brille – die Dinge zu, deren Wahrnehmung er durch das Studium nicht erlernt hat. Diese Unfähigkeit erlaubt es ihm nur, Kritiker, nicht aber Dichter zu werden. Poesie dagegen erfordert die Bereitschaft, sich etwas zustoßen zu lassen, und darauf zu lauschen, was die Dinge zu sagen haben. So erkennt man ihre Geschichtlichkeit und gewinnt einen Blick für die globalen Zusammenhänge unseres Daseins.

Diese Zusammenhänge liegen *Dryaden* zugrunde. Ausgangspunkt und Zentrum des Textes ist die Weltausstellung. Hier wird die Dingdarstellung, wie bereits in den vorangegangenen Kapiteln dargelegt, deutlich mit der Warenwerdung von Dingen und Menschen und der damit verbundenen Beschleunigungsbewegung assoziiert. Dabei zeichnet auch *Dryaden* ein globales Netzwerk von Mensch-Ding-Beziehungen auf. Die Globalität desselben ist im Unterschied zur Globalität des heimatlichen Vorgartens in *Hvad man kan hitte paa* nicht überraschend. Auf Weltausstellungen wird Welt dargestellt, indem Dinge und Menschen aus möglichst allen Ländern versammelt werden. *Dryaden* legt die Widersprüche zwischen den rationalistischen Absichten der Ausstellungsausrichter und der fetischistischen Wirkung des umgesetzten Konzepts offen. Der Eurozentrismus der *imaginative geography*<sup>1218</sup>, die Ausgangspunkt der Ausstellungsplanung war, wird so dekonstruiert.

Die Ausstellung 1867 war als eine Enzyklopädie angelegt, in der menschliche Leistungen durch die Exponate demonstriert werden sollten.<sup>1219</sup> Neben die von früheren Ausstellungen bekannte Ordnung der Objekte nach Nationen trat ein Klassifikationssystem, das sie verschiedenen Produktionsfeldern zuordnete. Dieses Konzept zielte nach Volker Barth darauf ab, den Menschen durch zielgerichtetes und produktives Handeln zu charakterisieren.<sup>1220</sup> Arbeit und Fortschritt waren die Leitideen der Ausstellung. Die Welt sollte als Ganze zur Darstellung kommen und die Produkte in einer Rangordnung zeigen, an der sich der Fortschritt der Nationen ablesen ließ. Klassifikation und Systematisierung waren ideologisch aufgeladen, das Konzept auf eine Demonstration der französischen Hegemonialansprüche zugeschnitten. Die Vergleichsparameter der Produktionsverhältnisse waren so ausgerichtet, dass Frankreich und die westlichen Nationen die höchsten Positionen einnahmen. Die weitere Hierarchisierung der Welt erfolgte über das Muster primitiv/fortschrittlich. Diese Ordnung sollte der in den Exponaten angeblich demonstrierte Stand der Zivilisation herstellen. Dabei waren die Ordnungs- und Zulassungskriterien maßgeblich an den französischen Interessen ausgerichtet und Frankreich dominierte die Ausstellungshalle auch räumlich durch die weitaus größte Ausstellungsfläche.<sup>1221</sup>

<sup>1218</sup> Der Begriff der *imaginative geography* bezieht sich auf Said 2003.

<sup>1219</sup> Vgl. Barth 2007, S. 104; Friebe 1983, S. 46; Kretschmer 1999, S. 85. In Felcht 2010a sind auch Abbildungen zu finden.

<sup>1220</sup> Vgl. Barth 2007 S. 97.

<sup>1221</sup> Vgl. ebd., S. 16, 71, 100 f.

Im Märchen spiegelt sich das Konzept einer geordneten Welt in der Blütenmetaphorik wider, die in *Dryaden* stets mit Vergänglichkeit assoziiert ist.<sup>1222</sup>

„En Konstens og Industriens Pragtblomst“, sagde de, „er skudt frem paa *Marsmarkens* planteløse Sand; en kæmpestor Solsikke, af hvis Blade man kan lære Geographi, Statistik, faae Oldermands Kundskab, løftes op i Konst og Poesi, kjende Landenes Størrelse og Storhed.“

(„Eine Prachtblume der Kunst und Industrie“, sagten sie, „ist entsprungen aus dem pflanzenlosen Sand des Marsfelds; eine riesenhafte Sonnenblume, aus deren Blättern man Geographie und Statistik lernen kann, Meisterwissen erwerben, erhoben werden kann in Kunst und Poesie, Grenzen und Größe der Länder erfahren.“)<sup>1223</sup>

In der Ordnung der Blütenblätter spiegelt sich die geplante Ordnung der Ausstellung wider: geographische und statistische Positionierungen, objektive Darstellungen geistiger und künstlerischer Leistungen, Abgrenzungen und Wettstreit der Nationen. Das plötzliche Emporschießen aus pflanzenlosem Sand ist das Gegenteil von langsamem Wachstum und Verwurzelung. In der zeitlichen Begrenztheit der Weltausstellung ist ihre Vergänglichkeit bereits angelegt.

Die geplante Ordnung löst sich aber schon vor dem offiziellen Ende auf; die *Dryade* findet keine wohlgeordnete Ausstellung vor, sondern eine chaotische Ansammlung von Menschen und Dingen:

Her stod Ægyptens Kongeslot, her Ørkenlandets Karavanserai; Beduinen paa sin Kameel, kommende fra sit Solland, jog forbi; her bredte sig russiske Stalde med ildfulde, prægtige Heste fra Stepperne; det lille straataækkede danske Bondehus stod med sit Danebrogs Flag nær Gustav Vasas prægtigt i Træ skaarne Huus fra Dalarne; amerikanske Hytter, engelske Cottager, franske Pavilloner, Kiosker, Kirker og Theatre laae forunderligt strøede omkring [...].

(Hier stand Ägyptens Königsschloß, hier die Karawanserei des Wüstenlands; der Beduine auf seinem Kamel, auf dem Weg aus seinem Sonnenland, jagte vorbei; hier machten sich russische Ställe breit mit den feurigen, prächtigen Pferden der Steppen; das kleine strohgedeckte dänische Bauernhaus stand mit seiner Danebrogsflagge unweit Gustav Wasas prächtig aus Holz geschnitztem Haus aus Dalarna; amerikanische Hütten, englische Cottages, französische Pavillons, Kioske, Kirchen und Theater lagen wunderlich ringsum verstreut [...]).<sup>1224</sup>

Dem Bedürfnis nach Darstellbarkeit der neuen Kräfte, die im Zuge von Globalisierungs- und Industrialisierungsprozessen wirksam werden, wird durch chaotische Dingensembles entsprochen, ähnlich denen, die die Ethnologie in angeblich fetischistischen Kulturen entdeckt haben wollte.<sup>1225</sup>

Die Zufälligkeit der Ansammlung lässt sich in Beziehung setzen zur Weltausstellungsarchitektur. Denn der Text beschreibt nicht das Ausstellungsgebäude selbst,

<sup>1222</sup> S. o. S. 221.

<sup>1223</sup> EoH 3, S.200; SM(D), S.144. Das Subjekt der Aussage, „de“ („sie“), wird nicht näher bestimmt.

<sup>1224</sup> EoH 3, S. 200 f.; SM(D), S. 145.

<sup>1225</sup> Vgl. Böhme 2006, S. 208. Eine Spur des ethnologischen Fetisch-Konzepts findet sich im Drama *Mulatten* (1840), in dem ein Fetisch-Priester erwähnt wird. Vgl. Sk 2, S. 287 f.

sondern den Park mit den Nationalpavillons, der erstmals auf einer Weltausstellung eingerichtet worden war. Während das Ausstellungsgebäude die Ausstellungslogik direkt umsetzte, gehorchten die Nationalpavillons nicht dem erzieherischen Konzept der Ausstellungsplaner. Das Ausstellungsgebäude bestand aus einem Oval, das in mehrere Ringe für die einzelnen Produktklassen unterteilt war und in dem jede zugelassene Nation ein tortenstückartiges Segment bekam. Die Besucher sollten beim Durchschreiten des Ausstellungsgebäudes den jeweiligen Entwicklungsstand der Nationen unmittelbar vergleichen können sollten. Die Nationalpavillons dagegen richteten sich hauptsächlich nach den Interessen der Aussteller, die sich weitgehend mit den Konsumwünschen der Besucher deckten. Weil die französische Dominanz dazu geführt hatte, dass die anderen Nationen unverhältnismäßig wenig Raum zugestanden bekommen hatten, nahm der Park mit den Nationalpavillons eine sehr viel bedeutendere Rolle ein als vorgesehen.<sup>1226</sup> Dieser Park und die Vergnügungsangebote der Weltausstellung rücken auch in *Dryaden* in den Vordergrund. Die Belehrung wird vom Berauschen verdrängt.

Im Märchen setzt die Auflösung der Ordnung durch die ungeheure Verdichtung von Menschen und Dingen auf engstem Raum bereits mit der Anreise ein:

[V]ed Aften og Midnat, ved Morgen og hele den lyse Dag kom Togene, og fra hver og ind i hver stimlede det fra alle Verdens Lande med Mennesker; et nyt Verdens-Under havde kaldt dem til *Paris*.

[...]

[H]en over dette store rigtdækkede Festbord [*Marsmarken*, F. F.] bevæger sig som travle Myresværme den hele Menneskevrimmel [...].

Dampskib ved Dampskib, overfyldt af Mennesker, glider ned ad *Seinen*, [...] Sporvogne og Omnibusser ere proppede, stoppede og garnerede med Mennesker [...].

([A]m Abend und um Mitternacht, am Morgen und den ganzen hellen Tag lang kamen die Züge, und aus jedem und in jedem wimmelte es von Menschen aus allen Ländern der Welt; ein neues Welt-Wunder hatte sie gerufen, nach *Paris*.

[...]

[Ü]ber diese große reichgedeckte Festtafel [*das Marsfeld*, F. F.] hin bewegt sich wie rastlose Ameisenschwärme das ganze Menschengewimmel [...].

Dampfschiff an Dampfschiff, überfüllt von Menschen, gleitet die *Seine* herab; [...] die Straßenbahnen und Omnibusse sind gestopft und gepfropft und mit Menschen garniert [...].)<sup>1227</sup>

Die Menschen erscheinen beim Besuch der Inszenierung menschlicher Größe wie Ameisen in den vollgestopften Omnibussen und Eisenbahnen, während die Dinge sie bewegen. Das Welt-Wunder, das die Menschen nach *Paris* ruft, ist die Ausstellung selbst, ein Konglomerat aus Gebäuden und Exponaten.

Die westliche Welt steht entgegen ihrer Selbstwahrnehmung unter dem Einfluss dinglicher Macht. Der Text unterläuft die gängige intellektuelle Abwehr gegenüber der Macht der Dinge, die sie als Fetischismus von der westlichen Rationalität aus-

<sup>1226</sup> Vgl. Barth 2007, S. 47 ff., 170 f.; Kretschmer 1999, S. 80–82.

<sup>1227</sup> EoH 3, S. 200 f.; SM(D), S. 143–146.

schließt und abzuschaffen sucht, indem er diese Macht im Herzen Europas und seiner rationalistisch geprägten Selbstdarstellung verortet. Ein zentrales Element hierbei ist die Infragestellung des autonomen Subjekts durch die Aufhebung der Trennung zwischen Menschen und Dingen.

Durch die Austauschprozesse zwischen den massenhaft versammelten Dingen und den massenhaft sich versammelnden Menschen werden die Grenzen zwischen ihnen zersetzt. Der Raum wird mit Dingen angefüllt, bis alles wie ein riesenhaftes Interieur erscheint: Tische mit Erfrischungen wie Champagner, Chartreuse, Kaffee und Bier lassen die Trottoirs zu Gesellschaftssälen werden.<sup>1228</sup> Nicht zufällig handelt es sich bei allen Getränken um Rauschmittel, die bei den bacchantischen Festlichkeiten zur Auflösung der Subjekte beitragen. Aber schon bevor sie sich im Brennpunkt der Konzentration von Menschen und Dingen befinden, sind Menschen und Dinge verschmolzen: „Sporvogne og Omnibusser er proppede, stoppede og garnerede med Mennesker“.

Nicht nur die Arbeiter müssen sich dem Rhythmus der Maschinen angleichen,<sup>1229</sup> auch die Besucher der Ausstellung reisen Tag und Nacht an – der menschliche Lebensrhythmus ist aufgehoben. Diese wechselseitige Angleichung erlaubt erst die Konstruktion des Hybridwesens Weltausstellung, und sie verschmilzt zugleich ihre Elemente miteinander. Die Produktivität moderner Hybride ist ohne diese Verschmelzung unmöglich.

Das Bild der Weltausstellung in *Dryaden* konterkariert die Idee, die Ordnung der Welt durch menschlich produzierte Gegenstände als Fortschrittsgeschichte im Sinne einer steten Rationalisierung zu erklären. Denn die Dinge sind am Handeln nicht nur beteiligt, sondern sie unterwerfen den Menschen einer irrationalen Logik des Rausches und der endlosen Bewegung, deren Produkt – die Weltausstellung – jenseits der rationalen Ordnung steht, die sie eigentlich abbilden sollte.

Der Globalperspektive, der durch die Dimensionen der Weltausstellung entsprochen werden soll, gesellt sich eine andere, aus den vorherigen Analysen bereits vertraute, Dingdimension zur Seite: die Nippes. Die Inszenierung nationaler Größe wird zu „Nippes der Größe“ und damit wenig eindrucksvoll:

Det overvældende store, brogede Skue maa gøres smaat, trænges sammen til et Legetøi, for at kunne gjengives, opfattes og sees i Heelhed.

*Marsmarken* bar som et stort Julebord et Industriens og Konstens *Aladdins* Slot, og rundt om dette var stillet Nips fra alle Lande: Storheds Nips; hver Nation fik en Erindring om sit Hjem.

(Die überwältigend große, bunte Schau muß klein gemacht werden, zusammengedrängt zu einem Spielzeug, damit sie sich wiedergeben, als Ganzes begreifen und sehen läßt.

<sup>1228</sup> Vgl. EoH 3, S. 207; SM(D), S. 153.

<sup>1229</sup> S. o. S. 202.



Das Marsfeld trug wie ein Weihnachtsgabentisch ein Aladinsschloß von Industrie und Kunst, und ringsherum war Nippes aufgestellt aus allen Ländern: Nippes der Größe; jede Nation bekam eine Erinnerung an ihre Heimat.)<sup>1230</sup>

Hier spiegeln sich zwei Möglichkeiten der Wahrnehmung wider, die die Weltausstellungsbesucher hatten. Sie konnten Teil der Menge werden, sich den Vergnügungsangeboten hingeben und von den Ausstellungsobjekten überwältigt werden, oder vom Dach der Galerien über die ganze Anlage blicken, zu dem man mit den ersten ausgestellten Aufzügen hinauffahren konnte.<sup>1231</sup> Im Text wird die Perspektive der Übersicht aber nicht von den Besuchern der Ausstellung eingenommen, sondern nur von den Berichten über die Ausstellung. Der Erzähler distanziert sich wiederum vom Enthusiasmus der Berichte, die am Anfang die Weltausstellung einführen, indem er diese als solche markiert.<sup>1232</sup> Damit nimmt er eine doppelt distanzierte Position ein, die ihm eine Übersicht erlaubt, die weitreichender ist als die der Besuchermassen und der „Skribenten“, die später parodiert werden.<sup>1233</sup> Es ist eine Distanzierung von den eurozentrischen Prämissen der Ausstellung.

Aus dieser Distanz wird die Nippeshaftigkeit der auf den Weltausstellungen präsentierten Bauten und Dingensembles erkannt, die ihrer Funktion entspricht. Wie das Fremde als Figürchen in das bürgerliche Interieur integriert und verfügbar gemacht werden soll, versuchten die Weltausstellungen, sich das Fremde durch Miniaturen in einem begrenzten Raum einzuverleiben. Dies implizierte ein Verfügbarkeits- und Überlegenheitsdenken, von dem die Weltausstellung in Paris gekennzeichnet war: Außereuropäische Länder wurden entgegen ihren eigenen Intentionen allein als Ressource dargestellt, die es auszubeuten gilt, beispielsweise indem ihre Industrieprodukte nicht zur Ausstellung zugelassen wurden.<sup>1234</sup> Auf der Weltausstellung findet wie in Nippes eine Reduktion auf die Aspekte statt, die sich der kolonialen Logik ohne Widerstand fügen.

Indem *Dryaden* auf die Überwältigung durch die Schau hinweist, stellt der Text die Idee der Verfügbarkeit der Welt jedoch infrage. Die Überblicksperspektive wird mit dem Blick auf eine Spielzeugwelt verglichen, sodass die gesuchte Verfügbarkeit der Welt der Perspektive eines Kindes entspricht. Primitivismus und Kindheit wurden im wissenschaftlichen Diskurs des 19. Jahrhunderts oft als phylogenetisch-ontogenetisches Entsprechungsverhältnis gedacht. Dieses Entsprechungsverhältnis wendet sich in *Dryaden* gegen die europäischen Überlegenheitsphantasien. Dem angestrebten Überblick wird die Kindlichkeit zugeordnet. Die Perspektive der Weltausstellungsorganisatoren, die sich auch in entsprechenden architektonischen Plänen materialisierte, war eine solche Überblicksperspektive, die zugleich rationalistisch, nationalistisch und eurozentrisch war. Der Wunsch nach einer zusammenfassenden Darstellung der Welt erzeugt jedoch in *Dryaden* eine Miniaturwelt, die

<sup>1230</sup> EoH 3, S. 200; SM(D), S. 144 f.

<sup>1231</sup> Vgl. Stougaard-Nielsen 2006, S. 139 ff.

<sup>1232</sup> Vgl. EoH 3, S. 200 f.; SM(D), S. 144–146. S. o. S. 201, Fußnote 951, S. 220.

<sup>1233</sup> Vgl. EoH 3, S. 213; SM(D), S. 162.

<sup>1234</sup> Vgl. Barth. 2007, S. 88 f., 253 f.

wie eine Weihnachtsgabe empfangen wird. Die Vorstellung zivilisatorischer Überlegenheit wird als kindliche Machtphantasie entlarvt. Indem *Dryaden* sich der Sprache des kolonialen Diskurses bedient, diesen jedoch auf Europa anwendet, wird diese Überlegenheitsvorstellung persifliert: Die westliche Zivilisation ist das staunende Kind, das Welt als ein zauberhaftes Ensemble von Dingen begreift.

Mit den Nippes verbindet sich außerdem das Scheitern des Versuchs, die Größe der menschlichen Zivilisationsleistung auf kleinem Raum zu demonstrieren, da die Pavillonnippes die Größe der Nationen konterkariert. Während im Hauptgebäude der Weltausstellung aus den einzelnen Produkten auf die Größe der Nation, die sie hergestellt hatte, geschlossen werden sollte, kontrastieren die idyllisierten Nationalpavillons die sich aus den vorgestellten Produkten ergebende Macht. In den verstreuten Cottages, Pavillons und Kiosks, die den Weihnachtsgabentisch der Wunder von Industrie und Kunst umgeben, schlägt sich die Schizophrenie nieder, einen Wettstreit der Nationen über ihre Produkte austragen zu wollen, ohne dabei politische Konflikte zu berühren, die sich aus der Herstellung dieser Objekte unmittelbar ergeben.<sup>1235</sup> Die Demonstration der Größe der Nationen auf der Ausstellung ist von ihrem kriegerischen Potential jedoch nicht zu trennen, was auch mit dem Gewaltpotential der Ausstellungsgegenstände zusammenhängt.

Als die *Dryade* nach ihrer Irrfahrt durch Paris die Weltausstellung endlich erreicht, erlebt sie diese nur noch als modernes Babylon. Die Sprache löst sich im bacchantischen Finale ebenso auf wie die *Dryade* selbst. Ihr Tanzpartner umarmt nur heiße Luft.<sup>1236</sup> Mit dem Besuch der Aquarien, der dem Betreten der Unterwelt gleicht,<sup>1237</sup> wird Kulturkontakt im Sinne eines Gesprächs endgültig verneint. Das Aquarium steht für Abgeschlossenheit bei vermeintlicher Transparenz. Die Szene invertiert Ausstellungsobjekt und -subjekt: „Alle Verdens Lande havde sendt og udstillet deres Mennesker, for at de gamle Suder og Brasener, de vevre Aborrer og mosgroede Karper skulde see disse Skabninger og give deres Menings-Betænknig over det Slags.“ („Alle Länder der Welt hatten ihre Menschen geschickt und ausgestellt, damit die alten Schleien und Brassen, die quicken Barsche und bemoosten Karpfen diese Geschöpfe sehen und ihre Meinungen und Bedenken über diese Sorte kundtun sollten.“)<sup>1238</sup> Die menschliche Unterlegenheit aus der Fischperspektive reflektiert das Problem der Begegnung mit dem Anderen. Indem Fische die Protagonisten der Begegnung stellen, wird dieses Problem weder national noch ethnisch codiert. Im Ausstellungsmodus, so wird hier nur klar, ist kein ernstzunehmender Kulturkontakt möglich. Hinter der Scheibe und ohne angemessene Übersetzung bleibt jede Gruppe für sich und bewertet die anderen nur über seine eigenen Interpretationsmuster. Dieser Befund entspricht auch der weitgehenden Abwesenheit

<sup>1235</sup> Politische Konflikte wurden auf der Weltausstellung möglichst nicht thematisiert. Vgl. Barth 2007, S. 200; Walch 1967, S. 131 f.

<sup>1236</sup> Vgl. EoH 3, S. 211. Fechner-Smarsly (1996, S. 93) interpretiert diese Szene als Medialisierung der *Dryade*.

<sup>1237</sup> Vgl. EoH 3, S. 211–213; SM(D), S. 159 f. Vgl. S. 202 dieser Arbeit.

<sup>1238</sup> EoH 3, S. 212; SM(D), S. 160.

von zwischenmenschlichen Kontakten insgesamt im dargestellten Paris: Zwar wird die rauschhafte Ekstase gemeinsam zelebriert, dabei wird jedoch nur wenig miteinander gesprochen. Selbst die Umarmung, die unabhängig von kultureller Differenz scheinen könnte, scheitert.

Der Ort, der die Welt zusammenbringen sollte, ist Schauplatz einer auseinanderbrechenden Kommunikation, „[...] et babelsk Rige [...]“ („[...] ein Babylon-Reich [...]“) <sup>1239</sup>. Vielleicht ist es kein Zufall, dass sich die Warenwelt in „Krigens Arena“ <sup>1240</sup> („der Kriegsarena“) präsentiert.

### 3.3.3 Begrenzungen, Abgrenzungen II: Die Konstruktion der Nation

In den *Eventyr og Historier* finden sich neben vielen migrantischen Existenzen oft auch Widersacher derselben. In *Ole Lukøie* lachen Hühner einen Storch aus, der von Afrika erzählt, weil sie ihn nicht verstehen. <sup>1241</sup> Beim Wettstreit in *Hurtigløberne* (*Die Schnellläufer*) (1858) erklärt ein Heckpfahl, die Schwalbe habe keinen Preis gewonnen, weil sie stets das Land verlasse, wenn es zu frieren beginnt: „[...] De har ingen Fædrelands-Kjærlighed! De kan ikke komme i Betragtning!“ („[...] Sie haben keine Vaterlandsliebe! Sie können nicht in Betracht kommen!“) <sup>1242</sup> – Wenn sie dagegen mit einem Attest nachweisen könne, mindestens die Hälfte der Zeit im Vaterland verschlafen zu haben, käme sie in Betracht. In *Skarnbassen* (*Der Mistkäfer*) (1861) meint die eingebildete Hauptfigur auf ihrer Reise, ihre Heimat sei besser als alle anderen Orte und kann deshalb die Vorzüge des Neuen nie erkennen. Auch hier wird, diesmal von Fröschen, der Vorwurf mangelnder Vaterlandsliebe gegenüber einer Schwalbe erhoben, weil sie im Winter das Land verlässt. <sup>1243</sup> Umgekehrt wird in *Sølvskillingen* (*Der Silberschilling*) (1861) <sup>1244</sup> der Wert desselben nicht anerkannt, sobald er im Ausland ist: Dort gilt er stets als falsch und ist deshalb unbeliebt. In den *Eventyr og Historier* sind bei solchen Konflikten nahezu immer die migrantischen Existenzen die Sympathieträger, während die Vorwürfe an sie haltlos und dumm erscheinen.

Literatur gilt neben der Geschichtsschreibung als ein zentrales Medium nationaler Bewusstseinsbildung. Die *Eventyr og Historier* verhalten sich zu diesem Prozess jedoch meist kritisch, indem sie die Forderung nach Vaterlandsliebe ablehnen, sofern sie Offenheit gegenüber anderen Lebenswelten ausschließt.

*Laserne. Et Eventyr* (*Die Lumpen. Ein Märchen*) legt die vielseitigen Mechanismen offen, die an der Konstruktion nationaler Identitäten beteiligt sind, und distanziert

<sup>1239</sup> EoH 3, S. 201; vgl. SM(D), S. 146.

<sup>1240</sup> EoH 3, S. 200; SM(D), S. 144.

<sup>1241</sup> Vgl. EoH 1, S. 246 f.; SM(TD) 1, S. 244 f.

<sup>1242</sup> EoH 2, S. 234; SM(TD) 2, S. 56.

<sup>1243</sup> Vgl. EoH 2, S. 346; SM(TD) 2, S. 221.

<sup>1244</sup> Der Text wurde erstmals im *Folkekalender for Danmark* 1862 veröffentlicht, der 1861 erschien. Vgl. EoH 3, S. 416.

sich humoristisch von diesen. Damit bildet es einen Gegenpol zu Nationalisierungsprozessen, deren Problematik für den multiethnischen und vom deutschen Nationalismus bedrohten dänischen Staat offensichtlich war.

*Laserne* wurde erstmals im *Folkekalender for Danmark* 1869 veröffentlicht, der 1868 erschien.<sup>1245</sup> Es handelt sich um ein „Zeit-Märchen“, wie Heiner Anz ausführt, das „seine humoristische Pointe aus zwei Zeitphänomenen: den nationalen Stereotypen ‚Dänisch‘ und ‚Norwegisch‘ und dem modernen Recycling von Lumpen zu Papier“<sup>1246</sup> gewinnt. Indem der Text diese beiden Zeitphänomene aufgreift, knüpft er an ein Bündel von Entwicklungen im Bereich grenzüberschreitenden Warenverkehrs und der Formation von Identitäten an und reicht damit weit über die etwa eineinhalb Druckseiten hinaus, die er umfasst.

In den *Bemærkninger til Eventyr og Historier* (1874) erklärt Andersen, der Text sei bei einem Besuch des Papierfabrikanten Michael Drewsen entstanden.<sup>1247</sup> Die Anmerkung „Skrevet for flere Aar siden i Silkeborg.“ („Geschrieben vor mehreren Jahren in Silkeborg.“ [Übers. F. F.]<sup>1248</sup>, die als Fußnote auf den Titel folgt, verbindet *Laserne* zudem mit einem ebenfalls im *Folkekalender for Danmark* erschienen Text, der Reiseskizze *Silkeborg* (1854). In dieser Reiseskizze wird die Stadt Silkeborg geschildert, deren Geschichte durch Drewsens 1844 gegründete Papierfabrik wesentlich geprägt wurde.<sup>1249</sup> Silkeborgs Papierproduktion befand sich auf dem neuesten Stand der Technik und gewann einen Preis bei der Weltausstellung von 1851, wie die Reiseskizze festhält: „[Papiret, F. F.] er traadt i Række med, hvad England og Frankrig frembød ved Londoner Udstillingen og har vundet Hæderspriis.“ („[Das Papier, F. F.] ist in eine Reihe getreten mit dem, was England und Frankreich auf der Londoner Ausstellung boten und gewann einen Ehrenpreis.“ [Übers. F. F.]<sup>1250</sup> Schon durch den Intertext kündigt sich im Verweis auf die Weltausstellung der nationale Wettstreit an, der in *Laserne* stattfindet.

Das Märchen setzt bei den Lumpen ein, die im 19. Jahrhundert der Rohstoff der Papierproduktion waren: „Udenfor Fabrikken stode i Stakke høit opstablede Kludebunker, samlede vidt og bredt fra; hver Las havde sin Historie, hver førte sin Tale, men man kan ikke høre dem Allesammen. Nogle Laser vare indenlandske, andre vare fra fremmede Lande.“ („Draußen vor der Fabrik lagen in hohen Stapeln Lumpenbündel aufgehäuft, aufgesammelt aus nah und fern; jeder Lumpen hatte seine eigene Geschichte, jeder führte seine eigene Rede, aber man kann sie nicht alle auf einmal hören. Ein Paar Lumpen waren inländisch, andere waren aus fremden

<sup>1245</sup> Vgl. EoH 3, S. 440.

<sup>1246</sup> Anz 2005, S. 49. Vgl. auch Waschnitius 1922, S. 7, 38.

<sup>1247</sup> Vgl. EoH 3, S. 395. Für umfassende Informationen zur Entstehungsgeschichte und ihrem literaturgeschichtlichen Kontext vgl. Waschnitius 1922.

<sup>1248</sup> EoH 3, S. 224. Diese Anmerkung fehlt in SM(D) und SM(TD).

<sup>1249</sup> Vgl. Re 2, S. 139–143. Zur Geschichte von Silkeborg vgl. Bjørn 2003, S. 321; Dalsgaard Larsen 1995, S. 9–26. Auf Andersens Reiseskizze verweist auch Müller-Wille (2009b, S. 151) im Zusammenhang mit *Flipperne*, *Hørren* und *Laserne*.

<sup>1250</sup> Re 2, S. 140; vgl. ebd., S. 541.



Ländern.“)<sup>1251</sup> Die Geschichte der Papierproduktion ist hochgradig transnational. Das Wissen über Herstellungsmethoden wanderte von Land zu Land, über den asiatischen und arabischen Raum bis nach Europa, wo mit der Langsiebpapiermaschine im frühen 19. Jahrhundert ein wichtiger Schritt Richtung industrieller Produktion gelang.<sup>1252</sup> In *Laserne* zeichnet sich das Gegenstück dieses Wissenstransfers ab: der Rohstoffaustausch. Im 18. Jahrhundert war der Lumpenmarkt bereits ein länderübergreifendes Geschäft geworden. Der Papierverbrauch hatte sich zugleich soweit gesteigert, dass beispielsweise Preußen sich 1747 genötigt sah, die Lumpenausfuhr zu verbieten, um seinen Lumpenmangel zu bekämpfen. Es kam dadurch zu Lumpenschmuggel.<sup>1253</sup> Auch in Dänemark herrschte zunächst Lumpenmangel.<sup>1254</sup> Im 19. Jahrhundert liberalisierten und transnationalisierten sich die Lumpenmärkte und es kam zu der Situation, in der *Laserne* einsetzt: „Nogle Laser vare indenlandske, andre var fra fremmede Lande.“

Obgleich der Hinweis auf Silkeborg in der Anmerkung nahelegt, dass es sich um die dortige Fabrik handelt, bleibt eine explizite Verortung des Märchens aus. Dagegen lassen sich die Lumpen umso klarer einem Land zuordnen: „Her laa nu en dansk Las op til en norsk Las; pæredansk var den ene, og ravnorsk var den anden, og det var det Morsomme ved de to, vil hver fornuftig Norsk og Dansk sige.“ („Hier lag nun ein dänischer Lumpen neben einem norwegischen Lumpen; kern-dänisch war der eine, und erz-norwegisch war der andere, und das war eben das Lustige an den beiden, würde jeder vernünftige Norweger und Däne sagen.“)<sup>1255</sup> Das durch und durch Nationale („pæredansk“/„ravnorsk“) wird hier dem Spott preisgegeben. Dabei bedient das Märchen sich auch der Doppeldeutigkeit von „Laserne“, das wie die deutschen Lumpen textilen Abfall und schlechte Charaktere gleichermaßen bezeichnet.<sup>1256</sup>

„De kjendte nu hinanden paa Sproget, uagtet hvert af disse, sagde den Norske, var saa forskjelligt, som Fransk og Hebraisk. Vi gaae til Aas for at faae det raat og oprindeligt og Dansken laver sig sin suttessøde fade Brage-Snak.“ („Sie erkannten einander nun an der Sprache, wenn die auch, sagte der Norweger, bei beiden so verschieden war wie Französisch und Hebräisch. Wir gehen zum Quell, um das Rohe und Ursprüngliche zu finden, und der Däne macht sich sein nuckelsüßes fades Angebergeschwätz.“)<sup>1257</sup> Im Anmerkungsapparat der dänischen Ausgabe findet sich der Hinweis, dass Aas auch als Wortspiel gelesen werden könnte, das auf den norwegischen Sprachforscher und -politiker Ivar Aasen (1813–1896) verweist. Aasen setzte sich für eine Ablösung der dänischen Amtssprache durch eine Norwegische, das

<sup>1251</sup> EoH 3, S. 224; SM(D), S. 190.

<sup>1252</sup> Vgl. Gröger 1990, S. 184, 192–194; Schlieder 1985, S. 10–26. Die Papiermaschinen in Silkeborg wurden aus England importiert. Vgl. Dalsgaard Larsen 1995, S. 12.

<sup>1253</sup> Vgl. Gröger 1990, S. 192; Schlieder 1985, S. 20 f.

<sup>1254</sup> Vgl. Dalsgaard Larsen 1995, S. 11.

<sup>1255</sup> EoH 3, S. 224; SM(D), S. 190.

<sup>1256</sup> Vgl. Anz 2005, S. 49.

<sup>1257</sup> EoH 3, S. 224; SM(D), S. 190.



*landsmål* ein.<sup>1258</sup> *Landsmål* ist die Sprache, die Aasen durch Sammlungen von Sprachproben und nachträgliche Normierungen derselben als Nationalsprache gleichermaßen entdeckte wie konstruierte. Es gelang zwar nicht, *landsmål* vollständig zu etablieren. Stattdessen wurde das dem Dänischen sehr nahe stehende *bokmål* die von den meisten Norwegern gesprochene Sprache. Langfristig wurde aber auch das später so genannte *nynorsk* offiziell anerkannt, das sich unter anderem auf Aasens Arbeiten stützt. Bei den Abgrenzungsbestrebungen gegenüber Dänemark, die Norwegens Geschichte im 19. Jahrhundert politisch und kulturell prägten, nahm die Distanzierung von der dänischen Schriftsprache eine wichtige Rolle ein.<sup>1259</sup> 1814 fiel Norwegen an Schweden, konnte aber politische Teilerfolge in Richtung größerer Autonomie wie die Einrichtung einer Verfassung erzielen. Kulturell blieb trotz der politischen Veränderungen Dänemarks Dominanz lange erhalten. So blieben dänische Verlagshäuser wichtige Partner norwegischer Autoren.

In *Laserne* erkennen sich die Lumpen an der Sprache. Deren von norwegischer Seite behauptete Differenz wird jedoch im Text – der sprachlich gesehen die dänische Seite vertritt – beharrlich ignoriert. Beide Lumpen sprechen im Text dänisch. Dadurch wird der Unterschied zwischen den Lumpen negiert, die norwegische Nationalität erscheint als Konstruktion. Folgt man Viktor Waschnitius' Interpretation, könnte die gegenseitige Erkenntnis an der Sprache neben ihrer grundsätzlichen Nähe auch auf die bestehende Differenz zwischen den Sprachen hinweisen.<sup>1260</sup> Diese würde jedoch außerhalb des schriftsprachlichen Bereichs liegen.

An der Konstruktion der norwegischen Nationalität waren auch die Sammlung von Märchen und Sagen nach dem Vorbild der Brüder Grimm durch Peter Christen Asbjørnsen (1812–1885) und Jørgen Moe (1813–1882) maßgeblich beteiligt.<sup>1261</sup> Insofern spiegelt die ironische Behandlung nationaler Abgrenzungsbemühungen in Märchenform das Paradox des literarischen *nation building* in den Spuren der europäischen Romantik wider, die immer auch ein transnationales Projekt war.

„Råhet“, das Rohe, das der norwegische Lumpen für seine Sprache reklamiert, war zudem ein zentraler Begriff in der Auseinandersetzung um die norwegische Sprache, die sich zwischen den Dichtern Henrik Arnold Wergeland und Johan Sebastian Welhaven und ihren Anhängern in den 1830ern abspielte. Diese Debatte ist der dritte bedeutende Strang in der nationalen Literaturgeschichtsschreibung Norwegens für die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts.<sup>1262</sup> Darin warf der als „danoman“ diskriminierte Welhaven seinen patriotischen Gegnern eben diese Rohheit vor.<sup>1263</sup>

<sup>1258</sup> Vgl. EoH 3, S. 440. Zu Aasen vgl. P. Andersen 2001, S. 195–197; Beyer/Hauge/Bø 1995, S. 385–395; Dahl 1981, S. 157 f.

<sup>1259</sup> Vgl. P. Andersen 2001, S. 195 f.

<sup>1260</sup> Vgl. Waschnitius 1922, S. 49.

<sup>1261</sup> Vgl. P. Andersen 2001, S. 190–195; Beyer/Hauge/Bø 1995, S. 273 f., 327–345, 431–445; Dahl 1981, S. 99–121.

<sup>1262</sup> Vgl. P. Andersen 2001, S. 172–190; Beyer/Hauge/Bø 1995, S. 125–128, 249–258; Dahl 1981, S. 51–98.

<sup>1263</sup> Vgl. P. Andersen 2001, S. 173 f.; Dahl 1981, S. 74–77.

Wergeland ging aus dieser Auseinandersetzung auf lange Sicht als Sieger hervor,<sup>1264</sup> und auch für den Lumpen ist Rohheit der Sprache ein Qualitätsmerkmal geworden.

Dieser anspielungsreiche Einstieg in die Konstruktion nationaler Identitäten wird vom Erzähler lakonisch kommentiert: „Laserne talte og Las er Las i ethvert Land, de gjælde kun Noget i Kludebunken.“ („Die Lumpen redeten, und ein Lumpen ist ein Lumpen in jedem Land, immer gelten sie nur etwas, wenn sie stapelweise auftreten.“) Der in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts sich durchsetzende, meist aggressive Massennationalismus ist etwas für Lumpen, die nur durch die Masse Wert entwickeln.

Die nationale Überhebung wird im Folgenden konsequent konterkariert.<sup>1265</sup> Wenn der norwegische Lump(en) erklärt, „[...] jeg er fast i Trevlerne, som Ur-fjeldene i gamle Norge, Landet der har en Constitution, som det fri Amerika! det kildrer mig i Trevlerne at tænke hvad jeg er og lade Tanken malmklinge i Granit-Ord!“ („[...] ich bin so stark und fest in der Faser wie die Urgebirge im alten Norwegen, dem Land mit einer Verfassung wie das freie Amerika! es kribbelt mir ordentlich in jeder Faser, wenn ich denke, was ich bin, und die Gedanken erzdröhnen lasse in granitener Rede!“)<sup>1266</sup>, nimmt er Bezug auf die Konstruktion von Nationallandschaften, die auch in Norwegen Teil des *nation building* waren. Der Glaube an eine „norske fjellnatur“ („norwegische Fjellnatur“) verband Poesie und bildende Kunst.<sup>1267</sup> Die Gegenüberstellung einer weichen Flachland- und einer kraftvollen Bergsprache, die der norwegische Lump(en) in *Laserne* unternimmt, geht nach Waschnitius auf Henrik Wergeland zurück.<sup>1268</sup> Die Situation des Lumpen jedoch spricht dagegen, ihn mit den uralten Bergen zu vergleichen: Er ist bereits ein Produkt des Verschleißes und wird in Kürze gemahlen und gehäckselt werden, um in einem Brei aufzugehen. Er ist weder hart noch alt.

Der dänische Lump(en) spricht für das Wir der dänischen Lumpen, da diese alle wie er selbst seien:

„[...] [V]i ere saa godmodige, saa beskedne, vi troe for lidt om os selv, og det vinder man rigtignok ikke Noget ved, men jeg kan saa godt lide det, jeg finder det saa yndigt! Forresten, det kan jeg forsikre Dem, kjender jeg tilfulde min egen gode Bonitet, men jeg taler ikke om den, saadan Feil skal ingen kunne beskylde mig for. Jeg er blød og bøielig, taaler Alt, misunder Ingen, taler godt om Alle, uagtet der er ikke meget Godt at sige om de fleste Andre, men lad dem om det! jeg gjør nu altid Grin af det, for jeg er saa begavet!“

„[...] [W]ir sind so gutmütig, so bescheiden, wir denken viel zu gering von uns selbst, und damit kann man nun einmal nicht viel gewinnen, aber mir gefällt es doch ausge-

<sup>1264</sup> Das zeigt sich besonders schön bei Beyer/Hauge/Bø (1995), die in ihrer Literaturgeschichte Wergeland über 150 Seiten widmen, während Welhaven nicht einmal 30 eingeräumt werden. Während Wergeland zu Lebzeiten nicht unumstritten war, gewannen seine Ideen ab den 1850er Jahren wachsenden Einfluss auf Sprachforscher, Schriftsteller und Publizisten. Vgl. ebd., S. 234.

<sup>1265</sup> Vgl. auch Detering 2001, S. 178 f.

<sup>1266</sup> EoH 3, S. 224; SM(D), S. 190.

<sup>1267</sup> Vgl. P. Andersen 2001, S. 159; Beyer/Hauge/Bø 1995, S. 266 f.; Müller-Wille 2006, S. 178 f.

<sup>1268</sup> Vgl. Waschnitius 1922, S. 50.

sprochen, ich finde es einfach so reizend! Im übrigen, kann ich ihnen versichern, kenne ich durchaus meine eigene Bonität, aber ich rede eben nicht darüber, diesen Fehler soll mir keiner vorwerfen. Ich bin so weich und nachgiebig, erdulde alles, mißgönne keinem etwas, rede nur gut von allen, obwohl, unter uns gesagt, über die meisten anderen wenig Gutes zu sagen ist, aber sollen sie nur! ich mache nun mal immer meine Spaßchen darüber, denn ich bin so begabt!“<sup>1269</sup>)

Der performative Selbstwiderspruch lässt keinen Zweifel über den tatsächlichen Mangel an Bescheidenheit und Wohlwollen zu. Der damit verbundene ungeschickte Umgang mit Sprache lässt auch die Antwort des dänischen Lumpen auf die norwegischen Gesteinsphantasien in anderem Licht erscheinen. Sein Einwurf „’Men vi har en Literatur! [...] Forstaaer De hvad det er?’“ (Aber wir haben eine Literatur! [...] Verstehen Sie, was das ist?“)<sup>1270</sup> ist nicht nur überheblich, er suggeriert auch ein überlegenes Gespür für Sprache. Dies wird jedoch durch alle weiteren Aussagen verneint.

Der norwegische Lump(en) betrachtet die dänische Literatur dagegen nur als „Ballast“<sup>1271</sup>, der im Gefolge der schmackhaften Waren Butter und Käse Norwegen erreichte und dort wie abgestandenes Bier gegenüber der frischen Quelle wirkt. Demgegenüber sei der norwegische Brunnen noch gar nicht gebohrt und auch nicht durch Zeitungen, Kameradschaft und Verfasserreisen zu europäischer Bekanntheit geplappert worden. Nationalliteratur wird hier nach einer internalistischen Logik als aus sich selbst heraus sprudelnder Quell definiert, der sich von einer im europäischen Wettbewerb bestehenden Literaturauffassung abgrenzt. Diesem Selbstbild steht einerseits die europäische Orientierung von Autoren wie Bjørnstjerne Bjørnson, Camilla Collett und Henrik Ibsen gegenüber, die für die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts zentrale Figuren der nationalen Literaturgeschichtsschreibung sind.<sup>1272</sup> Aber auch textimmanent wird dieses Selbstverständnis konterkariert durch das Schicksal des dänischen Lumpens, aus dem ein „Manuskript for en dansk Ode til Priis for Norges Kraft og Herlighed“ („Manuskript für eine dänische Ode zum Ruhme von Norwegens Kraft und Herrlichkeit“)<sup>1273</sup> wird.

Dieses Produkt wiederum verweist auf die zeitgenössische Skandinavismus-Bewegung, die auch der norwegische Lump(en) selbst nennt: „’[...] Frit taler jeg fra Lungen og Dansken maa vænne sig til den fri Lyd, og det vil han i sin skandinaviske Klamren til vort stolte Klippeland, Verdens Urknold!’“ („’[...] Frei rede ich von der Leber weg, und der Däne wird sich an den freien Klang gewöhnen müssen, und das tut er wohl auch, wie er sich skandinavisch festklammert an unser stolzes Felsenland, an die Urwurzel der Welt.“)<sup>1274</sup> Die nationale Identitätskonstruktion des norwegi-

<sup>1269</sup> EoH 3, S. 225; SM(D), S. 191.

<sup>1270</sup> EoH 3, S. 224; SM(D), S. 190.

<sup>1271</sup> EoH 3, S. 224.

<sup>1272</sup> Vgl. P. Andersen 2001, S. 214–220, 226–246; Beyer 1975, S. 93–383; Beyer/Hauge/Bø 1995, S. 365–383.

<sup>1273</sup> EoH 3, S. 225; SM(D), S. 192.

<sup>1274</sup> EoH 3, S. 225; SM(D), S. 191. Vgl. Anz 2005, S. 49. Zum Skandinavismus vgl. Bjørn 1990, S. 253–257; Rerup 1992, S. 362–368.

schen Lumpen ist auf der metaphorischen Ebene widersprüchlich. Dem frischen Quell eines noch verschlossenen Brunnens steht Norwegen als „Verdens Urknold“ gegenüber, aus der alles Existierende hervorgegangen ist.

„Papir bleve de begge to“ („Papier wurden sie alle beide“)<sup>1275</sup> – *Laserne* lässt „den Ausgleich durch das moderne technische Verfahren des Recycling stattfinden“<sup>1276</sup>, das auch der Anlass für die Begegnung der beiden Lumpen war. Der grenzüberschreitende Warenverkehr ist einerseits Auslöser des Wettbewerbs, der in der Literatur, die mit der Papierproduktion unmittelbar zusammenhängt, eng mit der Konstruktion nationaler Identitäten verbunden ist. Andererseits verbindet er Länder und Menschen, wie der Liebesbrief, der auf dem ehemaligen norwegischen Lumpen von einem Norweger an ein dänisches Mädchen geschrieben wird, oder die dänische Ode zum Preis von Norwegens Kraft und Herrlichkeit zeigen.

Der kan ogsaa komme noget Godt ud af *Laserne*, naar de først ere af Kludebunken og Forvandlingen er skeet til Sandhed og Skjønhed, de lyse i god Forstaaelse og i den er Velsignelse.

Det er Historien, den er ganske fornøielig og fornærmer aldeles Ingen uden – *Laserne*.

(Auch aus Lumpen kann etwas Gutes werden, wenn sie erst aus dem Stapel heraus sind und die Verwandlung zu Wahrheit und Schönheit geschehen ist, dann strahlen sie vor gutem Einverständnis, und darin ist Segen.

Das ist die Geschichte, sie ist ganz vergnüglich und ärgert überhaupt niemanden außer – Lumpen.)<sup>1277</sup>

Das Märchen, das sich aus der Doppeldeutigkeit des Wortes *Laserne* gewinnt, führt die Widersprüche nationaler Identitätskonstruktionen in ihrem Zusammenhang mit grenzüberschreitenden Austauschbewegungen vor Augen.

### 3.3.4 Verbindungen II: Infrastrukturen

Den Infrastrukturen, die der Bewegung von Menschen und Dingen zugrunde liegen, begegnen viele *Eventyr og Historier* mit großer Aufmerksamkeit. So werden in *Ijsjomfruen* auf Reisen Dampfschiff, Postkutsche und Omnibus genutzt, und der Erschließung der Alpen durch die Eisenbahn wird ein ganzes Kapitel gewidmet.<sup>1278</sup>

Wie neue Transport- und Kommunikationstechniken die Vorstellungen von der Welt verändern können, wurde bereits in *Om Aartusinder* deutlich. Darin beschleunigt die transatlantische Luftschiffahrt das Reisen so, dass es nur noch zu punktu-

<sup>1275</sup> EoH 3, S. 225; SM(D), S. 191.

<sup>1276</sup> Anz 2005, S. 49.

<sup>1277</sup> EoH 3, S. 225; SM(D), S. 192.

<sup>1278</sup> Vgl. EoH 2, S. 409, 413, 419 f.; SM(TD) 2, S. 284, 291, 298–300.

len Besuchen von Sehenswürdigkeiten kommt.<sup>1279</sup> In *Et Stykke Perlesnor* (*Ein Stück Perlenschnur*) (1856)<sup>1280</sup> ist es die Eisenbahn, die diesen Effekt erzeugt.<sup>1281</sup>

Während *Om Aartusinder* ein Verkehrsnetz der Luftschiffahrt für eine zeitlich nicht präzise bestimmte Zukunft erwartet, ist *Et Stykke Perlesnor* nach Andersens Angaben in den *Bemærkninger* (*Bemerkungen*) zu den *Samlede Skrifter* (*Gesammelten Schriften*) (1868) in einer „Overgangs-Tid, jeg [Andersen, F. F.] selv har gennemlevet“ („Übergangszeit, die ich [Andersen, F. F.] selbst erlebt habe [Übers. F. F.]“)<sup>1282</sup>, angesiedelt. Es ist der Zeitraum zwischen 1815 bis etwa 1856, den der Text umfasst. Die im ersten Teil des Textes vorgestellte Eisenbahnstrecke zwischen Korsør und Kopenhagen war 1856 eingeweiht worden; im zweiten Teil erzählt Großmutter von ihrer ersten Reise nach Kopenhagen, die 1815 stattfand. *Et Stykke Perlesnor* setzt mit der Beschreibung der neuen Eisenbahnstrecke im Verhältnis zu persönlichen Geographien ein:

Jernbanen i Danmark strækker sig endnu kun fra *Kjøbenhavn* til *Korsør*, den er et Stykke Perlesnor, dem Europa har en Rigdom af; de kosteligste Perler der nævnes: Paris, London, Wien, Neapel –; dog mangen Een udpeger ikke disse store Stæder som sin skønneste Perle, men derimod viser hen til en lille umærkelig Stad, der er Hjemmets Hjem, der boe de Kjære; ja tidt er det kun en enkelt Gaard, et lille Huus, skjult mellem grønne Hækker, et Punkt, der flyver hen idet Banetoget jager forbi.

(Die Eisenbahn in Dänemark geht bis jetzt nur von Kopenhagen bis Korsør, sie ist ein Stück von der Perlenschnur, von der Europa einen Reichtum besitzt; dort sind die kostbarsten Perlen Paris, London, Wien, Neapel; manch einer hebt jedoch nicht diese großen Städte als seine schönste Perle hervor, sondern weist statt dessen auf einen kleinen, unbeachteten Ort hin, die Heimat des Vaterhauses; dort wohnen die Lieben; ja, oftmals ist es nur ein vereinzelter Hof, ein kleines Haus, zwischen grünen Hecken versteckt, ein Punkt, der vorüberfliegt, während der Zug vorbeisaust.)<sup>1283</sup>

Der Erzähler stellt die nur etwa einhundert Kilometer dänischen Schienennetzes in einen gesamteuropäischen Kontext, den Perlen Europas zur Seite. Die infrastrukturelle Vernetzung der genannten Großstädte reicht über den Eisenbahnanschluss weit hinaus, dies gilt für die im Kommenden genannten dänischen Beispiele weit weniger. Im Zitat wird aber auch auf die außerhalb dieses Netzwerkes liegenden Punkte verwiesen. An den heimatlichen Orten, „Hjemmets Hjem“, fliegt die Eisenbahn oftmals nur vorbei.<sup>1284</sup>

Der Raum in *Et Stykke Perlesnor* ist somit auf drei Ebenen angesiedelt: der transnationalen, der nationalen und der häuslichen. Der Text zeigt, wie sich mit der

<sup>1279</sup> S. o. S. 221–224.

<sup>1280</sup> *Et Stykke Perlesnor* wurde erstmals abgedruckt im *Folkekalender for Danmark 1857*, der 1856 erschien. In der hier verwendeten längeren Fassung erschien der Text erst 1859 in *Nye Eventyr og Historier. Tredie Samling*. Vgl. EoH 2, S. 495.

<sup>1281</sup> Vgl. Behschnitt 2006, S. 79. Zu diesem Effekt der Eisenbahn allgemein vgl. Schivelbusch 2004, S. 35–45.

<sup>1282</sup> EoH 3, S. 384.

<sup>1283</sup> EoH 2, S. 280; SM(TD) 2, S. 122.

<sup>1284</sup> Vgl. Behschnitt 2006, S. 430 f.; Depenbrock/Detering 1988, S. 9.



wachsenden Vernetzung eine komplexe Geographie entwickelt, in der diese Ebenen interferieren.

Die folgende Beschreibung von sechs Stationen entlang der Strecke widmet sich Sehenswürdigkeiten; Orten, die nach Wolfgang Behschnitt „auf ihre abstrakte national-pädagogische Bedeutung [...] reduziert sind.“<sup>1285</sup> Heike Depenbrock und Heinrich Detering erkennen im auktorialen Erzähler des ersten Teiles einen „sachkundigen Reiseführer[s]“<sup>1286</sup>.

Auch hier lässt sich ein beschleunigtes Reisen erkennen, wie dies für *Om Aartusinder* bereits vorgestellt wurde. Die Eindrücke „flyver hen“, „jager forbi“, „flyve[r] forbi“ („fliegen dahin“, „jagen vorüber“, „fliegen vorbei“ [Übers. F. F.]“)<sup>1287</sup>. Depenbrock und Detering zeigen auf, wie das Tempo durch die rasche Aufeinanderfolge von Orten, die teilweise unverbunden hintereinander stehen oder durch abgebrochene Überleitungen wie „Til Slagelse By –!“ („Nach Slagelse Stadt –!“ [Übers. F. F.]“)<sup>1288</sup> als Sprünge erscheinen, auch narrativ erzeugt wird.

Die unaufhebbare Distanz zum flüchtigen Wahrnehmungstempo wiederholt sich dabei in der vor allem durch die Interpunktion markierten Kurzatmigkeit der Emphase: Ausrufezeichen wiederholen sich in rascher Folge, oft mitten im Satz; einfache und doppelte Gedankenstriche unterbrechen die Darstellung; Kombinationen beider Satzzeichen signalisieren den Widerstreit von versuchter Konzentration auf ein Objekt und rasendem Fortgang der Fahrt.<sup>1289</sup>

Durch zahlreiche „Bildungsallusionen“ werde die „Mitteilungs-dichte“<sup>1290</sup> gesteigert. Diese Dichte zeigt, dass die Orte nicht allein auf transporttechnischer Ebene vernetzt sind, sondern auch in ein Netzwerk von Verweisen und Zitaten eingebunden.

Während Depenbrock und Detering im ersten Teil des Textes in seinem Kontrast zum zweiten Teil die Entfremdung, den Verlust einer subjektiven Heimatlichkeit und der unmittelbaren Erfahrung der Sehenswürdigkeiten Dänemarks betonen, lässt sich festhalten, dass die Reduktion der Orte ebenso wie die Beschleunigung der Reise weniger deutlich ist als in *Om Aartusinder*.

Der Eindruck einer hektischen Reiseaktivität, der sich aus der Interpretation von Depenbrock und Detering ergibt, lässt sich relativieren. Zwar erhöht sich das Fortbewegungstempo wesentlich, und diese Beschleunigung findet auch, wie bei Depenbrock und Detering beschrieben, ihre Entsprechung in der Textstruktur. Der Aufenthalt an den Orten ist jedoch nicht durch Eile, sondern durch ruhige Momente charakterisiert.

Die liebevolle Erinnerung an Knud und Kamma Rahbek beim Besuch ihres Hauses konterkariert durch die neue Funktion ihrer ehemaligen Wohnstätte die An-

<sup>1285</sup> Behschnitt 2006, S. 430.

<sup>1286</sup> Depenbrock/Detering 1988, S. 11.

<sup>1287</sup> EoH 2, S. 280 f. Dohrenburgs Übersetzungen lassen sich an dieser Stelle nicht in den Satz integrieren.

<sup>1288</sup> EoH 2, S. 281. In SM(TD) (S. 124) entfallen der Gedankenstrich und die Klassifizierung Stadt.

<sup>1289</sup> Depenbrock/Detering 1988, S. 11 f.

<sup>1290</sup> Ebd., S. 12.

nahme, hier würden nur bedeutsame Sehenswürdigkeiten abgehakt. Das Haus ist inzwischen vom Treffpunkt bedeutender Denker zu einem „Aandens Hjem“ („Haus des Geistes“) ganz anderer Art geworden: „Idiotens Hjem“ („die Heimstatt der Schwachsinnigen“), ein Sanatorium für psychisch Kranke. Eine Sehenswürdigkeit wird die Heilanstalt nur durch den Blick des Erzählers, der „et helligt Sted“ („eine geheiligte Stätte“)<sup>1291</sup> in ihr erkennt und die beiden Geschichten des Hauses zu einer einzigen macht.

In Roskilde besucht der Erzähler ausdrücklich nicht das Grab der mächtigen Unionskönigin Margarethe, sondern das bescheidenere des Komponisten Weyse. In der stillen Klosterstadt Sorø, die durch ihre Akademie ins ganze Land ausstrahlt, wird an B. S. Ingemann erinnert, im Abschnitt zu Korsør Jens Baggesen zitiert. Dort endet die Reise damit, dass zu Ehren Baggesens ein Kranz geflochten und in die See geworfen wird. All dies sind Szenen, die vom Gedenken an die Vergangenheit beim Besuch national bedeutsamer Orte durchzogen ist. Die mit diesen Orten verbundene Musik, Literatur und Wissenschaft strahlen aus ins ganze Land. Es handelt sich also weniger um einen Entwurzelungs- und Entfremdungs- als um einen Glokalisierungsprozess,<sup>1292</sup> den der Text abbildet. Gerade die beschleunigten Austauschmöglichkeiten durch die Eisenbahn, die das Denken zunehmend vor dem Hintergrund eines vorgestellten Weltganzen stattfinden lässt, geben den Anstoß für Akte der Besinnung und Erinnerung im Zeichen nationaler Bedeutsamkeit. Die *time-space compression* in *Et Stykke Perlesnor* verursacht kein Verschwinden des Ortes. Vielmehr bildet das neue Transportmittel gerade die Voraussetzung zu seiner Entdeckung. Die literarische Verortung der Eisenbahnstationen erfolgt in dem Bewusstsein, in ein transnationales Netzwerk eingebunden zu sein. Es kommt zu einer Komplexitätssteigerung der geographischen Imagination.

Betrachtet man nun den zweiten Teil, der überwiegend von der Großmutter erzählt wird, die sich an ihre erste Kopenhagenreise erinnert, stellt man fest, dass die von Depenbrock und Detering für ihr Reiseerlebnis noch erkannte „unmittelbare Erfahrung der vaterländischen Schönheiten“<sup>1293</sup> in mancher Hinsicht nicht weniger mittelbar ist. Auch hier werden Sehenswürdigkeiten wie Baggesens Geburtsstätte, Absalons Grab und Holbergs Sarkophag bewundert. Die Bedeutung dieser Stätten beruht auf den gleichen Voraussetzungen wie der Besuch der Sehenswürdigkeiten im ersten Teil von *Et Stykke Perlesnor*: Sie ist medial vermittelt. Die Reise ist jedoch um eine persönliche Dimension ergänzt. Die Großmutter verliebt sich auf dieser in ihren zukünftigen Mann. Deshalb ist die Langsamkeit, welche die Fortbewegung kennzeichnet, auch nicht ausschließlich negativ besetzt.

Behschnitt erklärt,

die beiden Erzählungen in *Et Stykke Perlesnor* [sind, F. F.] nicht als Gegensätze, sondern als Komplemente zu verstehen. Beide bekräftigen die imaginäre Qualität des

<sup>1291</sup> EoH 2, S. 280; SM(TD) 2, S. 123.

<sup>1292</sup> Zum Begriff der Glokalisierung vgl. Robertson 1998.

<sup>1293</sup> Depenbrock/Detering 1991, S. 14.

Heims, das nicht real erfahrbar, sondern nur in der subjektiven Vorstellung und erinnernden Erzählung vergegenwärtigbar ist.

Während das Heim im ersten Teil nicht mehr real existiere, aber emphatisch beschworen werden, vermittele im zweiten Teil die „erinnernde Erzählung [...] die familiäre Gemeinschaft über die Generationen und über die geographischen Entfernungen hinweg“<sup>1294</sup>.

Nach Depenbrock und Detering ist die Schilderung der Reiseeindrücke für beide Teile als mittelbare gekennzeichnet. Im ersten Teil seien die Erfahrungen durch zuvor erworbenes Wissen vermittelt, im zweiten Teil durch die Binnenerzählerin (der sie selbst jedoch eine unmittelbare Erfahrung zuschreiben). Indem der zweite Teil mit „Det er rigtignok et Stykke Perlesnor fra København til Korsør,“ sagde Bedstemoder, der havde hørt læse, hvad vi nu nys læste.“ („Es ist wirklich ein Stück Perlenschnur von Kopenhagen bis Korsør“, sagte Großmutter, die mit angehört hatte, was wir eben gerade lasen.“)<sup>1295</sup> eröffnet, wird eine Erzählinstanz („vi“) eingeführt, die Leser des ersten und Zuhörer im zweiten Teil ist. Damit werde die vermeintliche Überlegenheit des Rahmenerzählers aus dem ersten Teil relativiert, der sich im Nachhinein als Binnenerzähler erweise, sodass eine Gleichwertigkeit beider Teile entstehe, die den Leser zu einer vergleichenden Synthese derselben auffordere.

In einer Welt, deren Wahrnehmung dominiert erscheint durch den Rhythmus der Dampfmaschine und die Abteufenster-Perspektive, ist die unmittelbare Erfahrung des Verlustes so unmöglich wie die Vergegenwärtigung des Verlorenen. Sie lässt sich aber einholen durch die erinnernde und vergleichende Reflexion. Erst durch den Vergleich mit der zweiten Binnenerzählung, heißt das, wird die uneingestandene Problematik der ersten deutlich sichtbar.<sup>1296</sup>

Beide Interpretationen gehen davon aus, dass in *Et Stykke Perlesnor* die Erfahrbarkeit von Heimat verloren gehe. Der Text beschreibt jedoch weniger eine Verlusterfahrung als die Entstehung einer anderen Reiseform, die sich mit der Herausbildung eines nationalen Bewusstseins verbindet, das zudem die Vorstellung der eigenen Stellung zur Welt einschließt. Dieser Prozess führt erst zur Entstehung des Verständnisses von Heimat, das *Et Stykke Perlesnor* vorstellt.

Erst mit den Möglichkeiten beziehungsweise Notwendigkeiten sie zu verlassen intensiviert sich das Verhältnis zur Heimat. In Nielsens etymologischen Wörterbuch werden für das altnordische *heimr* die Bedeutungen Heimat und Welt („hjem, verden“<sup>1297</sup>) angegeben. Hier werden die Räume noch nicht unterschieden. Heimat und Welt sind als Erfahrungsraum so lange deckungsgleich, bis das Bewusstsein einer unbekannten Fremde entsteht. Dieses wird durch Austausch, sei es durch Reisen oder durch Waren- und Ideenverkehr, gewonnen. Gerade die im Text erkennbare Intensivierung dieses Austausches lässt das Heim bedroht erscheinen und leitet so sein emphatisches Beschwören ein.

<sup>1294</sup> Behschnitt 2006, S. 431.

<sup>1295</sup> EoH 2, S. 282; SM(TD) 2, S. 125.

<sup>1296</sup> Depenbrock/Detering 1988, S. 15.

<sup>1297</sup> Nielsen 1969, S. 156.

Der Text endet jedoch weder mit dem Heim, an dem in der Eisenbahn vorbeigeflogen wird, noch mit einer als unerreichbare Vergangenheit markierten Heimatlichkeit, die in den Erfahrungen der Großmutter repräsentiert wäre. Die Großmutter erklärt zuletzt, dass sie nie wieder nach Kopenhagen gereist ist. „[...] Nu er Odense jo ikke stort længere fra Kjøbenhavn [sic, nicht kursiv], end den i min Ungdom var fra Nyborg! I kunne nu flyve til Italien ligesaa hurtigt som vi vare om at reise til Kjøbenhavn! ja det er Noget! – alligevel bliver jeg siddende, jeg lader de Andre reise! lader dem komme til mig! [...]“ („[...] Heute ist Odense ja nicht mehr viel weiter von Kopenhagen entfernt als in meiner Jugend von Nyborg! Ihr könnt jetzt in eben der Zeit nach Italien brausen, die wir brauchten, um nach Kopenhagen zu fahren! Ja, das ist was! – Dennoch bleibe ich sitzen, ich lasse die anderen reisen; lasse sie zu mir kommen [...]!“)<sup>1298</sup> Depenbrock und Detering verweisen darauf, dass hier wieder das Tempo des Anfangsteils aufgenommen wird, und erkennen darin einen Widerspruch zur vorgeblichen Ruhe der Großmutter, die abschließend von der ihr bevorstehenden letzten großen Reise zu ihrem verstorbenen Mann erzählt – „eine überraschende religiöse Schlußwendung, [...] [die] den Widerspruch von behauptetem Fortschrittsoptimismus und implizit vermittelter Entfremdungserfahrung nur suspendiert, nicht [ge]löst.“<sup>1299</sup>

Die Wiederaufnahme des Anfangstempos lässt sich jedoch auch als Revision der dort beschriebenen Exklusion des Heims vom Netzwerk deuten. Indem die Großmutter, die das Heim nach Behschnitt repräsentiert, mit Hilfe der Eisenbahn besucht wird, beschreibt der Text Heimatlichkeit gerade nicht als subjektive Vorstellung, sondern als Element in dinglichen Netzwerken. Das gilt auch für die Erzählung von Heimatlichkeit, die nicht allein mündlich und familiär, sondern in *Et Stykke Perlesnor* selbst literarisch geworden ist. Heimat ist ein Netzwerk aus Erzählungen, Dingen und Menschen. Mit der Ausweitung dieses Netzwerks kann das Gefühl, zu Hause zu sein, an unterschiedlichen Orten auftreten.

Auf die Bedeutung der Eisenbahn und der damit verbundenen Beschleunigung in *Dryaden* wurde bereits hingewiesen.<sup>1300</sup> Auch hierfür haben Depenbrock und Detering gezeigt, dass im Text zugleich eine narrative Beschleunigung durch die Erzählstrukturen stattfindet. Mit der Unrast der Moderne verbinden sich die Bedrohung der Entwurzelung und die Preisgabe eines stabilen Ichs.<sup>1301</sup> In *Dryaden* treten die Kehrseiten technischer Vernetzung deutlicher hervor als in *Et Stykke Perlesnor*. Ihr wird jedoch keine idealisierte Natur gegenübergestellt.

Im Verlauf des Textes wird die Anbindung der ländlichen Gegend, aus der die *Dryade* stammt, an die Großstadt, die als Ort der Sehnsucht und des Verderbens doppelt codiert ist, enger. Diese Anbindung erfolgt vor allem durch die Eisenbahn. Dabei tritt Technik als zweite Natur auf. So entsteigen die bereits in der Jugendzeit

<sup>1298</sup> EoH 2, S. 285; SM(TD) 2, S. 128 f.

<sup>1299</sup> Depenbrock/Detering 1988, S. 14; vgl. ebd., S. 13 f.

<sup>1300</sup> S. o. S. 219 f.

<sup>1301</sup> Vgl. Depenbrock/Detering 1991, S. 372 f.

der *Dryade* auftretenden Wolken später Lokomotiven.<sup>1302</sup> Damit lassen sie sich nicht mehr Natur oder Kultur zuordnen, sondern sind beides zugleich.

Als eine Eiche, unter der der Priester des Dorfes seinen Unterricht abhält, vom Blitz getroffen wird und dies die Auflösung der alten Lebenswelt einläutet, entstammen die Gewitterwolken der Stadt. Johan de Mylius sieht von dieser städtischen Herkunft ab und geht davon aus, die Zerstörung der Eiche sei Teil eines fortgesetzten Wachstumskreislaufs und eine Art Erhöhung des Daseins auf höherer Ebene, da der gespaltene Baum stürzt, „som bredte det sig ud for at omfavne Lysets Sendebud“ („als breitete er sich aus, um den Sendboten des Lichts zu umarmen“)<sup>1303</sup>, und der dabei entstehende Lärm mit den Kanonenschüssen anlässlich einer königlichen Geburt verglichen werden. Gegen diese positive Interpretation mit einer Gegenüberstellung von natürlichem und künstlichem Tod spricht neben der uneindeutigen Herkunft der Wolken, dass die Eiche nach ihrem Tod aus dem Text getilgt ist. Es erscheint deshalb sinnvoll, die Parallelen zwischen dem Schicksal der Eiche und dem der Kastanie, die auch de Mylius erkennt, stärker zu betonen. Auch de Mylius' spätere Interpretation von *Dryaden* in *Forvandlingens pris* (*Der Preis der Verwandlung*) (2004) grenzt Natur und Unnatur schärfer ab, als der Text erlaubt.<sup>1304</sup> Das Märchen unterläuft vielmehr die diesem Denken zugrunde liegende Dichotomie, verbindet ökologische und technologische Effekte.

Die Zerstörungskraft der Wolken bei der Zerstörung der Eiche wird im Bild der erstickten Kastanie wieder aufgenommen. Zugleich erinnern die schlechte Stadtluft und das mangelnde Licht<sup>1305</sup> an zeitgenössische Hygienedebatten, die der Pariser Präfekt Haussmann als Argumente für die Umgestaltung von Paris nutzte. Haussmann schlug mit geradlinigen Boulevards Schneisen in die von teils noch mittelalterlichen Bauten überwucherte Hauptstadt Frankreichs. Dies sollte unter anderem Luftzirkulation und Lichteinfall verbessern. Zu den Umbaumaßnahmen gehörte auch die Anlage eines modernen Kanalisationssystems.<sup>1306</sup> Haussmanns Maßnahmen fügten sich in einen länderübergreifenden städtebaulichen Trend, der nicht allein Europa umfasste.<sup>1307</sup>

Auf die Umgestaltung von Paris hebt der touristische Besuch der Kloaken durch eine Reisegruppe an, dem die *Dryade* sich anschließt, da sie hinter dem angekündigten „Nutids Underværk“ („Wunderwerk der Gegenwart“)<sup>1308</sup> die Weltausstellung erhofft. Der Abschnitt wird eingeleitet durch den Kommentar eines Touristen über einen Springbrunnen: „Alle Vandstrømmene mægte dog ikke at afskyllde det uskyl-dige Blod, som her er udgydt.“ („Alle Wasserströme vermögen doch nicht das un-

<sup>1302</sup> Vgl. EoH 3, S. 198, 204; SM(D), S. 141–143.

<sup>1303</sup> EoH 3, S. 199; SM(D), S. 143. Vgl. de Mylius 1976, S. 129.

<sup>1304</sup> Vgl. de Mylius 2004, S. 257. Vgl. auch Depenbrock/Detering 1991, S. 370 f.

<sup>1305</sup> Vgl. EoH 3, S. 204 f.; SM(D), S. 149 f.

<sup>1306</sup> Vgl. Jordan 1996, S. 205–230, 285–313 und passim.

<sup>1307</sup> Vgl. Osterhammel 2009, S. 361, 425 f., 458–462; Zerlang 2002a, S. 11.

<sup>1308</sup> EoH 3, S. 209; SM(D), S. 155.



schuldige Blut abzuwaschen, das hier vergossen worden ist.“<sup>1309</sup> Das gereinigte Paris versucht, die Grausamkeiten der vergangenen politischen Auseinandersetzungen vergessen zu machen. Die Maßnahmen zur Verbesserung der Hygiene, die sich mit Haussmanns Namen verbinden, dienten zugleich der Kontrolle und Disziplinierung der Bewohner.<sup>1310</sup> Diese saubere Form der Machtausübung wird durch die neuen Infrastrukturen ermöglicht, ein Zusammenhang, den das Zitat widerspiegelt. Wie eine alte Ratte beklagt, die die *Dryade* in der Kanalisation trifft, verschwanden mit dem Umbau der Katakomben die Schmuggler, Räuber und interessanten Persönlichkeiten, die in ihnen Zuflucht gesucht hatten. Nun können sie nur noch in Melodramen gesehen werden.<sup>1311</sup>

Die Touristen dagegen sind begeistert: „’Hernede fra,’ blev der sagt, ’groer nu Sundhed og Leveaar op til Tusinder og Tusinder deroppe! vor Tid er Fremskridtets Tid med al dens Velsignelse.“ („’Von hier unten aus,’ wurde da gesagt, ’wachsen nun Gesundheit und Lebenserwartung empor zu Tausenden und Abertausenden da oben! unsere Zeit ist die Zeit des Fortschritts mit all seinem Segen.“)<sup>1312</sup> Fortschritt ist auch hier mit der Verdrängung des Todes assoziiert.<sup>1313</sup> Die Verdrängung wird an dieser Stelle nicht durch Beschleunigung, sondern Hygiene geleistet. Die Ratte dagegen bedauert die Entwicklungen: „’[...] Her er blevet saa fiint og saa lyst, at man sidder og skammer sig over sig selv og veed ikke hvorfor man skammer sig. [...]“ („’[...] Hier ist es so fein geworden und so hell, daß man dasitzt und sich selber schämt und nicht weiß wieso man sich schämt. [...]“)<sup>1314</sup> Die dinglich-technische Umgebung, die die feine Beleuchtung erzeugt, erinnert die Ratte an ihre Vergänglichkeit. Ihr war die gute alte Pestzeit lieber, in der die Menschen starben, während die Ratten überlebten. Nun überleben die Dinge, die die Bewegungen der Menschen und Tiere effektiv kontrollieren.<sup>1315</sup> Dass die „romantisk Tid“ („romantische Zeit“ [Übers. F. F.])<sup>1316</sup> in *Dryaden* sich vor allem durch Pesttote auszeichnet, verdeutlicht zugleich, dass hier keine idealisierte Vorstellung einer vortechnischen, natürlichen Daseinsweise den modernen Neuerungen gegenübergestellt wird.

Teil des Netzwerkes in den Kloaken sind auch Telegraphendrähte. Auch *Oldefa’er* befasst sich mit dieser Technik eingehender.<sup>1317</sup> In *Den store Søslinge* (*Die große Seeschlange*) (1871) ist das Transatlantikkabel, das die Globalisierung der Kommunikation im 19. Jahrhundert wesentlich vorantrieb, die Titelfigur.

<sup>1309</sup> EoH 3, S. 208; SM(D), S. 155. Vgl. auch die Anmerkung in EoH 3, S. 439, die diesen Satz auf die Französische Revolution bezieht.

<sup>1310</sup> Vgl. zu diesem Zusammenhang auch Benjamin 1991, S. 57; Jordan 1996, 189 f., 208–210, 285.

<sup>1311</sup> Vgl. EoH 3, S. 210; SM(D), S. 157.

<sup>1312</sup> EoH 3, S. 209; SM(D), S. 156.

<sup>1313</sup> S. o. S. 219.

<sup>1314</sup> EoH 3, S. 210; SM(D), S. 157.

<sup>1315</sup> Dieses Gefühl erinnert an die von Günther Anders (1994, S. 21–95) beschriebene „Prometheische Scham“.

<sup>1316</sup> EoH 3, S. 210. Detering übersetzt mit „Zeit der Romantik“.

<sup>1317</sup> Vgl. Felcht 2009, S. 90 f.

Die Verlegung des Kabels ist das Ereignis, das in *Den store Søslinge* weitgehend aus der Perspektive von Fischen beschrieben wird. Zunächst wird das paradiesische Leben eines Schwarms von 1800 Fischlein gezeigt, die sorglos ihrer „Lyst“ („Lust [Übers. F. F.]“)<sup>1318</sup> folgen. „[H]ver vilde faae sin egen Historie, ja det tænkte heller Ingen af dem paa.“ („[J]eder [sic] würde seine eigene Geschichte haben, ja, darüber dachte auch keines von ihnen nach.“)<sup>1319</sup> Hierein senkt sich „med forfærdelig Lyd [...] en lang, tung Ting, der slet ikke vilde holde op; længere og længere strakte den sig, og hver af Smaafiskene, som den ramte, blev qvaset eller fik et Knæk, som de ikke kunde forvinde.“ („mit entsetzlichem Geräusch [...] ein langes, schweres Ding herab, das gar nicht aufhören wollte; länger und länger wurde es, und jeder von den kleinen Fischen, der davon getroffen wurde, wurde zerquetscht oder bekam einen Knacks, von dem er sich nicht erholen konnte.“)<sup>1320</sup> Die Harmonie des Habitats wird empfindlich gestört.

Die Frage „Hvad var det dog for en Ting?“ („Was war es nur für ein Ding?“) durchzieht den Text im Folgenden, obwohl sie für die Leser sogleich beantwortet wird: „Ja det vide vi! det var det store, milelange Telegraph-Toug, Mennekene sænkede mellem Europa og Amerika.“ („Ja das wissen wir! es war der große, meilenlange Telegraphendraht, den die Menschen zwischen Europa und Amerika versenkten.“) Dennoch bleibt sie berechtigt.

In der Welt der Fische löst der Eindringling große Irritationen aus: „Der blev en Forskrækkelse, der blev et Røre mellem Havets retmæssige Beboere, hvor Touget sænkedes.“ („Es entstand ein Schrecken, wo der Draht versenkt wurde, es entstand ein Aufruhr unter den rechtmäßigen Bewohnern des Meeres.“) Wild die Flucht ergreifende Fische „skræmmede baade Kabliau og Flynder, som gik fredeligt i Havets Dyb og aad deres Medskabninger.“ („scheuchten Kabeljau und Flundern auf, die friedlich in der Meerestiefe umherwandelten und ihre Mitgeschöpfe auffraßen.“)<sup>1321</sup> Wie in *Dryaden* wird in der Unterwasserwelt eine Begegnung mit dem Anderen inszeniert. Dabei greift *Den store Søslinge* mit dem Bild einer Bevölkerung ohne Geschichte, Organisation und feste Strukturen auf koloniale Vorstellungen vom Anderen zurück, ohne jedoch die damit verbundene Erzählung eines freien Landes zu übernehmen, das es lediglich zu besetzen gilt: Die Fische sind die rechtmäßigen Bewohner des Meeres.

Und sie sind lernfähig. Nach dem anfänglichen Chaos begeben sich einige dieser ‚Ureinwohner‘ auf eine systematische Suche nach Antworten auf die Frage, was das ihnen unbekannte Ding ist. Die Hauptfigur dieser Recherche, ein kleiner Fisch, geht dabei zunächst der Herkunft des Kabels nach, holt von anderen Meeresbewohnern Auskünfte ein, um sie zu vergleichen, und schwimmt für eine Untersuchung des

<sup>1318</sup> EoH 3, S. 288. Dohrenburg übersetzt etwas abgeschwächt mit „Vergnügen“. Vgl. SM(TD) 2, S. 267.

<sup>1319</sup> Vgl. EoH 3, S. 288; SM(TD) 2, S. 627.

<sup>1320</sup> EoH 3, S. 288; SM(TD) 2, S. 627 f.

<sup>1321</sup> EoH 3, S. 288 f.; SM(TD) 2, S. 628.

Kabeln zum Meeresgrund. Damit arbeitet er mit wissenschaftlich anerkannten Methoden.

Andere Meeresbewohner reagieren mit Abwehr und Widerstand auf den Eindringling. Das Kabel antwortet auch unter Androhung von Gewalt nicht auf ihre Fragen: „Touget rørte sig ikke, det havde sin aparte Tanke, og en saadan kan Den have, der er fyldt med Tanker.“ („Das Tau rührte sich nicht, es hatte seinen sonderbaren Gedanken, und einen solchen kann der haben, der mit Gedanken angefüllt ist.“ [Übers. F. F.])<sup>1322</sup> Das Ding lässt sich weder durch die wissenschaftliche, noch durch die gewaltsame Herangehensweise ergründen, es bleibt „apart“ und stumm für die Fragen der anderen, trotzdem es ständig Gedanken überträgt.

Nicht nur in seiner Eigenschaft als Übertragungsmedium ist das Transatlantikkabel angefüllt mit Gedanken. Auch das Wissen um die Möglichkeiten elektrischer Signalübertragung, der Codierung von Informationen und nicht zuletzt um die Techniken der Kabelverlegung auf See ist in ihm verkörpert.

Es verweigert sich nicht allein den Fischen, sondern verursacht gleichermaßen den Menschen „Besvær“ („Mühe“)<sup>1323</sup>, als sie es verlegen wollen. Obgleich diese Aussage von einem nicht in jeder Hinsicht korrekt informierten Seehund stammt, kann sie aus menschlicher Perspektive bestätigt werden: Die Verlegung des Transatlantikkabels hatte mehrere Anläufe erfordert.<sup>1324</sup>

Und so bleibt die abschließende Charakterisierung des Dinges, die Antwort auf die den Text durchziehende Frage, was es ist, vieldeutig:

Den [den store Søslange, F. F.] er født og baaren, sprungen ud fra Menneskets Snille og lagt paa Havets Bund, strækkende sig fra Østens Lande til Vestens Lande, bærende Budskab hurtig som Lysets Straale fra Solen til vor Jord. Den voxer, voxer i Magt og Udstrækning, voxer Aar for Aar, gennem alle Have, Jorden rundt [...].

Dybest nede strækker sig Slangen, en Velsignelsens Midgaardsorm, der bider i sin Hale idet den omslutter Jorden; Fisk og Krybdyr løbe med Panden imod, de forstaae dog ikke den Ting ovenfra: Menneskehedens tankefyldte, i alle Sprog forkyndende og dog lydløse Kundskabsslange paa Godt og Ondt, den vidunderligste af Havets Vidundere, vor Tids *den store Søslange*.

(Sie [die große Seeschlange, F. F.] ist durch menschliche Genialität zur Welt gekommen und großgezogen worden, ist ihr entsprungen und auf den Meeresgrund gelegt worden, erstreckt sich von den Ländern im Osten zu den Ländern im Westen und bringt Botschaft so schnell wie der Strahl des Lichts von der Sonne bis zu unserer Erde. Sie wächst und wächst an Macht und Verbreitung, wächst Jahr um Jahr, durch alle Meere, rund um die Erde [...].

Ganz unten streckt sich die Schlange aus, eine Midgardschlange voller Segen, die sich in den Schwanz beißt, indem sie die Erde umfängt. Fische und Kriechtiere laufen mit der Stirn dagegen, sie verstehen das Ding von dort oben ja doch nicht: die mit Gedanken angefüllte, in allen Sprachen kündende und dennoch lautlose Schlange des Wis-

<sup>1322</sup> EoH 3, S. 293. Dohrenburgs Übersetzung ist an dieser Stelle etwas ungenau. Vgl. SM(TD) 2, S. 635 f.

<sup>1323</sup> EoH 3, S. 290; SM(TD) 2, S. 630.

<sup>1324</sup> Vgl. EoH 3, S. 453.

sens auf Gedeih und Verderb, das wundersamste von allen Wundern des Meeres, die große Seeschlange unserer Zeit.)<sup>1325</sup>

Helge Kragh erklärt im Anschluss an das Zitat des Endes von *Den store Sølange*: „Temaet med den elektromagnetiske telegraf optræder hyppigt i Andersens forfatterskab og breve, altid fremstillet positivt [...].“ („Das Thema des elektromagnetischen Telegraphen tritt häufig in Andersens Werk und seinen Briefen auf, immer positiv dargestellt [...].“)<sup>1326</sup> Tatsächlich oszilliert der Telegraph im Zitat jedoch zwischen „Godt og Ondt“. Der menschlichen Klugheit buchstäblich entsprungen, ihrer Kontrolle teilweise entzogen, wächst er an Macht und Reichweite. Die Metapher des „Velsignelsens Midgaardsorm“ vereint unvereinbare Gegensätze: den Midgaardsorm, eine der gefährlichsten Gestalten der Edda,<sup>1327</sup> und die Segnungen der modernen Telekommunikation. Die „Kundskabsslange“ verweist auf den Sündenfall. Die neue Technik transformiert in *Den store Sølange* tiefgreifend die Lebenswelt, in die sie eindringt. Ihre Bewertung durch die unterschiedlichen Sprecher ist verschieden: Während eine alte Seekuh das Kabel für tot und machtlos hält, steckt für den kleinen Fisch mehr dahinter. Andere Fische gehen zum (erfolglosen) Angriff über. Ob Segen oder Sünde überwiegen, bleibt unentschieden. Klar ist jedoch, dass die weltweite Vernetzung und die mit ihr verbundene Macht wachsen, „Aar for Aar, gjennem alle Have, Jorden rundt“.

---

<sup>1325</sup> EoH 3, S. 295; SM(TD) 2, S. 638.

<sup>1326</sup> Kragh 2005, S. 16.

<sup>1327</sup> Vgl. Krause 1997, S. 72–77; Sturluson 1971, S. 68–74.