

L. Taruashvili

DÄNISCHE HEIMATSYMBOLIK IM H. C. ANDERSENS MÄRCHEN
„DEN STANDHAFTIGE TINSOLDAT“

Man kann sich des leichten Staunens kaum zu enthalten, wenn man erfährt, dass ein Schriftsteller, der zu romantischer Kunstrichtung gewöhnlich, und mit voller Recht dabei, zugerechnet ist, die Skulptur bestimmt höher als Malerei schätzte. In der Tat, ob es nicht wohlbekannt ist, dass die Romantiker die mit der direkt auf Gefühl- und Assoziationsvermögen wirkenden Farben und mit der die Einbildungskraft reizenden Perspektive operierende Kunst entschieden der Kunst statuarischer Plastik mit ihrem beschränkten Sortiment der Ausdrucksmittel vorgezogen hatten? Man erinnert sich gleich des A. Schlegels¹, der die Malerei als eigentlich romantische Ausdrucksform scharf der Bildhauerkunst als „klassischer“ Darstellungsart entgegensetzte, sowie des R. Wagners, der die Standbilder für ästhetische Verkörperung der kalten Selbstsucht in seiner Programmschrift „Das Kunstwerk der Zukunft“ (1849 – 1852; III, 2: „Bildhauerkunst“) erklärte.

Doch soweit nach klarem Bekenntnis zu schließen ist, war die Sache bei einem der meist ausgeprägten Romantiker, und zwar H. C. Andersen ganz anders beschaffen. In seiner Selbstbiographie gesteht dieser ja unzweideutig:

„Da jeg første Gang reiste til Italien, havde jeg endnu ikke Øie for Billedhuggerkunst...og nu elsker jeg Statuerne langt høiere end Malerierne“².

Aufrichtigkeit angeführter Worte erfährt bemerkenswerte Bekräftigung ebenda, in desselben Andersens Urteilen um szenische Darstellung einer berühmten Opernsängerin, der Schwedin Jenny Lind. Andersen ist voll Begeisterung, indem er von ihr spricht. Denn, wenn der Schriftsteller, sonst ein feinfühliges Musikliebhaber und -schätzer, diese Darstellerin, die Europa mit nichts als ihrer erstaunlichen Stimme bezauberte, leidenschaftlich lobt, erwähnt er nur nebenbei von ihrer Vokalgabe. Bei weitem mehr Lobpreisungen schenkt er plastischer Schönheit ihrer Darstellung. Schon der Anfang seiner Lobrede klingt charakteristisch:

„Hendes „Norma“ er plastisk! Hver Stilling kunde være den skønneste Model for en Billedhugger og dog føler man at det er Øieblikets Indskydelse, og ikke det studerede for Speilet“³.

Und ferner hebt Andersen Schönheit ihrer Bewegungen auf jede Weise hervor; wenn aber das Gefühl seinen Höhepunkt erreicht, ruft er aus:

„Man føler ved hendes Fremtrædelse paa Scenen at det er et reent Kar hvori den hellige Drik rækkes os“⁴.

So stellt sich die Frage: in welchem Grad solcherart Selbstzeugnisse schöpferische Individualität des Schriftstellers kennzeichnen können? Einerseits ist Statuenthema keine Seltenheit in Schriften Andersens. Doch an und für sich ist dieser Umstand wenig bedeutsam, denn Thema der Statue kommt oftmals in allerlei romantischen Dichtungen vor. Darüber hinaus folgt Andersen (z.B. in seinen Märchen „Metalsvinet“) einer echten romantischen Tradition, indem er in manchen seinen Märchen das benutzt, was darf man als Skulpturmythos nach R. Jakobson⁵ bezeichnen, d.h. Motiv der auflebenden Statue. Eben diese Themenmodifikation haben Romantiker vorgezogen: Ihrem Geschmack nach war die Statue, wie sie ist, oder anders gesagt, beweglose Statue, wohl zu einförmig und einfach, um geeigneten Subjekt der Fabelhandlung zu vertreten. Bewegungslosigkeit in romantischer Interpretation verlierend und so ein von Hauptmerkmalen seiner Eigenart einbüßend, hat statuarisches Bild bei Romantikern eine

gewisse dämonische Zweideutigkeit und damit manchmal eine unheilvolle Kraft als Entgelt bekommen (vgl. P. Mérimées Novelle „*La Vénus d'Ille*“).

Übrigens erscheint beweglose Statue stellenweise in lyrischer Dichtung der Romantiker, dort aber spielt sie eine Rolle der Metapher und nicht handelnder Person; dabei ist ihre Repräsentationsgebiet dem lyrischen Helden immer fremd und feindlich, indem es Egoismus⁶, Hochmut, Herzlosigkeit⁷ und sogar Tod⁸ umfasst. Was aber Andersen betrifft, können Standbilder in seinen Werken als Träger des moralisch positiven Grundprinzips fungieren, auch wenn sie aller Bewegung bar sind. Nichtsdestoweniger gab Andersen den Status der Handlungsaktanten oft ihnen zu; wie er das z.B. im Märchen „*Den lille Havfrue*“ und in der Novelle „*Psyche*“ machte.

Also motiviert Egoismus der Statuenperson solche Enthaltensamkeit durchaus nicht immer, und darin besteht noch eine Abweichung Andersens von romantischer Überlieferung. Denn kann auch ein edelmütigstes und von dem Erzähler äußerst hoch geschätztes Gefühl als Veranlassung zur Beweglosigkeit erscheinen⁹.

Das gesagte bezieht sich vorzüglich auf kleine Statuen; anders gesagt, Statuetten, die in Andersens Märchen öfters als handelnde Personen vorkommen. In seiner Bestrebung, sie zu beleben, verleiht Andersen ihnen die Fähigkeit zu spontaner Bewegung gar nicht immer. Dennoch fühlt man in ihnen immer ein reiches inneres Leben. Dabei deutet Schriftstellers Fantasie die Beweglosigkeit des unbelebten Dinges als eine freiwillige und manchmal durch sittliche Wahl bedingte Enthaltensamkeit von der Bewegung.

In einem der früheren Andersens Märchen „*Den standhaftige Tinsoldat*“¹⁰ (1838) ist das Pflichtbewusstsein, das den Erzählungshelden beherrscht, die einzige Lösungsform jener sittlichen Wahl. Im Grunde genommen ist dieser Held, und zwar Zinnsoldat, eine Statue¹¹, obschon gewiß im Kleinen. Durch seine statuarische Unbewegtheit¹² behauptet sich der Zinnsoldat angesichts der feindlichen Welt so beharrlich, dass seine zunächst dinglich unbewegliche, von Autor aber als Kennzeichen moralischer Einstellung interpretierte Haltung zum vollwertigen Symbol dieser Einstellung wird.

Wovon ist diese dem Geiste selbst der auf Malerei ausgerichteten Romantik fremde Plastikauffassung in schöpferische Individualität des Schriftstellers eingedrungen? Um diese Frage zu beantworten, müssen wir unser Augenmerk zuerst auf das erwähnte Märchen zu richten. Seine Analyse werden wir aber von dem anzufangen, von wem eigentlich es seinen Anfang nimmt, anders gesagt von seinem Titel.

Doch das allein muss man vorläufig bemerken: Diese verhältnismäßig lange Titelbetrachtung kann vielleicht nur denen wichtig, die sich für phonische Expressivität interessieren; was aber andere Leser anbelangt, können sie wohl diesen Textteil überschlagen, ohne dass Darstellungsfaden von ihnen verloren wird.

Praemissa major der hier angeführten Schlüsse ist ein selbstevidenter Satz, dass der Titel in schöner Literatur üblich ein Bereich der stark erhöhten und konzentrierten Expressivität ist. Und hier zu besprechendes Andersens Märchen ist kein Ausnahmefall. Ja, *Den standhaftigeTinsoldat* klingt hörbar und deutlich. Bestimmter Artikel *den* verweist gleich auf den Helden, indem er ihn aus unbegrenzter Menge der Ähnlichen absondert. Außerdem hat wohl kein anderes Werk von Andersen den Titel, dessen phonischer Bau in solchem Grad an explosiven Verschlusslauten *d* und *t* reich wäre. Inzwischen eben diese Apikalkonsonanten, deren Artikulation Abstoßen der gespannten Zungenspitze von der Alveolensperre¹³ erfordert, geben der Titelakustik ihre Festigkeit und Spannkraft. Es scheint wahrscheinlich zu sein, dass die höchst reizbare Einbildungskraft Andersens schon durch das Wort *Tinsoldat* zur Schöpfung des Märchens angeregt wurde. Jedenfalls enthält dieses Kompositum gesamtes Potential der Charakteristiken, die in der Gestalt der Hauptperson sowie in seinem Schicksal entwickelt und erschienen sind.

Tinsoldat ist ein Schlüsselwort des Märchens. Innerem Gehör erscheint es wie ein abruptes Kommando; die solche Wirkung zu abschwächen fähige offene Silben fehlen hier

gänzlich. Dieses dreisilbige Wort besteht aus drei geschlossenen Silben, deren zwei kurz sind, während die Länge der dritten durch Präsenz des Stoßlauts (*stød*) bestimmt. Was oben erwähnte und für Phonik des ganzen Titels wichtige Verschlusslaute betrifft, bekommen wenigstens zwei von Ihnen, d.h. initiales und finales *t*, besonderen Ausdruckswert, weil sie, dank ihrer Stellung in Worträndern symmetrische Form seiner phonischen Gestalt geben. Zur Symmetrie tendiert auch rhythmisch-prosodischer Aufbau dieses dreisilbigen Lexems, das eine unbetonte Silbe im Mittelpunkt und zwei betonten am Rändern (Haupt- und Zusatzbetonung) hat. Wie gewöhnlich lässt Symmetrie den Gleichgewichts- und Stabilitätseindruck aufkommen, aber Gleichgewicht sowie Stabilität ist eben das, was Lebensideal des standhaften Märchenhelden kennzeichnet und symbolisiert. Zudem ist dieser Eindruck durch graphische Form beider grenzmarkierender T-Buchstaben unterstützt, deren jede einen vertikalen, auf sich Last des Querbalkens tragenden Mast besitzt und ebenso standfest sich auf ihrer einzigen Stütze haltet, wie der Zinnsoldat auf seinem einzigen Bein.

Also, wenn wir Phonik des Wortes *Tinsoldat* nur als ganzheitliches System zusammenwirkender Lautungen auffassen, assoziieren wir das mit Ideal des Zinnsoldaten, dem dieser sich anzugleichen strebt. Doch es ist eine Seite. Denn Übergang auf die Ebene lexikalischer Sinne bringt in unsere Auffassung der Laute eine wichtige Berichtigung herein. Da wird wahrnehmbar innere Widersprüchlichkeit, die der Semantik dieses zusammengesetzten lexikalischen Gebildes eigen ist. Das ist ja ein richtiges Oxymoron-Wort. In ihm sind Wörter zusammengeschweißt, die unvereinbare unter gewohnheitsmäßigem Gesichtspunkt Assoziationsreihen erzeugen:

a) *Tin*, weiches, haushaltenbezogenes, für Küchen bestimmtes (nicht umsonst war Zinnlöffel des Zinnsoldaten Mutter);

b) *Soldat*, hartes, männliches, kämpferisches.

Und wirklich, wenn man für das Wort „Soldat“ semantisch zu ihm tendierende Entsprechungen auswählt, die sich auf Metalle beziehen können, trifft man die Wahl eher für „Stahl“ oder „Eisen“, vielleicht auch für „Bronze“ oder „Kupfer“, aber keinesfalls für das Zinn. Also tut sich auf in einziger Bezeichnung des Märchenhelden ein Widerspruch zwischen seiner weichen und unsicheren körperlichen Substanz, die den geringsten Launen der Umwelt anfällig ist, und seinem standfesten, unerschütterlichen Geisteswesen, das von Treue und Pflichtgefühl bestimmt wird.

Derselbe Widerspruch zeigt sich durch die Zahlform auch. Wieso?

Jedes Dingwort kann außer anderem auch nach dem Grad der Toleranz seiner Semantik gegenüber Möglichkeit seines Gebrauchs in Plural- oder Singularform klassifiziert sein. So gibt es *pluralia* sowie *singularia tantum*, für die dieser Gebrauch einzige bzw. keine Möglichkeit ist. Aber in unvergleichbar größerer Menge der Zwischenfälle ist dieser Toleranzgrad auch greifbar, besonders wenn wir auf die Ebene der ästhetischen Auffassung übergehen. So die Substantive für Bezeichnung der begriffsmäßig einsamen Gegenstände (Löwe, Adler u. ä.), wenn sie in Pluralform benutzt sind, sollen im narrativen Kontext ein bisschen weniger klischeehaft von einem ästhetisch gestimmten Leser aufgefasst werden, und sie regen ihn unbemerkt an, sich zur Auffassung des Neuen vorzubereiten. Und im Gegenteil: Wörter für die gruppenweise fungierenden Gegenstände (z.B. Kartoffeln, Spritzer) sind in Singular etwas weniger erwartet.

So steht es auch mit dem Wort „Soldat“, dessen Singularform seine Semantik in ursprünglich ihr fremde Felder des Privatseins und Individualität hineinzieht, und das ist für seine Titelbenutzung um so mehr richtig. Ähnliche Titelbenutzung haben wir eben im betrachteten Falle, wo sie oben bemerkte Oxymoronartigkeit des Titelwortes verstärkt, aber gleichzeitig neue Obertöne ihr gibt. Denn hier handelt es sich um einsamen Soldaten, also um Soldaten ohne Befehlshaber. Er ist vor der Wahl gestellt, entweder seinen Posten zu verlassen und als Zivilist frei zu leben, oder seiner Pflicht treu zu sein und dafür eigenes Gewissen mit der Befehlsgewalt über sich selbst beauftragen, um auf das allein zu hören.

Wenn die Leserwahrnehmung, die diese semantische Duplizität schon eingefangen hat, rückwärts auf die Ebene der Lautwerte sich wendet, bekommen die letztere einige neue, vorher

nicht bemerkbare Ausdrucksschattierungen. In erster Komponente, *Tin-* kommt Opposition zwischen initialem und finalem Konsonanten jetzt deutlich zum Vorschein, nämlich zwischen „hartem“ Verschlusslaut *t* und nasalem Sonorlaut *n* mit seiner „weichen“, die Zungenspannung nicht erfordernden Artikulation. Diese Entgegengesetztheit kann einen Widerspruch versinnbildlichen, und zwar den wohl sogar leicht komischen Widerspruch zwischen einerseits metallisch hartem Aussehen des Zinns und andererseits seiner wirklichen Weichheit sowie leichter Schmelzbarkeit. Auch Reihenfolge der Konsonanten: anfangs *t* danach *n* – gewinnt hier Bedeutung: anfangs Demonstration der Festigkeit, danach Zutagetreten der Weichheit, und zwar gerade das, was dem in Ofenfeuer letzten Endes geschmolzenen Soldaten geschehen wurde.

Dennoch geschah das nur mit seiner irdischen Hülle, die hier ausgerechnet mit *Tin-* Komponente repräsentiert ist. Was aber seinen geistigen Bestandteil betrifft, der sich mit größter Eindringlichkeit in gespanntem und tiefsinnigem Finale offenbart, ist seine Geschichte in Lautreihe vorweggenommen, die die zweite Komponente, *-soldat* ausmacht.

Die Reihenfolge der phonischen Expressionen ist hier rückwärts im Vergleich zu jener in erster Komponente vorgestellten gewendet. Wenn wir dort einen Übergang von Hartem zu Weichem, von Bestimmtem zu Unbestimmtem sehen konnten, ist hier Bewegung von Schlaffem und Formlosem zu Starkem und Klarem gerichtet. Initialer Spirant *s-* spricht sich mit entspannten Artikulationsorganen aus. Die Zunge, indem sie den Gaumen nicht erreicht und ein wenig aufgehoben ist, den Weg für lautenden Luftstrom freimacht. Sogar das übliche Titelgraphem (S) dieses Lauts sieht dank seiner verbogenen Form empathisch so aus, als ob es matte Abgespanntheit mit Leib und Seele erlebt. Weiter aber wächst Aktivität und Spannkraft der Zunge an: Laut *-l-*: Zunge berührt schon Oberzähne, aber noch nur wenig gespannt; Laut *-d-*: Zunge ist gespannt und stößt sich ab. Und im Laut *-t* erreicht Entwicklung seinen Höhepunkt: Der Laut verschließt die unter Betonung liegende Silbe; die Zunge, die ihn artikuliert, ist besonders gespannt, weil sie dem Luftstrom, der diesen behauchten Laut begleitet, widerstrebt. Inzwischen verleiht der dem *-t* zuvorkommende Stoßlaut ihm eine gleichsam statuarische Abgetrenntheit im Sprechflusse und so einen besonderen symbolischen Sinn. So endet sich das Schlüsselwort des Märchens.

Also ist in diesem artikulatorischem Crescendo das Thema der geistigen Wiedergeburt des Helden phonisch verschlüsselt, zum Unterschied von dem Diminuendo der ersten Komponente, die Thema seiner physischen Zerstörung chiffriert. Bemerkenswert ist, dass eine geschlossene und betonte Silbe auch den Text der Märchenerzählung, so wie ihren Titel beendet, und schließender diese Silbe Konsonant ist derselbe Verschlusslaut *-t* („*den var brænt kulsort*“); also wird Bedeutsamkeit der phonetischen Titelsymbolik von dem Märchenfinale selbst erhärtet¹⁴.

Ist Heldenthema kompakt und verschlüsselt, ähnlich den Themen der Operaufführung in phonetisch-rhythmischen Gefüge des Titels vorgestellt, wird es im Märchentext vollinhaltlich entwickelt. Hier aber erscheint der Märchenheld nicht schon als Einziger vor uns, sondern von verschiedenartigen handelnden Personen umgeben. Deshalb wäre es zweckmäßig, die Teilnehmer der Märchenhandlung durch ihre Verteilung nach Hauptgruppen pauschal zu charakterisieren. Aber welches Merkmal könnte uns Grundlage leisten, damit unternommene Verteilung erklärungsfähig wird?

Es scheint, dass wir uns nicht täuschen, wenn wir als solches die Beziehung der Personen zum Hauptmotiv des Märchens erwählen. Mittlerweile ist dieses Motiv als Kampf gegen Tod bestimmbar, wobei in Betracht zu ziehen ist, dass geschwächte mythos-poetische Formen des Todes Finsternis, Nacht und nächtlicher Schlaf sind und auch hier als solche hervortreten. In Hinsicht auf eben diese Kategorien enthüllen sich Personen der Erzählung am vollständigsten und lassen sich in drei Hauptgruppen teilen:

Die erste schließt in sich Menschen, Besitzer der Spielsachen ein: am Tage leben sie tätig, während nachts schlafen. Menschen sind kräftige, aber naive und bornierte Wesen: sie wissen gar nicht, was zu Hause passiert, wenn sie in ihren Betten ruhen, was ihre Spielzeuge

dann machen, und das ist, warum sie verurteilt sind, sich ständig zu wundern, wenn sie wachen. Gerade als solche, immer wieder sich über etwas wundernde, etwas verlierende und suchende sind sie von dem Schriftsteller dargestellt.

Zweiter Gruppe kann man alle anderen Handlungsteilnehmer, beide Hauptpersonen und zwar Soldaten und Tänzerin ausgenommen, zurechnen. Ihre Angehörigen genießen das Leben nur nachts oder im Dunkel. Eben darum ist der Kanarienvogel für diese Gruppe am wenigsten typisch. Über ihn ist gesagt, dass er mitten in der Nacht erwachte, folglich zum mindesten einen Teil dieser Zeit geschlafen war und damit Ähnlichkeit mit Menschen gezeigt hat. Doch da sie immerhin erwachte und, anfangend mit Versen zu sprechen, dem nächtlichen, von Spielzeugen gemachten Wirrwarr anschloss, gibt es den Grund auch ihn in diese Gruppe einzuschließen. Man soll auch die Ratte hierher zuschreiben, die in Dunkelheit wohnt, wo Bretter Gosse überdecken. Indem sie Zoll von dem durch Regenstrom ins Kanalwasser fortgezogenen Soldaten fordert, tritt diese Person als eigenartiges Analogon des mythologischen Zöllner¹⁵ vor, der den nach Totenreich Gehenden begegnet und ihnen Bezahlung abnimmt. Der Fisch seinerseits lebt in trüben, also auch dunklen, Kanalabwässern; folglich gehört auch er zu dieser Gruppe. Endlich muss man Spielzeuge ihr zuschreiben, denn sie sind von einer gewissen unbändigen und zudem sinnlosen Geschäftlichkeit besessen, die sie tagsüber von ihren Besitzern zuverlässig verbergen, indem sie sich als leblose aufspielen, während bei Nacht, nachdem die Menschen schlafen gehen, sie ihrer Tollerei volle Freiheit lassen. Alle ihre Handlungen sind unerklärbar, unvorausehbar und ungereimt, was verkehrter Logik jener zauberischen, dem Licht und Verstand feindlichen Welt, zu dem sie alle gehören, vollkommen entspricht. Bald fängt so eine plumpe und solide Puppe wie Nussknacker an, Purzelbäume zu schlagen; bald läuft der Griffel auf der Tafel umher, als ob er seine Tagesbeschäftigung parodiert, bald erheben Zinnsoldaten, des Helden Brüder, ein großes Gerassel in ihrer Schachtel, denn sie wollen hinaus; bald öffnet sich Schnupftabakdose von selbst und darin zeigt sich gar kein Tabak, sondern ein Troll.

Nur zwei Spielzeuge bleiben an umgebendem Getümmel unbeteiligt. Es sind der Soldat¹⁶ und die Tänzerin. Dritte Gruppe der Handlungspersonen machen eben sie aus.

Nur das Wachen dieser zweien ist voll, ununterbrochen und ungeschwächt. Menschen verbringen gehörigen Teil ihrer Zeit im Schlafe, wenn ihr Bewusstsein in Träume aufgeht; nächtliche Tollerei der Spielsachen ähnelt eher der Besessenheit von irgendeiner Zauberei; und nur das Bewusstsein des Zinnsoldaten, der alles, was um ihn herum geschieht, bemerkt, ohne dabei seine Pflicht zu vergessen, und, vermutlich, das Bewusstsein der Tänzerin bewahren unablässige Wirksamkeit.

In dieser Hinsicht sind die die Haupthelden kennzeichnende Symbolmotive besonders ausdrucksvoll. Attribut der Tänzerin ist reiner Spiegel, der einen ruhigen See nachbildet. Die Weiße der Schwäne sowie helle Tönung der Tänzerin-Kleider versinnbildlichen gleichmäßiges und reines Licht, während das Schloss, in dem sie vermutlich wohnt, Fernbleiben der Eitelkeitswelt bedeutet. Aber besondere Expressivität ist dem Schlüsselsymbol des Märchens eigen, nämlich dem Bild der aufrecht stehenden Menschenfigur. Passt die waagerechte Haltung der Wiedergabe des Entspannungs-, Schlaf- und verschwommenen Bewusstseinzustandes mehr als alle andere Haltungen, ist lotrechter Körperstand dagegen ein optimaler ästhetischer Ausdruck des wachenden Bewusstseins, die von der Welt der Dinge abgesondert verbleibt, obschon diese Welt sich ganz klar in ihm widerspiegelt. Solche Pose bedarf dem verhältnismäßig hohen Muskeltonus und also der stetigen Kontrolle über ihre statische Arbeit seitens des Stehenden; außerdem ist seine Blickfeldweite größer als bei aller anderen Haltungen. Deshalb braucht man da sich nicht zu wundern, dass beide wachendes Bewusstsein in sich verkörpernde Märchenhelden darauf beharren, senkrechte Pose zu halten. Sie beide stehen auf einem Bein¹⁷; deswegen erscheint ihr Gleichgewicht dem Leser als unsicher und außerordentliche Anstrengungen verlangend, wenn nicht seitens luftleichter Tänzerin, so wenigstens von Seiten des einbeinigen Zinnsoldaten. Also unterstreicht Einbeinigkeit des Helden nochmals den sittlichen Wert seiner Pose.

Dennoch steht diese Pose ebenso fern von lässiger Entspantheit als von der Getümmelbewegung, die den ungeordneten Wechsel der Eindrücke und damit Schwindelgefühl hervorruft. Posen des kopfüber springenden Nussknackers zeigen besonders deutliches Kontrastbild zu standhafter Beweglosigkeit des Märchenhelden.

Im Werk eines mit Kulturüberlieferung Dänemarks intim verbundenen Dichters wie Andersen ist Symbolik des vertikalen Standes gar nicht zufällig, weil sie zu besonders wichtigem – man kann wohl sagen: grundsätzlichem – Symbol des dänischen Ethnos zurückreicht. Verborgener findet man es bereits in Selbstbenennung der Dänen: *Dan* ist nach Behauptung der Linguisten dem deutschen „Tanne“¹⁸ verwandt und entstammt so dem urindogermanischen **dhanuo-*¹⁹, das ‚Baum‘ bedeutete. Widergespiegeltes hier Mythologem des Weltbaums, dieser senkrechten Weltachse, ist eng mit der Vorstellung von dem ältesten Riesen-Menschen verbunden. Auf diesen wie auf altgriechischen Atlas übergeht manchmal die dem Weltbaum ursprünglich eigene Weltsäulenfunktion und dann wird er zu senkrechter Stütze Himmelsgewölbes²⁰.

In der Form des Kreuzbaums erscheint dieses Symbol auf Dan(n)ebrog (dänische Nationalflagge), der nicht später als Anfang 13. Jh. entstanden ist und für spätere Flaggen der anderen skandinavischen Staaten vorbildlich wurde. Andere version desselben Symbol kann man auch im berühmten, zur Nationalhymne gewordenen Lied aus dem Theaterstück J. Ewalds „*Fiskerne*“ (1779) einsehen. Bereits im ersten Vers, „*Kong Christian stod ved højen Mast*“, erscheinen dort zwei Gestalten, deren Sinngewicht durch die Position der sie bezeichnenden einsilbigen²¹ Wörter im Ausgang beider Halbverse unterstrichen ist, nämlich die Gestalt des mythologischen Baum-Substituten, und zwar des Schiffmastes (*Mast*) und die Gestalt des Menschen, der trotz der stürmischen See fest am Mast steht (*stod*) und dessen feste Haltung durch den Mast versinnbildlicht ist.

Hier lohnt sich auch an jene hervorragende Bedeutung zu erinnern, die Baumsymbolik in so wichtigem für dänisches Nationalbewusstsein, visionärem Roman L. Holbergs „*Nicolai Klimii iter subterraneum*“ (‚Niels Klims unterirdische Reise‘; 1741) bekommen hat. Denn als einzige Träger des Staats- Gesellschafts- und Sittlichkeitsideals, wie das dem Autor dieser beißenden Satire im Geiste vorschwebte, erscheinen hier die Bewohner eines Phantasielandes namens Potu, aber sie sind ausgerechnet *Baum-Menschen*, d.h. beseelte und denkende Bäume, die sich von Weisheit, Treue und Unabhängigkeitsgeist charakterisieren.

In diesem Zusammenhang soll man noch eine populäre dänische Gestalt erwähnen. Von 17. Jh. ab erwirbt die einen Status des unoffiziellen Dänemarks Emblem, sowohl im In- als auch im Auslande (ungefähr so wie es einst dem das Frankreich symbolisierenden Hahn-Bild geschah). Es handelt sich um das aus Insignien eines als Elefantenorden²² bekannten dänischen Ritterordens ins Lexikon der allgemeingebrauchlichen Symbole eingedrungene Elefanten-Bild.

Was ist hinter dieser symbolischen Gestalt verborgen? Antwort auf so gestellte Frage kann man in zahlreichen Emblembücher-Auflagen²³ des 16. und 17. Jh. auffinden, die dem dringenden Leserbedarf derzeit abzuhelpen berufen worden und sich in allen Ländern Europas (Dänemark miteingenommen) in Umlauf stetig geblieben waren. Ihre Beliebtheit begründete sich auf lakonischem und anschaulichem Verfahren der Idee-Vorstellung in jedem einzelnen Emblem, das einzelne Seite des Buchs gänzlich einnahm. Das Verfahren bestand darin, dass der irgendeinen allegorischen Stoff und damit auch seine Auslegung enthaltene versifizierte Text durch ihn illustrierendes gestochenes Bild und ins Gedächtnis leicht zu einprägenden Wahlspruch (Motto) begleitet wurde. Dank vor allem dieser lakonischen Anschaulichkeit wurden emblematische Bücher (oder *emblemata*, wie sie üblich dann hießen) als die wichtigste Quelle sinnbildlicher Gestalten für Dichtung, Rhetorik, Malerei und andere Kulturformen der Barockzeit benutzt. Was aber Themen und zum Teil auch Auslegungen betrifft, waren sie keineswegs neu: Die gelehrten Autoren der Embleme entlehnten sie gewöhnlich aus Werken antiker und mittelalterlicher Autoren, wo sie stark genug vertreten sind. Also, in der dem Geschmack und Denkart ihrer Zeit entsprechenden Formen verkörperte Allegorismus der Embleme die jahrhundertealte antik-europäische Tradition der sinnbildlichen Aussage.

Elefant ist eine in Emblembüchern oft vorkommende Gestalt²⁴; die auf ihn Bezug habende Sujets sind aus Werken von Plinius dem Älteren, Claudius Aelianus und Isidor von Sevilla, sowie auch aus mittelalterlichen Bestiarien usw. geschöpft. Auf den ersten Blick steht das Bild dieses sperrigen und dazu exotischen Fierfüßler von dem Spielfigürchen des andersenschen Zinnsoldaten allzu fern ab. Doch nähere Betrachtung entdeckt einige bemerkenswerte Parallelen. Bezeichnend ist schon die Haltungsähnlichkeit: So steht der Elefant, wie ihn emblematische Literatur beschreibt, immer auf den Füßen, auch während seines Schlafes, der bezeichnenderweise nur kurze Zeit dauert. Einige auf Angaben Plinius' und Solinus' begründete Embleme stellen ihn als Seiltänzer²⁵ dar, womit sie zeigen, dass Balance-Halten für ihn lebenswichtige Bedeutung besitzt. Antiken Autoren darin folgend, weisen Embleme besondere Wichtigkeit stehender Haltung für Elefanten auch anders: Ihn zu besiegen kann man einzig und allein, wenn man ihn vorläufig zum Fallen nötigt. Auch geringe Abweichung von Pose des Stehens gereicht dem Elefanten zum Verderben: So braucht er, müde von Verfolgung der Jäger, sich nur an Stamm des Baums anzulehnen, und dieser Stamm erweist sich als unten vorsorglich angesägt und fällt mit betrogenem Elefanten zur Erde²⁶. Der Elefant kann nicht, sich auf jemanden zu stützen. Und es ist nicht nur buchstäblich, sondern auch in übertragenem Sinn zu verstehen: Er bleibt immer einsam, enthaltsam und keusch (also war seine Gestalt nicht umsonst eines der Symbole der Heiligen Jungfrau²⁷ im Mittelalter); so gebärt Elefanten-Weibchen nur einmal in hundert Jahren und dazu ein einziges Junge.

Im Gegenteil treten die Feinde des Elefanten hervor als eine ungegliederte Menge, sei es Schwarm der Fliegen²⁸ (auch Mücken²⁹ und Wespen³⁰) oder der Mäuse, die Schweine³¹ und Gänseherde oder Jägergruppe. Einzige Ausnahme ist der Drache; er ist Erzfeind des Elefanten und verkörpert Unbändigkeit sowie unersättliche Gier (was strukturell als Ungleichheit hinsichtlich seiner selbst, Hinausgehen über eigene Grenzen oder, um näher zu hier benutzter Ausdrucksweise zu sein, – prinzipielle Unstabilität, gedeutet sein darf).

Der Elefant ist edelmütig und tapfer, stetig in seinen Anhänglichkeiten. Er ist einfältig und deshalb wird häufig zum Opfer der Hinterlist, dessen Werkzeuge bald Fallgrube, bald angesägter Baum erscheinen, und auch Drache³² greift ihn heimtückisch von unten an.

Aber welche Eigenschaften motivieren Gegenwart dieser emblematischen Gestalt auch im System der universal-mythologischen Symbole sowie ihre Sonderstellung inmitten dieses Systems?

Nach seiner mythologischen Ausgangsfunktion ist Elefant ein Kosmophor(Weltallträger)-Tier³³. Und damit ist er dem Weltbaum ähnlich, dessen eine Funktion manchmal darin besteht, um Stütze des Weltalls, eine Art Weltsäule zu sein. Doch, während Weltbaum diese Arbeit ausführt, ist er eingewurzelt, anders gesagt an seiner Stelle befestigt und also zur Unbewegtheit wahllos vorbestimmt. Inzwischen ist beseelter, den Weltbaum substituierender Kosmophor, sei er Elefant oder Atlas-ähnlicher Riese, immer vor der Wahl zwischen Ausführung seiner Arbeit und ihrer Abweichung gestellt. Mit Rücksicht auf den Umstand, dass Letzteres unvermeidlichen Zusammenbruch des Weltgebäudes nach sich ziehen soll, wählt er freilich das Erstere, aber schon jene Tatsache, dass darin Dilemmalösung stattfindet, setzt Vorhandensein des freien Willens und Bewusstsein der Pflicht gegenüber die Welt voraus; so verließ altgriechischer Atlas seinen Posten bekanntlich erst dann, wenn er sich Ersatz in Person des Herakles bekommen hat. Also ist beseelter Kosmophor ein plastisch-tektonischer Archetypus, späterhin aber Symbol der Moralpflichtidee, Ergebenheit welcher Gaston Bachelard³⁴ als „*complexe d'Atlas*“ („Atlaskomplex“) beschrieben und nicht umsonst bezeichnet hat.

In mythos-poetischem Denken sind Pflichtvorstellung und Bild der getragenen Schwere unlösbar verbunden. Wir sprechen um „Tragen der Verantwortung“, „Last der Verpflichtung“ oder „Verantwortungslast“; das Wort *onus* bedeutet im Spätlatein ‚Last‘ und gleichzeitig ‚Pflicht‘ (vgl. geflügelten Ausdruck „*onus probandi*“). Elefant, wenn er auch von Obliegenheiten des Kosmophors befreit ist, erscheint in traditionsgebundenen Darstellungen mit der Last – und zwar der Kriegsturmlast – auf seinem Rücken. Mit dieser Last sehen wir ihn in altertümlichen Schachfigurensätzen³⁵ sowie in Insignien des Elefantenordens. Also ist das ihm eigene Merkmal

des festen Stehens, das sich für sein herkömmliches Bild so wichtig erweist, durch Funktion des Lasttragens/Pflichterfüllens bestimmt.

Ist es aber nicht selbstverständlich, dass hoch entwickeltes Pflichtgefühl auch dem typenmäßigen Soldatenbild innewohnt? Eigen ist es auch dem andersenschen Zinnsoldaten. Abgesehen schon von der Pose, diesem Symbol der sittlichen Selbständigkeit und Treue, ähnelt der Held Andersens dem emblematischen Elefanten auch in der Eigenschaft, die ihn von typischem Soldatenbild prinzipiell unterscheidet: Zinnsoldat ist einsam³⁶ (er bleibt außerhalb der Schachtel, die seine vier und zwanzig Brüdern als eigenartige Kaserne beherbergt) und steht nichtsdestoweniger der Menge wider, was seine Pflichttreue noch bedeutsamer macht. Er hat ja keine Kommandobehörden über sich; darum dient er und bestimmt Ziele seiner Dienst bestimmt, ausschließlich als seinem eigenen Gewissen untergeordnet, obwohl seine Kräfte unvergleichbar weniger als die seines vielköpfigen Feindes sind. Er ist tapfer; seine Treue und Keuschheit finden Beleg in seinem Verhältnis zu seiner Herzensdame, der Tänzerin aus dem Papierschloss. Feinde und feindliche Umstände strengen sich stets an, ihn durch Umstürzung oder Zu-Boden-Werfen aus dem Gleichgewicht zu bringen. Nebenbei sei bemerkt: Feinde des Zinnsoldaten ähneln den Feinden des Elefanten entweder in ihrem Unverstand (Straßenjungen, die ihn ins Papierschiffchen gesetzt hatten; der Fisch, von dem er verschlungen war; das Kind; das ihn ins Feuer geworfen hat), oder in ihrer Hinterlist (der Troll aus Tobakdose stieß Soldaten unbemerkt von Fensterbank herab und einflößt dem Kind heimlich den Wunsch, ihn in glühenden Ofen zu werfen).

Von diesen Analogien ausgehend, kann man zum Schluss kommen, dass es wenigstens eine mittelbare Verbindung zwischen Elefanten als Danmarkseblem³⁷ und Zinnsoldaten des Andersens besteht, oder genauer gesagt, dass sie als zwei verwandte Erscheinungsformen in die ihnen gemeine Grundlage, und zwar dänische national-kulturelle Identität, zurückreichen und darum ähnlich sind. Aber es gibt einen Grund, noch ferner zu gehen und folgende Frage zu stellen: Ob die Verbindung dieser beiden ausschließlich mittelbar oder immerhin auch direkt ist. Und in der Tat, bezeugen einige andere Werke des Dichters sein lebendige Interesse für dänische Heraldik: Es ist genug das wie Danebrog gefärbte („*malet rød og hvid*“) Boot, das von sechs eingespannten Schwänen von einem Stormarn bezeichneten Feld³⁸ des dänischen Königswappens („*med Guld kroner nede om Halsen*“) flussabwärts geschleppt sind, in „*Ole Lukøie*“ („*Tirsdag*“) oder langatmige poetische Beschreibung des dänischen Reichswappens im „*Holger Danske*“ zu erwähnen.

Es ist aber wohl noch wichtiger, dass der Märchentext selbst einen ziemlich deutlichen Wink enthält, dass Andersen der Elefantenordens-Insignien gedachte und sie berücksichtigte, während sein Märchen schrieb. So kann man das Folgende über die Tänzerin mitten in der Beschreibung von Papierschloss zu lesen:

„...*Hun havde...et lille smalt blaåt Baand over Skulderen ligesom et Gevand! midt i det sad en skinnende Paillette, lige saa stor som hele hendes Ansigt.*“

Es stellt sich die Frage, warum überhaupt der Schriftsteller es für notwendig hielt, dieses Band in Beschreibung einzuführen, und warum das sich als von blauer und nicht z.B. von roter oder rosa Farbe herausstellte. Und darüber hinaus: Warum ist die Paillette ans Band und nicht, zugegeben, an einen schönen Faden, an Kettchen oder dessen Spielnachahmung gehängt, was mit herkömmlicher Weise, Anhänger zu tragen, übereinstimmen könnte? Warum endlich ist die ans Band gehängte Paillette so ungewöhnlich groß, dass sie Ausmaße aller denkbaren Schmuckwerke, die eine Balletttänzerin tragen kann („*stor som hele hendes Ansigt*“), übertrifft?

Diese Fragen sind ernstzunehmend genug, denn im Text eines so großen Erzähl- und Beschreibungskünstlers wie Andersen könnten solche Einzelheiten kaum zufällig sein. Außerdem ist die Paillette eigentlich kein einfaches Beschreibungsdetail für gegebenes Märchen, wie es anfangs vielleicht scheinen kann: Ihre Bedeutung stellt sich im Erzählungsfinale heraus, wenn ein Dienstmädchen diesen seltsamen Gegenstand als einziges, was von verbrannter Tänzerin

geblieben ist, neben dem aus geschmolzenem Soldaten entstandenen Zinnherzen im kaltgewordenen Ofen entdeckt.

Alle diese Fragen fallen aber weg, wenn man zugibt, dass hier sich nicht um einfachen Schmuck, sondern um ein bestimmtes Ordenszeichen an einem bestimmten Ordensband handelt. Es dünkt, dass solch ein Orden nur dänisch sein könnte, weil für den Dichter mit all seiner Vaterlandsschwärmerei sowie seiner (und für die Dänen überhaupt – auch heutzutage – bezeichnender) ausgesprochenen Vorliebe zu Nationalsymbolen dänische Nationalität des Ordenszeichens nicht weniger wichtig gewesen sein soll als Tatsache selbst seines Vorliegens. Aber von zwei dänischen Ritterorden, nämlich Danebrogs und des Elefanten, ist es ausgerechnet der Letztere, der blaues Ordensband hat³⁹. Dieses für ganzjähriges Tragen (im Unterschied zur Ordenskette, die man sich nur zweimal jährlich⁴⁰ umlegen kann) vorbestimmte Band wurde als Kennzeichen des Ordens in breiten Kreisen der dänischen Gesellschaft wahrgenommen. Kein Zufall, dass es in Dänemark gebräuchlich war (und vielleicht noch ist), die Besitzer seiner Insignien „Blaue Ritter“⁴¹ zu nennen, wogegen Danebrogsritter „Weiße Ritter“⁴² (auch nach Farbe des Bandes) dort hießen.

Muss man daraus nicht folgern, dass eben dieses weitbekannte und angesehene Ordenszeichen Figürchen der andersenschen Tänzerin⁴³ schmückt? Es wäre angebracht, hier ins Gedächtnis zu rufen, dass Andersen den Zinnsoldaten samt seinen zinnernen Brüdern mit Farben der Paradeuniform von dänischer königlicher Leibgarde („*rød og blaa*“)⁴⁴ bekleidete, weswegen Ergebenheit des Märchenhelden gegenüber der Trägerin des so dänisch-typischen Ordenszeichens einen besonderen patriotischen Sinn gewinnt⁴⁵.

Noch ein wichtiges Moment der Ähnlichkeit mit Elefantensagen, wie sie in Emblembüchern widerspiegelt sind, kann man in Erzähllösung des Märchens auffinden. So, diesen Sagen entsprechend, ist der Drache das einzige Tier, das Kräfte genug hat, über den Elefanten zu siegen und ihn umzubringen. Aber für den Drachen wird solcher Sieg zu richtigen Selbstmord⁴⁶, denn wird der Elefant von ihm (immer hinterlistig, von unten) angegriffen und überwältigt, stürzt der sterbende Elefant auf ihn mit aller zermalmender Wucht seines Körpers. Der Drache verkörpert in sich ein vernichtendes Feuerelement. Er greift den Elefanten eben darum an, dass er eine ihn verschlingende innere Flamme mit kühlem Blut dieses gelassenen Tieres zu schwächen begehrt. Aber im Märchen erweist sich das Feuer als gerade jenes Element, das den Zinnsoldaten zugrunde richtet, worauf es selbst erlischt (In Finalszene nimmt ein Dienstmädchen die Asche aus dem Ofen aus).

Das ist kein Zufall, dass Andersen eben solchen Schluss für seine Zinnsoldatengeschichte auswählte. In Feuergestalt erreicht ja das dem Geiste des Zinnsoldaten sowie der majestätisch unwandelbaren Welt des Papierschlusses und schöner Tänzerin feindliche Prinzip der Unstabilität und Veränderlichkeit seinen Höhepunkt. Nachdem der Zinnsoldat zweimal aggressive Wirkung der Elemente auf sich erlebte, und zwar: zum ersten Mal, wenn der Wind ihn von Fensterbank herabstieß (*Luft-Prüfung*), und zum zweiten Mal, wenn Strom in der Gosse ihn in den Kanal abtrieb und ein Fisch ihn darauf verschlang (*Wasser-Prüfung*), unterwirft er sich der dritten und entscheidenden Prüfung, die die *Feuerprüfung* ist.

Während dieser letzten Prüfung kommt der Zinnsoldat ums Lenen. In Sachverhaltsebene ist es sein Ende. Aber in der Ebene poetisch ausgedrückter Bedeutungen folgt seine Auferstehung⁴⁷ darauf, obwohl in ganz neuem Zustand. Was sich in seinem vorigen Dasein als Beständigkeit der Pose zeigte, offenbart sich jetzt als die Grenze des Lebens überschreitende Beständigkeit des Herzens. Denn Herzensform ist dem zinnernen Klumpen, in den sich der Zinnsoldat verwandelt, vom Erzähler gegeben. Inzwischen erscheint das Herz als eine der zwei Figuren von dänischem Staatswappen; die (das Herz) Andersen in seinem „*Holger Danske*“ voll von patriotischer Begeisterung deutete⁴⁸. Also stirbt Zinnsoldat als Dinner und Wächter der dänischen Monarchie und erhebt sich als ihr Herz, ihr heraldischer Mittelpunkt auf.

Und jedoch können wir nicht umhin, ohne einer wichtigen Einschränkung auszukommen. In erwähntem Wappen dienen Herzen nur als Ergänzung zu drei blauen Löwen, die als schreitend dargestellt sind. Der Umstand, dass Andersen Herzensgestalt in Fokus selbst der

Finalszene plazierte, dass er dadurch den Schluss- und folglich Hauptakzent auf diese Gestalt legte, führt Symbolik des Märchens aus dem Bereich des spezifisch Dänischen hinaus und schließt sie in allgemeineren europäisch-christlichen Zusammenhang mit der ihm eigener Ästhetisierung des Leichten ein. Denn hergebrachte und konventionelle Herzensfigur ist eine solche Figur, die erscheint dem inneren Blick des Wahrnehmenden nicht als stehend, sondern als im Raum schwebend: Sie hat ja allzu engen Unterteil, um Stütze für den verhältnismäßig breiten Gegenstand zu sein scheinen. Ist unerschrockene Pflichterfüllung also in der Gestalt des schwierigen Stehens wiedergegeben, erscheint das Schweben hier als Symbol des in höchster Welt für dieses Stehen/Standfestigkeit bekommenen Lohnes, folglich als am meisten gewünschter und wertvoller Zustand aufgefasst wird.

Diese Überlegungen begannen wir von der andersenschen Vorliebe zur Bildhauerei und von der Skulpturhaftigkeit der Heldengestalt seines Märchens. Aber was für eine Skulpturhaftigkeit Andersen hier im Auge hatte? Oder anders: Welche war ihre Stilzugehörigkeit?

Seit Hegel, wenn nicht früher, wurde es gewohnt, Skulptur mit altgriechischer Kunst als vollständigstem historischem Erscheinungsgebiet jener zu assoziieren. Aber im Unterschied zur Zweibeinigkeit schließt Einbeinigkeit das Vermögen der für griechisch-klassische Plastik kennzeichnenden Ponderation aus, die als freie Balance der linken und rechten Körperhälften definierbar ist und in plastischer Sprache stetiges Vorliegen der Wahl, inneres Zwiegespräch des eigentlichen, primären Ich mit Ich, das herkunftsmäßig sozial ist und eine interiorisierte Soziumstimme in Welt der Psyche vorstellt, wiedergibt. Statuarische Gestalt der Klassik erscheint dem Zuschauer als stetig bereit zum freien Übergang von Ruhe zu Bewegung und umgekehrt sowie von einer Bewegungsrichtung zu anderer. Demgegenüber kennt die Gestalt der archaischen Plastik nur eine Bewegungsrichtung, wenn sie sich bewegt, und nur einzige und dazu ewige Pose, wenn sie steht.

Also gibt es in Figur des andersenschen Märchenhelden etwas tief Archaisches: Er hat die Wahl zwischen Stehen und Fallen von vornherein und für immer verwirklicht, und das ist alles für ihn, denn Möglichkeit, seine Stelle frei zu wechseln, ist dem Zinnsoldaten im Grunde genommen nicht gegeben. Dementsprechend verhält er sich auch im Plan des ethisch Bedeutsamen: Freilich trifft er seine Lebenswahl zu Gunsten der paladintreuer Dienst am Anfang seiner Geschichte, doch weiter verändert er gar nichts sowohl in seiner Auffassung der Dame als auch in all seinem Betragen.

Was ihn aber von archaischer, gewöhnlich für architektonisches Ganze vorbestimmter Statue wesentlich unterscheidet, ist seine völlige schicksalsbedingte Einsamkeit. Eben diese Einsamkeit samt der Beharrlichkeit macht ihn wehrlos und letzten Endes dem Untergang geweiht.

Doch, wie wir schon kennen, machte Andersen zum Schluss eine poetische Andeutung auf seines Helden Auferstehung. Es lohnt sich zu bemerken, dass Auferstehungs-Motiv ebenso wie Funktion des Feuers als des Agenten von Tod bzw. Auferstehung sich auch im nachfolgenden Schaffen des Dichters gültig und wichtig bleibt. Jedoch (und es muss betont sein) verliert das Motiv des Todes-in-Flammen seinen Zusammenhang⁴⁹ mit dem Leidens-Motiv oder, wenn solcher Zusammenhang sich bewahrt, vereinbart er sich mit dem Motiv des suizidalen Strebens⁵⁰ nach Feuer und Feuertod. Aber wie und warum es geschah, ist ganz andere Frage.

ANMERKUNGEN:

¹ Schlegel, August Wilhelm. *Kritische Schriften und Briefe*, 7 Bde. Hrsg. Von Rainer Hess u. a. Stuttgart: Kohlhammer, 1962 ff. Bd. 6, S. 112f.; Osdrowski, Beatrice. *Die Brüder Schlegel und die „romantische“ Dramatik: Ein typologischer Vergleich von Theorie und Praxis des „romantischen“ Dramas in Deutschland und Spanien*. (Diss.; Friedrich-Schiller-Universität Jena, 2004). S. 120 – 121 (<http://deposit.ddb.de/cgi->

bin/dokserv?idn=978153391&dok_var=d1&dok_ext=pdf&filename=978153391.pdf); Zelle, Carsten. *Die doppelte Ästhetik der Moderne: Revisionen des Schönen von Boileau bis Nietzsche*. Stuttgart/Weimar: Metzler, 1995. S. 281.

² Andersen, Hans Christian. *Mit eget Eventyr uden Digting*. København: Hans Reitzel, 1959, S. 112. Andersens erster Aufenthalt in Italien währte von 18. Okt. 1833 bis 1. Apr. 1834.

³ Ebd. S. 82.

⁴ Ebd. S. 83.

⁵ Jacobson, Roman. *Puškin and his Sculptural Myth*. The Hague, Paris, 1975.

⁶ Aber nicht in Lyrik allein und nicht erstmals in Romantik. Schon bei dem Vorläufer der Romantiker, italienischem Schauspieldichter Carlo Gozzi, in seinem Theaterstück „*L'augellin belverde*“ („Der schöne grüne Vogel“, 1765) ist dieses Motiv antizipiert und in dramatischer Form als Hauptmotiv der Handlung entfaltet. Hier geht es um eine Inversion des erwähnten statuarischen Mythos. Fingt belebte Statue dort an, sich zu verschieben und physische Wirkung ausüben, verwandeln sich lebendige Menschen hier beim Gozzi in beweglose Standbilder (was, apropos gesagt, ein in der Weltfolklore weit verbreitetes Motiv ist). Inzwischen bleibt klassisch-antike Auffassung der statuarischen Unbewegtheit als eines Ausdrucks edler Seelenruhe dem Stückautor ganz fremd. Im Gegenteil ist dieser mechanische Zustand nicht als Folge des freiwilligen und ganz bewussten Verzichtes auf Bewegung, sondern (in voller Übereinstimmung mit derselben Folkloretradition) als Ergebnis des verhängnisvollen Zaubereinflusses, nicht also als weise Ruhe, sondern als rein körperliche Erstarrung, die eine Art Vergeltung für innere Hartherzigkeit und Egoismus wurde, von Gozzi vorgestellt.

⁷ H. Heine (das Gedicht „Ein Wetterstrahl beleuchtend plötzlich...“) nennt z.B. eine unbeugsame Geliebte „marmorkühl“, indem er sie dem Standbilde gleichstellt; so die Kälte des bestimmten Skulpturstoffes wird als bedeutsame Eigenschaft von dem Dichter aufgenommen. In diesem Zusammenhang ist der obenerwähnte radikale Standpunkt Wagners gegenüber Skulptur auch bemerkenswert

⁸ Dem Helden einer mystisch-romantischen Erzählung G. de Nervals „*Aurelie*“ (Nerval, Gérard de. *La rêve et la vie*. Paris, 1855. P. 62) träumt von einer Statue, was ihm nahen Tod seiner Geliebten ankündigt. Demgegenüber symbolisiert sich ihre Wiedergeburt zum ewigen Leben mit einer Wolke, d.h. mit veränderlichem und leichtem atmosphärischem, also gänzlich der Statue entgegengesetztem Gebilde.

⁹ Um gerecht zu sein, muss man gestehen, dass Andersen in seinem Herankommen an Statuengestalt nicht ganz originell war. Schon Ovidius in „*Metamorphosen*“ (X, 250f) bemerkt, während er Pygmalions Andacht vor der von ihm geschaffenen und zu belebenden, aber noch unbewegten Statue beschreibt, dass ihre Beweglosigkeit dem Bildhauer einen Ausdruck der Schamhaftigkeit (*reverentia*) zu sein schien; also wird statuarische Ruhe auch hier mit moralischem Wert als Bezeichnendes mit Bezeichnetem verbunden. Doch im Gegensatz zu Andersen war Ovidius freilich weit entfernt von einer historisch bestimmten Kunstrichtung, die man heute Romanik nennt.

¹⁰ Die Hauptthesen dieses Aufsatzes sowie deren Beweisführung wurden in meinem Vortrag an 11. Skandinavischer Unionskonferenz zu Archangelsk 12 Sept. 1989 dargelegt. S.: Taruashvili L. *Datskaja tradicija v Simvolike skazki Ch.K. Andersena „Stojkij olovännyj soldatik“*. In: XI Vsesojuznaja konferenzija po izučeniju istorii, ekonomiki, literatury i jazyka skandinavskich stran i Finlandii: Tezisy dokladov. Moskau, 1989. S. 287f.

¹¹ Man muss jedoch gestehen, dass Zinnsoldaten, die sich vor und einige Zeit nach dem Jahr, wenn dieses Märchen entstanden ist, herstellten, flache obschon bildlich geformte Lamellen sind. Plastisch ausgearbeitet werden, begannen sie schon von der Mitte des 19. Jh. ab, folglich sollte Andersen seinen Helden sich nur als solche flache Lamelle vorstellen. Aber, wie dem auch sei, bleiben diese Spielzeuge ihrem Wesen nach statuarisch, weil trotz ihrer platten Form, sie doch räumliche, nicht flächenhafte (zweidimensionale) Figuren waren. Ihre Gestalten leben nicht auf gemaltem oder gezeichnetem Hintergrund, also nicht in imaginärem, sondern in wirklichem Raum. Und endlich besitzt jedes von ihnen seinen Sockel, weswegen diese Figürchen als richtige Statuen freistehend sind.

¹² Diese freiwillige Statik (und nicht kleiner Ausmaß oder Spielzeughaftigkeit) ist Hauptmerkmal, das Zinnsoldatengestalt dem romanhaften Ritterbild entgegengesetzt. Der Zinnsoldat dient der Dame ebenso wie die Romanritter (von Lancelot bis Don Quijote), aber die Dienst der letzteren äußert sich im stetigen Wandern (was ihnen den Titel des *Chevalier errant* oder *Knight errant*) verschaffte), während Dienst des ersteren im unwandelbaren Stehen ihren Ausdruck findet.

¹³ Žarov B.S. *Datskoe proiznošenie*. Moskau, 1969. S. 22.

¹⁴ Man darf hinzufügen, dass drei kurze geschlossene Silben (*brænt kulsort*) hier aufeinander folgen und beide aus ihnen gebildete Wörter durch Explosion des spannkraftigen Verschlusses enden. Ganz anders, melodisch und sanft klingt Finalsatz des andersenschen Märchens „*Grantræet*“ (1844): „...*forbi, forbi og det blive alle Historier!*“ Die im Aussprechen dieser Worte sich betätigenden Artikulationsorgane sind verhältnismäßig entspannt: Regeln sie ausgehauchten Luftstrom, widersetzen aber seinem Andrang nicht. Merkleiche Gegenwart offener Silben, des vokalisiertem *r* und der so genannten dauerhaften Konsonanten *f*, *l* und *v*, häufige Wiederholung des Vokals *i* mit seinem potentiellen Effekt der Wehmut und Gebrechlichkeit (s.: Jespersen, Otto. *Symbolic Value of the Vowel i*. In: *Linguistica: Selected Papers in English, French and German*. Kopenhagen: Levin & Munksgaard, 1933. S. 283 – 303), vielsagende Länge desselben Vokals in verhängnisvollem *blive*, schließlich der Hiatus zwischen beiden letzten Silben, deren endliche in vokalisiertem Konsonanten ausläuft, – dies alles bildet eine schöne Begleitung zum Hauptmotiv des Märchens, elegischem Thema des Tannenbäumchens, vertrauensvoller und ergebener Seele, die in

ihrer Hoffnungen auf Glück getäuscht wird und leise dahinsiecht. Von diesem Hintergrund hebt sich Orchestrierung des Widerstandsthemas im Finale des „Zinnsoldaten“ besonders deutlich ab.

¹⁵ Lur'e S. *Drevnegrečeskie pasporta dlä vchoda v raj*. In: Voprosy antičnoj literatury i klassičeskoj filologii. Moskau, 1966. S. 23-8.

¹⁶ Untrivialität des Gemüts und Geschicks, die seinem Helden eigen sind, motiviert Andersen in strenger Übereinstimmung mit Folkloretradition. Erstens ist der *Zinnsoldat* der jüngste aller fünf und zwanzig Brüder; zweitens wird er bei Aufteilung des elterlichen Erbes benachteiligt, weil gebliebener nach dem Giessen seiner älteren Brüder aus einem zinnernen Löffel, der ihre Mutter im Märchen genannt ist, Stoff sich für ihn unzulänglich erwies; drittens ist es ihm wegen des erwähnten Umstandes ein Gebrechen (das Fehlen des Beines) eigen; und endlich ist er ein Soldat, d.h. Vertreter des Berufs, der für den Helden des Volksmärchens überaus typisch ist (aber dort wird dessen Alleinsein durch Abschied begründet).

¹⁷ Einbeiniges Gleichgewicht halten ist gerade jenes physische Merkmal, das den Soldaten und die Tänzerin in ein gesondertes Gestaltenpaar verbindet. So entzückt standhaftes Gleichgewicht der Tänzerin den Soldaten am meisten und veranlasst ihn, in Ihr eine verwandte Natur zu sehen. Am Anfang des Märchens schaut Soldat begeistert auf Tänzerin, die:

„...*strakte begge sine Arme ud, for hun var en Dandserinde, og saa løftede hun sit ene Ben saa høit i Veiret, at Tinsoldaten slet ikke kunde finde det og troede, at hun kun havde eet Been ligesom han*“

Nachdem Zinnsoldat einen geeigneten Beobachtungsposten besetzte, sieht er, daß die Tänzerin:

„*blev ved at staae paa eet Ben, uden at komme ud af Balancen*“.

Ein wenig ferner, auf Kontrasthintergrund des von anderen Spielzeugen angestellten Getümmels erscheint die Pose beider Helden als wesensähnlich:

„*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*“.

Endlich sind Eindrücke und Erlebnisse des Helden, der nach seinen erzwungenen todsgefährlichen Wanderungen nach Kinderstube zurückkehrt und von neuem seine Dame sieht, so wiedergegeben:

„...*hun holdt sig endnu paa det ene Been og havde det andet høit i Veiret, hun var ogsaa standhaftig; det rørte Tinsoldaten, han var færdig ved at græde Tin, men det passede sig ikke. Han saae paa hende og hun saae paa ham, men de sagde ikke noget*“.

¹⁸ *Danmark*. In: Helquist E. *Svensk etymologisk ordbok*. Bd. 1. Lund, 1948. S. 134f.; *Dan(n)ebrog(e)*. In: Falk H.S., Torp A. *Norwegisch-Dänisches etymologisches Wörterbuch*. Teil 1. Oslo, Bergen, Heidelberg, 1960. S. 136.

¹⁹ *Tanne*. In: *Deutsches Wörterbuch (Brockhaus-Wahrig)*. Bd. 6. Wiesbaden, 1984. S. 174.

²⁰ Toporov V.N. *Pervočelovek*. In: *Mify narodov mira: Enciklopedija*. Bd. 2. Moskau, 1988. S.301.

²¹ Bemerkenswert ist, dass beide Silben sind geschlossen (vgl. Anm. 10).

²² Baum J., Arndt K. *Elefant*. In: *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*. Bd. 4. Stuttgart, 1958. Sp. 1245;

Galster G. *Danske og Norske Medailler og Jetons*. Kopenhagen, 1936. S. 20 f., 25, 62; Spasskij I.G. *Inostrannyje i russkie ordena do 1917 goda*. Leningrad, 1963. S.54.

²³ Heckscher W., Wirt K.A. *Emblem, Emblembuch*. In: *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*. Bd 5. Stuttgart, 1967. Sp. 85 –228; Volkmann L. *Bilderschriften der Renaissance: Hieroglyphik und Emblematis in ihrer Beziehungen und Fortwirkungen*. Leipzig, 1923; Praz M. *Studies in 17th Century's Imagery*. 2 Vol. Roma, 1964.

²⁴ Literatur über Ikonographie und Symbolik des Elefanten ist überaus umfangreich. Aus der Menge vorliegender Forschungen führen wir diese an: Baum, J., Arndt, K. *A.a.O.* Sp. 1222 – 1254; *Emblemata: Handbuch der Sinnbildkunst des 16. und 17. Jh.* Stuttgart, 1978. Sp. 409 – 420; Börner L. *Der Elefant als Sinnbild auf Medaillen*. In: *Forschungen und Berichte der Staatlichen Museen zu Berlin*. Bd. 17. 1976. S. 199 – 204.

²⁵ *Emblemata*, Sp. 418.

²⁶ Ebd., Sp. 416f.

²⁷ Réau, Louis. *Iconographie de l'art chrétien*. Bd. 1: Introduction générale. Paris, 1955. P. 100, 103 f.; *Elefant*. In: Heinz-Mohr G. *Lexikon der Symbole: Bilder und Zeichen der christlichen Kunst*. Düsseldorf, 1972. S81. Damit ist jene Tatsache vielleicht verbunden, dass von Gründungszeit des Elefantenordens Mitte 15. Jh. bis zu Reformationszeit nannte er sich „Bruderschaft der Hl. Jungfrau Maria“, obwohl Elefantenfigur schon da sein Hauptsymbol war.

²⁸ *Emblemata*, Sp. 414. Eine Hindeutung auf dieses emblematische Motiv hat im Wahlspruch des Elefantenordens „*Non timet muscas*“ („Er fürchtet keine Fliegen“) im 17. Jh. stattgefunden.

²⁹ *Emblemata*, Sp. 413f.

³⁰ Ebd., Sp. 414.

³¹ Ebd., Sp. 416 und 420.

³² Ebd. Sp. 411ff.

³³ Wenn sich vier Elemente durch vier Tiere versinnbildlichen, ist die Erde durch Elefant vorgestellt. (*Elefant*. In: Heinz-Mohr G. *A.a.o.*) Die Erde erscheint dabei freilich nicht in seiner fruchtbringenden, sondern in stützenden Funktion. Aber darin ist etwas der dänischen Kulturtradition mit ihrem tiefen Erlebnis der Stehen- und Stützenphänomenen nahe.

Wenn man die These um Eingewurzeltheit des statuarischen Modells in dänischer ethno-kultureller Tradition annimmt, da kann man auch das geozentrische System eines der großen Astronomen der 16. und früheren 17. Jh., des Dänen Tyge Brahe (1546 – 1601) aus kultur-historischer Sicht in geeigneter Weise interpretieren. Die Tatsache, daß dieses von ihm schon nach Bekanntschaft mit epochenmachender Entdeckung N. Kopernikus ausgearbeitet war, stellt von Wissenschaftshistorikern immer die Frage: Wodurch war Tyge Brahe genötigt worden war, unrichtige und schon dann, wie es scheint, anachronistische Idee der Erde als Weltmittelpunktes beharrlich verteidigen? Wie es JU. A. Belyj in seinem Buch „*Ticho Brage (1546 – 1601)*“ Moskau, 1982, schreibt „hat Tyge mehrmals höchste Wertschätzung der Tätigkeit des Kopernikus als Astronomen ausgedrückt und Tribut seiner Achtung in einer lateinischen Ode gezollt. Er hatte als kostbare Reliquie Kopernikus’ Triquäster bewahrt und Bildnis des großen Astronomen am Ehrenplatz seiner Sternwarte untergebracht. Bei alledem scheint paradox, daß Tyge Kopernikussystem nicht angenommen hatte! Weshalb denn hervorragendster Astronom seiner Zeit verhielt sich so zum Kopernikussystem?“ (S. 147).

Objektive Ursache dessen ist offensichtlich, und Autoren, mit Einschluss auch des von uns hier zitierten, verweisen gewöhnlich auf sie. Es sind die von Tyge Brahe im Verlauf seiner fleißigen astronomischen Beobachtungen gemachte Entdeckungen einiger Besonderheiten sichtbarer Himmelskörperbewegung, die noch unvollkommenem System des Kopernikus, insbesondere seiner Idee kreisförmigen Planetenbahnen widersprachen. Aber, wenn am Anfang des 17. Jh. Tyges Schüler, J. Kepler, der, ohne heliozentrisches Prinzip abzulehnen, dieses mit seiner Idee der elliptischen Planetenbahnen vereinigte, das Kopernikussystem so modifizierte, daß es gegen Kritik gefeit wurde, benützte er dafür Angaben, die gerade sein Lehrer erhalten hat. Denn diese Angaben boten Anlass dafür allein, um an Einzelheiten Kopernikusscher Theorie zu zweifeln. Mittlerweile bewegten sie dänischen Astronomen zum Herausarbeiten eines komplizierten und in bedeutendem Maße gekünstelten Systems, dessen Vorbestimmung war, schon dann endgültig veraltetes geozentrisches Prinzip mit den Daten damaligen Wissenschaft zu versöhnen. Belyj sagt darüber: „Von dieser Idee besessener Tyge würde ihr vielleicht da treu geblieben, wenn er auch krasse Widersprüche in ihr entdeckt hätte. Aber das geschah nicht. Tyge blieb von Wahrheit seiner Hypothese bis zu letzten Tagen überzeugt und auch am Sterbebett bat er Kepler, „in Übereinstimmung mit seiner, Tyges Hypothese zu handeln““ (S. 151).

Wodurch aber wurde solche Beharrlichkeit hervorgerufen? Erwähnter Autor glaubt, daß der Beweggrund dessen eine Verbindung sowohl objektiv-wissenschaftlicher, aber an und für sich nicht ausreichender, als auch subjektiver Faktoren. Diesen letzteren rechnet er behutsames Verhältnis des Tyge zur Autorität der Heiligen Schrift zu (S. 150). Es erhebt sich aber die Frage: Warum dasselbe hinderte Melanchthon sowie weitblickendste katholische Hierarchen jenes Zeitalters nicht, das Kopernikussystem anzunehmen? Derselbe Autor sagt ja: „Tyge war kein Atheist, aber man kann auch nicht, ihn zu innerlich religiösen Menschen zu zählen. Seinen Ehebund ließ er nicht, durch kirchliche Zeremonie zu weihen. Als gleichgültiger gegen kirchliche Riten Mensch erfüllte er seine Pflichten gegenüber Kirche auch zum schein nicht“ (Ebd.). Am nächsten kommt Belyj an Lösung dieser Frage wohl heran, wenn er einen gewissen „rein psychologischen Faktor“ nennt: „Dieses System ist seiner, Tyges, eigenes“, also es ist ein Faktor, der alle Zweifel ignorierende irrationelle Treue eigener Theorie vorbestimmt (S. 151).

Aber was für ein „rein psychologischer Faktor“ war es? Ob er vielleicht jener nach dem Verbreitungsbereich ethnischer, aber nach seinen einzelnen Erscheinungsformen radikal-individualistischer (vgl. z. B. S. Kierkegaards Ethik) Säularchetypus, der die anthropozentrische Visionseinstellung und damit auch die Lotrechtbalance in plastischer Vorstellung des Ideals (vgl. Thorvaldsens Bildwerke) begünstigt? Es war ja mehr als einmal bemerkt, daß Anthropozentrismus sowie Anthropomorphismus dem den Menschen in Zentrum des Weltalls stellenden geozentrischen Standpunkt wesensverwandt ist (Lukač D. *Svoeobrazie estetičeskogo*. Bd. 4, Moskau, 1987. S. 79; mit Verweis auf Hegel).

³⁴ Bachelard, Gaston. *La terre et les rêves de la volonté*. Paris, 1948. P. 371f.

³⁵ *Elefant*. In: Heinz-Mohr G. *A.a.o.*

³⁶ Vgl. *hin Enkelte*-Motiv bei S. Kierkegaard.

³⁷ Wohl gibt es ein Merkmal noch, das diesen beiden äußerlich so verschiedenen Gestalten gemeinsam ist. Es handelt sich um Skulpturhaftigkeit, wenn sie auch so unähnlich in beiden erscheint. Räumliche Behandlung des Ordenszeichens in Elefantenorden-Insignien ist einmal folgenderweise charakterisiert: „Vornehmster Elefantenorden hat bestimmt höchst originelles Ordenszeichen. Andere, auch seltenste und ungewöhnlichste Formen habende Zeichen sind als mehr oder weniger flacher, mit der gut zu Kleidung anliegender Kehrseite Gegenstand beabsichtigt. Dänischer höchster Orden ist kleine dreidimensionale Skulptur“ (Spasskij I.G. *A.a.o.*, S.52f). Hier könnte man dazu beiläufig hinzufügen, dass diese kleine Skulptur das Land versinnbildlicht, die Thorvaldsens Heimat ist.

³⁸ Dieses Feld verblieb in Dänemarks Königswappen von 1496 bis zu 1972 Jahr.

³⁹ Entsprechend Ordensstatuten von 1693. Th[omasson G.G.] *Elefantenorden*. In: Svensk uppslagsbok. Bd. 8. Malmö, 1950. Sp. 311 f.; Baum J., Arndt K. *A.a.o.* Sp. 1243 ff.; Hieronymussen P. *Orders and decorations of Europe in Color*. New York, 1967. S. 147.

⁴⁰ Baum J., Arndt K. *A.a.o.* Sp. 1245.

⁴¹ *Blaa Ridder*. In: Svensk uppslagsbok. Bd. 4. Malmö, 1949. Sp. 48; Hieronymussen P. *A.a.o.*

⁴² *Blaa Ridder*. In: *A.a.o.*; Hieronymussen P. *A.a.o.*

⁴³ An früher Stufe seiner Geschichte, d.h. in erster Hälfte des 15. und Anfang 16 Jh., während Orden sich noch „Bruderschaft der Hl. Jungfrau Maria“ nannte, war Mitgliedschaft der Personen von beiderlei Geschlecht zulässig.

⁴⁴ Wenn das Märchen geschrieben ist, hatte auch die übliche Uniform der Leibgarde dieselben Farben.

⁴⁵ Es ist höchstwahrscheinlich, dass wächserne Schwäne auf dem Spiegelsee vor dem Schloss der Tänzerin auch an Dänemarks Symbolik, wenigstens in der andersenschen Fassung, teilhaftig sind. Im „*Svanereden*“ (1852); das ein dichterischer Bericht über die Großtaten der Söhne Dänemarks ist, hat Andersen die Dänen als majestätische weiße Schwäne und Dänemark als deren inmitten der Meere liegendes Nest dargestellt. „*Mellem Østersøen og Nordhavet ligger en gammel Svanerede og den kaltes Danmark*“ ist der Einführungssatz dieses Dichtwerks.

In diesem Zusammenhang ist es vielleicht interessant, dass, entsprechend der Zuschauerumfrage, die dänische TV im Jahre 1984 durchführte, der Schwan als Danmarks Nationalsymbol mit Mehrheit (53%) der Stimmen erwählt wurde. (Adriansen, Inge. *Nationale symboler i det Danske Rige: 1830 – 2000*. Kopenhagen: Museum Tusulanums Vorlag, 2003. S. 400. Von jener Zeit an ist Höckerschwan (*Knopsvane*), der weißes Gefieder hat, ein gebräuchliches Vogelsymbol Danmarks.

⁴⁶ S. Anm. 32.

⁴⁷ Um Auferstehung des andersenschen Zinnsoldaten s.: Nyborg, Eigil. *Den indre linie i H.C. Andersens eventyr: En psykologisk studie*. Kopenhagen, 1983.

⁴⁸ Diese poetische Deutung ist in den Mund des Galionskulpturen-Meisters gelegt, was patriotische Erhöhung des Bildhauerei als des eigentlich Dänischen bedeuten und dabei Assoziation mit Thorvaldsen, dessen Vater auch Galionfigurenmeister war, widerspiegeln kann. Vgl. Poul Martin Møllers bekanntestes Gedicht, „*Kunstneren mellem Oprørerne*“ (1837/8, zeitlich also nahe dem „Zinnsoldaten“), wo alter Bildhauer eine dem zerstörenden Wahnsinn des Pöbels widerstehende erhabene Kraft der Kunst versinnbildlicht und sich als Held und Retter des Vaterlandes am Ende behandelt.

⁴⁹ Der aber findet im „*Tinsoldat*“ noch statt. So liest man um Helden im Ofen:

„*Tinsoldat...føjte en Hede, der var forfærdelig*“.

Im Gegenteil, fehlen ähnliche Angaben in „*Den gamle Gadelygte*“ (1847) völlig. Alles, was Erzähler darüber sagt, ist:

„...*Og saa kom den i Smelteovnen, og blev til den deiligste Jernlysestage, hvori nogen ville sætte et Vokslys*“.

Darüber hinaus lässt Andersen das brennende Papierbündel eine wahre Entzückung und weiter nichts mitten in der begeisterten Beschreibug von Schönheit des Feuers fühlen und ausdrücken („*Hørren*“, 1848), aber seinen Höhepunkt erreicht das Jauchzen der brennenden Handlungspersonen in „*Konge, Dame og Knægt*“ (1869; anders bekannt als „*Herrebladene*“). Spielkartenfiguren tanzen und singen hier im Feuer, während sie brennen:

„...*De dansede i Lue...*

...*Det gnistrede og blussede; men i Ilden susede og sang det:*

„*nu rider vi paa den røde Hest høiere op end der er Skyer*“.

⁵⁰ Vgl. das Märchen „*Sneemanden*“ (1861): dort geht es um die Liebesehnsucht, die ein letzten Endes durch die Sonnenwärme geschmolzener Schneemann nach glühendem Ofen empfindet.