

H. C. Andersen: Märchen und Geschichten

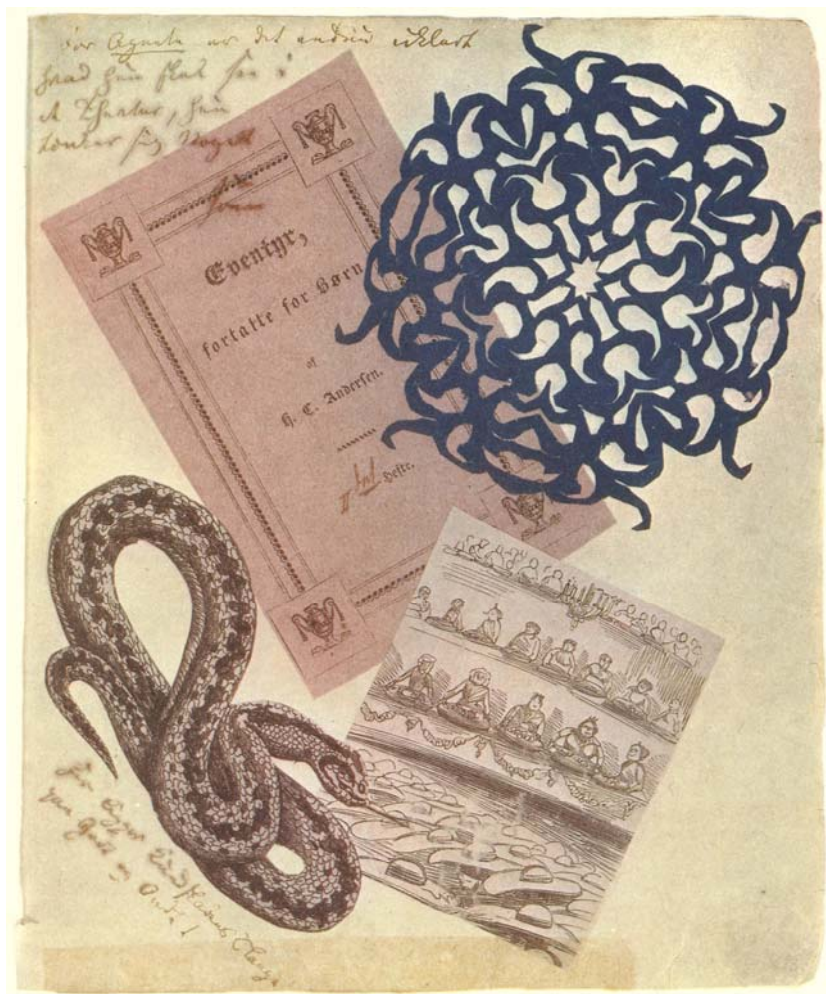
Der Lebenslauf des dänischen Schriftstellers Hans Christian Andersen (1805-1875) besteht in einem außergewöhnlichen Aufstieg aus denkbar schlechten Verhältnissen hin zu einer von fürstlicher Seite protegierten Dichtereexistenz am Königshof. Diese **soziale Doppelperspektive** bestimmt Andersens Märchen bis in die feinsten poetischen Verästelungen hinein.

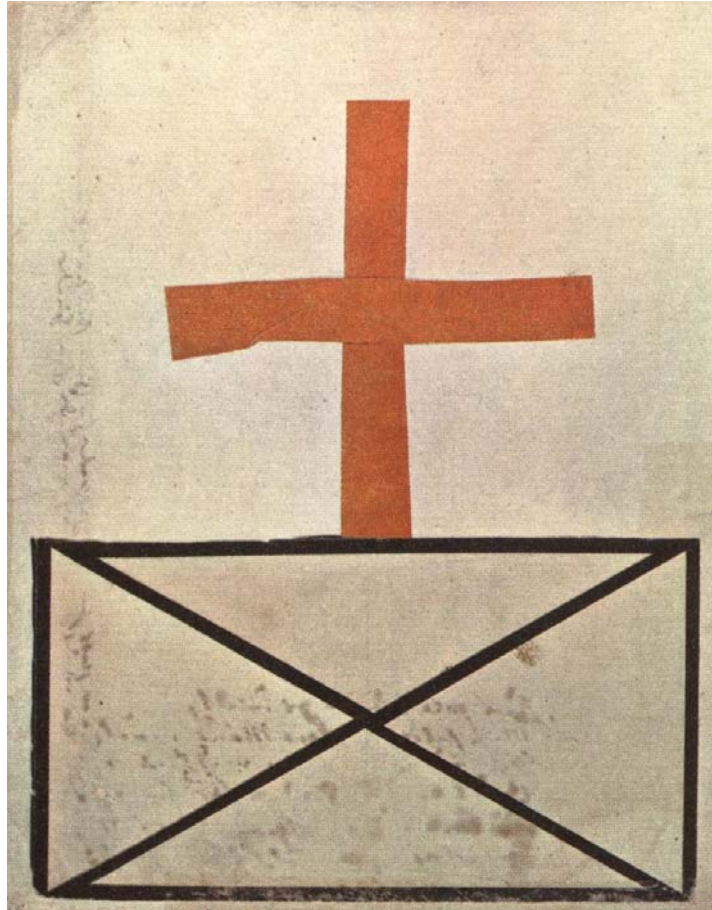
Am Beginn seines umfangreichen Werkes (156 offizielle sowie eine Reihe von inoffiziellen Märchen und Geschichten) stehen Bearbeitungen von Volksmärchen. Bereits im ersten von elf Heften der Sammlung *Eventyr, fortalte for børn* (dän.; *Märchen, für Kinder erzählt*; erschienen 1835-1848) kündigt sich ein neuer und markanter Ton des Dichters an. Er stellt die fundamentalen Kategorien des Volksmärchens in **parodistischem Übermut** und in **satirischer Aggressivität** auf den Kopf. Seine Texte zeichnen sich durch eine **fingierte Mündlichkeit** aus, die innerhalb einer hoch entwickelten, hier reflektierten Schriftkultur und in souveräner Beherrschung eines literarischen Marktes die vergnügliche **Illusion mündlicher Unmittelbarkeit** schafft. Tatsächlich hat Andersen die meisten seiner Märchen im mündlichen Vortrag überprüft, ehe er sie in den Druck gab. Die **Anrede des Lesers**, die **Umgangssprachlichkeit in Syntax und Vokabular** sowie scheinbar **spontane Zwischenrufe** - dies alles evoziert eine mündliche Erzählung ohne den Umweg über die Schrift im Medium der Schrift. Dabei ist die Schrift nicht nur das tatsächliche Medium, sondern sie wird auch im vertrackten, spielerisch gebrochenen Modus dieser fingierten Mündlichkeit immer als Schriftlichkeit bewusst gehalten. Die Grundfigur von Andersens Ironie zeigt sich vor allem in dieser Spannung zwischen dem mündlichen Tonfall der Erzählung und dem Papier, auf dem sie steht. **Andersens Prosa** erweist sich als **übermütig** und **vorwitzig, durchtrieben** und hoch **manieriert**; ihre Naivität ist so scheinheilig wie ihre Artigkeit. Erklärtermaßen hat Andersen seine Märchen auf ein **heterogenes Zielpublikum** hin berechnet, so in einem Brief an seinen romantischen Dichterfreund B.S. Ingemann:

„Ich greife eine Idee auf, die für Ältere gedacht ist - und erzähle sie dann den Kleinen, während ich daran denke, daß Vater und Mutter oft zuhören, und ihnen muß man etwas für den Verstand geben.“

Daraus ergeben sich **unterschiedliche Auslegungsmöglichkeiten dieser Geschichten**: Andersens *Snedronningen* (dt.: *Die Schneekönigin*) ist eine phantasievolle Abenteuergeschichte und zugleich eine psychoanalytische Pubertätsgeschichte sowie eine philosophische Parabel über Erkenntnistheorie, Vernunft und Gefühl. *Fyrtøjet* (dt.: *Das Feuerzeug*) kann als freches Kindermärchen gelesen werden, aber auch als Beschreibung einer Rebellion. In seinem experimentierfreudigen Spätwerk hat Andersen alles ausprobiert: **Reportagen aus dem Paris der großen Weltausstellungen** oder **aus dem Labor der**

Naturwissenschaftler gehen mit dem Volksmärchen aufregende Verbindungen ein, wie man sie aus der Collage-Kunst des 20. Jahrhunderts kennt.



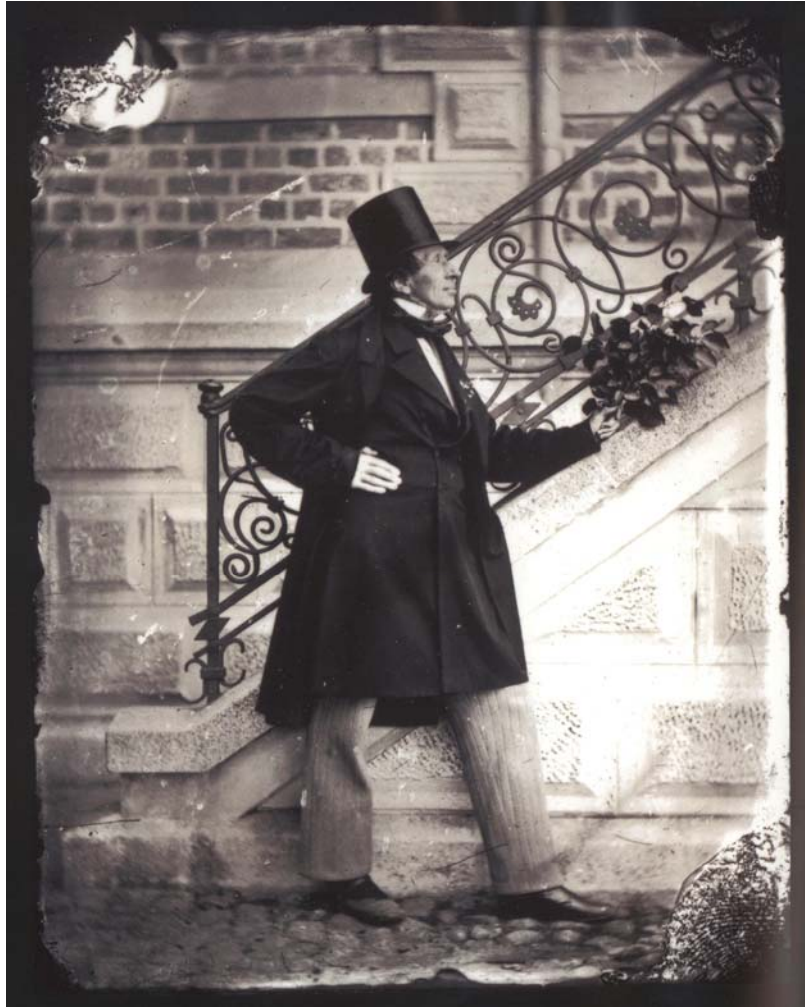


Collagen

Dem **Klischee vom kindlichen Andersen**, bei dessen Lektüre auch erwachsene Leser wieder zu Kindern werden, widersprechen am eindrucklichsten diejenigen Texte, die ausdrücklich von Kindern handeln. **Kinder** sind in Andersens *Märchen, für Kinder erzählt* ebenso wie in seinen späteren von diesem Titel und von diesem Schema emanzipierten *Historier* (dän.; Geschichten) immer **die Wehrlosen** oder - in der sozialen Doppelperspektive dieser Texte - diejenigen, die von der Höhe der Erwachsenen her unten sind. Ein Märchen wie *Herzenskummer* (1853) schildert diese kindliche Sicht als eine **Perspektive der Außenseiter**, begegnet aber der **Gefahr der Sentimentalisierung** mit **sarkastischem Realismus**, indem es z.B. die unterdrückte Aggressivität hinter der geschilderten Familienidylle und damit die **hässliche Fratze des Bürgerglücks** zeigt. Andersens viel beschworene Kindlichkeit entpuppt sich in Wahrheit als **sozial-satirisches Programm**.

Ganz anders hingegen erscheinen in Andersens Texten die **Märchenkönige**, die wie in *Der Reisekamerad* (1835) dem >kleinen< Mann so freundlich entgegentreten, als wäre er einer ihres Schlages. Doch so herzlich Andersens Märchenkönige auftreten, so schwer wird ihnen das Leben gemacht: nicht nur von den genreüblichen Zauberern und Trollen, sondern auch vom eigenen Hofstaat. Dem Kaiser von China wird im Märchen *Die Nachtigall* (1844) das eigene Schloss zu einer Art Eispalast,

so dass er der Hilfe und **Erlösung durch den Eindringling von außen** bedarf. Bei näherem Hinsehen sind viele solcher **Schlösser bei Andersen Eispaläste**. Thomas Mann hat dieses Zentralmotiv zur Darstellung seines einsamen Prinzen in seinen Roman *Königliche Hoheit* aufgenommen. Die Wärme allerdings, die mit den Erlösern von vermeintlich niederer Herkunft in die Eispaläste eindringt, bedeutet zumeist deren Untergang. In manchen der frühen *Märchen, für Kinder erzählt* ist diese Wärme nichts anderes als die **Hitze des Gefechts**. Erstaunlich oft enden die Kämpfe in einem radikalen Umsturz, in Machtkämpfen auf Leben und Tod. Das **Motiv der wachsenden Gewalttätigkeit** kehrt in einer Vielzahl von Texten wieder, u. a. in *Das Feuerzeug* (1835) oder *Hans Tolpatsch* (1855). Letzterer darf als der wohl hitzigste Eindringling in Andersens Frühwerk gelten, gebärdet er sich doch als wildester und aggressivster Außenseiter, als anarchischer Dreckskerl, der am Ende der Geschichte den Thron des Königs erklimmt. Ein proletarischer Usurpator mimt den fröhlichen Volksherrscher: ein kleines Kind kommt ganz oben an. Solche **Umsturzgeschichten** sollen nicht missverstanden werden. Keineswegs wollen Andersens Helden die Könige einfach abschaffen und die goldenen Schlösser schleifen, schließlich lohnt es sich sogar, ein König zu werden. Der junge Andersen will in keiner Monarchie Untertan sein, in der nicht Leute wie er Könige werden können. Dies aber wäre das Ziel seiner Träume. Andersens mörderisch-revoltierende Märchenhelden haben schon deswegen nicht das Geringste gegen die Königinnen und Könige, weil sie selber im Stillen welche sind: kindliche Größenphantasien von ganz weit her. Diese kindlichen Märchenhelden haben nur etwas gegen die momentane Machtverteilung und sie werden getragen von der kecken Zuversicht, dass sich daran mit Glück und gutem Willen leicht etwas ändern lässt. Das Glück ist allerdings meist nur von kurzer Dauer. Erstaunlich schnell von einem Märchen zum anderen kann sich das Selbstvertrauen aus dem Indikativ des Happy End zurückziehen in den sehnsuchtsvollen Optativ. Die bloße **Vorstellung, ein unerkannter Prinz zu sein**, wie beispielsweise in *Die Hirtin und der Schornsteinfeger* (1845), ist ein **unendlich entlastendes und folglich unendlich variiertes Leitmotiv** in Andersens Kindermärchen – so lustvoll wie alle Größenphantasien und so schmerzhaft wie die Verwundungen, denen es sich verdankt.

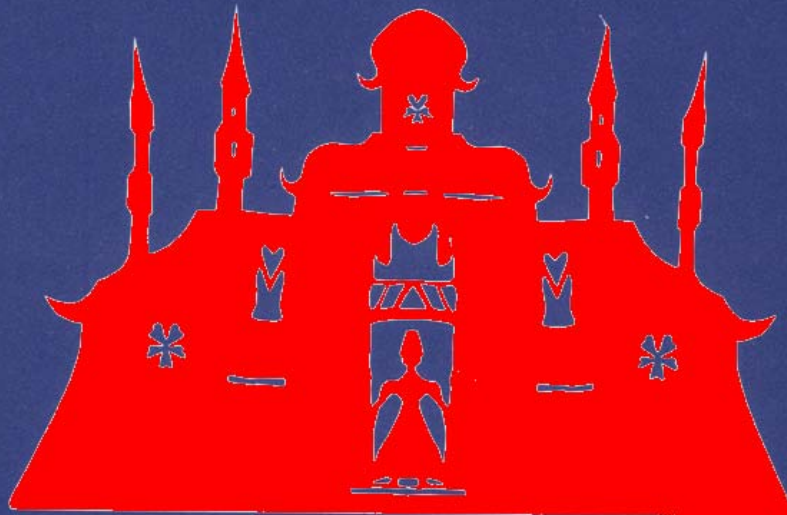


Fotografie von Hans Christian Andersen

Das **Image vom Fürstenknecht und Speichellecker** hing dem renitenten Verfasser dieser Kindermärchen denn auch schon zu Lebzeiten so hartnäckig an wie die **Herkunft aus dem Odenser Armeleute-Milieu** und der **Ruf des tragikomischen hässlichen Gecken**. Das ist die **wiederkehrende autobiografische Grundsituation**, die Andersens ganzes Märchenwerk durchzieht und die unterschiedlichste Kinder in ihm wieder erkennen können, ohne von diesen Entstehungsvoraussetzungen auch nur im Geringsten etwas zu wissen. Demütig und deprimiert verkündigt dieser Autor, dass Leute wie er froh und dankbar zu sein haben, wenn die großen Herren sich zu ihnen herablassen und ihnen in ihren Schlössern Kost und Logis sowie Arbeitsmöglichkeiten gewähren. Im Märchen *Den grimme Ælling* (dt.: *Das hässliche Entlein*) führt Andersen aber zugleich auftrumpfend vor, dass Leute wie er, seinesgleichen, doch immer die unvergleichlich viel größeren Herren sind. Der Preis für dieses kindlich-narzisstische Triumphgefühl des Auserwählten sind die Schmerzen, die durch keinen Erfolg, durch keine flüchtigen Euphorien auf die Dauer zu betäuben sind. In Andersens Märchen werden sie bezeichnenderweise vor allem von jenen Figuren erlitten, die seinem Herzen am

nächsten sind, weil sie ihm autobiografisch am nächsten stehen. Das sind nicht die schönen einsamen Prinzen, sondern die Prinzessinnen, wie sie dem Leser beispielsweise in Andersens wohl prominentestem Märchen *Den lille Havfrue* (dt.: *Die kleine Meerjungfrau*; 1837) begegnen. Im Spätwerk greift der Autor dann auf die zarten Bilder der romantischen Tradition zurück, um seinen Machtanspruch, seine Größenphantasien zu formulieren. Die kleine unscheinbare Nachtigall, die allein durch ihren Gesang den Kaiser von China am Leben erhält, ist ein solches Selbstporträt. Sie besitzt die Macht über alle Mächtigen, denn sie als **Dichtung besitzt die Herrschaft über Leben und Tod**. Gerade hier in einem seiner bekanntesten biedermeierlichen Märchen erträumt Andersen sich und seinen Lesern das Glück eines Freundschaftsbundes, das den einen sanft erniedrigt, indem es den anderen ein wenig erhöht. Auf diese **romantische Selbstinszenierung Andersens** hat die Wirklichkeit in ihrer ökonomischen Schnelllebigkeit keine Rücksicht genommen. Vor der **Hässlichkeit eines neuen Zeitalters** wird die **Wesensverwandtschaft von Königen, die altmodisch werden, und Dichtern**, die aus einer romantischen Vergangenheit kommen, strahlend neu sichtbar. Denn sie beide, die gemeinen Könige und die Einlass in die Schlösser begehrenden Dichter, sind doch unvergleichlich viel schöner als – so der Titel des Märchens – *Das Geldschwein* (1855). Vor Reichtum und vor Menschenverachtung, vor Kinderverachtung platzt am Ende dieser Geschichte das Geldschwein. Dagegen sahen die alten Aristokraten sehr viel märchengemäßer aus. Die Schönheit der monarchischen Vergangenheit, ihr romantischer Glanz, ihre zunehmend hervortretende Nutzlosigkeit, macht die **Könige und Königinnen in Andersens Spätwerk** wieder zu attraktiven **Identifikationsfiguren**, eben weil sie **nicht mehr an der Zeit** sind. In einem seiner späten Märchen, *Herrebladene* (dt.: *Herrenblätter*; engl.: *The Court Cards*; erschienen 1869 in New York), dem einzigen, das nicht in Dänemark veröffentlicht wurde, erreichen Andersens **lebenslange Ambivalenzen von narzisstischer Sehnsucht und Revolte** ihren Höhepunkt. Keine seiner Märchenphantasien seit dem *Feuerzeug* ist so zerstörungswütig und dabei zugleich ambivalent so traurig wie dieses Alterswerk, das dem Untergang der Könige, dem **Untergang der eigenen Größenphantasien** zusieht, sadistisch und mitleidsvoll zugleich. Kein anderes von Andersens Märchen hat diesen Untergang so vollendet verklärt zum Sterben in Schönheit. Es erzählt von dem kleinen angelsächsischen Wilhelm, der sich ein Papierschloss gebastelt hat und es ausstaffiert mit seinen Spielkartenkönigen. Das Kunstschloss wird nun zur Szene eines Schauspiels, das eine romantische Geschichtsauffassung im Kinderzimmer entfaltet, halb Märchenspiel, halb Apokalypse. Wie sich schon früher in Andersens Kindermärchen die Spielsachen lebendig machen konnten, so löst sich nun der Bube des goldenen Herzkönigs aus den Dekorationen heraus und erzählt dem lauschenden William die traurige Geschichte seines Herrn, die Geschichte vom

Goldenen Zeitalter. Es folgen der Karokönig, der Kreuzkönig und endlich der schwarze Pikkönig: jeder begleitet von ihrem bewaffneten Knappe, einer kränker und schwächer als der andere und immer weicher und liebenswürdiger. Der erste König hat noch mit absoluter Machtfülle herrlich regiert und lässt wieder seine Wurzeln in kindlichen Phantasien erkennen. Der letzte König ist ohnmächtig, schattenhaft und tatenlos. Kaum vermag sein Knappe noch zu humpeln, dafür kennt er aber die einzige Richtung, in der die hier erzählte Geschichte wie auch die Weltgeschichte doch weiter gehen kann. Es ginge, so der Knappe, solange nicht vorwärts, ehe sie nicht alle auf dem roten Pferd höher hinauf ritten, als Wolken seien. Über dieses Feuerross aber verfügt nur William, der Kleine als allmächtiger Schlossherr. Er hat mittlerweile, während die Könige erzählt haben, die Lichter um das Papierschloss angezündet, eines für jeden König, eines für jede Geschichtsepoche. Die Könige, Damen und Buben müssen nun nur noch zu tanzen beginnen, in den von ihm bereitgestellten Kulissen, um seine brennenden Lichter herum. Die herbeiphantasierten Figuren beginnen zu tanzen unter der Einbildungskraft ihres kindlichen Dichterherrschers. Sie tanzen in erlösend selbstzerstörerischem Glück und verbrennen. So sterben die Könige aller Weltzeitalter ihren Liebestod in den feurigen Armen der Poesie und das heißt der kindlichen Phantasie. So bleibt dem Erzähler nur ein kurzes und kühnes Schlusswort:



„Ja, dieses Ende nahm es mit Williams Schloss und den Papierherrschaften. William lebt und wäscht seine Hände: seine Schuld ist es nicht, dass das Schloss abbrannte.“

Papierschnitt „Ja, dieses Ende nahm es mit Williams Schloss und den Papierherrschaften. William lebt und wäscht seine Hände: seine Schuld ist es nicht, dass das Schloss abbrannte.“