

Zeitschrift: Beiträge zur nordischen Philologie
Band: 46 (2009)

Artikel: Hans Christian Andersen und die Dinge
Autor: Müller-Wille, Klaus
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-858127>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

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. [Voir Informations légales.](#)

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. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 16.10.2024

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

Hans Christian Andersen und die Dinge

KLAUS MÜLLER-WILLE, ZÜRICH

Da det blev ud paa Aftenen, kom alle de andre Tinsoldater i deres Æske og Folkene i Huset gik til Sengs. Nu begyndte Legetøiet at lege, baade at komme Fremmede, føre Krig og holde Bal; Tinsoldaterne raslede i Æsken, for de vilde være med, men de kunde ikke faae Laaget af. Nøddeknækkeren slog Kaalbøtter, og Griffelen gjorde Commers paa Tavlen; det var et Spektakel saa Kanarifuglen vaagnede, og begyndte at snakke med, og det paa Vers. (EoH I, 189)¹

Als es Abend wurde, kamen alle andern Zinnsoldaten in ihre Schachtel und die Leute im Haus gingen ins Bett. Nun fing das Spielzeug zu spielen an, sowohl >Auf Besuch kommen< als auch >Krieg führen< und >Ball geben<. Die Zinnsoldaten rasselten in der Schachtel, denn sie wollten dabei sein, aber sie konnten den Deckel nicht hochstemmen. Der Nussknacker schlug Purzelbäume und der Griffel trieb auf der Tafel Unsinn; es war ein solcher Spektakel, dass der Kanarienvogel erwachte und anfang mitzusprechen, und zwar in Versen.²

Den standhaftige Tinsoldat (1838; *Der standhafte Zinnsoldat*) gehört zu einer ganzen Reihe von Märchen, in denen Andersen neben Zinnsoldaten, Nussknackern und Griffeln auch Stopfnadeln, Teekannen, Kragen oder Flaschenhalse zum Sprechen bringt, um uns mit ihren erstaunlichen Abenteuern, Gebrechen und Eitelkeiten zu konfrontieren.³ Diese von der Forschung als Dingmärchen (dän. >tingseventyr<)⁴ klassifizierten Texte sind schon früh zum Anlass genommen worden, um den dänischen Dichter zu einem Biedermeierautoren mit kindlichem Gemüt zu stilisieren, der wie die Kinder eben jene Dinge beseele, die sich in den Bürger- und Kinderstuben des zeitgenössischen Kopenhagens tummelten. Der bekannte dänische Kritiker der Jahrhundertwende Georg Brandes gehört zu den ersten Literatur-

¹ Hinweise unter der Sigle EoH verweisen auf Band und Seitenzahl der neuesten Ausgabe der *Eventyr* von Klaus P. Mortensen.

² Übersetzungen aus dem Dänischen stammen von mir, KMW.

³ Dieser Aufsatz ist die schriftliche Fassung meiner Antrittsvorlesung vom 16. März 2009 an der Universität Zürich.

⁴ Natürlich finden sich schon vor Andersen beseelte und sprechende Dinge im Märchen. Die Besonderheit von Andersens Dingmärchen besteht allerdings darin, dass die Dinge Hauptfiguren und alleinige Aktanten der Handlung sind. Auch hier konnte Andersen auf Vorbilder aus Fabeln und Kunstmärchen des späten 18. Jahrhunderts sowie des frühen 19. Jahrhunderts zurückgreifen. Die Gattungsbezeichnung >tingseventyr< hat sich in der Andersen-Forschung sowie im dänischen Schulunterricht fest etabliert. Sie geht wohl auf frühe Versuche zurück, die Märchen Andersens nach Einzelgattungen zu klassifizieren. Schon in seinem Klassiker zu Andersens Märchendichtung differenziert Paul Rubow eine Untergattung von Märchen, die alleine von Gegenständen handeln, wobei er auf Barthélemy Imbert und E.T.A. Hoffmann als wichtigste Vorbilder für die Ausgestaltung dieses Genres verweist. Vgl. Paul V. Rubow: H.C. Andersens Eventyr [1927]. Kopenhagen 1967, S. 141f.

wissenschaftlern, welche diese These entwickelt haben, für die sich noch heute zahlreiche Belege aus dem populären Schrifttum über Andersen finden:

Nerven i denne Kunst er Barnets Indbildningskraft, der besjæler og personliggjør Alt; derved levendegjør den et Stykke Bohave saavel som en Plante, en Blomst saavel som en Fugl eller Kat, og Dyret ligesaa fuldt som Dukken, som Portraitet, som Skyerne, Solstraaerne, Vindene og Aarets Tider. Selv en Springgaas bliver da for Barnet et levende Hele, et tænkende, villende Væsen. Forebilledet for en saadan Poesi er Barnets Drøm [...].⁵

Der Nerv dieser Kunst ist die Einbildungskraft des Kindes, die alles beseelt und individualisiert, mit dieser Gabe macht es ein Stück Hausgerät genauso lebendig wie eine Pflanze, eine Blüte genauso wie einen Vogel oder eine Katze, und das Tier genauso wie die Puppe, wie das Portrait, wie die Wolken, Sonnenstrahlen, Winde und die Jahreszeiten. Selbst der Springbock [Spielzeug] wird für das Kind zu einem lebendigen Ganzen, zu einem denkenden, wollenden Wesen. Das Vorbild für eine solche Poesie ist der Traum des Kindes [...].

Immerhin ist Brandes der erste, der die spezifische Rhetorik und Komposition der Andersenschen Märchen als Ausdruck einer ästhetischen Kalkulation zu würdigen versteht. Andersen wird in diesem Sinne durchaus als ernstzunehmender Künstler vorgestellt, der eine ganze Ästhetik aus der kindlichen Einbildungskraft ableite. Dennoch stellt sich die Frage, ob die kindliche Phantasie, die Brandes Andersen unterstellt, nicht genau seinen eigenen Blick auf dessen Märchen prägt. Immerhin trägt er mit seinem Rekurs auf die Urszene der Subjektivität, die sich projizierend in den Dingen des alltäglich Lebens wiedererkennt, seinerseits dazu bei, die Texte Andersens auf eine Weise zu beseelen, dass sie als »lebendiges Ganzes« erscheinen und als Ausdruck der »Einbildungskraft des Kindes« in Anspruch genommen werden können. Schon das erste Zitat mag illustrieren, wie unangemessen Brandes' Charakterisierung aus heutiger Sicht wirkt. Mit der überraschenden Konstellation von Nussknacker, Griffel, Zinnsoldat und Kanarienvogel, die aus ihren alltäglichen Kontexten entbunden und neu korreliert werden, wird ein Tohuwabohu fremd wirkender Dinge inszeniert, das eher an Lautreamonts spannungsreiche Begegnung von Nähmaschine und Regenschirm auf dem Operationstisch erinnert als an die »lebendige Ganzheit« biedermeierlicher Interieurs.⁶

Nun habe ich Brandes inzwischen selbst weit über 100 Jahre alte Feststellung natürlich nicht an den Anfang dieses Aufsatzes gestellt, um im Folgenden triumphierend dagegen zu polemisieren. Das Zitat ist hier allein deshalb von Interesse, da es genau jenes Verhältnis zwischen dem Subjekt und den Dingen beschreibt, das Andersen in seinen Dingmärchen meines Erachtens kritisch beleuchtet. Ich werde

⁵ Georg Brandes: H.C. Andersen som Eventyrdigter. In: Ders.: Danske digterportrætter. Hg. v. Sven Møller Kristensen. Kopenhagen 1964, S. 192-236, hier S. 195-196 [der Artikel erschien ursprünglich unter dem Titel »Andersens Eventyr« in *Illustreret Tidende* im Juli 1869].

⁶ Schon Jette Lundbo-Levy nimmt Andersen als Vorläufer der ästhetischen Moderne in Anspruch, in dem sie dessen Dingmärchen (in einer vagen Andeutung) mit dem surrealistischen Konzept des *l'objet trouvé* in Verbindung setzt. Vgl. Jette Lundbo Levy: Om ting der gå i stykker – Gunnar Ekelöf og H.C. Andersen. In: *Edda* 1998:3, S. 259-267, hier S. 259.

also versuchen zu zeigen, dass die Dingmärchen nicht als Ausdruck einer subjektiven Projektion zu verstehen sind, sondern als Versuch, mit dem Rekurs auf die Welt der Dinge genau die Grenzen dieser Projektion und damit auch die Grenzen des Subjekt- und Textverständnisses zu umreißen, das für Brandes noch Gültigkeit besitzt. Auf diese Weise nehmen die Dingmärchen eine zentrale Stellung in Andersens Bemühen um eine moderne Poesie beziehungsweise um eine Poesie im Zeichen der Moderne ein.

Als Ausgangspunkt meiner Ausführungen, mit denen ich diese Thesen zu untermauern versuchen werde, dienen zwei ganz unterschiedliche Impulse aus der jüngeren Andersen-Forschung.

Zunächst habe ich mich an Studien aus den 1980er Jahren orientiert, in denen man beginnt, sich mit Andersens Interesse für die Moderne zu beschäftigen. Dieses Interesse schlägt sich etwa in seinen wahrnehmungstheoretisch fundierten Beobachtungen technischer oder technisch-medialer Entwicklungen – seien es Eisenbahnen, Dampfschiffe, Telegrafen, Fotoapparate oder Mikroskope – nieder. Entscheidend dabei ist – wie dies insbesondere Heike Depenbrock und Heinrich Detering in mehreren Aufsätzen nachgewiesen haben – dass Andersen gerade die Gattung der Märchen verwendet, um über die Notwendigkeit einer modernen Poetologie zu reflektieren, die adäquat auf die Herausforderung des Zeitalters und die rasante Umwandlung aller Lebensverhältnisse reagiert.⁷ Dabei werden die Märchen nicht nur als Ort der Reflexion über solche kunsttheoretische Fragen genutzt, sondern auch als Experimentierfeld adäquater literarischer Ausdrucksformen und Verfahren.

In eine völlig andere Richtung weist eine Sammlung von Essays zu *Keiserens nye Klæder* (1837; *Des Kaisers neue Kleider*), die im Rahmen des von Albrecht Koschorke geleiteten Projektes ›Poetologie der Körperschaften‹ am Zentrum für Literaturforschung in Berlin entstanden sind.⁸ Hier wird Andersen als Theoretiker des politischen Imaginären präsentiert, der sich auf subtile Weise mit den Effekten von intersubjektiven Projektionen auseinander gesetzt habe.⁹ Das Märchen zeige auf,

⁷ Vgl. Heike Depenbrock und Heinrich Detering: Die Sprache der Dampfmaschine. H.C. Andersens ›Et Stykke Perlesnor‹. In: *Norrøna* 8 (1988), S. 6-16; Heike Depenbrock und Heinrich Detering: Der Tod der Dryade und die Geburt der Neuen Muse. In: Kurt Braunmüller und Mogens Brøndsted (Hg.): *Deutsch-nordische Begegnungen*. 9. Arbeitstagung der Skandinavisten des deutschen Sprachgebiets 1989 in Svendborg. Odense 1991, S. 366-90; Heike Depenbrock und Heinrich Detering: Poesie und industrielles Zeitalter in *I Sverrig*. In: Johan de Mylius (Hg.): *Andersen og Verden. Indlæg fra den første internationale H.C. Andersen-konference*. 25.-31. August 1991. Odense 1993, S. 31-51; Heinrich Detering: Andersen dans les Passages parisiens. La dryade entre Baudelaire, Rilke et Benjamin. In: *Etudes germaniques* 58 (2003), S. 711-733.

⁸ Thomas Frank, Albrecht Koschorke, Susanne Lüdemann, Ethel Matala de Mazza: *Des Kaisers neue Kleider. Über das Imaginäre politischer Herrschaft. Texte – Bilder – Lektüren*. Frankfurt a.M. 2002.

⁹ Zum Begriff des ›politischen Imaginären‹, der wesentliche Anregungen für die Neulektüre von *Keiserens nye Klæder* geliefert hat, vgl. Cornelius Castoriadis: *Gesellschaft als imaginäre Institution. Entwurf einer politischen Philosophie* [1975]. Frankfurt a.M. 1990.

wie politische Realität – in diesem Fall die Existenz des kaiserlichen Gewandes – als Effekt des Glaubens an diese Realität überhaupt erst erzeugt werde.

Meines Erachtens führt Andersen die Reflexion über das Imaginäre politischer Herrschaft in den Dingmärchen weiter, wobei er sich nun allerdings – seinem grundlegenden Interesse für die Welt der Moderne gemäß – für die Effekte einer, wenn man so will, ökonomischen Imagination interessiert,¹⁰ die sich an der Welt der alltäglichen Dinge orientiert. Das Interesse verschiebt sich dabei von den Kleidern des Kaisers zu den nicht minder komplexen Beziehungsgeflechten, mit denen Subjekte und Dinge respektive Subjekte und Waren auf subtile Weise ineinander verwoben sind.

Um diese Thesen zu entfalten, werde ich im nächsten Abschnitt zunächst ganz kurz auf den Begriff des Dings eingehen. Im darauf folgenden Abschnitt möchte ich nachweisen, inwiefern Hans Christian Andersen seine Märchen nutzt, um zumindest Ansätze zu einer Theorie der Dinge zu entwickeln. Schließlich möchte ich in einem abschließenden Abschnitt auf die weitreichenden poetologischen Konsequenzen zu sprechen kommen, die Andersen aus dem Rekurs auf die Dinge zieht.

1. Was ist ein Ding?

Schon die Frage ›Was ist ein Ding?‹, mit der etwa Bill Brown oder Hartmut Böhme ihre Studien zum Phänomen des Dings einleiten, verrät etwas über die Intention der entsprechenden Theorien, die nicht nur darin besteht, die Bedeutung des Wortes ›Ding‹, sondern auch den selbstverständlichen Umgang mit den Dingen selbst in Frage zu stellen. Grundlegend für ihre Ausführungen ist die Unterscheidung zwischen ›Dingen‹ und ›Objekten‹.¹¹ Wenn wir eine Sache als Ding und nicht mit einer konkreten Bezeichnung etwa als ›Schachtel‹, ›Nussknacker‹ oder ›Griffel‹ bezeichnen, so bringen wir damit zunächst zum Ausdruck, dass wir keinen angemessenen Begriff für den Gegenstand zur Hand haben. Dies mag daran liegen, dass uns der Gegenstand schlicht fremd und unbekannt ist oder dass der gewöhnliche Umgang mit dem Gegenstand aufgrund eines Defektes gestört ist. Dinge sind offensichtlich Gegenstände, bei denen die normale Relation zwischen erkennendem und handelndem Subjekt und erkanntem und behandeltem Objekt außer Kraft gesetzt ist. Ich zitiere aus dem Aufsatz ››Thing theory‹‹ von Bill Brown:

We begin to confront the thingness of objects when they stop working for us: when the drill breaks, when the car stalls, when the windows get filthy, when their flow within the circuits of production and distribution, consumption and exhibition, has been arrested, however momentarily. The story of objects asserting themselves as things, then,

¹⁰ Anregungen zu einem entsprechenden Konzept eines an den Dingen orientierten gesellschaftlichen Imaginären liefert das Kapitel über die Ding-Beziehung in Castoriadis: Gesellschaft (Anm. 9) S. 455-558.

¹¹ Vgl. Bill Brown: Thing Theory. In: Critical Inquiry 28:1 (2001), S. 1-22; Hartmut Böhme: Fetischismus und Kultur. Eine andere Theorie der Moderne. Hamburg 2006.

is the story of a changed relation to the human subject and thus the story of how the thing really names less an object than a particular subject-object relation.¹²

Wenn Dinge die Differenz zwischen Subjekten und Objekten aufheben und stattdessen komplexe Subjekt-Objekt-Relationen bezeichnen, dann wird die Tragweite der Ding-Theorien deutlich. Sie rechnen in erster Linie mit einer auf das Subjekt konzentrierten Erkenntnistheorie ab und greifen den schon in der Phänomenologie entwickelten Gedanken auf, dass das Subjekt nicht als unabhängiges Erkenntniszentrum bezeichnet werden kann, sondern selbst Produkt der Lebenswelt ist, mit der es sich auseinander setzt. Dinge ließen sich somit – in Anlehnung an eine frühe Studie Giorgio Agambens – als eine dritte Zone bezeichnen, in der sich nicht nur Subjekte und Objekte in Relation zueinander setzen, sondern in der sich sogar der Raum, auf dem diese Relation gründet, selbst konstituiert:

Die Dinge liegen nicht außerhalb von uns, im äußeren meßbaren Raum, wie neutrale Gebrauchs- und Tauschobjekte (*ob-jecta*), vielmehr sind sie selbst es, die uns den ursprünglichen Ort erschließen, von dem aus die Erfahrung des äußeren, messbaren Raums allein möglich wird; d.h. sie selbst sind von Anfang an vom *topos outopos*, in dem sich unsere Erfahrung des In-der-Welt-Seins abspielt, ergriffen und be-griffen. Die Frage *Wo ist das Ding?* ist von der Frage *Wo ist der Mensch?* nicht zu trennen. Wie der Fetisch, wie das Spielzeug, sind die Dinge eigentlich nirgendwo, denn ihr Ort liegt diesseits von den Objekten und jenseits vom Menschen, in einer Zone, die nicht mehr objektiv oder subjektiv, weder persönlich noch unpersönlich, weder gegenständlich noch ungegenständlich ist, in der uns vielmehr mit einem Schlag dieses scheinbar so einfache *x* gegenübersteht: der Mensch, das Ding.¹³

Die phänomenologische Vorstellung einer solchen dritten Zone ist nicht von ungefähr in der Wissenschaftstheorie und Wissenschaftsgeschichte zum Ausgangspunkt von historischen Studien genommen worden, welche aufgezeigt haben, wie eng wissenschaftliche Erkenntnis und philosophische Theoriebildung an die Eigendynamik unterschiedlicher technischer Apparaturen gebunden waren und sind.¹⁴

¹² Brown: *Thing Theory* (Anm. 11) S. 4. Dass sich diese Ding-Definition durchaus auf den dänischen Ausdruck >ting< beziehen lässt, zeigt ein Blick in das *Ordbog over det danske sprog*, wo >ting< unter anderem als erkennbares, sichtbares und vorstellbares Einzelphänomen über den entscheidenden Zusatz »ofte om hvad man ikke kan ell. vil angive nærmere, ogs. undertiden som en spøg. ell. let nedsæt. betegnelse for noget« (»oft, was man nicht näher angeben kann oder will, inzwischen auch als Witz oder leicht abwertende Bezeichnung für etwas«) beschrieben wird.

¹³ Giorgio Agamben: *Stenzen. Das Wort und das Phantasma in der abendländischen Kultur* [1977]. Zürich/Berlin 2005, S. 105. Ich habe in diesem Zusammenhang bewusst auf ein Zitat aus Agambens *Stenzen* zurückgegriffen, da Agamben den widersprüchlichen Charakter der Ware in diesem Buch unter anderem mit Rückgriff auf die unheimliche Welt der Spielzeuge erläutert, deren beunruhigende Faszination gerade in der Tatsache besteht, dass sie sich als reine Objekte der Begierde jeder Gebrauchsregel entziehen und dadurch das gespenstische Wesen des Fetischs als Zeichen von Etwas und dessen Abwesenheit besonders deutlich verkörpern.

¹⁴ Ausführlich zu den dingtheoretischen Arbeiten Bruno Latours und Lorraine Dastons vgl. Böhme: *Fetischismus und Kultur* (Anm. 11) S. 72-94.

Die Vorgaben aus der Wissenschaftsgeschichte sind schließlich wieder in den Geistes- und auch in den Literaturwissenschaften aufgegriffen worden, um über den Status von Dingen – und das heißt im definierten Sinne über den Status von komplexen Subjekt-Objekt-Relationen – in literarischen Texten zu reflektieren. Hartmut Böhme hat sogar versucht, aus den Vorgaben der Ding-Theorien eine andere Theorie der Moderne zu entwickeln.¹⁵ Dabei nimmt er unterschiedliche historische Diskurse über animistische Praktiken vermeintlich primitiver Gemeinschaften zum Ausgangspunkt, um über den verdrängten Fetischismus der modernen Gesellschaft zu reflektieren. Hinter der fortlaufenden wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dem primitiven Fetischismus, die in der Aufklärung einsetzt, verberge sich – so Böhme – eine Reaktion auf den latenten und gelegneten Einfluss, welche die Dinge in Form der fetischisierten Warenwelt in der europäischen Moderne entfalten. Natürlich kann sich Böhme mit dieser kulturgeschichtlichen Konstruktion auf eine lange Tradition marxistisch inspirierter Theorien über den Warenfetisch abstützen, die auch ich zunächst zum Anlass nehmen möchte, um Andersens Auseinandersetzung mit den Dingen historisch zu rahmen.

2. Andersen als Ding-Theoretiker

Zunächst ließe sich fragen, ob Andersens Märchen tatsächlich von Dingen und nicht eher von Objekten handeln. Immerhin werden die Gegenstände bei Andersen konkret als ›Stopfnadel‹, als ›Flasche‹ oder als ›Zinnsoldat‹ bezeichnet und firmieren nur in der nachträglichen und künstlichen Gattungsbezeichnung ›Dingmärchen‹ als Dinge. Ganz unsinnig scheint diese Bezeichnung aber nicht zu sein, denn Andersens Darstellung der durchweg belebten Gegenstände trägt immerhin dazu bei, die traditionelle Gegenüberstellung von Subjekten und Objekten in Frage zu stellen. Doch mit dieser Feststellung sind wir lediglich bei der These von Andersens vermeintlich kindlichem Animismus gelandet, die ich zu Beginn meiner Ausführungen vorgestellt habe. Die Märchen selbst laden dazu ein, viel subtiler über das Wesen der Dinge und das heißt wie gesagt über die wechselseitige Verflechtung von Subjekten und Objekten zu reflektieren.

Ein Hinweis auf entsprechende Reflexionen bietet etwa das 1859 in der vierten Sammlung der *Nye Eventyr og Historier* publizierte Märchen *Pen og Blækhuus* (*Feder und Tintenfass*), in dem sich die beiden Schreibinstrumente in einen Streit darüber verwickeln, wer denn eigentlich für die Entstehung von literarischen Kunstwerken verantwortlich sei:

›Een Draabe af mig, [sagde *Blækhuset*,] den er nok til en halv Side Papir, og hvad kan der ikke staae paa den. Jeg er noget ganske mærkeligt! fra mig udgaaer alle Digterens Værker! disse levende Mennesker, som Folk troe at kjende, disse inderlige Følelser, dette gode Humeur, disse yndige Skildringer af Naturen; – jeg begriber det ikke selv, for jeg kjender ikke Naturen, men det er nu engang i mig!‹ (EoH II, 288)

¹⁵ Vgl. ebd.

>Ein Tropfen von mir, [sagte das Tintenfass,] der reicht für eine halbe Seite Papier, und was kann nicht alles auf ihm stehen. Ich bin etwas wirklich Merkwürdiges! Von mir gehen alle Werke des Dichters aus! Diese lebendige Menschen, die die Leute wiederzuerkennen glauben, diese innerlichen Gefühle, diese gute Laune, diese bezaubernden Schilderungen der Natur; – ich verstehe das selber nicht, da ich die Natur nicht kenne, aber es ist nun einmal in mir!<

Diese Meinung lässt die Schreibfeder nicht gelten. Mit Rückgriff auf die Differenz zwischen Innen und Außen und einem traditionellen Genderverhältnis versucht *sie* oder in der dänischen Erzählung versucht *er*,¹⁶ das Verhältnis zwischen Feder und Tinte als Subjekt-Objekt-Verhältnis abzubilden: »>De giver Væde, saa at jeg kan udtale og synliggjøre paa Papiret det jeg har i mig, det jeg skriver ned. Pennen er det som skriver!<<¹⁷ (EoH II, 288) – Während dieser Streit unentschieden bleibt, wohnt der erwähnte Dichter einem Violinen-Konzert bei, bei dem er den Eindruck hat, dass die Violine selber spiele, der Bogen von selber spiele. Zu Hause angekommen schreibt er ob dieses Eindrucks folgende Gedanken auf:

>Hvor taabeligt, om Buen og Violinen vilde hovmode sig over deres Gjerning! og det gjør dog saa tidt vi Mennesker, Digteren, Kunstneren, Opfinderen i Videnskaben, Feltherren; vi hovmode os, – og Alle ere vi dog kun Instrumenterne *Vor Herre* spiller paa; *ham* alene Æren! vi have Intet at hovmode os over!< (EoH II, 289)

>Wie töricht, wenn Bogen und Violine über ihre Leistungen hochmütig wären! Und genau dies tun doch wir so häufig, wir Menschen, Dichter, Künstler, Erfinder in der Wissenschaft, Feldherren; wir sind hochmütig, – und alle sind wir doch nur Instrumente, auf denen *Unser Herr* spielt; *ihm* allein Ehre! Wir haben nichts, worüber wir hochmütig sein könnten.<

Im Text wird dies mit dem folgenden entscheidenden Zusatz kommentiert: »Ja, det skrev *Digteren* ned, skrev det som en Parabel og kaldte den >*Mesteren og Instrumenterne*<.<<¹⁸ (EoH II, 289).

Die offensichtlich beunruhigende Reflexion über das Verhältnis zwischen Subjekten und Objekten wird über den Rekurs auf eine Fiktion gelöst. Doch im Gegensatz zu der im Text erwähnten Parabel *Mesteren og Instrumenterne* zeichnet sich der unter der Gattungsbezeichnung >eventyr< oder >historie< publizierte Text *Pen og Blækhuus* dadurch aus, dass er nicht von einem gegebenen Verhältnis zwischen Menschen und Werkzeugen ausgeht, um daraus Aussagen über das Verhältnis zwischen

¹⁶ Im folgenden Streit werden die Geschlechtszuschreibungen noch deutlicher gemacht, denn die Schreibfeder wird das Tintenfass mit »Madame« anreden, worauf sie mit einem männlichen Schimpfwort antwortet (EoH II, 289). Ausführlich zu den gendertheoretischen Implikationen von *Pen og Blækhuus* vgl. Lundbo Levy: *Om ting* (Anm. 6) S. 265.

¹⁷ »>Sie geben nur die Feuchtigkeit, damit ich auf dem Papier das ausdrücken und veranschaulichen kann, was *in* mir ist, was *ich* niederschreibe. Die Schreibfeder ist das, was schreibt.<<

¹⁸ »Ja, dies schrieb der Dichter nieder, schrieb es als eine Parabel und nannte sie >*Der Meister und die Instrumente*<.<<

Gott und den Menschen abzuleiten.¹⁹ Vielmehr steht der Akt des Schreibens der Parabel im Zentrum des Märchens, das auf diese Weise die rhetorischen Strategien und Metaphern vorführt, mit denen das Verhältnis zwischen Subjekten und Objekten als solches überhaupt erst vom Dichter etabliert wird. In diesem Sinne macht sich der Text nicht über die Instrumente lustig, die sich unverschämter Weise anmaßen als eigenständige Subjekte agieren zu können, sondern im Gegenteil über den Dichter, welcher der beunruhigenden Erfahrung einer subjektgefährdenden Autonomie der Dinge kurioserweise mit Hilfe seiner Schreibinstrumente Herr zu werden versucht.

In diesem Fall lässt sich der kritische Hinweis auf die im Text geschriebene Parabel sogar konkretisieren. 1773 publiziert Barthélemy Imbert mit *La plume d'un bel-esprit* einen Text, der ebenfalls um die Rede eines angeberischen Federkiels kreist. Da diese kurze Verserzählung jedoch im Rahmen der *Fables nouvelles* des Autors publiziert wird, erscheint die Gattungszugehörigkeit und die damit einhergehende moralische Intention des Textes viel eindeutiger zu sein als bei Andersen. Allerdings verbirgt sich hinter dem intertextuellen Hinweis auf Imbert meines Erachtens nicht nur ein kritisch-ironischer Kommentar. Denn immerhin wird die zentrale moralische Aussage von Imberts Fabel, die ebenfalls um das Verhältnis zwischen »l'ouvrier & l'instrument«²⁰ kreist, auch in dessen Fabel nicht vom Erzähler formuliert, sondern ausgerechnet einem Fauteuil in den Mund gelegt, der sich ob der wiederholten Ergüsse des Federkiels langweilt und der ihn allein deshalb zurechtzuweisen versucht.

Zweifelsohne ließe sich die dingtheoretische Reflexion, die Andersen in enger Auseinandersetzung mit der französischen Vorlage entfaltet, gut in Beziehung zu seiner Beschäftigung mit anderen zeitgenössischen Medien setzen.²¹ So erscheint es keineswegs zufällig, dass im Text auf die jüngste technische Entwicklung aufmerksam gemacht wird, die das Handschreiben im Übergang vom Federkiel zu den in »englischen Fabriken« (EoH II, 288) produzierten Stahlfedern maßgeblich verändert. Nicht zuletzt diese medientheoretische Reflexion stellt auch die geschriebene Fiktion von sprechendem Tintenfass und sprechender Schreibfeder in Frage. Der Leser wird durch das Märchen *Pen og Blaekhuus* mit einer beunruhigenden

¹⁹ So religiös scheint Annelies van Hees den Text in ihrer (allerdings nur angedeuteten) Interpretation zu lesen. Vgl. Annelies van Hees: *En modern fortælling*. In: Aage Jørgensen, Henk van der Liet (Hg.): *H.C. Andersen. Modernitet og modernism. Essays i anledning af Annelies van Hees' asked fra Amsterdams Universitet*. Amsterdam 2006, S. 9-21, hier S. 12-13.

²⁰ M. [Barthélemy] Imbert: *La pume d'un bel-esprit*. In: Ders.: *Fables nouvelles*. Paris 1773, S. 51.

²¹ Zu Andersens früher Auseinandersetzung mit der Fotografie vgl. die Beiträge von Lasse Horne Kjældgaard und Annegret Heitmann in diesem Band sowie Thomas Fechner-Smarsly: *Der Spiegel und sein Schatten. Abdrücke der frühen Photographie in Texten von Aa.O. Vinje, Henrik Ibsen und H.C. Andersen*. In: Annegret Heitmann, Joachim Schiedermaier (Hg.): *Zwischen Text und Bild. Zur Funktionalisierung von Bildern in Texten und Kontexten* (= Nordica 2). Freiburg im Brsg. 2000, S. 21-42.

Dinglichkeit des Textes konfrontiert, die sich dem schreibenden und lesenden Subjekt entzieht.²²

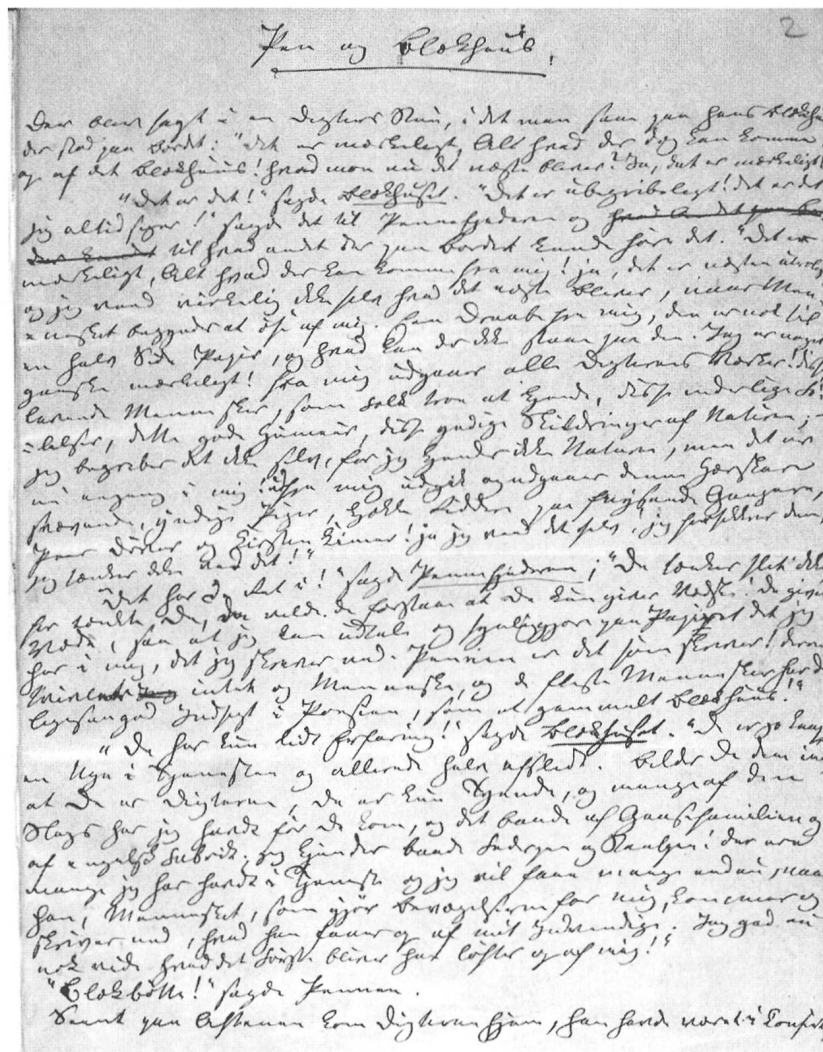


Abb. 1

Die gesteigerte Aufmerksamkeit für die materielle Oberfläche des Textes, auf die das Gespräch der Schreibinstrumente konstant verweist und die sich vielleicht besonders deutlich mit Blick auf die Originalmanuskripte akzentuieren lässt (vgl.

²² Genau dieser Hinweis auf die sich entziehende Materialität unterscheidet meine Interpretation von anderen Lektüren solcher selbstreferentiellen Passagen, die meist in die Behauptung münden, dass Andersen in einer anti-mimetischen Geste die Materialität der Zeichenträger betone. In Abschnitt 3 werde ich versuchen, diesen entscheidenden Unterschied, der sehr eng mit der Reflexion der Dinge in den Dingmärchen zusammenhängt, noch deutlicher zu akzentuieren. Vgl. Annelies van Hees: *En modern fortælling* (Anm. 19); Marc Auchet: *Andersen et le conflit des écritures. Essai sur la métanarrativité dans les Contes et histoires*. In: Ders. (Hg.): *(Re)lire Andersen. Modernité de l'œuvre*. Paris 2007, S. 81-102; Marianne Stecher-Hansen: *Romantic and Modern Metatexts: Commemorating Andersen and the Self-Referential Text*. In: Johan de Mylius u.a. (Hg.): *Hans Christian Andersen. Between Children's Literature and Adult Literature. Papers from the Fourth International Hans Christian Andersen Conference. 1 to 5 August 2005*. Odense 2007, S. 88-100.

Abb. 1),²³ führt letztendlich zur Reflexion des Leseaktes selbst, der aus der Materie der Schrift, Stimmen herauszulösen versucht (ich werde im dritten Abschnitt dieses Aufsatzes noch ausführlicher auf diesen Punkt zu sprechen kommen).

Neben dieser subtilen Reflexion über die weitreichenden Effekte von vermeintlichen Werkzeugen des Geistes, finden sich in den Märchen auch Ansätze zu einer phänomenologisch anmutenden Reflexion über das Verhältnis von Körpererfahrung und Dingen. Schon Jette Lundbo Levy hat in einem Artikel zu den Dingmärchen darauf aufmerksam gemacht, dass menschliche Aktanten in den Dingmärchen häufig auf die Metonymie einer agierenden Hand reduziert werden.²⁴ Ein schönes Beispiel dafür bietet etwa der folgende Anfang des 1846 in der Zeitschrift *Gæa* publizierten Märchens *Stoppenaalen* (*Die Stopfnadel*):

Der var engang en Stoppenaal, der var saa fiin paa det, at hun bildte sig ind, at hun var en Synaal.

>Seer nu bare til, hvad I holde paa!< sagde Stoppenaalen til Fingrene, der toge den frem. >Tab mig ikke! falder jeg paa Gulvet, er jeg istand til aldrig at findes igjen, saa fiin er jeg!< (EoH I, 403)

Es war einmal eine Stopfnadel, die hielt sich für so fein, dass sie sich einbildete, sie sei eine Nähadel.

>Achtet nun auch darauf, wie ihr mich haltet!<, sagte die Stopfnadel zu den Fingern, die sie hervornahmen. >Verliert mich nicht! Falle ich auf den Boden, bin ich imstande, nie wiedergefunden zu werden, so fein bin ich!<

Es kommt, wie es kommen muss. Die hochmütige Nadel landet in der Gosse und trifft dort auf eine nicht weniger hochnäsige Flaschenscherbe. Die beiden verwickeln sich in ein Gespräch, in dem sich die Stopfnadel wie folgt präsentiert:

>Ja, jeg har boet i en Æske hos en Jomfru,< sagde Stoppenaalen, >og den Jomfru var Kokkepige; hun havde paa hver Haand fem Fingre, men noget saa indbildsk, som de fem Fingre, har jeg ikke kjendt, og saa vare de kun til for at holde mig, tage mig af Æske og lægge mig i Æske!< (EoH I, 404)

>Ja, ich habe bei einer Jungfrau in einer Schachtel gewohnt<, sagte die Stopfnadel, >und diese Jungfrau war Köchin; sie hatte an jeder Hand fünf Finger, aber etwas so Eingebildetes wie diese fünf Finger habe ich nie erlebt, und dabei waren sie nur dafür da, um mich zu halten, mich aus der Schachtel zu nehmen und wieder in die Schachtel zu legen.<

Die Komik der Szene kann nicht darüber hinwegtäuschen, dass sich Andersen hier auf eine Reflexion einer taktilen Weltwahrnehmung einlässt, die sich nur im Kontakt zu den Dingen, das heißt im chiastischen Wechselspiel von >Fühlen< und >Gefühl-

²³ Abbildung 1 zeigt Andersens Manuskript zu *Pen og Blækhus*. Photo: Königliche Bibliothek Kopenhagen. Abbildung mit freundlicher Genehmigung der Königlichen Bibliothek. Ein Dank für die Beschaffung des Faksimiles geht an Bruno Svindborg.

²⁴ Lundbo-Levy: *Om ting* (Anm. 6) S. 266-267.

Werden< konstituiert. Genauso wie sich die Nadel in Differenz zu den fünf Fingern der Hand definiert, ist auch die körperliche Selbstwahrnehmung von einem taktilen Begreifen der Dinge abhängig. Inwieweit sich Andersen tatsächlich auf eine solche, im weitesten Sinne körpertheoretisch fundierte Reflexion der Dingwelt einlässt, ließe sich etwa an einem seiner letzten Märchen *Tante Tandpine* (1872; *Tante Zahnweh*) illustrieren.²⁵ Angesichts der subtilen repräsentationstheoretischen Reflexion über das außersprachliche Phänomen Schmerz, die in dem Text entfaltet wird, erscheint es mir nicht unerheblich zu sein, dass der Schmerz mit Hilfe einer Allegorie abgebildet wird, in der die Hand völlig mit den Werkzeugen verschmilzt, über die sich die sprachliche Repräsentation von stechenden, schneidenden oder hämmernden Schmerzen überhaupt erst realisieren lässt:

[F]orfærdelig 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, Guldbland var Vridbor og Lillefinger Sprøite med Myggegift. (EoH III, 350)

[E]ntsetzlich 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, Mittelmann lief in einen spitzen Pfriem aus, Goldfinger war Drehbohrer und Kleinfinger eine Spritze mit Mückengift.

Andersens theoretisches Interesse an den Dingen ließe sich schließlich an den gedächtnistheoretischen Reflexionen illustrieren, welche die Dingmärchen durchziehen. Im Anschluss an Überlegungen von Brigid Gaffikin haben sowohl Finn Hauberg Mortensen wie Thomas Seiler darauf aufmerksam gemacht, dass diese theoretischen Überlegungen in einem Interesse für das materielle Zeugnis, einem Gedächtnis der Dinge gipfeln, welches gegen das sprachliche Gedächtnis ausgespielt wird.²⁶

Ich werde auf diesen wichtigen Punkt noch am Ende dieses Aufsatzes zurückkommen, möchte zum Abschluss meiner Ausführungen über Andersens Ding-Theorie aber zunächst noch auf das Wechselverhältnis zwischen Ding-Welt und spezifischen Begehrensstrukturen eingehen, das in vielen der Dingmärchen thematisiert und reflektiert wird. Dieser Punkt soll nicht zuletzt dazu beitragen, die bisherigen Beobachtungen historisch zu rahmen. Wie erwähnt, verstehe ich die Dingmärchen als Reaktion auf die rasant anwachsende Warenwelt, welche in den Wohnzimmern des zeitgenössischen Kopenhagens Einzug hält.

²⁵ Ausführlich zur Relation zwischen Schmerzerfahrung und der Phänomenologie der Dingwelt vgl. Elaine Scarry: *Der Körper im Schmerz. Die Chiffren der Verletzlichkeit und die Erfindung der Kultur*. Frankfurt a.M. 1992 (vgl. meinen Beitrag zu *Tante Tandpine* in diesem Band).

²⁶ Vgl. Brigid Gaffikin: *Material Witnesses*. Hans Christian Andersen's *Tingseventyr* and the *Memories of Things*. In: *Edda* 2004:3, S. 186-200; Finn Hauberg Mortensen: *Ting og eventyr*. In: *Nordica* 23 (2006), S. 61-79; Thomas Seiler: *>Gjemt [er ikke] glemt< – Erinnern und Vergessen in H.C. Andersens Dingmärchen*. In: *Anderseniana* 2008, S. 5-25.

Viele der Dingmärchen Andersens thematisieren den rasanten Verfall von Gegenständen, die aus der behüteten Welt des bürgerlichen Interieurs herausfallen und den Leser in die verborgenen Räume der Städte – den Rinnstein, die Kanalisation, den Müllhaufen, die Verbrennungsöfen oder die Schmelztiegel – führen. Mit dem Verfall der Gegenstände zu Müll wird indirekt auch ihr Status als Waren thematisiert. Das heißt, die Texte lassen sich auf eine Reflexion über die schillernde Verführungskraft von Gegenständen ein, deren Wert sich nicht mehr alleine über ihren Gebrauchswert definiert und entsprechend schnell verfallen kann. Die Verführungskraft der Waren wird in den Märchen in Beziehungsgeschichten zwischen den Dingen gespiegelt. In dem 1843 publizierten Märchen *Kjærestefolkene* (*Liebepaar*) etwa verliebt sich ein Kreisel in einen Ball, wird aber von diesem abgewiesen, da der Ball aus feinstem Saffian genäht ist und nach eigenen Aussagen von Saffians-Pantoffeln abstammt. Dem Kreisel hilft es da auch nicht, dass er aus Mahagoniholz gefertigt ist und mit einem Messingnagel versehen wird. Die Geschichte endet für den Ball tragisch. Er liegt über Jahre hinweg in einer Dachrinne, um dann in einem Abfallfass zu landen. Dort trifft er erneut auf den Kreisel. Die Verhältnisse haben sich inzwischen verkehrt, denn der Kreisel ist seinerseits neu vergoldet und möchte nichts mit dem aufgeweichten »sonderbaren runden Ding« (»en underlig rund Ting«; EoH I, 282) zu tun haben, »das wie ein alter Apfel aussah, aber kein Apfel war« (»der saae ud som et gammelt Æble; – med det var intet Æble«; EoH I, 282).

Es fragt sich, ob sich hinter der Geschichte, die sich auf den ersten Blick wie eine simple Parabel auf das Sprichwort ›Hochmut kommt vor dem Fall‹ liest, nicht eine Auseinandersetzung mit einer blockierten Begehrensstruktur versteckt, die – zumindest wenn man den entsprechenden freudo-marxistisch inspirierten Theorien Glauben schenken möchte – eng mit dem Aufkommen von Waren zusammenhängt. Immerhin handelt das Märchen nicht nur vom Fall des Balles, sondern auch vom Begehren des Kreisels, das sich im Überschwang des Verlangens einem Objekt gegenüber manifestiert, welches sich selbst unerreichbar gemacht hat: »Jo mere Toppen tænkte derpaa, desmere indtaget blev han i Bolden; just fordi han ikke kunde faae hende, derfor tog Kjærligheden til«²⁷ (EoH I, 282). Von Anfang an verkörpert der Ball für den Kreisel einen symbolischen Wert, der seine Wirkung über das paradoxe Moment eines präsentierten Entzugs – einer anwesenden Abwesenheit – entfaltet.

Auch die Anfangsszene aus dem *Standhaften Zinnsoldaten* kreist um ein auf eine Ware ausgerichtetes Begehren. Zunächst ist zu bemerken, dass das Begehren des einbeinigen Zinnsoldaten deutlicher als dasjenige des Kreisels in einem Mangel – seinem fehlenden Bein – begründet ist. Seine Liebe zur Nippes-Prinzessin aus Papier beruht auf einer reinen Projektion, die sich von Anfang an über die Unmöglichkeit ihrer Erfüllung zu legitimieren scheint. Entsprechend lähmt das Begehren den Zinnsoldaten, der im Gegensatz zu den anderen Dingen, die in der Nacht

²⁷ »Je mehr der Kreisel daran dachte, desto mehr wurde er von dem Bällchen eingenommen. Und eben weil er es nicht bekommen konnte, nahm seine Liebe zu.«

ihr Spektakel treiben, völlig bewegungsunfähig ist und lediglich die Prinzessin – beziehungsweise das Bein, auf dem die Prinzessin balanciert, – regungslos anstarrt:

De to eneste, som ikke rørte sig af Stedet, var Tinsoldaten og den lille Dandserinde; hun holdt sig saa rank paa Taaspidsen og begge Armene udad; han var ligesaa standhaftig paa sit ene Been, hans Øine kom ikke et Øieblik fra hende. (EoH I, 189)

Die beiden einzigen, die sich nicht von der Stelle rührten, waren der Zinnsoldat und die kleine Tänzerin; sie hielt sich so gerade auf den Zehenspitzen und mit beiden Armen nach oben gestreckt; er war genauso standhaft auf seinem einen Bein, seine Augen ließen nicht einen Augenblick von ihr ab.



Abb. 2

Mit dieser im starrenden Blick erstarrten Szene, die im direkten Kontrast zum eingangs zitierten Tohuwabohu steht, das die Spielzeuge samt Nussknacker und Kanarienvogel entfalten, inszeniert Andersen eine lähmende Widersprüchlichkeit des Begehrens: »[J]ust fordi han ikke kunde faae hende, derfor tog Kjærligheden til.« (s.o.) Das Bein der balancierenden Prinzessin repräsentiert das Objekt des Begehrens des Soldaten, gleichzeitig führt sie ihm seinen Mangel überdeutlich vor Augen, was sein Begehren erneut potenziert. Vilhelm Pedersens Illustration, die mit Gewehr, Nussknackerhebel, Leiter und Säbel gleich eine ganze Serie von Phallus-Symbolen entfaltet, zeigt, dass die sexuellen Anspielungen des Märchens durchaus schon von den Zeitgenossen Andersens verstanden wurden (Abb. 2).²⁸

Indem die Dingmärchen den bekannten Topos der unerreichbaren Liebe allerdings auf ein auf Dinge ausgerichtetes Begehren übertragen,²⁹ lassen sie sich indirekt

²⁸ Abbildung 2 zeigt Vilhelm Pedersens 1847 entstandene Illustration zu *Den standhaftige Tinsoldat*.

²⁹ Ausführlich zum Fortleben von frühneuzeitlichen Melancholie- und Liebeskonzepten in der Warentheorie vgl. Agamben: *Stanzen* (Anm. 13).

auf eine Reflexion von Waren ein, die – da sie nicht nur einen Gebrauchswert, sondern auch abstrakte Tauschwerte verkörpern – den in sich widersprüchlichen Charakter von Fetischen annehmen:

Ebenso wie der Fetischist seinen Fetisch niemals ganz zu besitzen vermag, weil dieser das Zeichen zweier widersprüchlicher Wirklichkeiten ist, genauso kann auch der Besitzer der Ware sich an dieser niemals gleichzeitig als Gebrauchsgegenstand und als Wert erfreuen. Mag er den stofflichen Körper, in dem sie sich zeigt, auch auf alle erdenklichen Weisen handhaben, mag er ihn physisch bis zur Zerstörung verändern: selbst in diesem Hinschwinden wird die Ware einmal mehr ihre Ungreifbarkeit bestätigen.³⁰

Inwieweit sich Andersen in seinen Märchen tatsächlich auf eine Reflexion moderner Begehrensstrukturen eingelassen hat, die Agamben im Anschluss an Marx und Freud mit dem Begriff des Warenfetischs zu umreißen versucht, ließe sich nicht zuletzt an dem 1847 zunächst in englischer Übersetzung publizierten Märchen *Flipperne (Der Kragen)* illustrieren, in dem ein Kragen sich in ein Strumpfband verliebt. Das folgende Zitat dürfte zu den ersten Belegen eines perversen Genießens gehören, in dem sich das sexuelle Begehren völlig mit dem unmöglichen Begehren nach dem nicht mehr allein über seinen Nutzen definierten Warenfetisch vermischt:

[Flipperne] vare nu saa gamle at de tænkte paa at gifte sig, og saa traf det at de kom i Vadsk med et Strømpebaand.

>Nei!< sagde Flipperne, >nu har jeg aldrig seet nogen saa slank og saa fiin, saa blød og saa nysselig. Maa jeg ikke spørge om deres Navn?<

>Det siger jeg ikke!< sagde Strømpebaandet.

>Hvor hører de hjemme?< spurgte Flipperne.

Men Strømpebaandet var saa undseelig af sig og syntes at det var noget underligt at svare paa.

>De er nok Livbaand!< sagde Flipperne, >saadan indvortes Livbaand! jeg seer nok de er baade til Nytte og Stads lille Jomfru!< (EoH I, 449)

[D]er Kragen war jetzt so alt, dass er daran dachte, sich zu verheiraten, und da traf es sich, dass er mit einem Strumpfband in die Wäsche kam.

>Nein<, sagte der Kragen, >Etwas so Schlankes und Feines, so Weiches und Allerliebstes habe ich nun noch nie gesehen! Darf ich nicht nach Ihrem Namen fragen?<

>Den sage ich nicht<, sagte das Strumpfband.

>Wo sind sie denn zu Hause?<, fragte der Kragen.

Aber das Strumpfband war von einem so schüchternen Wesen und fand, dass es etwas sonderbar sei, darauf zu antworten.

>Sie sind wohl ein Leibband?<, sagte der Kragen. >So ein inwendiges Leibband? Ich sehe schon, Sie sind zum Nutzen und auch zum Schmuck da, kleine Jungfrau!<

Im weiteren Verlauf des Märchens wird der Kragen vergeblich versuchen, sein Begehren zu erfüllen, das sich vom Strumpfband zu den Waren Bügeleisen, Papierschere und Kamm fortlaufend verschiebt und nie Erfüllung findet. Der Bezug

³⁰ Agamben: Stanzen (Anm. 13), S. 69.

zu Freud drängt sich nicht zuletzt auf, da der Kragen zu allem Übel im Verlaufe der Handlung von der Schere auch noch empfindlich beschnitten wird.

Trotz dieses Beleges mag der Bezug auf den Fetisch-Begriff übertrieben erscheinen. Ich habe ihn in diesem Zusammenhang dennoch verwendet, da er es erlaubt, Andersens Interesse für komplexe Subjekt-Objekt-Beziehungen als Reaktion auf eine grundlegende historische Zäsur im Umgang mit den Dingen zu begreifen. Auf der einen Seite tragen die auf Projektionen gründenden und von Projektionen handelnden Märchen dabei dazu bei, über die in der Umwandlung des handwerklichen Gegenstandes in einen Massenartikel implizit enthaltene Verwandlung³¹ der Dinge zu reflektieren, die nunmehr nicht als reine Gebrauchsgegenstände, sondern als Teil einer komplexen Begehrensökonomie fungieren.³² Auf der anderen Seite scheint sich Andersen für so etwas wie eine Rettung der zu bloßen Waren verkommenen Dinge zu interessieren. Dies ließe sich zumindest an den vielen Märchen nachweisen, die vom Verfall der Waren zu Müll handeln. Dieser Verfall trägt zunächst zur Individualisierung der seriell gefertigten Dinge bei. Als Fragmente und Abfallprodukte gewinnen die Dinge eine Singularität zurück, die in den Märchen zu ihrer erneuten Funktionalisierung, wenn nicht sogar zu ihrer Fetischisierung als Gedächtnisträger für singuläre Ereignisse genutzt wird.³³ So verweist etwa das sonderbare runde Ding, zu dem der Saffianball mutiert, wie die vielen Scherben und Aschehaufen in den Dingmärchen indexikalisch auf die ursprüngliche Präsenz einer Ware und daran geknüpfter Ereignisse, von deren unwiederbringlichen Verlust sie andererseits Zeugnis ablegen.

Spätestens mit dieser Thematisierung materieller oder dinglicher Zeichen werden die poetologischen Dimensionen der Reflexion über die Dinge deutlich, die Andersen in seinen Märchen führt.

³¹ Der neutrale Begriff >Verwandlung< wird hier bewusst verwendet, um nicht gleich dem großen Narrativ einer vermeintlichen >Entfremdung< der Dinge zu verfallen, das implizit an die Vorstellung eines >Naturzustandes<, eines >natürlichen< Umgangs mit den Dingen gebunden ist. Dies bedeutet allerdings nicht, dass die traditionell mit dem Begriff der >Entfremdung< umschriebene historische Zäsur einer Warenökonomie negiert wird, durch die sich das Verhältnis zu den Dingen grundlegend verändert.

³² Vgl. dazu auch das 1845 publizierte Märchen *De røde Skoe*, in dem Andersen thematisiert, wie die Waren – hier ein Paar fetischisierte Schuhe – buchstäblich zu tanzen beginnen und sich des Subjektes bemächtigen.

³³ Vgl. dazu schon Gaffikin: *Material Witnesses* (Anm. 26) S. 196-197. Während Gaffikin das singuläre Gedächtnis der Dinge gegen ihre Funktion als seriell produzierte Waren auszuspielen scheint, liesse sich mit Baudrillard auf den strukturellen Zusammenhang aufmerksam machen, der zwischen der Fetischisierung der Dinge als Waren und der Fetischisierung der Dinge als Gedächtnisträger singulärer Ereignisse besteht. Vgl. dazu das Kapitel »Das alte Objekt – Zeit und Dauer« in Jean Baudrillard: *Das System der Dinge. Über unser Verhältnis zu den alltäglichen Gegenständen* [1968]. Frankfurt/New York 2007, S. 95-109.

3. Texte als Dinge – Andersens dingliche Poetologie

Im letzten Abschnitt dieses Aufsatzes möchte ich der Frage nachgehen, wie sich die Reflexion über die Dinge in den Märchen auch auf eine Reflexion über die Dinglichkeit der Märchen selber ausdehnt beziehungsweise welche poetologischen Konsequenzen Andersen aus seiner Beschäftigung mit den Dingen zieht.

Schon in seinem ersten Roman *Fodreise fra Holmens Kanal til Østpynten af Amager* (*Fußreise von Holmens Kanal zur Ostspitze von Amager*), den Andersen 1829 publiziert, setzt er sich ausführlich mit dem Status des Buches als Ding und Ware auseinander. Im fünften Kapitel begegnet der Erzähler den *Elixieren des Teufels*, hier wohlgemerkt als dinghaftes Buch, das von seiner Kindheit in der Buchdruckerei, seinem Schulleben beim Buchbinder und schließlich von seinem Vertrieb im Gyldendalschen Buchhandel berichtet. Die Szene ist Teil der durch und durch selbstreflexiven romantisch-ironischen Gesamtstrategie des Buches, in dem in einer rein phantastischen Szenerie nichts anderes geschildert wird als die Genese der *Fußreise* selbst. Der Bezug auf die Materialität des Textes erfüllt im Rahmen dieser romantisch-ironischen Gesamtanlage des Buches dabei die Funktion, den Blick des Lesers auf die Ebene der Signifikanten, die Schrift selbst zu lenken, welche die Bedingung der Möglichkeit der Einbildungskraft des Dichters und damit auch die Bedingung der Möglichkeit eines an dieses Medium gebundenen performativen Zugangs zur Welt zu bieten.

Während Andersen den Bezug auf das materielle Buch in der *Fußreise* also verwendet, um zeichentheoretische Fragen zu entfalten, scheint das Interesse für die Materialität der Zeichenträger, das sich aus den Dingmärchen reformulieren lässt, aus einem gegenteiligen Impuls zu resultieren.

Dies möchte ich im Folgenden zunächst an dem 1849 in *Fædrelandet* publizierten Märchen *Hørren* (*Leinen* oder *Flachs*) entfalten, in dem die Produktionsgeschichte einer Pflanze geschildert wird, die nach der Ernte zu einem Leinenstück verarbeitet wird. Aus dem Leinenstück werden mehrere Gewebe produziert, die ihrerseits als Lumpen in der Papiermühle landen und zu einem Papierblatt werden. Dieses Blatt wird in der Buchdruckerei bedruckt und am Ende des Märchens verbrannt. Doch – und dies ist für die folgenden Ausführungen entscheidend – auch dieser Verbrennungsprozess erzeugt einen Rest. Zum Schluss zeugt ein Haufen Asche von der Existenz des Papiers.

Auch diese Erzählung lenkt den Blick des Lesers auf die materielle Grundlage des Buches. In diesem Fall werden allerdings nicht die Zeichen akzentuiert, die die sprachliche Bedingung der Möglichkeit eines Weltbezugs bieten, sondern die dinglichen Zeichenträger, die nicht als sprachliche Zeichen fungieren. Das Märchen leistet somit einer merkwürdigen Form von Realismus Vorschub, der die Hinwendung zu den Dingen des alltäglichen Lebens, die in der Geschichte verhandelt wird, potenziert. Der Text verweist den Leser auf die Materialität des Papiers und mit dem Motiv der Asche – zumindest indirekt – auf die Materialität, d.h. die bloße Konsistenz der gedruckten Buchstaben, die ihrerseits als Zeugen für eine singuläre Pro-

duktionsgeschichte instrumentalisiert werden.³⁴ Als Index stiftet das materielle Zeichen einen ganz anderen Bezug zur Wirklichkeit als die Buchstaben, welche die Grundlage einer auf dem Prinzip des Textes konstituierten Form von Wirklichkeit bieten.

Diese zeichentheoretische Diskussion wird in dem 1869 im *Folkekalender for Danmark* abgedruckten Märchen *Laserne (Die Lumpen)* weitergeführt. Denn hier verwickeln sich zwei Lumpen, die der Fiktion nach aus Norwegen und Dänemark stammen und vor einer Fabrik auf ihre Verarbeitung zu Papier warten, in einen Streit über die Vorzüge der beiden Nationen. Dabei macht Andersen sehr deutlich auf die sprachliche oder sogar die vom Buchmarkt selbst initiierte Konstruktion der entsprechenden Nationalstereotypen aufmerksam. Gleichzeitig werden genau diese sprachlichen Konstruktionen mit dem Hinweis auf die Materialität des Papiers unterlaufen, das lediglich über eine sprachliche Zuschreibung als >norwegisches< oder >dänisches< Produkt klassifiziert werden kann.

Auch das oben erwähnte Märchen *Flipperne* endet in einer Papiermühle. Dabei wird der Bezug auf die Materialität des Papiers noch einmal potenziert. Denn hier wird nicht auf das Material an sich, sondern konkret auf das singuläre Blatt verwiesen, auf dem die Geschichte abgedruckt ist. Am Ende der Geschichte prahlt der Kragen vor den anderen Lumpen über seinen vermeintlichen Erfolg als Liebhaber, wobei er sich insbesondere mit der Fiktion zu schmücken versucht, dass das Strumpfband sich aus Liebe zu ihm umgebracht habe und in einen Wasserkübel gegangen sei. Diese Lüge drängt ihn schließlich zu der folgenden Feststellung:

>Jeg har meget paa min Samvittighed, jeg kan trænge til at blive til hvidt Papir!<
Og det blev de, alle Kludene bleve hvidt Papir, men Flipperne bleve netop til dette Stykke hvide Papir vi her see, hvorpaa Historien er trykt, og det var fordi at de praledesaa frygteligt bagefter af hvad der aldrig havde været; og det skal vi tænke paa, at vi ikke bære os ligesaadan ad, for vi kunne saamæn aldrig vide, om vi ikke ogsaa engang komme i Klude-Kassen og blive gjort til hvidt Papir og faae vor hele Historie trykt for paa, selv den allerhemmeligste og maa saa selv løbe om og fortælle den, ligesom Flipperne. (EoH I, 450-451)

>Ich habe viel auf dem Gewissen, es drängt mich geradezu, weißes Papier zu werden!<
Und das wurde er, alle Lumpen wurden weißes Papier; aber der Kragen wurde gerade zu diesem Stück weißem Papier, das wir hier sehen und auf das diese Geschichte gedruckt ist, und das geschah, weil er so fürchterlich mit dem geprahlt hatte, was nie

³⁴ Zu den zeichentheoretischen Reflexionen, die die Auseinandersetzung mit den Dingen im Realismus vorantreiben vgl. Sabine Schneider: Die stumme Sprache der Dinge. Eine andere Moderne in der Erzählliteratur des 19. Jahrhunderts. In: Elisabeth Bronfen, Christian Kiening (Hg.): Mediale Gegenwärtigkeit. Zürich 2007, S. 265-281. Generell zum Versuch über die Dingtheorie zu einem neuen Verständnis realistischer Erzählweisen zu gelangen, vgl. Sabine Schneider, Barbara Hunfeld (Hg.): Die Dinge und die Zeichen. Dimensionen des Realistischen in der Erzählliteratur des 19. Jahrhunderts. Würzburg 2008. Allgemein zu Problemen und Möglichkeiten, ästhetische Kategorien der Moderne auf Erzähltexte des Realismus zu übertragen, vgl. Ralf Simon: Realismus und Moderne. In: Christian Begemann (Hg.): Realismus. Epoche – Werke – Autoren. Darmstadt 2007, S. 207-223.

gewesen war; und daran sollten wir denken, damit wir uns nicht so benehmen, denn wir können wirklich nicht wissen, ob wir nicht auch einmal in die Lumpenkiste kommen und zu dem weißen Papier gemacht werden und unsere ganze Geschichte aufgedruckt bekommen, selbst die allergeheimste, und ob wir dann selbst herumlaufen und sie erzählen müssen wie der Kragen.

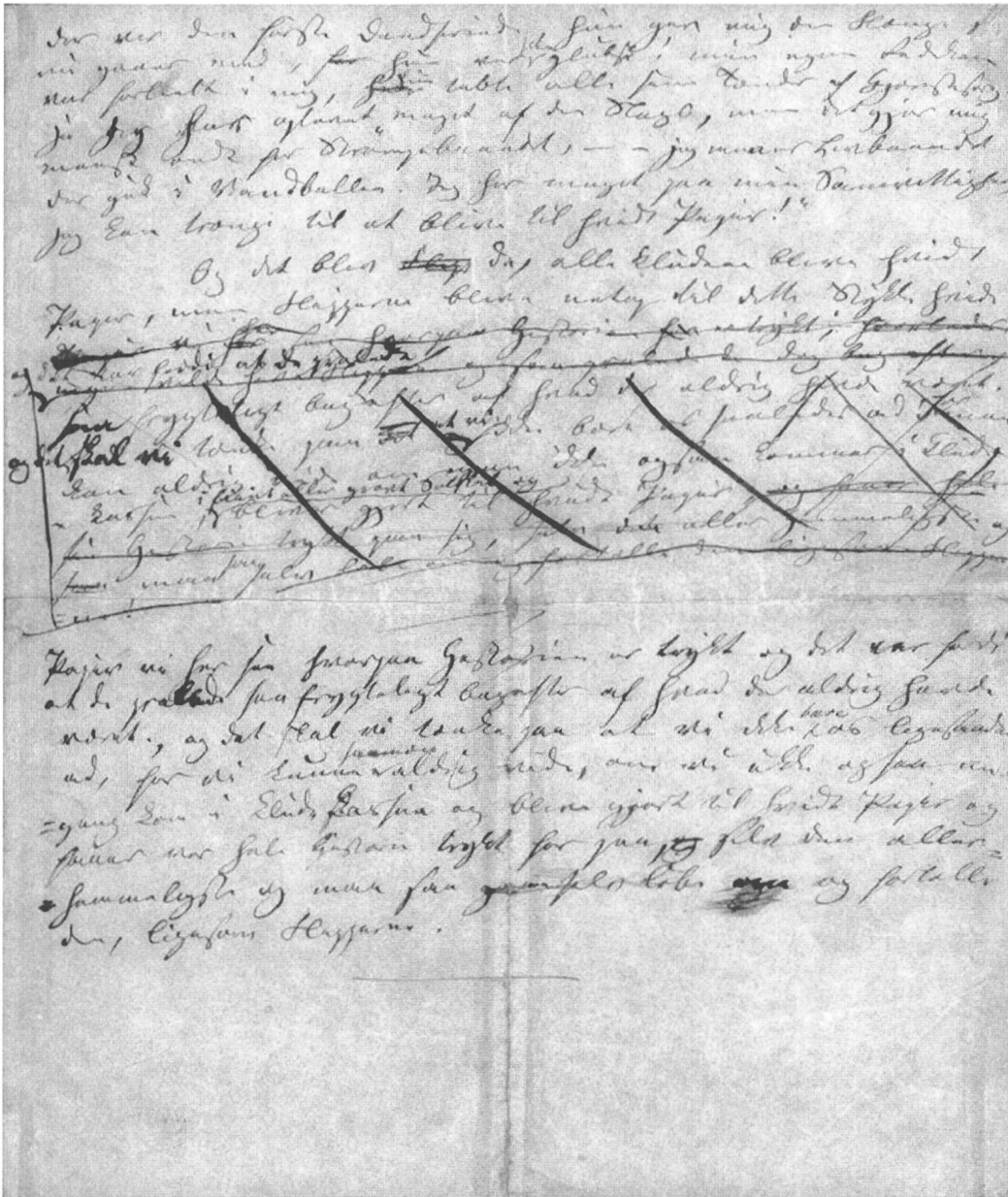


Abb. 3

Der verlogene Wunsch des Kragens, weißes Papier zu werden, verkehrt sich also in seiner Erfüllung, indem er nun gezwungen wird, seine tatsächlichen Sünden zu beichten. Aber auch der Text selbst verwickelt sich in markante Widersprüche, denn die enthüllte Geschichte über genau das Blatt Papier, auf dem die Geschichte geschrieben oder abgedruckt ist, wird überdeutlich als reine Fiktion gekennzeichnet und ruft das Interesse für eine Erfahrung der Dinglichkeit des Papiers hervor, die weder von dessen materieller Präsenz als Objekt noch von einer – wie auch immer

gearteten – Form von Erzählung eingelöst werden kann. Der Text verweist also nicht auf die Materialität des präsentierten Blattes, sondern auf eine entzogene Form von Materialität, die wir im Anschluss an Bill Brown als dessen Dinglichkeit bezeichnen könnten (s.o.).

Diese Pointe lässt sich vielleicht gut mit zwei Abbildungen illustrieren, die den Schluss des Märchens im Faksimile der Originalhandschrift und einer beliebigen Auflage wiedergeben (Abb. 3 und 4).³⁵

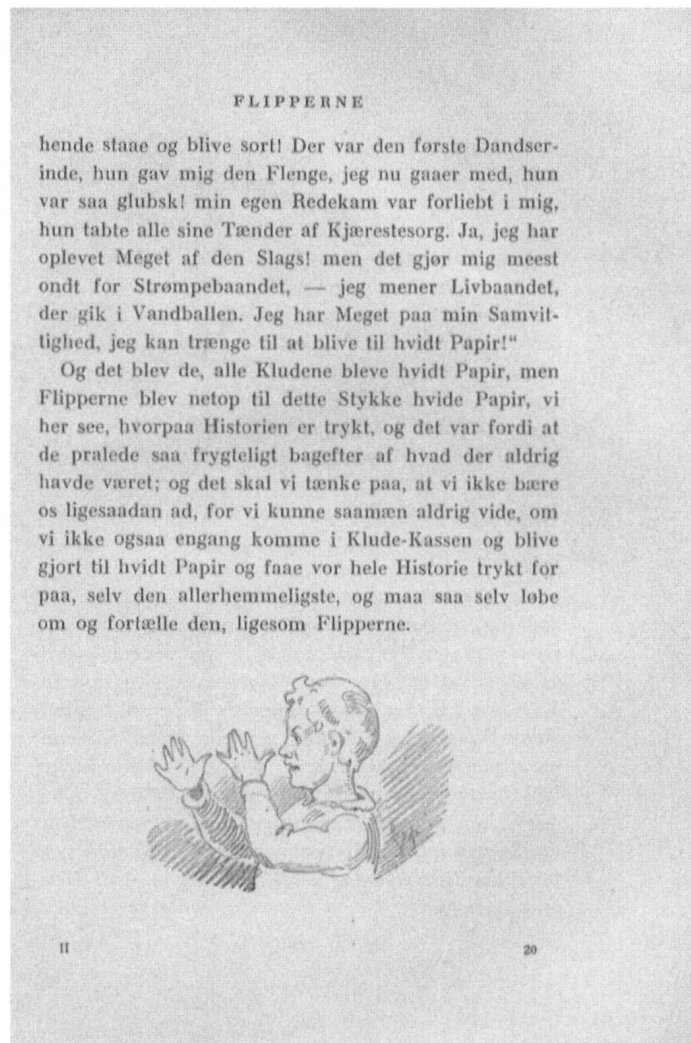


Abb. 4

Schon in der Handschrift wirkt der Rekurs auf die Geschichte des singulären Blattes keineswegs glaubwürdig, könnte aber dazu beitragen, das Papier der hier präsentierten Handschrift als singuläres Zeugnis eines einmaligen Schreibprozesses zu feti-

³⁵ Abbildung 3 zeigt das Ende der Erzählung im Originalmanuskript, das zur Sammlung der Odense Bys museer gehört. Abb. 4 gibt die Seite 305 der 1919 von Hans Brix und Anker Jensen publizierte Ausgabe der *Eventyr* wieder. Um die Pointe meiner Argumentation zu verdeutlichen, handelt es sich genauer gesagt um eine Wiedergabe des Blattes aus meinem Exemplar dieser Ausgabe, das ich von meinen Stockholmer Großtanten geerbt habe und das als Erinnerungsträger mit konkreten Personen und Ereignissen verknüpft ist.

schisieren. Immerhin handelt es sich ja um genau dieses Blatt, auf das Andersen selbst die Geschichte des Kragens bezogen hat. In dem als Ware vertriebenen Buch dagegen löst der Hinweis auf die Singularität exakt dieses Blattes genau den Widerstreit zwischen Massenartikel und dem Buch als singulärem, dinghaftem Zeugnis aus, der in vielen der Dingmärchen und nicht zuletzt in *Flipperne* selbst thematisiert wird.

Es erscheint mir keineswegs zufällig, dass sich Andersen just Ende der 1840er Jahre mit den Besonderheiten einer massenhaften Papierproduktion und (indirekt) mit dem Buch als Massenware auseinandersetzt. Das gesamte frühe 19. Jahrhundert ist von der Industrialisierung der Papierherstellung geprägt, deren weitreichende Effekte etwa an der rasanten Verbreitung der Zeitungsmedien deutlich werden.³⁶ Ein noch tieferer Einschnitt in der Papierproduktion zeichnet sich aber just in den 1840er Jahren ab, als zum ersten Mal Papierherstellungsverfahren entwickelt werden, die nicht mehr mit Lumpen, sondern mit Holz arbeiten. Wie aufmerksam Andersen die rasanten Entwicklungen in der Papierproduktion verfolgte und wie gut er mit den entsprechenden industriellen Prozessen vertraut war, zeigt sein später Reiseessay *Silkeborg*, den er im *Folkekalender for Danmark 1854* veröffentlicht. Der Artikel widmet sich just der Beschreibung einer modernen Papierfabrik, die Michael Drewsen, mit dessen Familie Andersen regen Kontakt pflegte, dort in den 1840er Jahren gegründet hat.³⁷

Die Ausführung zum konkreten medien- oder technikhistorischen Kontext von *Flipperne* mögen Andersens gesteigerte Aufmerksamkeit für die Materialität des Papiers, die sich in den erwähnten Geschichten manifestiert, erklären. Das Besondere an Andersens Märchen besteht allerdings darin, dass er schon zu diesem Zeitpunkt über die weitreichenden ästhetischen Konsequenzen einer massenhaften, seriellen Papier- und Buchproduktion zu reflektieren scheint, die durch die fortlaufenden technischen Evolutionen noch beschleunigt wird.

Auch diese ästhetischen Reflexionen lassen sich mit Blick auf die beiden Abbildungen (Abb. 3 und 4) erläutern. Während das gedruckte Buch meiner Interpretation zufolge also weniger auf den aktuellen Zeichenträger selbst als auf die Differenz zwischen einem massenhaft reproduzierten Druckwerk und einem singulären Manuskript verweist, scheint das Manuskript doch zu einer Fetischisierung des singulären Blattes beizutragen, auf dem das Ende der Erzählung geschrieben ist (Abb. 3). Auch hier ist Vorsicht geboten: Denn im Kontext der Überlegungen zu einem veränderten Umgang mit den Dingen – und vor allem im Kontext der Analyse der entsprechenden Begehrensstrukturen, die Andersen just in *Flipperne* entwickelt,

³⁶ Zu den einschneidenden Veränderungen in der Papierproduktion des frühen 19. Jahrhunderts vgl. stellvertretend Rolf Stümpel (Hg.): *Vom Velinpapier zur Papiermaschine*. In: Ders. (Hg.): *Papier (= Materialien 2)*. Berlin 1987, S. 35-40; Claus Gröger: *Papier – Vom Aufstieg des Handgeschöpften zum unentbehrlichen Massenprodukt. Der technikgeschichtliche Wissensstand zum Grundstoff literarischer Kultur*. In: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur* 15 (1990), S. 184-206.

³⁷ Vgl. Hans Christian Andersen: *Silkeborg*. In: Ders.: *Samlede Skrifter*. Bd. 6. Kopenhagen 1877, S. 273-283.

– wird diese Auratisierung des singulären Blattes sofort wieder zurückgenommen. Andersen verweist nicht auf die präsenste Materialität des Blattes, sondern auf seinen Charakter als Fetisch, der sich über das Moment des Entzugs definiert. Diese Reflexion betrifft selbstverständlich nicht nur das auratisierte Manuskriptblatt, sondern auch den als Ware vertriebenen Märchentext, den Andersen, wie oben erwähnt, zunächst auf dem englischen Buchmarkt feilzubieten versucht, wobei der Titel der entsprechenden Anthologie – *A Christmas Greeting to My English Friends* – nicht von ungefähr auf das Weihnachtsgeschäft verweist.

Flipperne, Laserne und *Hørren* sind nur drei Belege für eine Reihe anderer Dingmärchen, in denen sich Andersen mit dieser komplexen Form von Materialität beziehungsweise mit dieser Form des Fetischcharakters von Texten beschäftigt. Zu nennen wäre dabei sicherlich auch das Märchen *Den stumme bog* (1863; *Das stumme Buch*), in dem die Idee einer nicht mehr am Buchstaben, sondern an der Buchmaterie selbst orientierten Lektüre mit dem Motiv eines Herbariums auf den Punkt gebracht wird, dessen einzelne Pflanzen als Indices für verschiedene Episoden aus dem Leben eines Toten gedeutet werden.³⁸ Auch hier steht der nachträgliche Versuch des Textes, den Dingen eine sprachlich definierte Geschichte zu verleihen, in Spannung zu der mit dem Titel unterstrichenen Idee eines stummen Buches, das sich eben nicht mehr lesen lässt und doch nicht als reines Papierobjekt wahrgenommen werden kann, da es den Leser mit einer ihm konsequent entzogenen Dinglichkeit konfrontiert.

Nochmals sei darauf verwiesen, inwiefern sich meine Interpretation der erwähnten Texte genau in diesem Punkt von Lektüren unterscheidet, die – wenn man so will ahistorisch – auf Andersens Aufmerksamkeit für Schreibwerkzeuge und Schriftträger verwiesen haben.³⁹ Meines Erachtens erweitert Andersen die schrift- und medientheoretischen Beobachtungen, die in diesen Märchen selbstverständlich enthalten sind, um drei weitere Reflexionsschleifen:

1. Die Schriftreflexion wird durch eine Aufmerksamkeit für den materiellen Zeichenträger überboten. Es geht um eine Aufmerksamkeit für das singuläre Blatt Papier, das als materieller Gedächtnisträger für spezifische, mit diesem Blatt verbundene Ereignisse (seien es der spezifische Prozess seiner Produktionsgeschichte oder Erinnerungen an verschiedene Besitzer).

2. Diese gedächtnistheoretische Spekulation wird durch eine Reflexion über die spezifische Materialität des Papiers gesteigert, die sich nicht sprachlich diskursiv erfassen lässt, sondern nur als inkommensurable, sich entziehende Form der Materialität fassbar ist.

³⁸ Zu *Den stumme bog* im Kontext der gedächtnistheoretischen Reflexionen Andersens vgl. Seiler: >Gjemt [er ikke] glemte< (Anm. 26) S. 17-22.

³⁹ Bezeichnenderweise verknüpfen sowohl Achet, wie van Hees und Stecher-Hansen ihre Beobachtungen zur Selbstreflexivität von Andersens Texten mit dem Verweis auf entsprechende Phänomene in Texten des 20. Jahrhunderts. Vgl. van Hees: *En modern fortælling* (Anm. 19); Marc Achet: *Andersen et le conflit des écritures* (Anm. 22); Stecher-Hansen: *Romantic and Modern Metatexts* (Anm. 22).

3. Die Aufmerksamkeit für das spezifische Material von Buch und Papier wird schließlich mit sehr konkreten medienhistorischen und ding- oder warentheoretischen Reflexionen verbunden, mit denen Andersen die Auratisierung des singulären Schrifträgers, die sich in den angedeuteten gedächtnis- und materiethoretischen Überlegungen abzeichnet, wieder zurücknimmt. So wird er sich schließlich nicht nur für Buch und Papier als singuläre Gedächtnisträger und singuläre Materialien interessieren, sondern auch für Buch und Papier als massenhaft reproduzierte Dinge, die als Teil einer komplexen Begehrensökonomie fungieren und entsprechend als Waren fetischisiert werden.

Es ist evident, dass sich Andersens bislang geschilderte, extrem genaue Beobachtungen zum veränderten Status der Dinge und insbesondere zum veränderten Status von Schreibwerkzeugen und Schrifträgern auch auf sein Verständnis des Lesens ausgewirkt haben. Schon mit der Darstellung der sprechenden Dinge verweist Andersen auf eine rhetorische Figur, nämlich die *Prosopopöia*, die eng mit dem Akt der Lektüre verknüpft ist. Indem die Texte die Fiktion der sprechenden Dinge durch ironische Brechungen oder Rahmungen unterlaufen, tragen sie zu einer kritischen Reflexion des Lektüreaktes bei: Die Illusion aus den materiellen Buchseiten die Stimme eines Subjektes heraushören zu können, wird gestört und der Leser wird mit einer Dinglichkeit der Texte konfrontiert, die sich nicht allein über deren Zeichencharakter erschließt.

Diese Beobachtung lässt sich an einem Märchen konkretisieren, das meines Erachtens als eine Art metapoetologischer Kommentar zu den ohnehin selbstreferentiell konzipierten Dingmärchen gelesen werden kann. Schon der Anfang des 1852 publizierten Märchens *Nissen hos Spekhøkeren* (*Der Nisse beim Speckhöcker*) verdeutlicht das Reflexionspotential des Textes. Ein Student vertieft sich beim Einkaufen in die Lektüre einer Buchseite, die als Verpackungsmaterial um einen Käse gewickelt worden ist. Er verzichtet auf den Käse und kauft stattdessen die Reste des Buches, die sich noch beim Speckhöcker finden. Mit einem Witz macht er dabei auf die merkwürdige Verschränkung von symbolischem und ökonomischem Wert aufmerksam, welche die Ware Buch im Gegensatz zum Käse auszeichnet:

>Tak,< sagde Studenten, >lad mig faae den [Bogen] istedetfor Osten! jeg kan spise Smørrebrødet bart! syndigt var det, om hele den Bog skulde rives i Stumper og Stykker. De er en prægtig Mand, en practisk Mand, men Poesi forstaaer De Dem ikke mere paa, end den Bøtte!<

Og det var uartig sagt, især mod Bøtten, men Spekhøkeren loe og Studenten loe, det var jo sagt saadan i en Slags Spøg. (EoH II, 67)

>Danke<, sagte der Student, >lassen Sie mich [das Buch] anstelle des Käses nehmen! Ich kann mein Butterbrot auch ohne Aufstrich essen! Es wäre Sünde, wenn das ganze Buch in Fetzen und Stücke gerissen werden würde. Sie sind ein prächtiger Mann, ein praktischer Mann, aber von Poesie verstehen Sie nicht mehr als diese Tonne.<

Und das war unartig gesagt, insbesondere gegenüber der Tonne, aber der Speckhöcker lachte und der Student lachte, es war ja so im Scherz dahin gesagt.

Nicht nur der Erzähler, auch ein Nisse (Wichtel), der dieses Gespräch belauscht, ärgert sich über den Witz des Studenten. In der Nacht geht er in den Laden, um der Tonne zu ihrem Recht zu verhelfen:

Da det blev Nat, Boutiken lukket og Alle tilsengs, paa Studenten nær, gik Nissen ind og tog Madamens Mundlæder, det brugte hun ikke naar hun sov, og hvor i Stuen han satte det paa nogensomhelst Gjenstand, der fik den Maal og Mæle, kunde udtale sine Tanker og Følelser ligesaa godt, som Madammen, men kun een ad Gangen kunde have det, og det var en Velgjerning, for ellers havde de jo talt hverandre i Munden. (EoH II, 67)

Als es Nacht wurde, der Laden geschlossen war und alle außer dem Studenten zu Bett gegangen waren, kam der Nisse herein und nahm das Mundleder der Frau. Das brauchte sie nicht, wenn sie schlief. Wo er es in der Stube auf einen Gegenstand legte, bekam dieser Sprache und Wort und konnte seine Gedanken und Gefühle genauso gut aussprechen wie die Frau. Aber nur einer auf einmal konnte das Mundleder bekommen, und das war eine Wohltat, denn sonst wären sie alle einander ins Wort gefallen.

Es handelt sich um eine kaum übersetzbare Passage, da Andersen den im Dänischen üblichen Ausdruck ›Mundleder‹ (deutsch ›Maulwerk‹) hier buchstäblich verwendet. Das in jeder Hinsicht schiefe Sprachbild des auf die Dinge gelegten ›Mundleders‹ wiederum verdeutlicht just die rhetorische Strategie, mit der im Märchen den Dingen – hier der Tonne, einer Kaffeemühle, einem Geldkästchen und einem Butterfässchen – eine Stimme verliehen wird. Dass sich der Text tatsächlich auf eine solche Reflexion des Lesens einlässt, wird in einer Szene verdeutlicht, in der der Nisse den Studenten bei der Lektüre des Buches beobachtet. Wichtig ist mir bei diesen Beobachtungen, dass Andersen seine Reflexionen über den spezifischen Status des Buches als Ding und Ware offensichtlich mit einer subtilen Reflexion über eine spezifische Lektürepraktik verknüpft, die an die (halluzinatorische) Wahrnehmung von Stimmen gebunden ist.

4. Fazit

In einer kurzen Lektüre von *Keiserens nye Klæder* beschäftigt sich Jacques Derrida mit nichts Geringerem als der Frage nach dem Status von Text-Interpretationen überhaupt.⁴⁰ Ausgangspunkt seiner Argumentation bildet Freuds Interpretation von Andersens Märchen in der *Traumdeutung*. Freuds Bemühen, mit seiner psychoanalytischen Deutung die verborgene Wahrheit über *Keiserens nye Klæder* zu enthüllen, laufe fehl, da der Text selbst schon die Frage nach Verkleidung und Enthüllung, nackter Wahrheit und rhetorischem Betrug ins Zentrum des geschilderten Geschehens stelle. Das heißt, dass die zentrale Differenz von manifester Darstellung und latentem, verborgenem Inhalt, auf die Freud in seiner Analyse immer wieder rekurriere, durch Andersens Märchen selbst schon unterlaufen werde, das seine wie

⁴⁰ Vgl. das Kapitel »Der Facteur der Wahrheit« in Jaques Derrida: Die Postkarte. Von Sokrates bis Freud und jenseits. Bd. 2. Berlin 1987, S. 183-282, insb. 185-192.

auch immer argumentierenden Interpreten auf diese Weise theoretisch überhole. Derrida gründet seine Lektüre vor allem auf der Metaphorik einer sprachlich-rhetorischen Textur, die in einem Zug dazu beitrage, Wahrheiten zu erzeugen und zu verhüllen.

Bereits diese Beobachtungen sollten uns davor warnen, die Dingmärchen als simple Parabeln zu interpretieren, in denen Andersen sich der sprechenden Dinge lediglich bedient, um moralische Wahrheiten zu formulieren, die sich von den Texten abheben ließen. Ich habe zu zeigen versucht, dass sich die meisten der Dingmärchen ganz im Gegenteil in ähnlich komplexe Sprachbetrachtungen verwickeln wie *Keiserens nye Klæder*. Schon die wenigen Zitate in diesem Aufsatz zeigen, inwieweit die Märchen von Sprachspielen leben, die zu einer selbstreferentiellen Inszenierung der rhetorischen Figuren führen, mit denen die Texte operieren. Dabei habe ich jedoch versucht, den Blickwinkel von der metaphorischen Textur, um die Derridas Beobachtungen kreisen – also das Gewebe der Signifikanten, das Verkleidung und Enthüllung in einem konstituiert und somit zur Erzeugung von Wahrheiten beiträgt, – zu der realen Textur zu verschieben, auf der Signifikanten ruhen: das heißt den Leinengeweben und Lumpen, die auf eine Dinglichkeit des Papiers verweisen, die sich nicht mehr allein mit semiotischen Kategorien beschreiben lässt.⁴¹ Die Aufmerksamkeit für die Dinglichkeit der Medien, über die sich das Subjekt performativ konstituiert, geht in den Märchen mit der Thematisierung einer subtilen Verdinglichung des Subjektes einher, in denen das komplexe Wechselspiel zwischen Subjekten und Objekten in Ansätzen medien- und körpertheoretisch erörtert wird. Der besondere Reiz der Märchen besteht dabei darin, dass diese Reflexionen über die Verdinglichung des Subjekts in einem denkbar krassen Gegensatz zur Anthropomorphisierung der Dinge steht, mit der die Texte spielen.

All diese Reflexionen habe ich auf Andersens Auseinandersetzung mit einer aufblühenden Warenwelt zurückzuführen versucht, mit der sich der Autor – wie dies Elisabeth Bronfen in einer schönen Lektüre der *Fußreise* gezeigt hat⁴² – schon früh auseinandersetzt. Doch während der Bezug auf die Welt der Waren in der *Fußreise* genutzt wird, um das philosophisch legitimierte Verfahren einer potenzierten romantisch-ironischen Schreibweise, wie wir sie etwa bei Schlegel ausgeprägt finden, endgültig zu subvertieren und auf den Charakter des Kunstwerkes als reines Konsumgut aufmerksam zu machen, geht Andersen in den Dingmärchen eher den veränderten Dingbeziehungen und vor allem den veränderten Begehrensstrukturen nach, die durch die Waren ausgelöst werden. Darüber hinaus reflektieren die Märchen über eine Ästhetik der beschädigten und fragmentierten Gegenstände, die zumindest einen indexikalischen Bezug auf eine dem Subjekt grundlegend entzo-

⁴¹ Zu entsprechenden papierfixierten Überlegungen in der Briefkultur des deutschen Sprachraums vgl. den schönen Aufsatz von Davide Giuriato: Briefpapier. In: Anne Bohnenkamp-Renken, Waltraud Wiethölter (Hg.): *Der Brief. Ereignis und Objekt*. Frankfurt a.M. 2008, S. 1-18.

⁴² Vgl. den Beitrag »Pop Nacht. Andersens *Spaziergang in einer Sylvesternacht* (1829)« in diesem Band.

gene Wirklichkeit garantieren sollen. Sowohl in den poetologischen Reflexionen zur Begehrensökonomie der Waren wie in der angedeuteten Ästhetik der fetischisierten, zurückgelassene Dinge – das heißt in der Aufmerksamkeit für die verrostete Nadel im Rinnstein, den aufgeweichten Saffian-Ball im Abfalleimer oder den beim Speckhörer wiederverwerteten Buchseiten – wird das Potential von Andersens Märchen deutlich. Sie geben keineswegs dem Begehren nach ›Authentizität‹ und ›Präsenz‹ nach, das in der Diagnose der zu Waren verkommenen und entfremdeten Dinge mitschwebt, sondern machen gerade auch in ihrer Aufmerksamkeit für den fetischisierten Müll oder für das in seiner unbegreiflichen Materialität fetischisierte Papier deutlich, dass dieser Wunsch nach ›Authentizität‹ und ›Präsenz‹ selbst nur ein Effekt der Warenökonomie ist.

Literatur

Primärliteratur:

- Hans Christian Andersen: Silkeborg. In: H.C. Andersens samlede skrifter. Andet udgave. Bd. 6. Kopenhagen 1877, S. 273-283.
- H.C. Andersens samlede værker. Hg. von Klaus P. Mortensen. Bd. 1-3. Eventyr og Historier I-III. Hg. von Laurids Kristian Fahl u.a. Kopenhagen 2003. (= EoH)
- M. [Barthélemy] Imbert: La pume d'un bel-esprit. In: Ders.: Fables nouvelles. Paris 1773, S. 50f.

Sekundärliteratur

- Agamben, Giorgio: Stanzen. Das Wort und das Phantasma in der abendländischen Kultur [1977]. Zürich/Berlin 2005.
- Auchet, Marc: Andersen et le conflit des écritures. Essai sur la métanarrativité dans les Contes et histoires. In: Ders. (Hg.): (Re)lire Andersen. Modernité de l'œuvre. Paris 2007, S. 81-102.
- Baudrillard, Jean: Das System der Dinge. Über unser Verhältnis zu den alltäglichen Gegenständen [1968]. Frankfurt/New York 2007, S. 95-109.
- Böhme, Hartmut: Fetischismus und Kultur. Eine andere Theorie der Moderne. Hamburg 2006.
- Brandes, Georg: H.C. Andersen som Eventyrdigter [1870]. In: Ders.: Danske digterportrætter. Hg. von Sven Møller Kristensen. Kopenhagen 1964, S. 192-236.
- Bronfen, Elisabeth: Pop Nacht. Andersens *Spaziergang in einer Sylvesternacht* (1829) [in diesem Band].
- Brown, Bill: Thing Theory. In: *Critical Inquiry* 28:1 (2001), S. 1-22.
- Castoriadis, Cornelius: Gesellschaft als imaginäre Institution. Entwurf einer politischen Philosophie [1975]. Frankfurt a.M. 1990.
- Depenbrock, Heike und Heinrich Detering: Die Sprache der Dampfmaschine: H.C. Andersens >Et Stykke Perlesnor<. In: *Norrøna* 8 (1988), S. 6-16.
- Depenbrock, Heike und Heinrich Detering: Der Tod der Dryade und die Geburt der Neuen Muse. In: Kurt Braunmüller und Mogens Brøndsted (Hg.): *Deutsch-nordische Begegnungen*. 9. Arbeitstagung der Skandinavisten des deutschen Sprachgebiets 1989 in Svendborg. Odense 1991, S. 366-390.
- Depenbrock, Heike und Heinrich Detering: Poesie und industrielles Zeitalter in I Sverrig. In: Johan de Mylius (Hg.): *Andersen og verden*. Indlæg fra den første internationale H.C. Andersen-konference. 25.-31. August 1991, Odense 1993, S. 31-51.
- Derrida, Jacques: Der Facteur der Wahrheit. In: Ders.: *Die Postkarte*. Von Sokrates bis Freud und jenseits. Bd. 2. Berlin 1987, S. 183-282.
- Detering, Heinrich: Andersen dans les Passages parisiens. La dryade entre Baudelaire, Rilke et Benjamin. In: *Etudes germaniques* 58 (2003), S. 711-733.
- Fechner-Smarsly, Thomas: Der Spiegel und sein Schatten. Abdrücke der frühen Photographie in Texten von Aa.O. Vinje, Henrik Ibsen und H.C. Andersen. In: Annegret Heitmann, Joachim Schiedermaier (Hg.): *Zwischen Text und Bild*. Zur Funkionali-

- sierung von Bildern in Texten und Kontexten (= Nordica 2). Freiburg im Brsg. 2000, S. 21-42.
- Frank, Thomas und Albrecht Koschorke, Susanne Lüdemann, Ethel Matala de Mazza: Des Kaisers neue Kleider. Über das Imaginäre politischer Herrschaft. Texte – Bilder – Lektüren. Frankfurt a.M. 2002.
- Gaffikin, Brigid: Material Witnesses. Hans Christian Andersen's Tingseventyr and the Memories of Things. In: Edda 2004:3, S. 186-200.
- Giuriato, Davide: Briefpapier. In: Anne Bohnenkamp-Renken, Waltraud Wiethölter (Hg.): Der Brief. Ereignis und Objekt. Frankfurt a.M. 2008, S. 1-18.
- Gröger, Claus: Papier – Vom Aufstieg des Handgeschöpften zum unentbehrlichen Massenprodukt. Der technikgeschichtliche Wissensstand zum Grundstoff literarischer Kultur. In: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur 15 (1990), S. 184-206.
- Hauberg Mortensen, Finn: Ting og eventyr. In: Nordica 23 (2006), S. 61-79.
- van Hees, Annelies: En modern fortælling. In: Aage Jørgensen, Henk van der Liet (Hg.): H.C. Andersen. Modernitet og modernism. Essays i anledning af Annelies van Hees' asked fra Amsterdams Universitet. Amsterdam 2006, S. 9-21.
- Kjældgaard, Lasse Horne: Die Emanzipation der Bilder. Das optische Unbewusste in Hans Christian Andersens *Der Schatten*. [in diesem Band].
- Lundbo Levy, Jette: Om ting der gå i stykker – Gunnar Ekelöf og H.C. Andersen. In: Edda 1998:3, S. 259-267.
- Rubow, Paul V.: H.C. Andersens Eventyr [1927]. Kopenhagen 1967.
- Scarry, Elain: Der Körper im Schmerz. Die Chiffren der Verletzlichkeit und die Erfindung der Kultur. Frankfurt a.M. 1992.
- Schneider, Sabine: Die stumme Sprache der Dinge. Eine andere Moderne in der Erzählliteratur des 19. Jahrhunderts. In: Elisabeth Bronfen, Christian Kiening (Hg.): Mediale Gegenwärtigkeit. Zürich 2007, S. 265-281.
- Schneider, Sabine und Barbara Hunfeld (Hg.): Die Dinge und die Zeichen. Dimensionen des Realistischen in der Erzählliteratur des 19. Jahrhunderts. Würzburg 2008.
- Schneider, Sabine: Einleitung. In: Dies., Barbara Hunfeld (Hg.): Die Dinge und die Zeichen, S. 11-24.
- Seiler, Thomas: >Gjemt [er ikke] glemte< – Erinnern und Vergessen in H.C. Andersens Dingmärchen. In: Anderseniana 2008, S. 5-25.
- Simon, Ralf: Realismus und Moderne. In: Christian Begemann (Hg.): Realismus. Epoche – Werke – Autoren. Darmstadt 2007, S. 207-223.
- Stecher-Hansen, Marianne: Romantic and Modern Metatexts: Commemorating Andersen and the Self-Referential Text. In: Johan de Mylius u.a. (Hg.): Hans Christian Andersen. Between Children's Literature and Adult Literature. Papers from the Fourth International Hans Christian Andersen Conference. 1 to 5 August 2005. Odense 2007, S. 88-100.
- Stümpel, Rolf: Vom Velinpapier zur Papiermaschine. In: Ders. (Hg.): Papier (= Materialien 2). Berlin 1987, S. 35-40.

V. Polymorphe Körper



Die umseitige Abbildung zeigt eine Collage von Hans Christian Andersen und Adolph Drewsen aus *Jonas Drewsens Billedbog* (1862). Das Bilderbuch ist Teil der Jean Hersholt Collection, die an der Library of Congress, Washington aufbewahrt wird. Foto mit freundlicher Genehmigung der Rare Books and Special Collections Division of the Library of Congress.