universität wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Das romantische Motiv der Wasserfrau in der Literatur

Eine Untersuchung mit besonderer Berücksichtigung von Hans Christian Andersens „Die kleine Seejungfrau“

verfasst von

Kerstin Freinschlag

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt:	A 190 333 347
Studienrichtung lt. Studienblatt:	Lehramtsstudium UF Deutsch UF Französisch
Betreut von:	Doz. Mag. Dr. Ernst Seibert

Danksagung

Zu großem Dank bin ich meiner Familie verpflichtet, die mir immer zur Seite stand und mich in jeder Hinsicht unterstützt hat.
Bedanken möchte ich mich an dieser Stelle besonders bei meinen Eltern, die mir dieses Studium ermöglicht haben.

Großer Dank gebührt meinem Diplomarbeitsbetreuer Doz. Mag. Dr. Ernst Seibert. Ihm danke ich vor allem für seine fachkompetenten Hinweise und Denkanstöße, die beim Verfassen meiner Arbeit eine große Hilfe und Bereicherung waren.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung....8
2. Die Wasserfrau....11
   2.1. Definition und Abgrenzung des Begriffs....11
      2.1.1. Nixen....11
      2.1.2. Nymphen....11
      2.1.3. Sirenen....12
      2.1.4. Undinen....12
      2.1.5. Meerjungfrauen....12
   2.2. Symbolik des Motivs der Wasserfrau....13
   2.3. Weiblichkeit in der Literatur....15
   2.4. Mischwesen....17
      2.4.1. Hybridität....18
3. Die Symbolik des Wassers....20
4. Paracelsus....22
   4.1. Liber de nymphis, sylphis, pygmaeis et salamandris et de caeteris spiritibus....22
   4.1.2. Paracelsus Elementargeister-Mythologie....22
   4.2. Mahrtenehe....26
5. Friedrich Baron de la Motte Fouqué....29
   5.1. *Undine*....29
6. Hans Christian Andersen....31
   6.1. Die kleine Seejungfrau....31
   6.2. Autobiographische Züge im Märchen....31
      6.2.1. Die Persönlichkeit des Dichters....31
      6.2.2. Der Stellenwert des Reisens....35
      6.2.3. Die Bedeutung des Theaters....36
   6.3. Beeinflussung und literarische Wege des Motivs....39
   6.4. Die Wasserfrau als romantisches Motiv....42
   6.5. Fouqués *Undine* im Vergleich....43
   6.6. Grenzüberschreitung und Transformation....45
   6.7. Das Märchen aus Sicht der Psychoanalyse....50

7. Die literarische Welt des Autors.....57
7.1. Andersens Sprache in seinen Werken.....57
7.1.2. Camouflage als versteckter Bruch des Schweigens.....61
7.2. Sozialkritische Elemente des Autors.....71
7.3. Stellenwert der Phantasie.....75
7.4. Mehrfachadressiertheit und Doppelsinnigkeit.....77
8. Die literarische Akzeptanz Andersens.....81
8.1. Kierkegaards Kritik an Andersen.....82
9. Gattung Märchen.....85
9.1. André Jolles *Einfache Formen*.....85
9.2. Das Märchen.....87
9.3. Volksmärchen und Kunstmärchen.....89
9.4. Problematik der Begriffsdifferenzierung.....91
9.4.1. Kennzeichen des Kunstmärchens in *Die kleine Seejungfrau*.....95
10. Die Wasserfrau im 20. Jahrhundert.....97
10.1. Ingeborg Bachmanns *Undine geht*.....97
11. Schlussfolgerung und Zusammenfassung.....99
12. Literaturverzeichnis.....105
13. Anhang.....110

1. Einleitung

Die Thematik dieser Diplomarbeit umfasst das Motiv der Wasserfrau in der Literatur. Im Zentrum der Untersuchung soll hierbei Hans Christian Andersens Märchen *Die kleine Seejungfrau* stehen.
Die Zielsetzung dieser Arbeit ist, aufzuzeigen, dass dieses Motiv seit jeher eine tragende Rolle in literarischen Texten einnimmt und dass sich die Bedeutung dieser Figur im Laufe der Zeit verändert hat.

Zunächst soll eine Definition der Wasserfrau gegeben werden, wobei auf die Abgrenzung der verschiedenen Erscheinungsformen der Wasserfrau im Zentrum stehen soll. Im Anschluss darauf soll der symbolische Wert dieses Motivs diskutiert werden. Dabei soll gezeigt werden, dass dieses Motiv vor allem in der Romantik durch sein vermehrtes Auftreten an Bedeutung gewonnen hat.
Im Anschluss darauf erfolgt eine Auseinandersetzung mit der Motivgeschichte des Wassers. Da Wasserfrauen stets in Verbindung mit diesem Element auftreten, soll auch seiner vielfältigen Symbolik Beachtung geschenkt werden. Vor allem in Bezug auf das Überschreiten von Grenzen spielt das Wasser in den behandelten Texten eine wesentliche Rolle.
Im Zentrum dieser Arbeit stehen neben Hans Christian Andersens *Die kleine Seejungfrau* das Kunstmärchen *Undine* von Friedrich de la Motte Fouqué und Paracelsus Traktat *Liber de nymphis, sylphis, pygmaeis et salamandris et de caeteris spiritibus.* Hierbei soll es zu einem Vergleich dieser Werke kommen, da sie als literarische Vorlage von Andersens zu sehen sind. Im Zuge dessen soll gezeigt werden, welche Bedeutung der Wasserfrau in den verschiedenen Epochen zugeschrieben wurde.
Die kleine Seejungfrau steht im Mittelpunkt der Beobachtungen. Insbesondere der Relevanz des Motivs der Wasserfrau soll hier Aufmerksamkeit geschenkt werden, um die verschiedenen Bedeutungen dieser Figur herauskristallisieren zu können. Wichtig ist, dass die Wasserfrau stets in Hinblick auf ihr hybrides Erscheinungsbild betrachtet wird. Hybride Wesen werden seit Jahrtausenden als bedrohliche Wesen gesehen und ihre Andersartigkeit steht hier stark im Vordergrund. Dass es sich bei der Seejungfrau um ein Mischwesen mit einem menschlichen Oberkörper und einem Fischschwanz handelt, ist vor allem in Andersens Märchen von großer Relevanz. Für

Andersen ist die Meerjungfrau nicht nur ein Mittel zum Ausdruck einer unerwiderten Liebe. Sie dient gleichzeitig auch als Ausdruck der Unmöglichkeit einer gleichgeschlechtlichen Liebe. Im Sinne es weiblich betrachteten Wesens, das jedoch aufgrund seines Fischschwanzes als geschlechtsneutral angesehen wird, dient die Wasserfrau in diesem Märchen als Sprachrohr des Dichters, um die Gefühle zu seinem Geliebten zu äußern. Dieser Akt der Verschlüsselung wird als Camouflage bezeichnet. Andersens Werke sind stark von dieser Methode zur Verschleierung geprägt. In zahlreichen seiner Texte bedient er sich phantastischer Elemente oder banaler Gegenstände, wodurch seine Auflehnung nicht auf den ersten Blick erkennbar ist. Der Autor zeichnet sich insbesondere durch diese verschlüsselten Botschaften aus, die allerdings gegenwärtig durchaus erkennbar sind.

Auffallend ist hierbei, dass diese sozialkritischen Anspielungen primär in Andersens Märchen vertreten sind. Der Autor selbst betonte seine Absicht die Märchen gleichermaßen für Kinder, als auch für Erwachsene verfasst zu haben. Daraus wird ersichtlich wie sehr der Autor bemüht war mehrere Altersgruppen mit seinen Werken anzusprechen. Vor allem bei seinen Märchen kann demnach von einer Doppellsinnigkeit gesprochen werden. Andersens Werk kann daher gleichermaßen der Kinder- und Jugendliteratur und der Erwachsenenliteratur zugesprochen werden.

Um diese Bedeutungsebenen erfassen zu können, ist es unabdingbar, biographische Elemente des Autors und seine literarische Akzeptanz mit ein zu beziehen. Vor allem die Sprache und Sozialkritik Andersens sollen hier untersucht werden. Andersens Werke fanden in Dänemark zunächst nur geringe Anerkennung, wodurch sein literarischer Wert erstmals in anderen Ländern erkannt wurde.

Andersens Leidenschaft für das Reisen ist in zahlreichen seiner Briefe belegt worden. Doch neben seiner Affinität das Neue zu erkunden, stellten auch das Theater und der Tanz zentrale Elemente in seinem Leben dar. Der Autor zeigte sich seit seiner Kindheit davon angetan und versuchte sich sogar selbst als Schauspieler und Tänzer. Der erhoffte Erfolg blieb hierbei jedoch aus.

Auch eine Auseinandersetzung über die Problematik der Zuweisung in die Gattung des Kunst- und Volksmärchens soll in dieser Arbeit vorliegen. Diese Diskrepanz der Gattungszuweisung zeigte sich vor allem in der Zeit der Romantik. Neben Andersen, und Wilhelm Hauff ist Oehlenschläger im Zusammenhang mit der Sammlung und Dichtung in der Romantik zu nennen. Trotz der Vormachtstellung des Volksmärchens hat sich allmählich das Kunstmärchen etabliert. Obwohl manche Gegner das

Kunstmärchen nicht als eigenständige Gattung akzeptieren, soll gezeigt werden, dass die Gattung des Kunstmärchens sinnvoll und nachweisbar ist.
Durch das Kapitel zu Ingeborg Bachmanns *Undine geht* soll auf die Aktualität dieses Motivs hingewiesen werden. Es zeigt, dass die Wasserfrau auch im 20. Jahrhundert nicht an Bedeutung und Aussagekraft verloren hat. Sie dient noch immer als Zeichen einer zurückgewiesenen und unmöglichen Liebe. Dennoch hat sich die Bedeutung dieses Motivs bis zum heutigen Tag beständig ausgeweitet und ist hier als Symbol des Feminismus zu sehen. Wenngleich stets auf die Herkunft ihrer Identität als Wasserfrau verwiesen wird, ist es nicht die Undine, welche als bedrohlich gekennzeichnet ist. Von Beginn an wird deutlich, dass es die Menschen sind, von welchen die Gefahr eigentlich ausgeht.

Meine Forschungsfragen in der vorliegenden Diplomarbeit lassen sich in zwei Bereiche separieren. Zum einen soll der Frage nachgegangen werden, weshalb das Motiv der Wasserfrau von Mythen bis hin zur heutigen Zeit immer wieder vorzufinden ist und welche Bedeutungen ihm hierbei zugesprochen werden.
Zum anderen soll gezeigt werden wie das Motiv der Wasserfrau auch im Bereich der Kinder- und Jugendliteratur eingesetzt wird und welche weiteren Bedeutungen und Botschaften in dieser Figur vorzufinden sind. Im Zuge dessen soll auf die Doppelsinnigkeit in den Märchen von Hans Christian Andersen hingewiesen werden. Dies nimmt in seinen Werken und vor allem in Verbindung mit der bereits hybriden Figur der Seejungfrau eine tragende Rolle ein. Diesbezüglich soll auf das literarische Mittel der Camouflage verwiesen werden. Durch diese ist es Autoren und Autorinnen möglich ihre Anliegen auf verstecktem Wege mitzuteilen, sodass diese nicht auf den ersten Blick als solche zu erkennen sind. Ebenso die Gattung des Kunstmärchens spielt diesbezüglich eine wichtige Rolle.

Um das Fortwirken dieses Motivs in der Literatur beschreiben zu können, habe ich Werke aus verschiedenen Epochen gewählt, welche mir im Bezug auf die Verwendung des Motivs als sehr aussagekräftig erscheinen. Ich habe versucht die Symbolik des Motivs unter Berücksichtigung der damaligen gesellschaftlichen Verhältnisse zu deuten. Erst dadurch ist es möglich die vielfältige Bedeutung des Motivs der Wasserfrau zu ergründen.

2. Die Wasserfrau

2.1. Definition und Abgrenzung des Begriffs

2.1.1. Nixen

Diese Wassergeister zeichnen sich insbesondere dadurch aus, dass sie ihr äußeres Erscheinungsbild verändern können. Daraus kommt es zu der Schlussfolgerung, dass auch ihr Charakter sehr wechselhaft ist, wodurch sie gleichzeitig als verführerisch und bedrohlich gelten. Notker der Deutsche erwähnte den Begriff *nihhus* auch *nicchus* zum ersten Mal im 10. Jahrhundert. Er bezeichnete damit eine weibliche dämonisierte Wassergottheit. Diese Wassergeister sind im Besitz magischer Kräfte und suchen im Gegensatz zu anderen Wasserfrauen keinen Kontakt zu den Menschen, allerdings verlangen diese laut alten Überlieferungen jährlich ein Menschenopfer. Deshalb sollen sie auch Männer ins Wasser gelockt haben. Im romantisch geprägten Bild der Nixe wird sie weniger als gefährliches Wesen betrachtet. Vielmehr kommt es zu Schilderung einer schönen Frau mit einem Fischschwanz.[1]

2.1.2. Nymphen

Nymphen werden als weibliche Göttinnen definiert, welchen in der Hierarchie eine sehr niedrige Position zugeschrieben wird. Sie gelten als dämonische Wesen, die nur einen Ort oder ein Phänomen bewohnen. Man unterscheidet in Oreaden, die Bergnymphen, in Naiaden, Nymphen aus stillen Gewässern, und Neriden, welche das Meer bewohnten. Zu ihnen zählen außerdem die Dryaden, welche zu den Baumgeistern zu zählen sind. Geschichten von Nymphen handeln oft von einer sehr aggressiven Liebe dieser Wesen, wobei die Tatsache, dass ihr Lebensraum sehr beschränkt ist, eine tragende Rolle spielt. Zumeist werden sie mit den Attributen Schönheit, Liebe und Jugend ausgezeichnet.[2]

---

[1] Vgl. Borrmann, Norbert: Lexikon der Monster, Geister und Dämonen. Die Geschöpfe der Nacht aus Mythos, Sage, Literatur und Film. Das (etwas) andere Who is Who. Berlin: Schwarzkopf 2000[2]. S. 250.

[2] Vgl. Tripp, Edward: Reclams Lexikon der antiken Mythologie. Stuttgart: Philipp Reclam jun. 1991[5]. S. 367.

2.1.3. Sirenen

Als Sirenen werden geflügelte Frauen bezeichnet, welche Seefahrer mit ihrem Gesang anlocken. Sie besiedeln die Insel Anthemoessa, wo sie sogleich zu singen beginnen, wenn sich Schiffe nähern. Die Seefahrer sind von diesem Gesang so betört, dass sie auf die Insel zusteuern, wo sie verenden sollen.[3]
In Homers Werk treten lediglich zwei dieser Meeresdämoninnen auf. In späteren Überlieferungen werden drei Sirenen gezählt, welche auch im Laufe der Zeit anders beschrieben werden. Sie werden als Vögel mit Köpfen von Frauen geschildert, manchmal wird sie auch als Frau mit einem Fischschwanz abgebildet.[4]

2.1.4. Undinen

Dieser Begriff wird von dem lateinischen Wort *unda* abgeleitet, welches Welle oder Woge bedeutet. Die wohl bekannteste literarische Grundlage stellt die Stauffenberg-Sage dar. Auch in den späteren literarischen Variationen symbolisiert Undine eine betörende Wasserfrau, welche durch die Liebe zu einem Mann zu einer Seele gelangen möchte. Sie wird als heidnisches Wasserwesen definiert, welches in Gegenüberstellung mit der christlichen Glaubenstradition, als teuflisch dargestellt wird.[5]

2.1.5. Meerjungfrauen

Im 14. Jahrhundert wurde der Begriff Meerjungfrau erstmals im deutschsprachigen Raum im Zuge des Verfassens eines Buches über die Lehre der Natur von Konrad von Megenberg impliziert. Er schafft den Ausdruck Meerwunder, wobei in *meriuncfraw*, die Meerjungfrau, und *meerweip*, die Sirene, unterscheidet. Dasselbe Wort gebraucht Thüring von Ringoltingen im 15. Jahrhundert für seinen Roman *Melusine*. Diese Figur bezeichnet er als eine Brunnenfee, welche eine Verwandlung in eine Schlangenfrau durchführen kann. Die Bezeichnung Meerfrau ist allerdings bereits im 12. Jahrhundert bekannt und ist schon im *Nibelungenlied* belegt.[6]

[3] Vgl. Tripp, Edward: Reclams Lexikon der antiken Mythologie. S. 482f.
[4] Vgl. Borrmann, Norbert: Lexikon der Monster, Geister und Dämonen. S. 306.
[5] Vgl. ebd. S. 332.
[6] Vgl. Kraß, Andreas: Meerjungfrauen. Geschichten einer unmöglichen Liebe. Frankfurt am Main: S. Fischer 2010. S. 13f.

In der Literatur werden den Meerjungfrauen mehrere Orte als Lebensraum zugeschrieben. Es ist Hans Christian Andersen, der das äußere Erscheinungsbild der Meerjungfrau geprägt hat. Er beschreibt sie als Bewohnerin des Meeres, deren Oberkörper dem einer Menschenfrau gleicht, anstatt ihrer Beine ziert sie jedoch ein Fischschwanz.[7]
In der vorliegenden Arbeit werden die Bezeichnungen Meerjungfrau und Seejungfrau äquivalent verwendet.

2.2. Symbolik des Motivs der Wasserfrau

Allen literarischen Werken mit dem Motiv der Wasserfrau ist gemein, dass es sich stets um einen weiblichen Wassergeist handelt. Ein maskulines Wesen dieser Art ist in diesem Zusammenhang nicht nachgewiesen. Der Grund für das konstante Auftreten weiblicher Wasserwesen ist in dem religiösen Glauben der Menschen zu finden. Früher vertrat man die Ansicht, dass lediglich Männer im Besitz einer Seele seien. Schenkte man der Kirche Glauben war man ebenso der Meinung, dass vor allem eher Frauen von dunklen Mächten angezogen werden würden. Daraus folgt die Annahme, dass Männer sich durch ihre Glaubensstärke auszeichnen und Frauen häufig erlöst werden mussten. Folglich verleiht der Mann durch diese Erlösung dem weiblichen Wassergeist, also der Frau, eine Art Berechtigung ihrer Existenz.[8]
Es ist Novalis, der das Frauenbild in der Romantik sehr stark geprägt hat. In seinen Schriften sind vor allem positive und anerkennende Worte über das weibliche Geschlecht zu finden. Novalis beschreibt die Frau als rein und unverbildet und betrachtet sie als vollkommenen Menschen. Dennoch betont er die Vormachtstellung des Mannes aufgrund seines Intellekts. Die Frau zeichnet sich durch ihre Nähe zur Natur und Schönheit aus. Dieser Dualismus der Zuweisung maskuliner und femininer Eigenschaften spiegelt sich auch in dem Dualismus von Geist und Natur in zahlreichen literarischen Werken wider.[9]

[7] Vgl. Kraß, Andreas: Meerjungfrauen. S. 14.
[8] Vgl. Kleßmann, Eckart: Einleitung. In: Frank Rainer Max: Undinenzauber. Geschichten und Gedichte von Nixen, Nymphen und anderen Wasserfrauen. Einleitung von Eckart Kleßmann. Stuttgart: Philipp Reclam jun. 1991. S. 10.
[9] Vgl. ebd. S. 12.

Wasserfrauen in der Literatur „stehen vor uns als Sinnbilder einer offenbar unmöglichen, unerfüllbaren Liebe zwischen dem Menschen und der Natur, die der Mensch zu erkennen und zu begreifen unfähig ist.“[10]
Allen Werken, in denen das Undine-Motiv vertreten ist, ist gemein, dass die Liebe einer Wasserfrau immer mit viel Leid und Schmerzen verbunden ist.[11]

Schon seit Jahrhunderten ist das Auftauchen des Motivs der Wasserfrau in zahlreichen Künsten vertreten. Ob in der Literatur, der Malerei oder im Tanz - das Motiv war und ist allgegenwärtig. Weltweit ist es in Sagen, Legenden und Märchen vertreten, woraus sich seine besondere Bedeutung in den unterschiedlichsten Ländern und Kulturen etabliert hat. Beate Otto beschreibt es aus diesem Grund als ein Urbild, welches im Besonderen durch seine Doppeldeutigkeit ausgezeichnet ist. Denn der Meerjungfrau, der Brunnenfee oder der Undine stehen stets die Schlangenfrau, Sirene, oder die Meerhexe gegenüber. Die Opposition von Gut und Böse ist hier allgegenwärtig. Erich Neumann prägt in diesem Zusammenhang den Begriff der *Großen Mutter*, Marie Luise von Franz spricht hierbei von dem Prinzip der *weiblichen Mentalität*. Die Wasserfrau ist eines jener Bilder, welche sich in zwei Bereiche aufspaltet, nämlich die gute und die böse weibliche Figur, vor allem die Figur der Mutter. Es stehen sich demnach die gebärende und schützende Figur, der vernichtenden und verschlingenden Urgestalt gegenüber. Das Bild dieser *Großen Mutter* ist in vielen Religionen und Kulturen vertreten und wird meistens dem Element Erde zugeschrieben, da hier das Leben beginnt und nach dem Tod wieder in dieses Element zurückkehrt. Im alten Orient hingegen stellt das Element Wasser den Ursprung allen Seins und der Welt dar. Dort folgte man der Überzeugung, dass das Meer aus zwei Schichten besteht. Während der obere Teil Leben und Fruchtbarkeit repräsentierte, stellte der untere Teil das Reich der Toten dar. Die Mehrheit der Kulturen betrachtete das Wasser als lebensspendend, was sich noch heute in der Verehrung heiliger Quellen zeigt. Auch im Zusammenhang mit der christlichen Taufe wird beim Taufwasser gleichsam von Lebenswasser gesprochen. Der Akt der Taufe verfolgt demnach eine erlösende und neuschöpfende Wirkung.[12]

[10] Zit. n. ebd. S. 18.
[11] Vgl. Stiasny, Kurt: Was Andersens Märchen erzählen. S. 117.
[12] Vgl. Otto, Beate: Unterwasser-Literatur. Von Wasserfrauen und Wassermännern. Würzburg: Königshausen & Neumann 2001 (= Epistemata. Würzburger wissenschaftliche Schriften. Reihe Literaturwissenschaft; 348). S. 26f.

Die Wasserfrauen aus den Kunst- und Volksmärchen können aus diesem Grund als Symbol einer archaischen Mutter angesehen werden, andererseits werden ihnen die Eigenschaften einer neuschöpfenden aber auch vernichtenden Gestalt zugeschrieben.[13]

2.3. Weiblichkeit in der Literatur

Schon C.G. Jung hat viele Male darauf hingewiesen, dass von einer Auslegung nie behauptet werden kann, dass sie nur auf eine einzige Weise gültig ist. Diese ist nämlich auf die bewussten und unbewussten Beschaffenheiten des Unterbewusstseins eines Individuums variabel. Es ist daher beispielsweise nicht nur relevant ob in einem Text das Männliche oder das Weibliche dominant ist, vielmehr ist auch darauf zu achten, ob der Text von einem Mann oder einer Frau verfasst worden ist. Man kann selbstverständlich nicht von einem männlichen Protagonisten auf einen maskulinen Autor schließen. Interessant ist, dass zahlreiche Texte, denen das Schicksal einer Frau zugrunde liegt, sehr häufig von Männern verfasst worden sind. Unter diesen Umständen ist von der Verlagerung eines Problems auf eine weibliche Figur zu sprechen. Dies betrifft oft die feminine Seite eines Autors, was oft das Thema einer Frau beinhaltet, welche sich auf eine schwere Reise begeben muss, um mit ihren Geliebten vereint zu sein. Laut C.G. Jung verfügt auch der Mann über einen femininen Teil der Seele, welchen er als Anima bezeichnet. Durch eine Frauengestalt versucht der Dichter seine Probleme zu verlagern oder gar zu verdrängen. Diese Anima weist oft charakteristische Züge der eigenen Mutter auf, da sie die erste weibliche Person ist, welche den Mann geprägt hat. Frauen können sich dann bewusst für oder gegen die Weiterführung dieser Illusion entscheiden und ihr Verhalten diesbezüglich beeinflussen. Dies zeigt sich vor allem in patriarchalischen Gesellschaften.[14]

Hinsichtlich der Analyse Werke dieser Kategorie ist es erforderlich, dass sich mehrere Fragen gestellt werden. Es ist erforderlich den Fragen nachzugehen, wer die Heldin des Werkes repräsentiert und ob es sich bei dieser tatsächlich um eine weibliche Figur handelt oder lediglich die Anima des maskulinen Dichters darstellt.

[13] Vgl. ebd. S. 27.
[14] Vgl. Franz, Marie-Louise: Das Weibliche im Märchen. Stuttgart: Adolf Bonz GmbH 1977 (= Psychologisch gesehen; 32). S. 9-11.

Weiters soll herausgefunden ob dieser Figur auch ein symbolischer Wert zugeschrieben werden kann.[15]
Marie-Louise von Franz erklärt, dass dies eine neue Einstellung des Ichs impliziert. Durch diese Abweichung des Ursprünglichen kann der Reifungsprozess der Figur abgeleitet werden. C.G. Jung bezeichnet diese Selbstfindung als Individuation. Da diese Figur als Verkörperung des Idealen gesehen wird, werden ihr göttliche Züge zugesprochen. Dennoch zeichnet sie sich simultan dazu durch ihre Menschlichkeit aus, da sie als Modellfunktion der Identifikation für die Leserschaft dienen soll.[16]

„Ihr Schicksal stellt symbolisch dar, wie durch ein bestimmtes Verhalten gewisse allgemeinmenschliche d. h. archetypische Notlagen immer wieder überwunden werden können.“[17]

Im Sinne Andersens *Die kleine Seejungfrau* kann angemerkt werden, dass dieses Werk sehr exemplarisch für Theorie von Franz ist. Es liegt ein Märchen vor, welches einen maskulinen Autor hat, welcher über eine weibliche Heldin schreibt. Doch die Figur der Seejungfrau ist nur bedingt weiblich. Im Anbetracht ihrer Hybridität kann hier nicht problemlos von einer weiblichen Protagonistin gesprochen werden. Dennoch ist die Meerjungfrau in ihrem Element als solche deklariert. Als sie sich aber in eine Menschenfrau verwandelt, versucht sie sich dem männlichen Anima-Bild des Prinzen anzupassen - es zu verkörpern.
Im Reich des Wassers ist der Beginn ihres Reifeprozesses nachvollziehbar. Dieser wird auch von ihren Geschwistern sehr detailliert geschildert. Bis zu ihrem Entschluss die Meerhexe aufzusuchen, um ein Mensch zu werden, läuft ihre Entwicklung wie es vorhergesehen wurde. Ab diesem Zeitpunkt nimmt sie diese allerdings selbst in die Hand. Es ist die Protagonistin selbst, welche über ihren Körper und ihrer weiteren Entscheidungen bestimmt. Dieser Einschnitt kann als wesentlicher Punkt in ihrem Leben betrachtet werden. Während ihr Erwachsenwerden zuvor unter Aufsicht ihrer Großmutter vollzogen wurde, so geht sie als Menschenfrau einen Schritt, welcher sie von der Wasserwelt zur Gänze unabhängig macht. Doch ihre Entwicklung ist noch lange nicht abgeschlossen. Während das Leben im Meer ihre körperliche Entwicklung beschreibt richtet sich die

[15] Vgl. ebd. S. 13.
[16] Vgl. ebd. S. 17f.
[17] Zit. n. ebd. S. 18.

gesamte Aufmerksamkeit nach dem Überschreiten der Schwelle ihrer geistigen und persönlichen Entwicklung. Nur durch ihre selbstlose Tat ist es ihr letztendlich möglich ihr größtes Ziel zu erreichen. Es wird mit einer göttlichen Handlung gleichgesetzt, wobei sie stets ihre menschlichen Züge beibehält und dem Lesepublikum als Vorbild dienen kann.

In Hinblick auf Märchen ist es auffällig, dass es stets den Frauen bestimmt ist so viel Leid zu erdulden, bis sich schlussendlich von einem Mann erlöst werden. Dies zeigt sich auch bei den Brüder Grimm, in deren Märchen zumeist von einem tapferen männlichen Helden und einer beinah passiven, auf Erlösung wartenden, Frau erzählt wird. In Andersens Märchen jedoch ist es die Frau, welche als Heldin fungiert und ein tragisches Verlangen nach Liebe verkörpert. Andersen spricht von einer gescheiterten Liebe, deren Scheitern nicht den gesellschaftlichen Rollen von Mann und Frau festzumachen ist, sondern an der Unterschiedlichkeit zweier Menschen. [18]

2.4. Mischwesen

In den meisten Fällen von Wasserfrauen, wie beispielsweise der Figur der Melusine und der Undine, wird von Mischwesen gesprochen. Bereits im mythischen Weltbild stellten Mischwesen eine zentrale Rolle dar. Anhand des Glaubens an Götter und übernatürliche Wesen, versuchten die Menschen ihre Herkunft und den Ursprung des Lebens zu erklären und nachzuvollziehen. Diese Wesen galten demnach als Versuch des Menschen das Unbekannte zu vermenschlichen, um sich somit vor diesem Unkontrollierbaren die Furcht zu nehmen. Man wollte sich so von der scheinbar unbezwingbaren Natur abgrenzen, abheben und sie gleichermaßen vereinnahmen. Gleichzeitig aber schufen sich die Menschen durch diese Personifikationen Wesen, die die humane Angst verkörpern.[19]
Bis heute existiert eine große Fülle an Mischwesen, welche zumeist als bedrohliche Wesen charakterisiert werden. Werden verschiedene Erscheinungsformen, ob Lebewesen oder Naturformen zusammengefügt, kommt es zu einer Entstehung dieser Mischwesen. In diesen von Menschen geschaffenen Bildern soll Gefährliches

[18] Vgl. Drewermann, Eugen: Liebe, Leiden und Unsterblichkeit. Freiburg im Breisgau: Herder 1997. S. 176f.
[19] Vgl. Otto, Beate: Unterwasser-Literatur. S. 58f.

symbolisiert werden. Schon im Jahre 3000 vor Christus sind in Ägypten und Mesopotamien die ersten Abbildungen dieser Mischwesen entstanden.[20]

2.4.1. Hybridität

Der Begriff Hybridität stammt ab von dem lateinischen Wort *hybrida*, was gleichzusetzen ist mit Mischling oder Bastard. Seit dem *postcolonial turn* nimmt dieser meist negativ konnotierte Begriff eine wichtige Rolle ein. So werden zum Beispiel Gebiete, die weder als Eigentum noch als Fremdgut bezeichnet werden können, als hybride Schwellenräume angesehen. Diese Definition wäre gleichzusetzen mit Homi Bhabhas Begriff *third space*. Im Sinne der Kulturtheorie treffen hier zwei Kulturen aufeinander, ohne jedoch eine neue eigenständige Kultur zu bilden. [21]

Laut Homi Bhabha kommt es zu keiner kulturellen Vermischung, vielmehr sollen neue Bedeutungen entstehen, welche sich nicht eindeutig definieren lassen. [22]

„Hybridität ist nach Bhabha ein Prozeß [sic!], der dualistische wie statische Unterscheidungen wie das Eigene / das Andere, innen / außen, hoch / niedrig etc. unterläuft und ihre Konstrukthaftigkeit bloßlegt.“ [23] Wichtig ist, dass die scheinbare Unterlegenheit nur bei Anwesenheit des Überlegenen erkennbar wird. [24]

Vor dem 21. Jahrhundert wurde der Begriff Hybridität meist durch den des Bastards ersetzt. Als solche galten etwa uneheliche Kinder, oder solche, die aus einer unehelichen Beziehung stammen. Auch in der Biologie wurde der Begriff der Hybridität im Zuge von Pflanzen- oder Tierkreuzungen gebraucht. Ab dem 20. Jahrhundert wurde der Begriff des Bastards stark in Verbindung mit der menschlichen Rasse gesetzt. [25]

---

[20] Vgl. Borrmann, Norbert: Lexikon der Monster, Geister und Dämonen. S. 229-231.
[21] Vgl. Bartl, Andrea/Catani, Stephanie: Bastard – Figurationen des Hybriden zwischen Ausgrenzung und Entgrenzung. Eine Einleitung. In: Bastard. Figurationen des Hybriden zwischen Ausgrenzung und Entgrenzung. Hg. v. Andrea Bartl und Stephanie Catani. Würzburg: Königshausen & Neumann 2010. S. 9f.
[22] Vgl. Nghi Ha, Kien: Kolonial-rassistisch-subversiv-postmodern: Hybridität bei Homi Bhabha und in der deutschsprachigen Rezeption. In: Interkultureller Transfer und nationaler Eigensinn. Europäische und angloamerikanische Positionen der Kulturwissenschaften. Hg. v. Habermas, Rebekka. Göttingen: Wallenstein 2004. S. 57.
[23] Zit. n. ebd. S. 58.
[24] Vgl. Ebd. S. 59.
[25] Vgl. Bartl, Andrea/Catani, Stephanie: Bastard – Figurationen des Hybriden zwischen Ausgrenzung und Entgrenzung. Eine Einleitung.: S. 12.

Rassenvermischungen galten als rassische Bastardisierung, zumeist in Hinblick auf die überlegene weiße Rasse. Der Bastard symbolisiert demnach den Gegensatz zur Norm. [26]

Der Begriff Hybridität nimmt auch in Andersens Kunstmärchen eine tragende Rolle ein. Am offensichtlichsten lässt sich dies am Körperbau der Meerjungfrau erkennen. Sie ist ein Mischwesen aus Fisch und Frau. Doch auch nach ihrer Verwandlung in einen Menschen ist sie tief in ihrem Inneren noch immer ein hybrides Wesen. Obwohl sie sich äußerlich an ihre Mitmenschen angepasst hat, wird sie auch nicht so behandelt, wie sie sich es erhofft hätte.
Der Begriff Bastard, welcher häufig mit dem Begriff Hybridität in Beziehung gebracht wird, trifft in diesem Sinne auf die Meerjungfrau nicht zu. In der aquatischen Welt gilt ihr Fischschwanz als Schönheitsideal. Auch als der Prinz von ihr gerettet wurde, erachtete er sie keineswegs als abstoßend, sondern verliebte sich sogleich in sie. Der Grund dafür könnte sein, dass sie sich ja noch immerhin in ihrem Element befunden haben und nicht am Land. Wären sie sich in der Welt der Menschen zuerst begegnet, hätte der Prinz womöglich anders auf ihre Erscheinung reagiert.
Es ist die Großmutter, die der Meerjungfrau erzählt, dass in der Welt der Menschen andere Schönheitsideale gelten, als in der Welt der Wasserwesen. Sie ist sogar davon überzeugt, dass ihr Fischschwanz als hässlich angesehen wird.[27]
Die scheinbare Unterlegenheit kommt auch dann noch zum Vorschein, als die Meerjungfrau bereits in Besitz eines menschlichen Körpers ist. Da sie ihre Stimme geopfert hat, kann sie sich dem Prinzen nicht zu erkennen geben und mit ihrer Nebenbuhlerin nicht konkurrieren. Hinzu kommen noch die qualvollen Schmerzen, die sie bei jedem Schritt ertragen muss. Auch wenn sie nach der Metamorphose zu einer Frau geworden ist, so ist sie den Menschen noch immer unterlegen.
Hybrid ist auch das Element Luft. Wie ich bereits erwähnt habe, treffen auf dieser Ebene der christliche und der heidnische Glauben aufeinander. Sie überschneiden sich, womit im Gegensatz zu den Lebensräumen Meer und Festland keine eindeutige Zuordnung zu einem Glauben möglich ist. Im Sinne Homi Bhabhas könnte man an dieser Stelle von einem *third space* sprechen. Es erscheint mir als äußerst

[26] Vgl. Nghi Ha, Kien: Kolonial-rassistisch-subversiv-postmodern: Hybridität bei Homi Bhabha und in der deutschsprachigen Rezeption. S. 55.
[27] Vgl. Roth, Gerlinde: Hydropsie des Imaginären. Mythos Undine. Pfaffenweiler: Centaurus-Verlagsgesellschaft 1996 (= Frauen in der Literaturgeschichte Bd; 5). S. 119.

interessant, dass die hybride Protagonistin erst in diesem hybriden Element ihren Frieden finden kann.
Es stellt sich die Frage, ob man von der Meerjungfrau auch als hybrides Wesen sprechen kann, wenn man annimmt, dass hier nicht nur von dieser Figur die Rede ist, sondern auch von dem Autor selbst, der versucht, hier seine unerwiderte Liebe zu verarbeiten.
In diesem Fall wäre von einer Art inneren Hybridität zu sprechen, da eine Figur vorliegt, welche zwei Wesen verkörpert.
In diesem Sinne müsste man zwangsläufig auch den Text an sich als ein hybrides Gebilde wahrnehmen. Denn ist dies der Fall, so wird Andersens Märchen nicht länger lediglich als Werk der Kinder und Jugendliteratur gelesen, sondern auch als autobiographisches Bekenntnis. Dieser Frage werde soll später noch nachgegangen werden.

3. Die Symbolik des Wassers

Das Wasser wird mit dem Ursprung des Lebens gleichgesetzt. Relevant ist hier die Tatsache, dass die Erde ursprünglich gänzlich mit Wasser bedeckt war und auch heute noch ein Großteil davon von Ozean eingenommen wird. Diese Erkenntnis ist in zahlreichen Schöpfungsmythen zu finden. Auch in literarischen Werken wie in Homers *Ilias* wird diese thematisiert. Homer stellt im 8. Jahrhundert vor Christus gemäß der damaligen Vorstellung die Erde als eine Scheibe dar, welche vom Fluss Okeanos eingekreist wird. Aus diesem entsteht das gesamte Leben, sogar die Götter sollen aus ihm hervorgetreten sein. Homers Beschreibungen dienten sogar Thales von Milet als Basis. In seiner Wasserphilosophie erklärt er, dass alles aus Wasser entstanden ist und lediglich seine Gestalt geändert hat. Dieses Wasser beschreibt er als göttlich und durch die Psyche beseelt. Auch wenn diese Schöpfungsmythen unterschiedlich detailliert geschildert werden, ist festzuhalten, dass nahezu weltweit das aquatische Element als Ursprung des Lebens betrachtet wird.[28]

[28] Vgl. Selbmann, Sibylle: Mythos Wasser: Symbolik und Kulturgeschichte. Karlsruhe: Badenia 1995. S. 9f.

Das Wasser symbolisiert folglich auch das Leben. Ohne dieses Element ist kein Leben auf Erden möglich: es ist unverzichtbar. Im alten Ägypten etwa wurden sogar Flüsse als Gottheiten verehrt.[29]

Gleichzeitig wird dieses Element auch mit dem Tod assoziiert, weshalb in unzähligen Mythen Wassergötter mit Opfergaben besänftigt werden sollten. Auch der Glaube an Seeungeheuer bis ins späte 19. Jahrhundert verstärkte die Angst der Menschen vor diesem unkontrollierbaren Element.[30] Die duale Bedeutung des Wassers kommt vor allem im Mythos der Sintflut stark zur Geltung. Einerseits kann sie das gesamte Leben auslöschen, andererseits kann lediglich das Böse weggeschwemmt und das Gute von Neuem entfacht werden.[31]

Als eine weitere Gefahrenquelle kann es betrachtet werden, wenn von seiner verführerischen Anziehungskraft gesprochen wird. Die Gleichzeitigkeit der Angst und des Wunsches sich mit dem Wasser zu vereinen zeigt sich in den Mythen über Nixen, Nymphen, Sirenen und Undinen.[32]

Eine weitere Bedeutung welche dem Wasser zugesprochen wird, ist die der Wiedergeburt. Wasser gilt hier als Zeichen eines Neubeginns.[33] Dieser Neuanfang kann als Mittel zur körperlichen als auch seelischen Reinigung betrachtet werden.[34]

Schon bald erkannte man auch die heilende Kraft des Wassers. Früher wurde der Heilungsprozess mit dem Gottesglauben verbunden. Dadurch entstand der Glaube, dass lediglich göttliches Wasser zu heilen vermochte. Insbesondere Quellen wurde daher als heilig gesehen.[35]

Weiters kann dieses Element als das Unbewusste und als der Spiegel der Seele betrachtet werden. Auch im Traum wird ihm eine wesentliche Rolle zugeschrieben. Der Zustand des Wassers soll auch den Zustand der Seele wiedergeben.[36]

Dieses Element kann außerdem als Sinnbild der Sexualität und Fruchtbarkeit verstanden werden. Vor allem das fließende Wasser wird in zahlreichen Kulturen oft in Verbindung mit Sexualität oder Fruchtbarkeit gebracht. Gewitter oder Wasserfälle hingegen symbolisieren die Liebeslust. Quellen und Brunnen dienen oft als metaphorisches Mittel eine entstehende Zuneigung zu veranschaulichen. In *Heinrich*

[29] Vgl. ebd. S. 20.
[30] Vgl. ebd. S. 32.
[31] Vgl. ebd. S. 36.
[32] Vgl. ebd. S. 40.
[33] Vgl. ebd. S. 48.
[34] Vgl. ebd. S. 58.
[35] Vgl. ebd. S. 65.
[36] Vgl. ebd. S. 101.

von Ofterdingen von Novalis träumt der Protagonist von einer blauen Blume, welche neben einer Quelle erblüht. Diese gilt als Inbegriff der Liebe in der Romantik.[37]
Dem Meer wird hier die höchste Position zugeschrieben. Es symbolisiert den Beginn aller Dinge und durch seine Unbezwingbarkeit auch die Leidenschaft. Einer griechischen Sage nach wird die Göttin Aphrodite aus Meeresschaum geboren und auch in Sandro Botticellis Gemälde *Geburt der Venus* zeigt sich die Göttin auf den Wellen des Meeres. In Walter Cranes *Die Pferde des Neptun* sind die unkontrollierbaren Pferde zusehen, welche als Zeichen der Leidenschaft betrachtet werden können.[38]

Das Element Wasser spielt in den hier behandelten Texten vor allen in Hinsicht auf das Überwinden einer Grenze eine zentrale Rolle. Diese Grenze ist auch hier zumeist mit dem Entstehen eines neuen Lebens oder dem Tod eines Individuums verbunden.

4. Paracelsus

4.1. Liber de nymphis, sylphis, pygmaeis et salamandris et de caeteris spiritibus

Mit Paracelsus *Liber de nymphis, sylphis, pygmaeis et salamandris et de caeteris spiritibus*, worin die Lehre die Elementargeister begründet ist, kommt es zu einem sehr häufigen Auftreten des Motivs der Wasserfrau in der Literatur, der Musik und der bildnerischen Kunst. Allen Werken liegt das unerfüllbare Verlangen eines Wasserwesens nach einer erwiderten Liebe eines Menschen zugrunde. Im Wesentlichen kommt es zu einer Thematisierung des Dualismus von Geist und Natur.[39]

4.1.2. Paracelsus Elementargeister-Mythologie

[37] Vgl. ebd. S. 117, 119.
[38] Vgl. ebd. S. 120-122.
[39] Vgl. Stiasny, Kurt: Was Andersens Märchen erzählen. Original und Deutung. Scherenschnitte von Ute Stiasny. Schaffhausen: Novalis 1996. S. 114f.

In der Mitte des 16. Jahrhunderts zur Zeit der Hexenverfolgung entstand Paracelsus Abhandlung *Liber de nymphis, sylphis, pygmaeis et salamandris et de caeteris spiritibus*, in welcher eine Systematisierung von Elementargeistern enthalten ist. Diese Elementargeister werden als Zwischenwesen definiert, welche alle nach demselben Ziel, einer Humanisierung durch die christliche Ehe, streben.[40]

Im Prolog seines Traktats betont Paracelsus die Wichtigkeit des menschlichen Wissens und der eigenen Kenntnis. Er hebt hervor, dass es nicht um das Wissen eines einzelnen Individuums, sondern der gesamten Menschheit geht. Denn dadurch soll das gesamte Wissen erschlossen werden können. Paracelsus spricht den Menschen die Gabe zu, die Phänomene zu ergründen, die im natürlichen Licht der Welt nicht sichtbar sind. Der Mensch trägt demnach ein Licht in sich, welches stärker ist als das der Natur und dazu dient, Übernatürliches sichtbar werden zu lassen. Da Menschen von der Natur und von Übernatürlichem sprechen können, definiert Paracelsus die Menschen simultan als Natur und als Wesen, die der Natur gleichermaßen überlegen ist. So sind sie laut ihm gleichermaßen Menschen, Geister und Engel. Die Eigenschaften der Geister und Engel sowie der Besitz einer menschlichen Seele ermöglichen es den Menschen verschiedene Reiche und Ebenen zu ergründen. Paracelsus schreibt an dieser Stelle, dass es „die Absicht dieses Buches ist, die Geschöpfe zu beschreiben, die sich nicht im Licht der Natur verstehen lassen, wie man deren Natur und Beschaffenheit erkennen kann – Wunderwerke, die Gott geschaffen hat!“[41] Es ist nun die Aufgabe der Menschen ihr Wissen über sie zu verbreiten.[42]

Diese Wunderwerke definiert Paracelsus als Geistermenschen, welche er in vier Gruppen gliedert. Er bezeichnet sie als Wasserleute, Bergleute, Feuerleute und Windleute. Diese vier Geschlechter, wie sie hier genannt werden, sind trotz ihrer äußeren humanen Erscheinung von den Menschen und auch von den Tieren abzugrenzen. Mischen sich diese Geisterwesen aber unter die Menschen und gebären Kinder, so werden diese Nachkommen zum Geschlecht der Menschen gezählt.[43]

---

[40] Vgl. Roth, Gerlinde: Hydropsie des Imaginären. S. 73.
[41] Zit. n. Hohenheim, Theophrast von: Das Buch von den Nymphen, Sylphen, Pygmaeen, Salamandern und den übrigen Geistern. Faksimilie der Ausgabe Basel 1590. Übertragen und mit einem Nachwort versehen von Gunhild Pörksen. Marburg an der Lahn: Basilisken-Presse 1996. S. 9.
[42] Vgl. ebd. S. 7,9.
[43] Vgl. ebd. S. 13.

Sie sind demnach aus Adams Fleisch, welches als dermaßen irdisch und kompakt gilt, dass es nicht möglich ist Mauern zu durchdringen, was laut Paracelsus nur den Elementargeistern vorbehalten ist. Das andere Fleisch, so Paracelsus, ist so subtil, dass Mauern vor ihm zurückweichen und man sie ohne Probleme durchschreiten kann. Während ein Geist mühelos Mauern und verriegelte Türen durchqueren kann, ist dem Menschen dieser Weg versperrt. Wenngleich Menschen von Geistern gut abgegrenzt werden können, verhält es sich nicht so bei den Elementargeistern, da ihnen zahlreiche Eigenschaften zugeschrieben werden, die sie mit den Menschen gemein haben. Dazu zählen der soziale Umgang mit anderen Artgenossen und das Konsumieren von Speisen und Getränken, was Geister nicht machen. Trotz ihrer Behändigkeit gleichen sie aufgrund ihrer Fruchtbarkeit, Gestalt und Nahrung durchaus mehr den Menschen. Sie sind also beides zugleich. Sowohl Mensch als Geist und sind dennoch keines von beiden. Paracelsus beschreibt dies als eine Mischung aus beiden Arten. Das wichtigste Kriterium, welches sie von den Menschen unterscheiden lässt, ist das Fehlen einer Seele. Anders aber als Geister sind die Elementarwesen jedoch sterblich. Paracelsus hebt an dieser Stelle hervor, dass Christus sich für Menschen mit einer Seele geopfert hat, weshalb immer zu berücksichtigen ist, dass Elementargeister von ihnen unterschieden werden.[44]

Wie den Geistern kann ihnen keines der Elemente Schaden zufügen, allerdings gleichen sie in ihrer ganzen Natur den Menschen. Auch sie erleben Gesundheit wie Krankheit und nur die Medizin, welche aus ihrer eigenen Region stammt, kann in diesem Fall eine Heilung garantiert werden.[45]

Die Lebensräume der Elementargeister entsprechen je einem der vier Elemente. Die Wege der Geschlechter kreuzen sich jedoch nie. Weiters lässt die Region auf ihr Wesen schließen, da sie nur für ein Element geschaffen sind. Lediglich den Menschen geben sie sich zu erkennen, da diese die Werke Gottes würdigen können.[46]

Wassermenschen verlassen ihr Element nur damit die Menschen die Werke Gottes bewundern können. Auch ohne ihre Seele sind sie zu einem Teil ein Mensch, weshalb sie mit Menschen den Bund der Ehe eingehen und Kinder zur Welt bringen können. Da der Menschenvater von Adams Geschlecht abstammt, wird dem Kind eine menschliche Seele zuteil. Durch die Heirat mit einem Menschenmann ist auch

[44] Vgl. ebd. S. 17,19.
[45] Vgl. ebd. S. 23.
[46] Vgl. ebd. S. 25.

die Wasserfrau imstande sich eine Seele anzueignen und somit zu einem Menschen zu werden. Durch den göttlichen Bund gewährt Gott einem Elementargeist eine Seele. Demnach suchen sie auch stets die Nähe der Menschen, dass sie ihrem seelenlosen Schicksal entfliehen können.[47]

Das Streben nach der Erkenntnis der Wunder Gottes kann als Aneignung der Natur und der Natur gleichgesetzten Weiblichkeit interpretiert werden. Durch den Akt der Beseelung kommt es zu der Transformation von der Wasserfrau in eine Menschenfrau. Durch diesen Prozess fühlt sie sich aber ihrer Identität beraubt und drängt danach zu dem am göttlichen Licht partizipierenden Mann emporzusteigen. Diese Betrachtungsweise ideologisiert den Zugriff auf die Natur und gleichermaßen auf die Frau als Streben nach Beseelung.[48]

Dem Menschen am ähnlichsten aus dem Traktat von Paracelsus sind die am Ufer verharrenden Wasserwesen, um dort von einem Menschenmann gesehen und mitgenommen zu werden. Sie erscheinen in menschlicher Kleidung und mit demselben Aussehen und denselben Begierden der Menschen. Zu beachten ist, dass man nach der Trauung die Wasserfrau vom Wasser fernhalten und sie keinesfalls auf Gewässern beleidigen soll, da man ansonsten ein schlimmes Schicksal erleiden wird.[49] Lässt ein Mann seine Frau auf dem Wasser erzürnen, so fällt sie in das Wasser und kann nicht mehr gefunden werden. Trotz ihrer Abwesenheit darf er sie nicht als tot ansehen, sondern muss sie sein Leben lang für lebendig halten und darf keine Verbindung mit einer anderen Frau mehr eingehen. Sollte er dagegen verstoßen, bezahlt er dies mit seinem Leben, da die Ehe noch gültig ist. Würde eine Wasserfrau ihren Ehemann verlassen, so ist auch sie an ihre Seele und Pflichten gebunden. Sie leben voneinander getrennt und die Wasserfrau kehrt nur dann zurück, wenn ihr Ehemann sich erneut vermählen will, um ihn mit dem Tode zu bestrafen.[50]

Dass der Bruch dieses Gelöbnisses nicht unbestraft bleibt, veranschaulicht Paracelsus anhand der Stauffenberg-Sage, auf deren wahrhaftige Begebenheit er

[47] Vgl. ebd. S. 39,41.
[48] Vgl. Roth, Gerlinde: Hydropsie des Imaginären. Mythos Undine. Pfaffenweiler: Centaurus-Verlagsgesellschaft 1996. S. 75.
[49] Vgl. Hohenheim, Theophrast von: Das Buch von den Nymphen, Sylphen, Pygmaeen, Salamandern und den übrigen Geistern. Basilisken-Presse 1996. S. 45.
[50] Vgl. ebd. S. 49.

hinweist. In diesem Exempel muss der Ritter Peter von Stauffenberg die Untreue gegenüber einer Wasserfrau mit seinem Leben bezahlen.[51]
Auch in Friedrich de la Motte Fouqués *Undine* bezahlt der Menschenmann für diese Tat mit seinem Leben.

Trotz der oben geschilderten Vorkommnisse darf auf keinen Fall den Wasserfrauen die Schuld an diesen Miseren gegeben werden. Da sie von Gott erschaffen wurden, käme dies einer Gotteslästerung gleich.[52]
Paracelsus beschreibt die Rache einer verstoßenen oder missachteten Wasserfrau aus diesem Grund als göttlich legitimiert. Obwohl die Wasserfrau beseelt ist und Gott durch die Ehe nähergebracht wird, so wird sie nie zu einem Teil der Gesellschaft. Gott betrachtet dies allerdings nicht als kritikwürdig, sondern bezeichnet dies als Selbstjustiz und lässt die Menschenfrau wieder zu einer Wasserfrau werden. Ihre Rache soll als Gewalt ihrer Unterdrückung verstanden werden. Denn die Überlegenheit des Mannes hat ein Treuegelöbnis mit der Wasserfrau zur Folge wodurch seine Vormachtstellung stets an Verantwortung gebunden ist. [53]
Eine weitere Ursache für das Bestehen der Elementargeister ist das Hüten von Schätzen. Jedes Geschlecht der Elementargeister hütetet seine Schätze solange bis es an der Zeit ist, dass diese entdeckt werden.[54] Mit Paracelsus Worten soll es lauten: „Jetzt ist die Zeit, daß [sic!] es ans Tageslicht kommen soll.“[55]
Hier wird der Wille zur Erforschung des Unbekannten deutlich sichtbar. Auch Hans Christian Andersen zeigt in seinen Werken stets Interesse daran das Neue zu erkunden.

4.2. Die Mahrtenehe

[51] Vgl. Roth, Gerlinde: Hydropsie des Imaginären. Centaurus-Verlagsgesellschaft 1996. S. 76.
[52] Vgl. Hohenheim, Theophrast von: Das Buch von den Nymphen, Sylphen, Pygmaeen, Salamandern und den übrigen Geistern. Basilisken-Presse 1996. S. 57.
[53] Vgl. Roth, Gerlinde: Hydropsie des Imaginären. S. 76.
[54] Vgl. Hohenheim, Theophrast von: Das Buch von den Nymphen, Sylphen, Pygmaeen, Salamandern und den übrigen Geistern. S. 71.
[55] Zit. n. ebd. S. 71.

Die Wörter *Mahr* und *Mahrt* sind die alte gemeingermanische Bezeichnung für den Alp. Im Altslavischen und Russischen dienen sie zur Bezeichnung von Hexen und Gespenstern.[56]
Der Alp bezeichnet ein Wesen menschlicher oder tierischer Natur, welches für die Alpträume der Menschen verantwortlich ist. Dieser Druckgeist setzt sich auf die Brust eines Menschen und droht ihn bis zur Erstickungsgefahr zu drücken. Auch bekannt unter dem Begriff Mahr, ist dieses teuflische Geschöpf dazu imstande, seine Erscheinungsform zu modifizieren.[57] Eine weitere Vorstellung war, dass der Alp als selbstständiger Dämon in der Lage ist, die Seele eines Schlafenden vorübergehend in sich aufzunehmen. Solange dieser die gestohlene Seele in sich gefangen hält, wirkt der menschliche Körper leblos.[58]
Auffallend ist, dass bei Geistern stets der Prozess des Erlangens einer Seele im Vordergrund steht.

Friedrich Panzer prägt den Begriff der *gestörten Mahrtenehe*, welcher eine Liebesbeziehung oder Ehe zwischen einem übernatürlichen Wesen und einem irdischen Menschen beschreibt. Wegen der Existenz eines Tabus ist die Dauer dieser Beziehung zumeist befristet, da dieses in der Regel gebrochen wird.[59]
Die *gestörte Mahrtenehe* kann als eine Motivkonstellation angesehen werden, welche aus zwei Kernmotiven und mehreren Nebenmotiven besteht. Die Herkunft und Zuordnung der Hauptfiguren bezeichnet das erste Kernmotiv, welches den Rahmen einer Geschichte festlegt. Eine Figur wird durch einen irdischen Menschen repräsentiert, die andere Figur stellt ein Wesen übernatürlicher Natur dar, welches spezifische Merkmale, wie beispielsweise den Besitz magischer Fähigkeiten aufweist. Dieses Kernmotiv dient demnach als Grundlage dazu, dass von einer Geschichte über eine Mahrtenehe überhaupt gesprochen werden kann. Das zweite Kernmotiv stellt das Auftreten eines Tabus dar.[60] Lecouteux unterteilt dieses Motiv in drei Kategorien. Als erstes nennt er das Verbot der Untreue, wobei die Wasserfrau dem Menschenmann die Ehe mit einer irdischen Frau verbietet. Durch das

[56] Vgl. Bächtold-Stäubli Hanns (Hrsg.): Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens. Bd.5. Berling et. al.: De Gruyter 1935. S. 1508f.
[57] Vgl. ebd. S. 281-286.
[58] Vgl. ebd. S. 287f.
[59] Vgl. Tang, Wei: Mahrtenehen in der westeuropäischen und chinesischen Literatur: Melusine, Undine, Fuchsgeister und irdische Männer – Eine komparatistische Studie. Würzburg: Ergon Verlag 2009. (=Literatura. Wissenschaftliche Beiträge zur Moderne und ihrer Geschichte, Bd 22). S. 1.
[60] Vgl. ebd. S. 2.

Sehverbot ist es dem Mann nicht gestattet die Wasserfrau in einer von ihr genannten Gestalt oder unbekleidet zu sehen. Ob der Mann auf ewig oder nur für einen bestimmten Zeitraum an dieses Verbot gebunden ist, ist variabel. Auch die Frage nach der Herkunft der Wasserfrau ist in diese Gruppe einzuordnen. Durch das Redeverbot soll das Verraten ihrer wahren Existenz gegenüber anderen Menschen vermieden werden.[61]

Hier ist anzumerken, dass auch in Andersens *Die kleine Seejungfrau* eine Art Redeverbot vorliegt. In diesem Werk betrifft dies allerdings nicht den Menschenmann, sondern die Wasserfrau selbst. Dieses verschärfte Redeverbot resultiert daraus, dass sie die Metamorphose in einen Menschen mit ihrer Stimme bezahlen muss. Es geht allerdings nicht hervor, aus welchem Grund die Meerhexe dieses große Opfer fordert.

An dieser Stelle soll darauf hingewiesen werden, dass der Begriff der *gestörten Mahrtenehe* nicht mit einer zerstörten Beziehung gleichzusetzen ist. Vielmehr soll auf das Scheitern einer Beziehung und deren problematische Seite hingewiesen werden soll. [62]

Zu den zahlreichsten Repräsentanten einer Mahrtenehe sind an erster Stelle die Wassergeister zu zählen.[63]

Die Ursprünge der Mahrtenehe sind auf den Amor und Psyche-Stoff zurückzuführen. Auch hier steht die Verbindung einer übernatürlichen Frau mit einem irdischen Mann im Zentrum des Geschehens. In seltenen Fällen ist der männliche Partner ein überirdisches Wesen und die weibliche Partnerin eine Menschenfrau. Bei diesem Stoff kommt es ebenfalls zur einer Aufstellung des Sichttabus für den irdischen Partner gefolgt von dem Bruch des Tabus und dessen Bestrafung.[64]

Dieses Sichttabu erübrigt sich in Andersens Werk. Als der Prinz von der Seejungfrau gerettet wird, ist er nicht bei Bewusstsein und kann sich nach seiner Bergung nicht an dieses Wesen erinnern. Nach ihrer Transformation kann ihre vergangene Identität nicht mehr nachvollzogen werden.

---

[61] Vgl. ebd. S. 2. zit. n.: Lecoutuex, Claude: Das Motiv der gestörten Mahrtenehe als Widerspieglung der menschlichen Psyche. S. 60.
[62] Vgl. Tang, Wei: Mahrtenehen in der westeuropäischen und chinesischen Literatur. S. 3.
[63] Vgl. ebd. S. 4.
[64] Vgl. Malzew, Helena: Menschenmann und Wasserfrau. Ihre Beziehung in der Literatur der deutschen Romantik. Berlin: Weißensee Verlag 2004. S. 165.

5. Friedrich Baron de la Motte Fouqué

Josef von Eichendorff stellt in vielen seiner Gedichte wie etwa *Das Waldgespräch*, *Der Schiffer*, *Der stille Grund* stellen die Wasserfrau im Sinne des mythologischen Weltbilds dar. Demnach kann in der Zeit der Romantik von einer Remythisierung des Motivs der Wasserfrau gesprochen werden. Das Bild der Wasserfrau orientiert sich an der mittelalterlichen Vorstellung der Undine, wie zum Beispiel Thüring von Ringoltingens *Melusine* oder der Stauffenberger-Sage. Mit Beginn des 18. Jahrhunderts kommt es zu zahleichen Bearbeitungen dieses Motivs. Dazu zählen Ludwig Tiecks *Sehr wundersame Historie von der Melusine*, Goethes *Neue Melusine* in seinen *Wilhelm Meisters Wanderjahre* und Achim von Arnims *Ritter Peter von Stauffenberg und die Meerfeye*.[65]

Fouqués *Undine* fand unter seinen Zeitgenossen höchste Anerkennung. Sie wurde bis acht Jahre nach ihrer Veröffentlichung im Jahre 1811 sogar in die italienische, schwedische, dänische, englische und französische Sprache übersetzt. Wenngleich es sich beim Motiv der Wasserfrau um kein neues Motiv handelt, weist Fouqués Werk dennoch eine Novität auf, nämlich das Ansetzen einer mythischen und märchenhaften Erzählung in einem historischen Kontext.[66]

5.1. *Undine*

Friedrich Baron de la Motte Fouqué gehört zu den meist gelesenen Autoren des 19. Jahrhunderts. Auch seinem Werk *Undine* aus dem Jahre 1811 verlangt er großen Erfolg und es dient auch als literarische Grundlage für von H. C. Andersens *Die kleine Seejungfrau* und Oscar Wildes *Der Fischer und seine Seele*. Weiters ist E.T.A. Hoffmann zu nennen, welcher *Undine* sogar als Oper inszenierte. Als Prätext von Fouqués Werk selbst ist Paracelsus Abhandlung aus dem Jahre 1590 *Liber de nymphis, sylphis, pygmaeis et salamandris et de caeteris spiritibus* zu nennen. Der Autor dieses Traktats war vor allem dafür bekannt, dass er durch die Kombination von Religion und Naturwissenschaften Verbindungen zu den mystischen Vorstellungen seiner Zeit Bezug nahm.[67]

---

[65] Vgl. Otto, Beate: Unterwasser-Literatur. S. 52-56.
[66] Vgl. Kleßmann, Eckart: Einleitung. In: Frank Rainer Max: Undinenzauber. Geschichten und Gedichte von Nixen, Nymphen und anderen Wasserfrauen. Einleitung von Eckart Kleßmann. Stuttgart: Philipp Reclam jun. 1991. S. 9.
[67] Vgl. Neuhaus, Stefan: Märchen. Tübingen und Basel: A. Francke 2005. S. 124.

Neben dem Phantastischen und Märchenhaften ist es die animistische Naturvorstellung, die den Romantiker Fouqué an dem Traktat von Paracelsus fasziniert und lässt Undine zu einer wichtigen literarischen Figur werden. In den meisten Fällen taucht sie in einer Dreiecksbeziehung neben einem Menschenmann und einer Menschenfrau auf. Fouqué orientiert sich an der Stauffenberg-Sage, welche den Handlungsmomenten Beleidigung der Undine, Treuebruch des Menschenmannes, Rache und Tod folgt. Auch für ihn ist die Wasserfrau ein Zwischenwesen, welches missioniert werden soll. Das Scheitern des Missionierungsprozesses begründet die unstillbare Sehnsucht nach dem Natur- und Wasserwesen der Frau, welche bestehen bleiben und nicht zerstört werden soll. Dadurch wird sie zu einem Sündenbock an den Missständen der Realität und zugleich zum Sündenbock der männlichen Ohnmacht. Die Frau im paracelsischen Weltbild wird als seelenloses, passives und empfangendes Geschöpf dargestellt. Da es durchwegs weibliche Geister sind, welche auf Männer angewiesen sind, um von ihrer Naturhaftigkeit erlöst zu werden, weist auf die Stellung der Frau in der Schöpfungshierarchie zurück. Paracelsus bezieht sich auf Genesis, wo er die Entstehung der Frau als ein Abtrennen vom Mann interpretiert.[68]

Das heidnische Motiv der Wasserfrau transformiert Fouqué in ein romantisches. Auch die Ansiedlung seines Märchens in der Zeit des Mittelalters ist ein typisch romantisches Merkmal. Die einleitenden Worte Fouqués weisen bereits Märchen charakteristische Züge des Märchens auf. Der Leser erfährt, dass die Geschichte in der Zeit des Mittelalters angesetzt ist, ansonsten sind keine genauen Zeitangaben gegeben. Wie es oft im Volksmärchen der Fall ist, wird die Figur, die als erstes genannt wird, durch eine Berufsbezeichnung definiert. Im Laufe der Erzählung kommt es zu Erklärungen von vergangenen Ereignissen und Vorausdeutungen auf das tragische Ende des Märchens. Diese Vorausdeutungen gelten in den meisten Fällen als unheilbringend, wenngleich sich die Handlung zunächst scheinbar positiv entfaltet.[69]

Die Darstellung des Weiblichen entspricht der ambivalenten Auffassung der Weiblichkeit zu Fouqués Zeit. Es besteht steht ein Spannungsverhältnis zwischen der verlockenden und bedrohlichen Frau. Später soll es aber zu einer Umkehrung dieser Gefährdung kommen. Bevor Undine in den Besitz einer Seele kommt, werden

[68] Vgl. Roth, Gerlinde: Hydropsie des Imaginären. S. 77f.
[69] Vgl. Neuhaus, Stefan: Märchen. S. 124f.

ihr die Adjektiva gefährlich und verführerisch zugeschrieben. Nach der Eheschließung wird sie von ihrem Mann wie eine normale Ehefrau behandelt. Die Auffassung und der Umgang mit dem Wunderbaren, mit dem sie nach wie vor verbunden wird, bleibt jedoch dieselbe. Das Wunderbare wird gleichgesetzt mit dem Fremden und dem Gefährlichen. Bei der Enttarnung Undines als Wasserfrau eskaliert diese Furcht und endet schließlich in einer unvermeidlichen Katastrophe.[70]
Neuhaus meint dazu: „Bei Fouqué wird das Wunderbare auf der Handlungsebene Wirklichkeit, Relativierungsversuche sind leicht als Ablenkungsstrategien zu identifizieren. [...] Die Transzendenz fungiert letztendlich aber nur als spannungserzeugendes und handlungsmotivierendes Moment. Was gestaltet wird, ist eine bürgerliche Liebesgeschichte mit märchenhafter Einkleidung.“ [71]

6. Hans Christian Andersen

6.1. Die kleine Seejungfrau

6.2. Autobiographische Züge im Märchen

6.2.1. Die Persönlichkeit des Dichters

Schon als Kind lebte Andersen zurückgezogen und hegte keine Kontakte zu seinen Mitschülern. Obwohl seine Eltern aus sehr ärmlichen Verhältnissen stammten, fühlte er sich behütet und geborgen. Dennoch ist es genau jene Situation, für welche sich Andersen immer schämen sollte, wenngleich aus mehreren seiner Schriften hervor geht, welch große Bedeutung seine Mutter in seinem Leben einnahm. Einen weiteren negativen Faktor in seiner Familie stellt sein Großvater wegen seines instabilen geistigen Zustands dar.[72]
Nur die adelige Großmutter, welche die meiste Zeit auch in ärmlichen Verhältnissen lebte, aber fortwährend ihre hohe soziale Herkunft betont, gibt ihm Trost. Sie agiert wie die Großmutter im Märchen, die ihren Status stets betonen möchte. Diese

[70] Vgl. ebd. S. 126-129.
[71] Vgl. ebd. S. 130.
[72] Vgl. Vgl. Drewermann, Eugen: Liebe, Leiden und Unsterblichkeit. Freiburg im Breisgau: Herder 1997. S.180-185.

Situation bildet den Ursprung für Andersens Verlangen aus der Welt der Armut und Demütigung auszubrechen, um etwas Einzigartiges zu vollbringen.[73]

Glanz und Herrlichkeit sind wohl zwei Begriffe, die die Welt der Wassermenschen und die Welt der Menschen in Andersens *Die kleine Seejungfrau* sehr gut beschreiben. Unter dem Meeresspiegel als auch über der Wasseroberfläche werden zwei Feudalgesellschaften einander gegenübergestellt, welche voll von prunkvollen Gütern in einer idyllischen Landschaft wohnen. Diese Schilderungen des Märchenmilieus sind jedoch von Andersens eigener sozialen Herkunft weit entfernt.[74] „Er hat hier die Realität, wie er sie selbst zu durchleben hatte, durch die Wahl solcher fiktionaler Szenarien bewußt [sic!] konterkariert", behauptet Doderer.[75]
Es darf nicht vergessen werden, dass Andersens Märchen auf dem Kontrast zwischen äußerer Sehnsucht, Trauer und Hilflosigkeit aufgebaut ist. Die Figur ist ein vergeblich nach Liebe suchendes und von Qualen gepeinigtes Wesen. In diesem kann die Meerjungfrau als autobiographisches Motiv verstanden werden. Wie die Meerjungfrau hat sich auch Andersen stets nach einer anderen Welt gesehnt, zu welcher ihm der Zutritt nicht gewährt wurde.[76] Der Dichter selbst schreibt im Jahre 1837 in einem Brief, dass dieses Märchen das einzige sei, welches ihn selbst gerührt hat, während er es niederschrieb. Das Märchen kann also als Schlüsselwerk angesehen werden, in welchem er Reiseerlebnisse und seine Stimmungen zur Geltung brachte und auch gleichzeitig stilistisch experimentierte.[77]

Der Gemütszustand des Autors zu dieser Zeit wurde von Heinrich Heine als sehr ängstlich beschrieben. Er war ein sehr empfindsamer und auf seine Umwelt sensibel reagierender Mensch. Vor allem Andersens Übervorsichtigkeit und hypochondrische Veranlagung verstärkten seine Ängste. Aus einer solchen Betrachtungsweise der Welt folgte Andersens Schaffen einer eigenen heilen Phantasiewelt. Andersen spiegelt sich in der Figur der Meerjungfrau wider. Trotz alle ihrer Bemühungen bleibt ihr sehnlichster Wunsch unerfüllt. Andersens kalter und beklemmender Welt stellt er eine scheinbar grenzenlose und warme Welt gegenüber, welche er sich herbeisehnt.

[73] Vgl. ebd. S. 188f.
[74] Vgl. Doderer, Klaus: Reisen in erdachtes Land. Literarische Spurensuche vor Ort - Essays. München: Iudicium 1998. S. 146.
[75] Zit n. ebd. S.146.
[76] Vgl. ebd. S. 146.
[77] Vgl. ebd. S. 149.

Als er die Meerjungfrau sprechen lässt, alles dafür zu geben, um nur einen Tag ein Mensch zu sein, ist es der Autor selbst, der dieses Verlangen verspürt. Die Meerjungfrau dient lediglich als Sprachrohr des Dichters. In der Zeit, als Andersen sein Märchen verfasste, hatte er mit Erlebnissen zu kämpfen, welche ihn tief getroffen hatten. Zum einen war es die Zurückweisung der Brüderschaft von Edvard Collin. Zum anderen ist es die Zurückweisung seiner Liebe auf einer homoerotischen und heteroerotischen Beziehungsebene. Das Verweigern seiner sozialen Anerkennung und die Distanz zu den Menschen, die er liebte, machten ihm schwer zu schaffen. Die Tatsache, dass Andersens Wunsch einer Brüderschaft mit Collin sehr forsch wegen seiner minderen sozialen Herkunft zurückgewiesen wurde, verdeutlicht die innere unüberwindbare Ungleichheit der Haltung der beiden Männern. Auch die unerwiderten Gefühle, die er für Riborg Voigt und Louise Collin hegte, sollen im Vorfeld der Entstehung des Märchens erwähnt werden.[78]

Das zentrale Ereignis ist ein Brief anlässlich der Hochzeit von Edvard Collin. Hier durchbricht der Dichter die Vereinbarung und duzt seinen langjährigen Freund Collin. In diesem Abschiedsbrief gesteht er Collin seine Liebe. Unter der Berücksichtigung dieser Geschehnisse beschreibt Doderer Andersen als eine zerrissene Dichtergestalt. Es sind diese Elemente, die zum Entstehungsprozess des Märchens beigetragen haben.[79] „So wird Hans Christian Andersens eigenes biographisch belegbares Gewahrwerden der sozialen Schranken zum Mitverursacher des ästhetischen Gebildes, das in Bildern formuliert, was schmerzlich am eigenen Leib erfahren wurde“. [80]

Andersen verstand Kunst als eine Verschönerung des Lebens. Selbst Kunstkritik, so der Dichter, habe die Aufgabe das Gute hervorzuheben, das Verfehlte nur kurz zu erwähnen und das Schlechte gänzlich zu ignorieren. Nach seinem Début als Dramatiker kam Andersen auf Umwegen zur Märchenform. Exakt zwei Jahre vor der Entstehung der *Kleinen Seejungfrau*, begann er Märchen niederzuschreiben. Dies war zwar in dieser Zeit für Poeten nichts Außergewöhnliches, für Andersen, der sich hauptsächlich in den Genres des Vaudevilles und Gesellschaftsromans übte, war dies eine gänzlich neue Erfahrung. In Dänemarks literarischen Kreisen war es

[78] Vgl. ebd. S. 150-153.
[79] Vgl. ebd. S. 153f.
[80] Zit. n. ebd. S. 154.

Oehlenschläger, ein ehemaliger Gönner Andersens, der Märchen sammelte und bearbeitete. Wie überall in Europa waren die *Kinder- und Hausmärchen* der Brüder Grimm in den dreißiger Jahren des 19. Jahrhunderts sehr bekannt. Nun verfolgte man auch in Dänemark den Gedanken das nationale und mythologische Erzählgut schriftlich festzuhalten. Zunächst versuchte sich Andersen als Märchensammler, indem er Gehörtes in seinem eigenen Stil zu Papier brachte. Beinahe simultan begann er Märchen nachzugestalten und Märchenhaftes frei zu erfinden. Lediglich bei seinem Märchen *Die kleine Seejungfrau* betonte Andersen inständig, dass es sich hierbei gänzlich um eine eigene Erfindung handle.[81]

In einem Brief verrät Andersen, dass es das einzige Werk sei, das ihn während seines Schreibprozesses gerührt hat. Diese Äußerung bestätigt Doderer in seiner Hypothese, dass es sich in seinem Märchen auch um die Spiegelung seiner Mentalität handelt. Diese Spiegelung ist auch im Stil und der Sprache wiederzufinden, was sich vor allem in der hohen Anzahl seiner Adjektive zeigt. Wie es im Märchen üblich ist, kommt es zu einer Polarisierung der Eigenschaften, welche Andersen stets bemüht ist hervorzuheben. Doch dieser Polarisierung des Prächtigen muss auch das Gegenteil gegenüber gestellt werden. So treten in dieser Gattung des Märchens normalerweise gleichsam das Schöne, das Große und das Reiche wie auch das Hässliche, das Kleine und das Arme auf. Andersen aber ignoriert diese Gegensätze und verliert sich in seinen Beschönigungen. Er fügt am Ende des traurigen Schicksals der Meerjungfrau sogar die Bitte an die Leserschaft hinzu sich mit ihr zu identifizieren, da sie so schneller ins Paradies gelangen könnte. Das Märchen endet somit mit einem zwanghaften Wunsch des Dichters an den Leser.[82]

Andersens Märchen kann ebenso als ein Versuch eines Selbsttrosts verstanden werden. Betrachtet man die beschriebene Szenerie und ihre symbolischen Werte, gelingt es das schlichte Weltbild des Dichters zu rekonstruieren. Es handelt sich um drei Ebenen der Liebe, welche die Meerjungfrau erfahren soll, welche sie metaphorisch auch von unten nach oben durchlebt. Als erstes sind jene Wesen zu nennen, denen die Kraft der Liebe fehlt und somit in eine unerlöste Unterwelt, hier unter die Wasseroberfläche verbannt sind. Darauf folgen die Menschen auf der Erdoberfläche, welchen die Gabe zu Teil wird lieben zu können und im Besitz einer unsterblichen Seele sind. An oberster Stelle ist die Seele dieser Menschen, da nur sie den göttlichen Himmel erreichen kann. Hier finden sich zwei zentrale Punkte,

[81] Vgl. ebd. S. 157-159.
[82] Vgl. ebd. S. 159f.

welche sich aufeinander beziehen. Der erste ist der christliche Glaube, der es allen guten und gläubigen Menschen gewährt, dass ihre Seelen auf Ewig im Paradies weiterleben können. Zum Zweiten handelt es sich um die Vorstellung, dass die Liebe lediglich durch Selbstaufgabe und Unterwerfung zu erreichen ist.[83]
Nach Doderer handelt es sich hier um „ein Märchen, das bei genauerem Besehen von Einsamkeit, von Verzicht, von leidvollem Lieben und von einer Hoffnung auf Glück in einer fernen, für den hier lebenden Menschen unerreichbaren Zukunft erzählt.“[84]

6.2.2. Die Bedeutung des Reisens

Es sind nicht nur psychische Elemente, welche Andersen in sein Märchen integriert. Auch seine Umwelt und Reiseerlebnisse lässt er in sein Werk miteinfließen. Während im europäischen Volksmärchen Topoi wie beispielsweise der tiefe Wald, das Königsschloss nur sehr vage beschrieben werden, so legt Andersen großen Wert auf eine detaillierte geschilderte Szenerie. Doch die Landschaft, welche der Autor hier beschreibt, ist bestimmt nicht in Dänemark anzusetzen. Zwar wird das Meer von einem Dänen verständlicherweise als beliebtes Motiv genutzt, dennoch versetzt er es in eine südliche Atmosphäre. Auffallend ist auch, dass die Meerjungfrau lediglich eine Welt zu Gesicht bekommt, welche voll von Reichtum ist. Für die Schilderung ärmlicher Verhältnisse ist hier kein Platz. Andersens Schriften gehen zurück auf die Erfahrungen, welche er auf seinen Reisen gemacht hat. Insbesondere seine mehrfachen Alpenüberquerungen und die Bauwerke in Italien, Paris und Wien haben seine Schriften geprägt.[85]
Andersens Leidenschaft für das Reisen kommt bei seiner Aussage, dass reisen für ihn zu leben bedeute, deutlich zur Geltung.[86] Seine Werke verfasste der Dichter aber zumeist nach der Rückkehr einer Reise in seinem Heimatland Dänemark. Er benötigte Ruhe und Distanz zu den Erlebnissen und gewonnen Eindrücken seiner Reisen. Trotz seiner Angst vor der Rückkehr in seine Heimat, kehrte er stets nach

[83] Vgl. ebd. S. 160f.
[84] Zit. n. ebd. S. 161.
[85] Vgl. ebd. S. 156f.
[86] Vgl. Rossel, Sven Hakon: „Reisen ist leben, dann wird das Leben reich und lebendig“. Wien: Edition Praesens 2004. S. 99.

Kopenhagen zurück.[87] „So setzte eine Reise ins Ausland stets eine Rückkehr voraus und das Reisen nach außen bedeutete gleichzeitig auch eine Reise nach innen, und in diesem Spannungsfeld entwickelte sich Andersen zum genialen Dichter“, meint Doderer.[88]

Während seiner zahlreichen Reisen verweilte Andersen sechs Mal in Österreich, davon die meiste Zeit in Wien, welches um 1830 bereits als Weltstadt angesehen wurde. Die europäische Metropole galt als ein kulturelles Zentrum und war auch aufgrund ihrer geographischen Lage ein oft frequentiertes Reiseziel.[89]

Bei seinen Reisen nach Wien kam es bei der dritten Reise zu einer Dichterlesung in der kaiserlichen Hofburg. Seit diesem Aufenthalt erlangte Andersen auch in Österreich große Anerkennung für sein dichterisches Schaffen.[90]

Doch das stetige Reisen hinterließ seine Spuren auf dem zarten Gemüt des Autors. Oft sind in seinen Autobiographien und Tagebüchern Einträge vorzufinden, welche sein Heimweh und das Gefühl nirgends zuhause und zugehörig zu sein thematisieren.[91]

Während eines Aufenthalts in Salzburg besichtigte Andersen das Grabmal des Arztes Paracelsus. In seiner Autobiographie *Das Märchen meines Lebens* widmet er Paracelsus eine ganze Seite und bezeichnet ihn als Genie, der seiner Zeit weit voraus war.[92]

Es kann nicht belegt werden, ob Andersen mit Paracelsus Traktat tatsächlich vertraut war. Es steht jedoch außer Frage, dass er Örsteds Auffassung folgte. Örsted war der Annahme, dass die Natur seelisch belebt sei und die Wirklichkeit als ein Wunder Gottes zu sehen sei.[93]

In Linz erblickte Andersens erstmals die Donau, welche einen unvergesslichen Eindruck hinterließ und er in vielen Briefen über diesen Anblick berichtete.[94]

6.2.3. Die Bedeutung des Theaters

[87] Vgl. ebd. S. 137.
[88] Zit. n. ebd. S. 137.
[89] Vgl. ebd. S. 10.
[90] Vgl. ebd. S.92,94.
[91] Vgl. ebd. S. 29.
[92] Vgl. ebd. S. 35.
[93] Vgl. Stiasny, Kurt: Was Andersens Märchen erzählen. S. 116.
[94] Vgl. Rossel, Sven Hakon: „Reisen ist leben, dann wird das Leben reich und lebendig“. S. 38.

Schon in seiner Kindheit entdeckte Andersen seine Begeisterung für das Theater. Für ihn bedeutete es den Inbegriff der Imagination, eine Bildungseinrichtung des sich selbst entdeckenden und aussprechenden Subjekts. Auch in Teilen seiner Autobiographien wie zum Beispiel *Das Märchen meines Lebens. Ohne Dichtung* sind Parallelen zu Goethes *Dichtung und Wahrheit* vorzufinden. Ebenso dient das Theatermodell aus Goethes Wilhelm Meister als prägend für seine eigene Entwicklung der Identität. So schreibt Andersen über das Puppenspiel und über fahrende Schauspieltruppen, welche in Odense hielten, und dort Andersens Wunsch selbst am Theater zu spielen weckten. Der Einzelgänger und Stubenhocker beginnt selbst Stücke zu schreiben und sie auf dem Puppentheater vorzuführen. Nach kleinen Rollen als Tänzer am Theater war seine Karriere bereits wieder beendet. Doch diese harte Lehrzeit in Kopenhagen erwies sich als sehr prägend für den Dichter und kann als Ausgangspunkt und Zielort seiner Dichtungen angesehen werden. Dies wird oft in seinen Werken, wie *Der Improvisator* widergespiegelt, wenn Themen wie das Theater aufgegriffen werden. Während das Theater zu Beginn seines Schaffens für Andersen noch als Raum seiner Selbstdarstellung war, entwickelte es sich allmählich wegen seiner zahlreichen enttäuschenden Erlebnisse zu einer unpersönlichen Bildungsstätte. Doch es sind genau diese prägenden Ereignisse, deren Bedeutung oft unterschätzt wird. Andersen, dessen Statur nicht für einen Tänzen geeignet war, ließ sich vom Tanz nicht abhalten und erfuhr mit großem Eifer und Mühen die Technik und Ästhetik des klassischen Balletts. Seine Leidenschaft zum Tanz, die Leichtigkeit und Ästhetik der klaren Form thematisiert Andersen nicht nur in seinem Märchen *Die kleine Meerjungfrau*, sondern auch in *Die roten Schuhe* und *Der standhafte Zinnsoldat*. Den Gang der Meerjungfrau, den er mit dem Gang auf scharfen Messern vergleicht, dient als Allegorie für die Beherrschung und Kontrolle des menschlichen Körpers, der die unendliche Leichtigkeit der Bewegung des alltäglichen Trainings im Balletts, die ihm abverlangt werden. [95]

August Bournonville, ein langjähriger Bekannter Andersens, ist der Sohn eines Ballett-Meisters. Beide verbindet ihre Liebe zum Tanz, Theater und ihre Italienreisen, was seit Goethe ein Selbstfindungskonzept für jeden romantischen Künstler darstellt.[96]

[95] Vgl. Brandstetter, Gabriele: Der Gang der kleinen Seejungfrau. Hans Christian Andersen und August Bournonville. In: Heitmann, Annegret/ Roswall Laursen, Hanne (Hrsg.): Romantik im Norden. Würzburg: Königshausen & Neumann 2010. S. 150-154.
[96] Vgl. ebd. S. 150.

Es ist vor allem Bournonvilles bekanntestes Ballett *Napoli*, welches von Andersens Reiseschilderungen von seinen Italienreisen im *Improvisator* in hohem Grade beeinflusst wurde.[97] Dieses Meisterwerk war auch Andersens Lieblingsballett, was er seinem Freund stark beteuerte. Für Andersen war dieses Stück die getanzte Version seiner Unterwasservisionen, welche er auch in seinem Kunstmärchen literarisch zum Ausdruck bringt.[98]

Vor allem das Ballett *Napoli* von August Bournonville inspirierte Andersen sehr stark. Auch hier steht eine Meerjungfrau im Zentrum, eine Grenzfigur zwischen Wasser und Erde. Nicht nur in der romantischen Literatur und Kunst galt sie als ein epochentypisches Motiv. Auch in den Opern von E.T.A. Hoffmann und Jacques Offenbach *Rheinnixen* wird diese Figur aufgegriffen. Hier werden elementare und sphärische Übergangsszenarien geschildert, welche zumeist durch Transformationsstadien anhand des weiblichen Köpers veranschaulicht werden. Dieses Grundschema zeigt sich auch in den romantischen Balletten *La Sylphide*, *Giselle* oder *Ondine*, in welchen Elfen, Nymphen, Undinen und Sylphide Elementargeister verkörpern, deren Schicksal an ein tragisches Ende gebunden ist. Andersens Kleine Meerjungfrau ist demnach nicht nur als ein Geschöpf der Literaturgeschichte zu betrachten. Brandstetter sieht den Ursprung Andersens Figur im Theater. Sie ist nicht nur eine literarische und mythische Figur, sondern geht aus Andersens Bühnenerfahrungen hervor, seiner Affinität zum Tanz, gleichermaßen auch aus seiner eigenen Geschichte von Figuren der Leichtigkeit im Tanz. *Das Donauweibchen* war das erste Stück, das er im Theater gesehen hat, von dem er sich augenblicklich sehr beeindruckt zeigte. Diese Figur sollte sich im Laufe der Zeit zu einem Schlüsselmythos seiner eigenen Biographie entwickeln.[99]
Andersen verbindet in seinem Märchen das Motiv der Meerjungfrau mit den Luftgeistern, wobei laut Brandstetter eine kinästhetische Differenz des Schwebens zu beobachten ist. Die Leichtigkeit in der Luft, ist nicht mit den fluiden Bewegungen der Meerjungfrau gleichzusetzen. Bei ihren Transformationen ist auffällig, dass sie vom aquatischen Element auf die feste Erde kommt, sich nach ihrem Tod in Meerschaum verwandelt und als höchstes Ziel in die Sphäre der Luftgeister aufsteigen möchte. Dies entspricht einer gänzlich entkörperlichten Bewegung, einer Leichtigkeit, was im

[97] Vgl. ebd. S. 160.
[98] Vgl. ebd. S. 165.
[99] Vgl. ebd. S. 166f.

Bezug auf diese Darstellungslillusion auf den Tanz genauer gesagt auf das klassische Ballett zu übertragen ist. Durch die Opferung der Zunge der Meerjungfrau dient ihr Körper, mittels ihren Bewegungen und ihren Tanz, als einziges Ausdrucksmittel. Mit jedem Schritt aber verspürt sie große Schmerzen, als würden sich Messer in ihren Körper bohren. Brandstetter verweist auf Andersens mühevolle Bemühungen im Ballettunterricht was sie mit dem Gang der Meerjungfrau unter diesen Schmerzen vergleicht und die literarische Figur der Meerjungfrau unter diesem Aspekt auch als eine Ballerina interpretiert. Denn in der Ästhetik ihres Tanzes, wenn sie sich auf ihren Fußspitzen bewegt, verkörpert sie das Ideal des klassischen Balletts. Ihr gesamtes Wesen und ihre Liebe zeigen sich in ihrem anmutigen und beinahe schwebenden Gang. [100]
Trotz des Wechselns des Lebensraumes hat die Seejungfrau in Andersens Märchen ihre Leichtigkeit am Land nicht verloren.

„Nun tanzten die Sklavinnen reizende, schwebende Tänze zur herrlichsten Musik; da erhob die kleine Seejungfrau ihre schönen weißen Arme, stellte sich auf die Fußspitzen und schwebte über den Fußboden, tanzend, wie noch keine getanzt hatte. Bei jeder Bewegung trat ihre Schönheit mehr hervor, und ihre Augen redeten inniger und tiefer zum Herzen als der Sklavinnen Gesang.“[101]

6.3. Beeinflussung und literarische Wege des Motivs

Das Motiv der Wasserfrau erstreckt sich von der Mythologie bis hin zur Romantik. Es ist also nicht nur Fouqués *Undine,* welche als Andersens literarischer Ausgangspunkt zu nennen ist, denn eine weitere literarische Figur begleitete Andersen schon seit Kindheitstagen. Es ist *Das Donauweibchen*, welches der Autor als Kind im Theater in Odense gesehen hat. Es handelte sich um eine deutsche Aufführung, welche er mit seinen Eltern besuchte, als er erstmals mit der literarischen Figur der Meerjungfrau in Kontakt getreten ist. Ob man gleichzeitig daraus schließen kann, dass auch *Undine* von dieser Sage beeinflusst wurde, kann nicht eindeutig beantwortet werden. Allerdings wird in Zusammenhang mit Fouqué häufig auf seine Lektüre von den Werken Paracelsus hingewiesen. Auch die Stauffenberg Sage auf welche

[100] Vgl. ebd. S. 168-172.
[101] Zit. n. Andersen, Hans Christian: Die kleine Seejungfrau. S. 87.

Paracelsus verweist, wird in diesem Kontext oft genannt. Die Tatsache, dass Fouqués Werk die Stadt Wien und die Donau ins Zentrum des Geschehens stellt, lässt vermuten, dass das *Donauweibchen* auch hier seine Spuren hinterlassen hat.[102]

Oehlenschläger, ernannter Professor für Ästhetik, veröffentlichte, um sich der Bedeutung seiner Arbeit sicher zu sein, eine Märchensammlung, darunter Werke von Tieck, den Brüdern Grimm und Fouqué, welchen er besonders hervorhebt. Oehlenschläger betont die Wichtigkeit des Unglaubwürdigen am Märchen, welches in ästhetischen Diskussionen des 18. Jahrhunderts oft in der Natur oder Vernunft begründet wurde. Er ist bemüht der Phantasie einen Platz im Allgemeinmenschlichen zu sichern, wenngleich er sie nicht mehr weiter hervorhebt. Er versucht vielmehr rationale Begründungen zu finden, um sie im Sinne der Vernunft erklären zu können. Dieses Verhalten verweist mehr auf die Biedermeier-Epoche als auf das Denken der Romantik. Oehlenschläger wäre somit eher als Präromantiker anzusehen. Auch er verfasste ein Werk basierend auf dem Stoff der Undine. Oehlenschlägers *Undine* basiert zwar auf Fouqués literarischer Grundlage *Undine*, er hat diese jedoch um die Hälfte gekürzt, wodurch viele Beschreibungen verloren gehen. [103]
Ob Andersen diese dänische Version, oder doch beide Texte gekannt hat bleibt umstritten. Zweifellos war er mit Oehlenschlägers Märchensammlung vertraut, seine ästhetischen und moralischen Ansichten teilte Andersen jedoch nicht. Trotz der thematischen Verwandtschaft der Texte sollen an dieser Stelle die Unterschiede zwischen Fouqués und Andersens Kunstmärchen erläutert werden: Bei Andersen steht von Beginn an die Meerjungfrau im Zentrum des Geschehens, in Fouqués Werk steht der Ritter im Mittelpunkt. Es sind die Sehnsucht und das Streben der Meerjungfrau, welche sich als zentrale Elemente herauskristallisieren lassen, bei Fouqué allerdings ist dieses Streben nicht vorhanden. Auch Andersens Elmentarsymbolik und eine mit den Lebensphasen verbundene Stufenfolge der Elemente von Wasser zu Feuer zu Erde und zu Luft hebt sich ab von dem fortlaufenden Streit zwischen Wasser und Erde bei Fouqué. Während Entsagung ein wichtiges Moment bei Andersen ist, so ist es bei Fouqué das Begehren und das

[102] Vgl. Mylius, Johan de: Von Fouqué über Oehlenschläger bis Andersen. Literarische Wege einer Undine. In: Annegret Heitmann und Hanne Roswall Laursen(Hrsg.): Romantik im Norden. Würzburg: Königshausen & Neumann 2010. S. 137- 139.
[103] Vgl. Mylius, Johan de: Von Fouqué über Oehlenschläger bis Andersen. S. 142.

Abwenden von dem Begehrten. Der Tod ermöglicht der Meerjungfrau eine Auferstehung, für Undine aber bedeutet er ein tragisches Ende. Weiters beschreibt Andersen Eros im Sinne von Platon, während es bei Fouqué schlichtweg um die Gefühle von Undine geht. Seine Undine-Dichtung ist in der Zeit des Mittelalters angesiedelt. Tempus und Lokus in Andersens Kunstmärchen sind gänzlich unbestimmt.[104]

Fouqués Erzählung ist inmitten einiger Polaritäten anzusetzen. So stehen sich das feste Land und das strömende Wasser, Dunkelheit und Licht, Natur und Kultur, Seele und das Fehlen einer Seele, Heidentum und Christentum, Selbstsucht und Selbstlosigkeit, Mann und Frau, Volk und Adel, Stadt und Natur stets gegenüber. Es handelt sich um eine hochgradig dualistische Welt, die zum Vorschein kommt, als sich Undine und der Ritter Huldbrand von Ringstetten begegnen. Für das Volksmärchen unüblich kommt es zu Ortsbeschreibungen, wie beispielsweise die Donau, Wien und Schwaben. Die ansonsten unbestimmte Zeit und Lokalität bewirken eine mystische Stimmung. Weitere typische Stilisierungen stellen die liebliche Au, der dunkle Wald, der wilde Fluss sowie der sanfte Bach dar. Gleichsam stilisiert sind die Gefühle der Personen, die bei den LeserInnen wachgerufen werden sollen. In Hinblick auf Andersen ist bei der Darstellung der thematischen Strukturen die Problematik der fehlenden Seele zu beleuchten. Es ist auffällig, dass es hier nicht Undine ist, welche nach dem Erlangen einer Seele strebt, sondern der Wunsch ihres Vaters. Da nicht sie es ist, die nach diesem Ziel strebt, ist hier keine Entwicklung der Person zu erkennen. Die einzig relevante Entwicklung zeigt sich von einem jungen Mädchen in eine reflektierende Frau.[105]

Johan de Mylius wirft die Frage auf, inwiefern Andersens *Die kleine Meerjungfrau* als Ausdruck literarischer Romantik angesehen werden kann. In den meisten Fällen wandte sich Andersen von den Poeten der Romantik ab und verspottete sie, da sie eine goldene Urzeit, das Mittelalter oder gar die Vergangenheit verherrlichten. Dennoch gelten seine metaphysischen Elemente und die Verbundenheit mit der lebendigen Natur als Kennzeichen der Romantik. Auch Andersens Entschluss Märchen zu schreiben stammte nicht aus einer Affinität zur Romantik. Dies ist auf seine Entscheidung, die meisten seiner Märchen in einer erkennbaren Realität spielen zu lassen, zurückzuführen. Auch das Einbeziehen metaphysischer

[104] Vgl. ebd. S. 144f.
[105] Vgl. ebd. S. 139f.

Naturauffassungen verleiht seinem Werk dennoch wieder romantische Züge. Im Zentrum steht die Meerjungfrau, welche wie in der paracelsischen Tradition, nach einer menschlichen Seele strebt, die sie nur durch die Liebe eines Menschen erlangen kann. Wichtig ist hier die Polarität der Naturelemente. Das Meer wird unter anderem als Element des Todes angesehen, sofern die Meerjungfrauen Menschen durch ihren schönen Gesang in die Tiefe ziehen. Die Wassermenschen werden 300 Jahre alt, anschließend werden sie zu Meeresschaum. Die Seele der Menschen hingegen lebt nach deren Tod weiter. Mylius spricht hier von einer Modifikation des Dualismus, da die Unsterblichkeit ihren Ursprung in der Natur selbst findet. Selbst tief in der Natur verankert gibt es demnach eine Sehnsucht nach oben.[106]
Mylius beschreibt die Sehnsucht und das Treiben der Meerjungfrau unter einem religiösen Gesichtspunkt als eine „unendliche Reise der Seele, eine Seelenwanderung, durch Verwandlung und Neugeburt, wo der Tod nur die Schwelle ist, die die Seele nach Absterben physischen Körpers überschreitet, um sich in ein fortgesetztes Streben zu erheben.“ [107]

6.4. Die Wasserfrau als romantisches Motiv

Wenngleich Andersen sich stark von der romantischen Stofftradition inspirieren ließ, ist vor allem die Tatsache bedeutend, dass die Seejungfrau ein Fischschwanz ziert, was bei den anderen Wasserfrauen wie beispielsweise dem Donauweibchen, der Loreley oder der Undine nicht der Fall ist. Eine weitere Neuheit ist die detaillierte Schilderung der Familienverhältnisse im Reich der Wasserwesen. Ebenso ist in den romantischen Werken von Wasserfrauen noch nie vorgekommen, dass sich ein Wassergeist nach seinem Tod in einen Luftgeist verwandelt. Weiters ist hier zu erwähnen, dass die Liebe einseitig ist und somit der Stoff der gestörten Mahrtenehe eine völlig neue Bedeutung erlangt. Andersen schreibt seiner Seejungfrau die Rolle des Sündenbocks zu, welcher zudem nach ihrer Verwandlung das Verbot auferlegt wird in das Wasserreich zurückzukehren. In früheren Texten wurde stets dem Mann dieses Tabu auferlegt. Dadurch wird die Wasserfrau zu einer Außenseiterin in beiden Reichen.[108]

[106] Vgl. ebd. S. 145f.
[107] Zit. n. ebd. S. 148.
[108] Vgl. Kraß, Andreas: Meerjungfrauen. Geschichten einer unmöglichen Liebe. Frankfurt am Main: Fischer 2010. S. 347f.

6.5. Fouqués *Undine* im Vergleich

Auch wenn Andersen den Einfluss des *Donauweibchens* auf seine späteren Werke hervorhebt, ist es in erster Linie Fouqués *Undine*, wo die meisten Parallelen aufzufinden sind. Wenngleich Andersen zahlreiche Elemente von Fouqués Kunstmärchen übernommen hat, gibt es viele Züge, die sein Werk von diesem stark unterscheiden. Die Modifikationen zeigen sich vor allem darin, dass Andersen Figuren und Motive entschärft. Als erster Unterschied ist das Motiv des Brunnens zu nennen. Bei Fouqué ist er mit Unheil verbunden, welcher versiegelt werden soll, sodass dieser niemandem als Pforte zwischen den beiden Welten mehr dienen kann. Undine kehrt durch diesen Brunnen am Ende des Werkes zurück um ihren Prinzen zu töten. Hier ist er also lediglich negativ konnotiert und mit Angst und Bedrohung verbunden. In Andersens Märchen hingegen ziert der Brunnen das Schloss des Prinzen und wird als prunkvolles Inventar angesehen. Andreas Kraß deutet die Fontäne, welche hier emporschießt als den Wunsch der Wasserfrau emporzusteigen und weist auch schon auf das Ende hin, als es zu der Verwandlung der Wasserfrau in eine Tochter der Luft vollzogen wird. Weiters steht in beiden Werken eine Dreiecksbeziehung im Zentrum des Geschehens. Beide Male zeigt diese Figurenkonstellation einen Mann zwischen zwei Frauen. Andersen lässt die Prinzessin jedoch nicht als böse Rivalin der Seejungfrau gegenübertreten. Da sie in einem Tempel aufgezogen wird und wie der Prinz nichts von der wahren Identität der Wasserfrau, nämlich der Lebensretterin des Prinzen, weiß, wird sie als gut und unschuldig dargestellt. Auch die Handlung des Prinzen, als er die Prinzessin zur Frau nimmt kann nicht als boshaft oder mutwillig bezeichnet werden, da er seine Retterin nicht erkennt. Vielmehr nimmt die Seejungfrau die Rolle eines guten Freundes des Prinzen ein, was bei dem Ausritt bei dem sie Männerkleidung trägt, verdeutlicht wird. Das Motiv des Findelkindes tritt ebenso in beiden Werken auf. Bei Fouqué wird ein Fischerehepaar zu den Eltern einer Nymphe, nachdem ihre eigene Tochter entführt worden ist. Bei Andersen ist es die Meerjungfrau selbst die die Initiative ergreift. Sie begibt sich in die Nähe des Prinzen, um auf sich aufmerksam zu machen. Da es ihr trotz all ihrer Mühen nicht gelingen kann den Prinzen von sich zu überzeugen, bezahlt sie dies mit ihrem Leben. Für den Prinzen aber trägt dies keine weiteren Konsequenzen. Als weiteres wichtiges Motiv in beiden Kunstmärchen ist der Kuss zu nennen. Während er am Ende bei Fouqué den Tod des Mannes bedeutet, impliziert

er bei Andersen nicht den Tod des Mannes, sondern die letzte Handlung der Frau vor ihrem Tod. Dieser Kuss ist als symbolischer Abschied von ihrem Leben und dem Prinzen zu sehen. Danach kommt es zu einer Selbstopferung, wodurch ihr eine Auferstehung als ein höheres Wesen sicher ist.[109]

In *Undine* kommt es zu keiner Selbstopferung. Sie bestraft den Ritter wegen seiner Untreue mit dem Tod. Wenngleich sie ihn noch immer liebt, ist es ihr Schicksal diesen Schritt zu tun.
„Bebend vor Liebe und Todesnähe neigte sich der Ritter ihr entgegen, sie küßte [sic!] ihn mit einem himmlischen Kusse, aber sie ließ ihn nicht mehr los, sie drückte ihn inniger an sich und weinte, als wollte sie ihre Seele fortweinen.“[110]

An dieser Stelle zeigt sich, dass sie die Entscheidung des Prinzen akzeptiert, ihn nicht für ihr Unglück verantwortlich macht, ihm verzeiht und wünscht, dass er glücklich wird. Vielleicht ist es gerade diese selbstlose Tat, welche sie zu einer Tochter der Luft werden lässt.
Auffallend ist an dieser Stelle, dass beide Texte mit dem Akt des Kusses enden. Während er bei Fouqué den Tod beider Personen bedeutet, so führt er bei Andersen nur zum Tod einer Person. Beide Wasserfrauen wissen, dass dieser Kuss für sie selbst den Tod bedeutet und beide sind mutig genug diesen Schritt durchzuführen. Während er bei Undine als Akt der Rache gesehen werden kann, ist es für die Seejungfrau ein Beweis ihrer Liebe. Es ist ebenfalls sehr interessant, dass in beiden Texten der Tod der Wasserfrau mit einer Transformation einhergeht. Undine, welcher das Element des Wassers zugeschrieben werden kann, verwandelt sich in eine Quelle, in das Element aus welchem sie entstammt. Die Seejungfrau hingegen vollzieht eine Verwandlung in ein höher gestelltes Element, in Luft.
Nach ihrer Transformation in dieses Element kehrt sie erneut zu dem Ehepaar zurück und verabschiedet sich erneut mit einem Stirnkuss. Dieses Mal allerdings ist es die Prinzessin, welche von ihr geküsst wird.

[109] Vgl. Kraß, Andreas: Meerjungfrauen. S. 348f.
[110] Zit. n. Fouqué, Friedrich de la Motte Fouqué: Undine. S. 162.

„Unsichtbar küßte [sic!] sie die Stirn der Braut, lächelte ihn an und stieg mit den anderen Kindern der Luft zu der rosenroten Wolke empor, die in der Luft einherschwamm.“[111]

6.6. Grenzüberschreitung und Transformation

Im Laufe ihres Lebens wird die Seejungfrau zur Bewohnerin drei verschiedener Welten nämlich das Meer, die Erde und die Luft, welche auf die Elemente des Wassers, der Erde und der Luft verweisen. Die Welt der Menschen und der Himmel werden beide bereits im Zuge der Darstellung der Unterwasserwelt beschrieben. Die Beschreibung der Welt der Seejungfrau und vor allem das Auftreten des Marmorbilds eines jungen Mannes verweisen auf das zukünftige Schicksal der Wasserfrau. Durch die Veränderung ihrer Lebensräume kommt es gleichzeitig zu einer Veränderung ihrer eigenen Gestalt. Im Reich der Wassermenschen besitzt sie den Oberkörper einer Menschenfrau und den Unterleib eines Fisches. Als Erdenbewohnerin erlangt sie einen Körper, der dem einer Menschenfrau ident ist, allerdings handelt es sich um keinen heilen Körper mehr. Die Spaltung ihres Fischschwanzes in zwei Menschenbeine hat eine starke Wunde hervorgerufen, welche ihr bei jedem Schritt qualvolle Schmerzen bereitet. Als weiterer schmerzlicher Verlust ist das Herausschneiden ihrer Zunge zu nennen. Ihr schmerzerfülltes Leben in der irdischen Welt endet mit der Verwandlung in eine Tochter der Luft, nachdem sie für einen kurzen Augenblick in das aquatische Element zurückkehrt.[112]

Die Liebe und der Reifungsprozess der Meerjungfrau können ebenso auf diesen drei Ebenen verbildlicht werden. Andreas Kraß ist der Annahme, dass das Märchen erotische Anspielungen enthält. Als zu Beginn des Märchens von der Marmorstatue eines Mannes in einem idyllischen Garten die Rede ist, welchen die Meerjungfrau häufig aufsucht, spricht Kraß hier von einem *locus amoenus*. Dieser Ort ist gekennzeichnet von Erotik und Melancholie, gleichzeitig auch durch Liebesentsagung. Zudem wird bei den sechs Geschwistern auf deren Reifungsprozess, auf deren Pubertät eingegangen. Es wird jedoch betont, dass es sich bei den Schwestern um Jungfrauen handelt. Beide Erziehungsinstanzen, der

[111] Zit. n. Andersen, Hans Christian: Die kleine Seejungfrau. S. 95.
[112] Vgl. Kraß, Andreas: Meerjungfrauen. S. 349-351.

Vater und die Großmutter, sind verwitwet und somit auch nicht in Kontakt mit dem anderen Geschlecht. Auf der Erde bleibt der Wunsch der Meerjungfrau sich mit dem Prinzen zu vermählen unerwidert. Auch die Verbindung durch die Ehe wird durch ein Verschmelzen der Seelen beschrieben. Das Bewahren ihrer Jungfräulichkeit scheint ihr erst den Zutritt in das Element der Luft zu ermöglichen. Denn Andersen setzt die Welt der Töchter der Luft der Vorstellung der christlichen Schutzengel gleich. Die Töchter der Luft stellen einen Raum dar, der sich zwischen der mythischen und christlichen Vorstellungswelt befindet. Einerseits sind sie der mythischen Welt zuzuordnen, weil sie nach dem Vorbild von Paracelsus als Elementargeister dargestellt werden, welche noch nicht im Besitz einer Seele sind. Andererseits gehören sie auch der christlichen Welt an, da sie durch ihre guten Taten eine Seele erhalten können.[113]

Doch nicht nur die körperliche Veränderung und Reifung der Meerjungfrau sind auf diese drei Stufen zurückzuführen, auch die sozialen Begebenheiten ändern sich mit den verschiedenen Elementen. Im aquatischen Element findet sich die Wasserfrau in einem sehr eigenen sozialen Gefüge wieder. Der Meerkönig ist Witwer und seine Mutter, welche für den Haushalt und die Erziehung der Töchter verantwortlich ist, ist ebenfalls Witwe. Die Beziehung der beiden ähnelt der einer Ehe. Neben den sechs Schwestern tritt lediglich die Meerhexe auf. Dies zeigt eine erhebliche Macht der Frauen gegenüber dem einzigen männlichen Herrscher. Wenngleich ein patriarchalisches Herrschaftssystem dargestellt wird, gibt es keinen männlichen Erben, wodurch eigentlich von einem matriarchalischen Herrschaftssystem gesprochen werden kann. In der irdischen Welt hingegen ist ein sehr konträres Gesellschaftssystem vorzufinden. Die Welt des Prinzen wirkt intakt, da er Vater und Mutter hat und auch ihr nach ihrem Vorbild heiraten und über sein Land herrschen soll. Zelebriert werden soll seine Ehe durch einen hierarchisierten und christlichen Klerus, der nur aus Männern besteht. Die beiden Lebensräume werden einander antithetisch gegenüber gestellt. Die Welt der Menschen impliziert die idealen Bedingungen. Die Unterwasserwelt wird als sozial labiler Lebensort dargestellt. Zudem wird das scheinbare Patriarchat des Meerkönigs durch die weibliche Meerhexe bedroht. Wäre der Wunsch der Meerjungfrau erfüllt worden, hätte sie nicht nur eine Seele besessen. Sie wäre Christin und würde in besseren gesellschaftlichen Verhältnissen leben. Doch im Element der Luft gibt es noch eine Steigerung. Hier

[113] Vgl. ebd. S. 353f.

leben die Töchter der Luft, wie der Name bereits verrät nur weibliche Wesen, ebenbürtig und ohne Hierarchie. Ihr karikatives Handeln ist vergleichbar mit dem von christlichen Nonnen. Nach ihrer Auferstehung kehrt sie ein weiteres Mal zu dem Brautpaar zurück. Doch nun ist es die Prinzessin, die geküsst wird. Es kommt demnach zu einem zweiten Abschiedskuss, welcher ihre endgültige Ablösung vom Prinzen symbolisieren soll. Auf eine gewisse Art ist nun auch die Prinzessin als Teil der Töchter der Luft zu verstehen. [114]

Das gesamte Märchen wird aus der Sicht der Wasserfrau, aus der Sicht des Opfers geschildert. Kraß verweist hier auf die literaturwissenschaftliche Opferlogik von René Girard. In dessen Werk *Der Sündenbock* versucht Girard Folgendes zu veranschaulichen[115]:

„Anhand historiographischer und mythologischer Texte zeigt er den Mechanismus auf, mit dem Gesellschaften, die in eine existentielle Krise geraten sind, Personen oder Personengruppen auswählen, beschuldigen und gewaltsam vertreiben, um die ins Wanken geratene Ordnung wiederherzustellen. Der Selektion derjenigen, die als Sündenböcke geopfert werden, dienen bestimmte *Opferzeichen*“[116]

Unter diesen Zeichen sind jene Elemente zu verstehen, welche ein Opfer zum Opfer werden lassen, aus dem einzigen Grund, weil diese Zeichen aufgewiesen werden. Wenngleich es sich hier um ein Phänomen handelt, welches in allen Kulturen zu finden ist, ist es in den Kulturen sehr unterschiedlich stark ausgeprägt. Physische, Psychische, ethnische oder religiöse Gründe können hier beispielsweise als Ausgangspunkt dienen. Die daraus resultierende Feindseligkeit und Diskriminierung sind auf diese Opferzeichen zurückzuführen. Es handelt sich hierbei gewissermaßen um einen Selektionsprozess. In Andersens Märchen kommt es zu einer doppelsinnigen Opfermarkierung, da in den zwei verschiedenen Welten unterschiedliche Schönheitsideale vorliegen.[117]
In der Meerwelt verkörpert der Fischschwanz seine eigene Ästhetik. Er gilt als Repräsentant des Schönen. Um die hohe soziale Stellung der Meerwesen zu zeigen,

[114] Vgl. ebd. S. 354-356.
[115] Vgl. ebd. S. 356.
[116] Zit. n. ebd. S. 357.
[117] Vgl. ebd. S. 358-360.

wird er mit Muscheln geziert, wodurch die Bedeutung dieses Glieds weiter unterstrichen wird. Er besitzt demnach einen stark repräsentativen Charakter.
In der Menschenwelt allerdings kommt es hierbei zu einer primär negativen Konnotation. Der Fischschwanz wird als fremd und abstoßend wahrgenommen. Es ist die Großmutter, die ihre Enkelin auf die verschiedenen Schönheitsideale und Wertvorstellungen hinweist.

„Was gerade hier im Meer für schön gilt, dein Fischschwanz, finden sie oben auf der Erde hässlich! Es fehlt ihnen nun einmal das richtige Verständnis, dort muß [sic!] man ein paar unbeholfene Säulen haben, die sie Beine nennen, um für schön zu gelten!“[118]

Der Sündenbock wird aus der Sicht der Menschen folglich durch die Meerwesen verkörpert. Sie verweilen nicht unter den Menschen, da sie von ihnen vertrieben worden sind und im Sinne Girards in einem Exil eine neue Existenz aufgebaut haben. Ihre Welt wird als bedrohlich empfunden, vor welcher sich die Menschen hüten. Während die Verfolger ihr Ziel erreicht und sich die Meerwesen mit ihrem Schicksal abgefunden haben, kann und will die Meerjungfrau dieses Schicksal nicht akzeptieren.[119]

„Was das Märchen von der kleinen Meerjungfrau nun erzählt, ist die Geschichte eines Sündenbocks, der sich in die Gesellschaft, aus der er vertrieben wurde, zurücksehnt. Die Grenzüberschreitung der Meerjungfrau ist somit weniger eine Abkehr als vielmehr eine Rückkehr. [...] Der Schmerz, den sie erdulden muss, um in die Menschenwelt zurückzukehren, ist die Umkehrung jener Gewalt, die die Verfolger den Sündenböcken zufügten, als sie sie vertrieben. Somit spielt die Meerhexe, obwohl sie es ist, die dem Mädchen Schmerzen zufügt, weniger die Rolle einer Verfolgerin als die einer Helferin.“[120]

Trotz all ihrer Bestrebungen wird es der Meerjungfrau nicht gewährt, in der Menschenwelt heimisch zu werden. Auch der Rückweg in die Meerwelt ist unmöglich. Nur der Mord an einem Menschen, an einem ihrer ehemaligen Verfolger,

[118] Zit. n. Andersen, Hans Christian: Die kleine Seejungfrau. S. 80f.
[119] Vgl. Kraß, Andreas: Meerjungfrauen. S. 361.
[120] Zit. n. ebd. S. 361.

kann ihr eine Rückkehr ermöglichen. Dieser grausamen Tat kann sie sich jedoch nicht hingeben. Vergleicht man das Verhalten eines Sündenbocks mit der Religion des Christentums, kann dieser mit einem unschuldigen Opferlamm verglichen werden. Dies trifft zunächst auch auf die Meerjungfrau zu, als sie ihr Leben riskiert, um den Prinzen vor dem Ertrinken zu retten. An dieser Stelle transformiert sich die Verfolgerschichte in eine Opfergeschichte. Ein weiteres christliches Element ist der Wandel einer erotischen in eine körperliche Liebe. Auch die Thematik der Nächstenliebe kommt durch den Stirnkuss der Prinzessin Relevanz. Kraß bemerkt, dass es die Seejungfrau alleine ist, welche durch ihre Selbstopferung Erlösung findet.[121]

An dieser Stelle wird die Frage aufgeworfen, welches Ziel die Meerjungfrau am ehesten erreichen möchte. Ist es der Besitz einer unsterblichen Seele einerseits oder die Ehe mit dem Prinzen andererseits, oder dient der Prinz hier lediglich als Mittel zur Erfüllung ihrer Träume. Letzten Endes findet sie schließlich doch Erfüllung in einem Leben ohne ihren Prinzen.

Johan de Mylius betrachtet den Wunsch nach einer Metamorphose der Wasserfrau und dessen Vollzug einerseits als Erfüllung ihrer Identität und gleichzeitig als Vernichtung des Individuums. Außerdem betont Mylius, dass diese Verwandlung, dieses Streben nach einer neuen Identität eine verlorene Identität zur Folge hat.[122]
Dieser Identitätsverlust ist bei Andersens Wasserfrau sehr gut zu beobachten. In der Welt der Meerwesen hat sich die Meerjungfrau vor allem durch ihre Schönheit und ihren Gesang ausgezeichnet. In der Welt der Menschen sind es genau diese Elemente, über die die Meerjungfrau nicht länger verfügt. Sie besetzt weder ihren Fischschwanz, noch ist sie in der Lage einen Laut von sich zu geben. Der Tanz ist das einzige Ausdrucksmittel, welches sie in beiden Elementen auszeichnet. Ansonsten bleibt von ihrem vergangenen Leben lediglich die Erinnerung.

Interessant ist in Bezug auf Girards Theorie allerdings, dass die Meerjungfrau scheinbar in der Welt der Verfolger akzeptiert worden ist. Da sie sich durch ihre Verwandlung anatomisch nicht mehr von den Menschen zu unterscheiden scheint,

[121] Vgl. ebd. S. 362f.
[122] Vgl. Mylius, Johan de: Der Preis der Verwandlung. Hans Christian Andersen und seine Märchen. Würzburg: Königshausen u. Neumann 2010. S. 309.

können die Menschen sie auch nicht als ehemaligen Sündenbock erkennen. Es wird die Frage aufgeworfen, ob nur ihre fehlende Stimme, welche ihre Herkunft hätte verraten können, ihre eigentliche Identität enttarnen hätte können. Auch das Verhalten des Prinzen und der anderen Menschen nach dieser Enttarnung wirft die Frage auf, wie sie mit diesem Wissen umgehen würden, da es sich schließlich bei der Meerjungfrau einerseits um eine Außenseiterin, allerdings auch um eine Lebensretterin handelt. Außerdem stellt sich die Frage, weshalb es die Meerjungfrau vorzieht, im Reich der Menschen zu leben, als mithilfe der Meerhexe den Prinzen dazu zu bewegen, in ihrer Welt zu verweilen. Dies kann als Auflehnung gesehen werden: als das Bestreben der Meerjungfrau die Grenzen zu durchbrechen.
Außerdem sind keine Umstände oder Faktoren bekannt, weshalb dieses Opfer- und Täterverhältnis zwischen den Meerwesen und Menschen gekommen sein könnte.
Sie werden allerdings nicht als verfeindet dargestellt, allerdings wird eine negative Einstellung dem anderen Volk gegenüber spürbar. Es wird mit großer Vorsicht über die Welt der Menschen gesprochen und betont, dass sie erst eine gewisse Reife erreicht haben müssen, um mit dieser Gattung in Kontakt treten zu dürfen.

Auch Andersen könnte in Girards Sinne als eine Opferfigur gesehen werden. Trotz seiner großen literarischen Erfolge, hatte er vor allem in Dänemark zu Beginn seines Schaffens große Schwierigkeiten. Die mangelnde Anerkennung und Zensierung seiner Werke, wie sein persönliches Leid machten dem Dichter schwer zu schaffen. Vielleicht war es gerade der fehlende Rückhalt und die literarische Akzeptanz, die ihn zu seinen zahlreichen Reisen bewogen haben, in ferne Länder, in welchen seine Werke hoch geschätzt waren. Nicht nur der Schreibprozess, sondern auch die Reisen, welche er oft als idyllisch und mythisch beschrieb, könnten somit als eine Art Eskapismus betrachtet werden.

6.7. Das Märchen aus Sicht der Psychoanalyse

Andersens Märchen lässt viele Interpretationsansätze zu. Einer davon ist die Deutung des Werks aus psychoanalytischer Perspektive. Es ist Eugen Drewermann, auf den ich mich bei folgenden Überlegungen stütze.

In Andersens Ballade *Agnete und der Meermann* übt das Meer auf die Menschenfrau Agnete eine derartige Faszination aus, dass sie einwilligt einen Meermann zu ehelichen und mit ihm in seinem Reich zu leben. Als sie beim Ertönen der Kirchenglocken an ihre Heimat erinnert wird, sehnt sie sich danach in ihre Heimat zurück zu kehren, in welche ihr eine Rückkehr verwehrt bleibt. Diese Ballade schildert eine beinahe mögliche Liebe, die wegen der schmerzhaften Erinnerungen an Agnetes ehemalige Heimat jedoch scheitern muss. Trotz zahlreicher schlechter Kritiken ist dieses Werk psychologisch sehr wertvoll.[123] Es gilt als sein primäres „Meisterstück in der symbolistischen Darstellung menschlicher Gefühle. Da gilt das Meer als Saum der Unendlichkeit und als Ort eines nie zu stillenden Verlangens, als Ausgangspunkt einer Faszination, die ins „Grenzenlose“ hinaus will“. [124]

Oft wird das Meer einer Frau, vielmehr einer Mutter gleichgesetzt. Das Wasser gilt als Ursprung des Seins. Die Sehnsucht nach dem Meer kann demnach als ein unbewusstes Verlangen einer Verschmelzung mit einer Frau, genauer mit einer Mutterfigur, interpretiert werden. Ob Goethes Ballade *Der Fischer*, Edgar Allan Poes Lied *Annabel Lee* oder Heinrich Heines *Loreley*, in all diesen romantischen Werken ist das Motiv der unerfüllbaren Liebe vertreten. Im Sinne der Psychoanalyse kann dies als Strafe für den Inzest gesehen werden, da das Kind nicht bereit ist sich von Vater oder Mutter loszulösen und nach einem richtigen Partner zu suchen.[125]

Wie in Foqués *Undine* legt Andersen die Perspektive in seinem Märchen von Beginn an fest. Es wird lediglich eine Figur, die Meerjungfrau, fokussiert, nach welcher dieses Märchen auch benannt ist. Der Prinz fungiert lediglich als Gegenüber ihrer unerwiderten Liebe. Von dieser Liebe scheint der Prinz keineswegs berührt, für die Meerjungfrau hingegen bedeutet sie alles. Um das Märchen verstehen zu können, muss der Reifeprozess eines Mädchens zu einer Frau im Zentrum stehen, welcher lediglich durchlebt werden kann, indem sie an der Liebe zerbricht und sich nie von diesem Schmerz erholen kann.[126]
In seinem Märchen beschreibt Andersen die Meerleute als scheinbar frohe Wesen, deren Dasein jedoch nach 300 Jahren ohne den Besitz einer Seele spurlos zu Ende

[123] Vgl. Drewermann, Eugen: Liebe, Leiden und Unsterblichkeit. S. 45
[124] Zit. n. ebd. S. 46.
[125] Vgl. ebd. S. 47.
[126] Vgl. ebd. S. 51f.

geht. Sie sollen nie wie ein Mensch existieren dürfen, da die Menschenwelt für diese Wesen als bedrohlich betrachtet wird. Dennoch sehnt sich die Meerjungfrau nach der Liebe des Prinzen und nach einer unsterblichen Seele. Doch dieser Wunsch scheint unmöglich, da der Menschenmann nicht im Reich der Wasserleute überleben könnte und das Leben der Meerjungfrau in der Menschenwelt ebenso undenkbar wäre. Die Meerjungfrau aber findet einen Weg diese Unmöglichkeit zu durchbrechen, indem sie ein Leben voll von Qualen und den Verlust ihrer Stimme in Kauf nimmt, wodurch sie dem Prinzen nie ihre Identität und Gefühle verraten kann. [127]

Gleich zu Beginn des Märchens betont Andersen wie „tief“ die Meerleute im Meer wohnen und es ihnen nicht bestimmt ist zu den Menschen zu gelangen. Diese Tiefe kann die soziale Herkunft oder psychische und physiologische Tiefe, im Sinne einer Unterlegenheit bedeuten.[128]
Hier könnte auch ein autobiographischer Verweis auf Andersens Leben vollzogen werden. Der Autor stammt aus einfachen sozialen Verhältnissen, worunter seine Persönlichkeit sehr zu leiden schien. Wie bereits erwähnt verweist er in mehreren seiner Werke auf seine niedere Herkunft, was er somit schriftlich zu verarbeiten versucht.

„Weit hinaus im Meere ist das Wasser so blau wie die Blätter der prächtigsten Kornblume und so klar wie das reinste Glas, aber es ist außerordentlich tief, tiefer als irgendein Ankertau reicht [...].[129]

Es wird, wenngleich indirekt, auf die „tiefen“ familiären Verhältnisse der Meerjungfrau hingewiesen. Obwohl ihr Vater der Meerkönig ist und seine Mutter anstelle seiner verstorbenen Frau den Haushalt führt, spricht der Autor nie die Tatsache an, dass es sich bei der Meerjungfrau um eine Halbwaise handelt, welche unter diesem Verlust der Mutter leiden könnte. Er schildert dies nur aus der Sicht des Vaters, die der Meerjungfrau ist hier irrelevant. Noch bevor es zum Verlust der Stimme der Meerjungfrau kommt, wird an keiner Stelle des Märchens ein Gespräch mit dem Meerkönig erwähnt. Es ist die Großmutter, welche sich um die Kinder ihres Sohnes

[127] Vgl. ebd. S. 53.
[128] Vgl. ebd. S. 54f.
[129] Zit. n. Andersen, Hans Christian: Die kleine Seejungfrau. S. 66.

kümmert, wenngleich es mehr als Erfüllung ihrer häuslichen Pflichten und weniger als Zeichen der Fürsorge gedeutet werden kann. [130]

„Von einem Märchen, wie Andersen es in der Kleinen Meerjungfrau erzählt, geht bereits durch seine Form eine gewisse *therapeutische* Wirkung aus, indem es so unaufdringlich wie irgend möglich von dem *tief* verborgenen Leid spricht, das sich hinter einer glänzenden Fassade behaupteten Glückes verbirgt". [131]

Die äußeren Umstände des Lebens der Meerleute beschreiben einen paradiesähnlichen Zustand. Jedoch müssen sie in Kauf nehmen nie zu einem Menschen mit einer Seele zu werden, nie eine eigene Persönlichkeit zu entwickeln und niemals die Freuden und Leiden der Liebe kennen zu lernen. Erst im Alter von 15 Jahren wird eine Meerjungfrau als heranwachsende Frau gesehen, welche an ihrem Geburtstag die Erlaubnis an die Wasseroberfläche zu schwimmen, erlangt. Abseits dessen ist es ihr nicht gestattet ihr Element zu verlassen. Hier wird deutlich, dass eine starke Bindung der Kinder an das Element Wasser, an ihre Mutter gegeben ist und es ihnen kaum möglich ist diese Verbindung zu durchbrechen. Auch in Märchen ist dieser Umstand gegeben, wenn die Figuren oftmals nicht, oder nur mit großen Mühen, in der Lage sind sich von ihren Müttern zu trennen. Dies ist auch in den Märchen die *Nixe im Teich* und das *Mädchen ohne Hände* der Brüder Grimm zu beobachten. Das aquatische Element ist der Machtbereich einer Mutter, welche dagegen ankämpft ihre Kinder an die Welt freizugeben. Das Meer kann dabei als Symbol ihrer Abhängigkeit von ihrem Kind gesehen werden.[132]

Die Meerjungfrau in Andersens Märchen hingegen ist ohne Mutter aufgewachsen und dennoch an die Welt ihrer Mutter gebunden, wenn auch nicht durch einen persönlichen Bezug zu ihrer Mutter, aber durch die Sehnsucht nach etwas, was die Lücke in ihrem Leben zu füllen vermag. Diese Sehnsucht versucht sie durch die Liebe zu dem Prinzen zu stillen.[133]

Die Neugierde und Faszination, welche die Meerjungfrau gegenüber der Menschenwelt empfindet, lässt sich durch das Fremde und Verbotene begründen. Es ist eine Welt, die nur den erwachsenen Meerleuten vorbehalten ist. Wenn jedoch allen Meerleuten von Geburt an gewährt wäre aus dem Meer aufzutauchen, würde

[130] Vgl. Drewermann, Eugen: Liebe, Leiden und Unsterblichkeit. S. 57-59.
[131] Zit. n. ebd. S. 61.
[132] Vgl. ebd. S. 61-64.
[133] Vgl. ebd. S. 64.

es sich um kein Privileg mehr handeln und bald als normal und gleichgültig angesehen werden. Von Beginn an fiebert die Meerjungfrau diesem Ereignis entgegen und beneidet ihre fünf Schwestern um deren Eindrücke an der Oberfläche. Die Tatsache, dass die Meerjungfrau fortwährend an den Prinzen denken muss, scheint in Zusammenhang mit einem Tabu zu stehen. Psychologisch gesehen kann bei dieser sehr stark ausgeprägten Liebessehnsucht nach dem Königssohn von einer Fixierung gesprochen werden. Eine Fixierung nicht nur im Sinne der Liebe gegenüber dem Prinzen, sondern auch eine Fixierung im Sinne eines Nicht-Weiter-Entwickelns ihrer Triebe und sexuellen Reife.[134]
Wenngleich es sich bei der Meerjungfrau und ihren Schwestern um schöne, reizende und sanfte Wesen handelt, kann auch ihnen die Rolle einer verlockenden Sirene zu Teil werden. Denn es sind gerade dieses Auftreten und dieses Erscheinungsbild, was ihnen ermöglicht Männer mit ihnen in die Tiefe zu ziehen. Aus Angst vor der Liebe verleugnen sie diese und werden gleichzeitig zum Abbild von Angst und Verweigerung. Unwissend, dass die Männer dieses Verhalten mit ihrem Leben bezahlen sind sie auf der Suche nach einer Nähe, vor der sie aber gleichzeitig entkommen wollen. Es ist demnach ihre Furcht, welche den anderen nur als Toten in ihrer Nähe ertragen kann. [135]

Diese Leblosigkeit scheint die einzige Form zu sein, in welcher die Meerleute Wesen oder Gegenstände aus der Menschenwelt dulden. Bei der Meerjungfrau ist hier bis auf das Abbild des Menschenmannes als Marmorstatue ein gänzlich gegensätzliches Verhalten beobachtbar.
Die Marmorstatue kann als ein Idealbild eines Menschenmannes verstanden werden. Als die Wasserfrau den Prinzen rettet, erkennt sie in ihm das Abbild aus Marmor.[136]
„Andersen deutet an, daß [sic!] ein Idealbild zum Phantom werden kann, das die Realität verstellt, wirkliche Liebe verhindert. Was immer die kleine Seejungfrau tut, welches Opfer sie gebracht hat und forthin bringen wird, der verschleierte Blick verhindert die ersehnte Erfüllung. Nicht durch Sprachlosigkeit geschieht das, da diese je ersetzt werden kann durch sprechende Gebärden, sondern durch eine tragische Blindheit, der eine Diskrepanz von Idee und Wirklichkeit zugrunde liegt.“[137]

[134] Vgl. ebd. S. 76.
[135] Vgl. ebd. S. 77.
[136] Vgl. Stiasny, Kurt: Was Andersens Märchen erzählen. S. 117.
[137] Zit. n. ebd. S. 118.

Bei Andersen wird dieses Leid aufs Höchste geschildert. Nicht nur, dass sie ihre Familie und Heimat verlassen lässt, durch die Metamorphose große Schmerzen erduldet und nicht mehr im Besitz ihrer Stimme ist, die Meerjungfrau soll sich über die Hochzeit des Prinzen freuen, welcher in der Prinzessin seine vermeintliche Liebe wiedergefunden hat. Während des Fests, bei welchem sie dem Brautpaar zur Seite steht, ist sie schon in der traurigen Gewissheit, dass sie sterben wird. Die Trauer wird durch die Tat der verzweifelten Geschwister verstärkt. Um ihre Schwester vor dem Tod zu bewahren, haben sie der Meerhexe ihr Haar geopfert. Hierbei ist vor allem der symbolische Wert dieser Handlung relevant. Bereits in der biblischen Geschichte von Simson repräsentiert das Haar Schönheit und Macht. Auch in zahlreichen Volksmärchen wie beispielsweise Die Gänsemagd und Rapunzel spielt das Haar eine tragende Rolle. Vergleichbar ist dies auch mit der Rasur von Kriegsgefangenen. Dies steht ganz im Zeichen einer Erniedrigung und hat oft einen Persönlichkeitsverlust zufolge.[138]
Trotz des Flehens ihrer Schwestern verweigert sie dennoch das Opfer und den Mord an ihrem Prinzen.

Auffallend ist, dass in Andersens Märchen von keinen Liebesbeziehungen die Rede ist. Es geht hervor, dass der Meerkönig Witwer und Vater von sechs Töchtern ist, auf die Beziehung seiner verstorbenen Frau wird jedoch nicht näher eingegangen. Ebenso kann nicht gesagt werden, ob er im Augenblick oder in der Zukunft daran interessiert ist eine neue Beziehung zu führen. Die Rede ist lediglich von seiner Mutter, welche noch immer an seiner Seite ist und die Aufgaben seiner verstorbenen Frau übernimmt. Ihre Mutterrolle beschränkt sich allerdings auf gesellschaftliche Anliegen, Fürsorglichkeit oder Mutterliebe sind nicht nachweisbar. Auch die Schwestern untereinander scheinen harmonisch und zufrieden miteinander, oder besser gesagt nebeneinander her zu leben. Auch hier kommt kein wahrhaftiges Gefühl einer Schwesternschaft auf. Über Freunde und Bekannte der Königsfamilie ist ebenso nichts bekannt. Es wird lediglich die Vormachtstellung der Familie gegenüber ihrer Untertanen betont.

Die Betrachtung des Märchens unter Berücksichtigung der Psychoanalyse zeigt, dass wie oben bereits erwähnt, der Ödipuskomplex durchaus vorhanden ist. Es gibt

[138] Vgl. ebd. S. 118f.

Anzeichen für eine frühe Fixierung der Triebentwicklung und die Protagonistin sucht in der Person des Prinzen nach einem Vater, dem sie gleichgültig scheint, und nach einer Mutter, deren Verlust sie zu kompensieren versucht. Doch die Theorie des Ödipuskomplexes kommt an ein Ende, als die Meerjungfrau sich nur mehr auf die Liebe des Königsohns konzentriert und von ihm, nicht von einem Elternteil, bedingungslose Liebe erfahren möchte.[139]
Die Meerhexe repräsentiert hier das Gegenbild der Großmutter, da sie wider allen Vorstellungen, Konventionen und Traditionen der höfischen Kultur agiert. Der Ort, an dem die Meerhexe lebt, kann als der Teil der Psyche der Meerjungfrau gesehen werden, welcher stets unterdrückt sein sollte. Diese Darstellung ihrer Seelenlandschaft beschreibt die innere Leere und Sinnlosigkeit, welcher die Meerjungfrau ein Ende setzen will. Zudem kann der Pakt mit der Meerhexe als eine Schlüsselszene, im Sinne einer Wiedergeburt gesehen werden.[140] Nach dieser Begegnung ist es der Meerjungfrau möglich Erfahrungen mit dem männlichen als auch weiblichen Geschlecht zu machen.[141]

Als die Meerjungfrau nun als Menschenfrau das Reich der Menschen betritt, scheint es, als würde sich die erste Begegnung der beiden in umgekehrter Weise wiederholen. Während bei der ersten Begegnung der Prinz ohne Bewusstsein am Strand lag, liegt nun die Meerjungfrau vor seinem Schloss, in der Hoffnung von ihrem Prinzen gefunden zu werden. Diese Parallelisierung verweist auf ein negatives Fortlaufen des Geschehens, da die Meerjungfrau damals ihre heldenhafte Tat und Identität nicht verraten wollte. Aus der mütterlichen Fürsorge von damals sollte nun auf eine väterliche Fürsorge des Prinzen geschlossen werden können. Doch dieses Verhalten trifft nicht ein, zumal es auch nicht die erhoffte Reaktion der Meerjungfrau wäre, da sie nun wie eine Frau lieben will.[142]
Der Prinz aber soll nie erfahren, welche Opfer sie für dieses neue Leben gebracht hat und er wird ihr nie die Liebe geben, nach der sie sich so lange sehnt. Allerdings verwöhnt er sie mit den besten Gütern, welches an ihr früheres Leben im Schloss ihres Vaters erinnert. Sie hat alles aufgegeben, um zu einem beseelten und geliebten Menschen zu werden. An ihrem Dasein hat sich allerdings nichts verändert.[143]

[139] Vgl. Drewermann, Eugen: Liebe, Leiden und Unsterblichkeit. S. 109f.
[140] Vgl. ebd. S. 113f.
[141] Vgl. ebd. S. 118.
[142] Vgl. ebd. S. 131.
[143] Vgl. ebd. S. 133.

Der Prinz kann die Liebe der Meerjungfrau nicht erwidern, da sich ihm das Imago seiner eigenen Mutter in den Weg stellt. Es ist die Meerjungfrau, die einerseits ihrem Prinzen bei seiner Rettung wie eine Mutter innerlich gegenübertritt, nach der Verwandlung in einen Menschen sich ihm gegenüber aber äußerlich wie ein Kind verhält. Würde der Prinz die Meerjungfrau erlösen, bedeutet dies gleichsam eine Erlösung seiner selbst. [144]

7. Die literarische Welt des Autors

7.1. Andersens Sprache

Es sind der alltägliche und mündliche Stil die den Autor auszeichnen und ihn von anderen Märchendichtern, wie E.T.A. Hoffmann, Ludwig Tieck oder Clemens Brentano hervorhebt. Wenngleich seine Sprache auf den ersten Blick unscheinbar und naiv wirkt, ist sie dennoch gleichzeitig von hohem künstlerischen Wert.[145]
Andersens mündlicher Stil zeigt sich auch in seiner Vereinfachung des romantischen Vokabulars. Die Verwendung von konkreten Bildern und der einfache Satzbau erinnern an eine sehr kindgerechte Sprachwahl.[146]
Doch Andersens zeitgenössische Kritiker sahen dies ganz anders und betrachteten seine ersten Märchen als unpassend für Kinder. Zudem kritisierten sie die Sprache, durch welche der Dichter noch heute hoch gelobt wird. Damals hingegen wurde seine Sprache als banal beschrieben, da sie nicht den Normen der Literatursprache entsprochen hat. Diese Gründe trugen dazu bei, dass seine Märchen ohne Hemmungen von anderen Autoren verändert worden sind. Da manche Stellen in den Augen der Kritiker viel zu gewalttätig waren, wurden letztendlich alle Gewaltszenen aus seinen Märchen entfernt.[147]

Andersens Schaffen wurde vor allem von den Gattungsbezeichnungen Märchen und Geschichten geprägt, wie er auch oft selbst seine kürzeren Prosatexte bezeichnete. Doch als er fast ausschließlich als Kinderbuchautor angesehen wurde, vermied er es

[144] Vgl. ebd. S. 145f.
[145] Vgl. Rossel, Sven Hakon: Hans Christian Andersen und seine Märchen heute. S. 17-19.
[146] Vgl. ebd. S. 24.
[147] Vgl. ebd. S. 40f.

diese Gattungsbezeichnungen als Untertitel seinen Werken hinzuzufügen, da er nicht auf diese Genres reduziert werden wollte. Nichtsdestotrotz verfasste der Autor weiterhin zahlreiche Märchen, welche geprägt sind von den Merkmalen Humor, Satire und Ironie. Als das wesentlichste Kriterium seiner Märchendichtung ist die Leichtigkeit seiner Erzählweise zu nennen. Dazu vereinfachte Andersen das konventionelle und gekünstelte Vokabular der romantischen Literatur des 19. Jahrhunderts, um sie nach dem Vorbild der Alltagssprache gestalten zu können. Auch die Wahl der Gegenstände, welche in seinen Werken vorkamen, beschränkten sich auf solche, welche Kindern zu dieser Zeit vertraut waren. Der Grund für dieses Vorgehens war, dass Andersen seine Märchen im Besonderen für das laute Vorlesen konzipierte, da sie so am besten ihre Wirkung entfachen konnten. Von der oralen Qualität seiner Texte überzeugt, las er oft Freunden und Kindern vor, um sich der Wirkung seiner Werke zu vergewissern.[148]

Diese Kriterien sowie der Gebrauch von Erzähltechniken des Volksmärchens wurden von Andersens Kritiker einerseits hoch gelobt und andererseits stark verurteilt. An dieser Stelle muss betont werden, dass bei Andersen nicht lediglich die unterhaltende Funktion seiner Werke im Mittelpunkt stehen sollte, sondern im Gegensatz zum Volksmärchen eine ethisch-religiöse Weltordnung in den Vordergrund gestellt wird. Im Sinne des Volksmärchens ist es stets der Stärkere oder der Schlauere, welcher mit dem Sieg belohnt wird. Bei Andersen hingegen zeichnet sich der wahrhaftige Held durch Güte, Ausdauer und Demut aus.[149]

In seinen Werken, so Andersen, greift er eine Idee für Erwachsene auf, welche er für Kinder niederschreibt und erzählt. Denn er hofft, dass bei dem Akt des Erzählens auch die Eltern dieser Kinder zuhören und durch seine Texte zum Nachdenken angeregt werden.[150]

Diese Aussage Andersens lässt auf den Doppelaspekt seiner Werke hindeuten. Er schreibt über existentielle Fragen des menschlichen Daseins unter einer philosophischen Perspektive. Dadurch können seinen Märchen Relativität verliehen werden, andererseits verweisen sie auch auf Andersens widersprüchliche Persönlichkeit. Seine erotischen Ängste und seine Sehnsucht nach Liebe, seine Neugierde für das Fremde und die Furcht vor den Strapazen damaliger Reisen,

[148] Vgl. Rossel, Sven Hakon: „Reisen ist leben, dann wird das Leben reich und lebendig“.S. 12f.
[149] Vgl. ebd. S. 14.
[150] Vgl. ebd. S. 14. Vgl. C.St. A. Bille und Nicolai B∅gh (Hgg.): Breve fra Hans Christian Andersen, 2. Kopenhagen: Gyldendal 1878. S. 94f.

seine Depressionen und Optimismus, seine Eitelkeit und Verletzbarkeit und seine Einsamkeit, trotz der stetigen Präsenz seiner Bewunderer sind Gegensätze, die oft gleichermaßen in seinen Werken thematisiert werden.[151]
In seinem autobiographischen Werk *Nur ein Geiger*, der negativen Fassung seines Märchens *Das hässliche Entlein* schreibt er von dem aus ärmsten Verhältnissen stammenden Christian, welcher durch Sentimentalität und Selbstmitleid charakterisiert wird. Dies war der Anlass für Sören Kierkegaards vernichtende Kritik, welche Andersen nie überwinden konnte.[152]
Andersen fühlte sich stets als kritischer Außenseiter der Gesellschaft und konnte das Trauma seiner unerwiderten Lieben, vor allem jener der Sängerin Jenny Lind, und seiner niederen Herkunft nie überwinden. Doch als er sich seiner künstlerischen Genialität seiner Märchen bewusst wurde, verstand er sie als Medium seiner Phantasie zu verwenden und literarische Konventionen zu brechen. Der Autor, bekannt durch sein bemerkenswertes Beobachtungsvermögen, konnte seinen Märchen so realistische Züge verleihen.[153] Er kann daher gleichermaßen als Romantiker und als Realist betrachtet werden.[154]

Andersens Sprache ist insbesondere durch die Nähe zur Umgangssprache geprägt was er mit seiner Rücksichtnahme auf das kindliche Verständnis begründet. Diese Annahme ist jedoch nur bedingt gültig, da laut Berendsohn nur ein sehr geringer Anteil der zahlreichen Texte tatsächlich für Kinder geeignet seien. Die Kinder seien laut ihm nicht in der Lage, den komplexen Inhalten zu folgen. Ein weiterer Grund dafür liegt in der Verwendung der Umgangssprache. Diese ist sehr oft in seinen satirischen Erzählungen vorzufinden und soll zur Charakterisierung bestimmter Figuren und Personengruppen dienen. Berendsohn betont, dass Andersens Sprache nicht mit Kindersprache und auch nicht mit Umgangssprache gleichgesetzt werden kann, sondern dass es sich um eine literarische Kunstform handelt.[155]
Andersens Sprache zeichnet sich durch sehr spezielle Wörter aus, da der Autor selbst zahlreiche Neologismen in verschiedenen Bereichen gebildet hat. Diese Gruppen sollen hier aufgezeigt werden. Die erste Gruppe bezieht sich auf die

[151] Vgl. ebd. S. 14f.
[152] Vgl. ebd. S. 18.
[153] Vgl. ebd. S. 21.
[154] Vgl. ebd. S. 105.
[155] Vgl. Berendsohn, Walter A.: Phantasie und Wirklichkeit in den „Märchen und Geschichten“ Hans Christian Andersens. S. 223.

phantastische Welt, wobei Menschliches auf Tiere und leblose Gegenstände übertragen werden soll. Als Beispiel soll das Wort „kanonmave“ dienen, welches mit Kanonenmagen zu übersetzen ist. Zur zweiten Gruppe sind Wörter der Sinneseindrücke zu zählen. Er benützt beispielsweise das Adjektiv „elefanttung“ für „elefantenschwer“. Die dritte Gruppe zeichnet sich aus durch reale Elementen, wie sie in der Umgebung vorzufinden sind. Das Wort „bysladder“, das „Stadtgeschwätz“, gehört dieser Gruppe an. Die vierte Gruppe umfasst Wörter aus dem mythischen Bereich. Dazu zählen „fremtidsoble“, die Zukunftsblase“, oder „krikehellig“, „kirchenheilig“. Die fünfte Gruppe bildet sich aus metaphorisch gemeinten Wörtern, wie beispielsweise „eventyrblomst“, die Märchenblüte“.[156]
Ein besonderes Merkmal seiner Werke sind die rhetorischen Mittel durch welche er die höchste Effektivität seiner Sprache anstrebt. Offenbar hat diese Sprachverwendung den Dichter nur sehr wenig gerührt, nur bei seinem Werk *Die kleine Seejungfrau* betont er, dass es Auswirkungen auf seinen Gemütszustand hatte.[157]
„Das Wesen dieser steigernden Rhetorik ist ja im Gegensatz zur Bildsprache, daß [sic!] sie dem Stoff oder der Anschaulichkeit nichts neu hinzufügt, sondern nur unterstreicht, hervorhebt, Nachdruck verleiht, verstärkt. Es ist ein sprachlicher Luxusverbrauch über das sachlich und logisch Notwendige hinaus, an dem der bewußte [sic!] Wille viel stärkeren Anteil hat als die Phantasie, die in der Bildsprache vorherrscht.[158]

Da Andersen seine Werke vor allem für den mündlich Vortrag konzipierte, musste er seinen Sprachstil an diese Vortragsweise anpassen. Berendsohn charakterisiert Andersens Stil deshalb auch als Rezitationsstil. Seine Sätze sind kurz und so arrangiert, dass der Sinn mühelos nachvollzogen werden kann.[159]

Der Dichter war in hohem Grade für seine Todesangst und ständigen Ängste zu erkranken bekannt. Hjalmar Helweg unterstreicht in seiner psychiatrischen Studie diese Züge und weist auch auf dessen Sichtweise der Sexualität hin. Berendsohn ist davon überzeugt, dass dies die Grundlage für den enormen Anteil der

[156] Vgl. ebd. S. 224f.
[157] Vgl. ebd. S. 226.
[158] Zit. n. ebd. S. 226.
[159] Vgl. ebd. S. 239.

phantastischen Elemente in Andersens Werken ist. Er betrachtet Andersen als ein Genie, welcher hier seine Quelle der Inspiration, seinen Antrieb findet. Gerade sein lächerliches Ansehen ist als ein sein Bestreben zu sehen, etwas Besonderes in seinem Leben zu erreichen.[160]

7.1.2. Camouflage als versteckter Bruch des Schweigens

Andreas Kraß beschreibt die Tatsache, dass die Wasserfrau die Eroberung des Prinzen durch den Verlust ihrer Stimme bezahlen muss höchst interessant. Durch diese Beeinträchtigung kann sie ihre Gefühle dem Prinzen gegenüber nicht verbalisieren. Kraß sieht daher in der Meerjungfrau einen Verweis auf den Dichter selbst, wodurch es zu einer Inkongruenz der Geschlechter kommt. Im Falle Hans Christian Andersen soll die weibliche Wasserfrau nicht nur den männlichen Dichter symbolisieren. Vielmehr soll sie als Symbol des homosexuellen Dichters dienen. Kraß bezeichnet auch dies als eine unmögliche Liebe, sofern ein Autor Liebesbotschaften senden will, die zu dieser Zeit noch verpönt waren.[161]
Hier ist demnach nicht nur die unmögliche Liebe der Seejungfrau, sondern auch die Unmöglichkeit einer gleichgeschlechtlichen Liebe im Zentrum des Geschehens.

Schon im Jahre 1901 hat Albert Hansen auf diese vermeintliche Homosexualität Andersens hingewiesen. Alleine die körperliche Statur habe auf diese sexuelle Zwischenstufe hingewiesen, weitere Anzeichen soll er in den zahlreichen Briefen des Dichters entdeckt haben. Im Gegensatz zu vielen anderen Kritikern Andersens hat Hansen dies allerdings keineswegs negativ gewertet. Er lobt ihn sogar als einen edlen Menschen. Hans Meyer konzentriert sich im Gegensatz zu Hansen auf die dichterischen Werke. In Meyers Werk *Außenseiter*, worunter Frauen, Juden und Homosexuelle zu zählen sind, deklariert er Andersen als typischen homosexuellen Autor. Meyers Werk sollte allerdings zu einer Gleichberechtigung der diskriminierten Gruppen führen.[162]
Es ist auffallend, dass sich zahlreiche männliche Autoren mit der Thematik der Homosexualität auseinandergesetzt haben. Dies geschah allerdings nur im Interesse diese aufzuzeigen und nicht um diese zu verurteilen.

[160] Vgl. ebd. S. 245f.
[161] Vgl. Kraß, Andreas: Meerjungfrauen. S. 363.
[162] Vgl. ebd. S. 364-366.

Ein weiterer Autor, welcher sich sehr intensiv mit der Homosexualität von Autoren beschäftigt hat, stellt Heinrich Detering dar.
In seinem Werk *Das offene Geheimnis* konzentriert sich Detering auf die Produktivität des Verbotenen, das heißt auf Elemente, die nicht ausgesprochen werden dürfen, in literarischen Texten aber dennoch durch eine bewusste Doppellsinnigkeit dieses Verbot überlisten können. In Bezug auf Andersens beschäftigt er sich mit der Liebe zwischen Männern. Eine Art, wie LeserInnen versuchen die Herstellung eines Zusammenhang zwischen dem homosexuellen Außenseitertums, einem camuflierten Subtext, dem nationalem Außenseitertum und die camouflierende Textoberfläche zu verstehen. Es ist genau diese literarische Camouflage homosexueller Autoren und die ästhetische Konsequenz literarischer Texte im Sinne einer Tabuisierung, welche hier untersucht werden soll.[163]
Der literarischen Camouflage liegt ein Verbot zugrunde, was die Entstehung eines Textes beeinflussen kann. Die Autoren wählen eigene Mittel, um das ausdrücken zu können was sie wollen, jedoch ohne dies offensichtlich zu tun. Es kommt zu einer poetischen Gestaltung des Unaussprechbaren, zu einer Verschiebung der Bedeutungsebenen. In Andersens *Seejungfrau* camoufliert der Autor seine Gefühle zu Evard Collin, welche er verschleiert indem er sich eines amphibischen Zwischenwesen bedient. Detering verweist hier auf Parallelen zu dem Theorem des „dritten Geschlechts“[164]. Da dem Autor, wie der Meerjungfrau, ein Sprechverbot auferlegt wird, muss er andere Maßnahmen ergreifen.[165]
Im Zusammenhang mit Andersens Märchen könnte von einer doppelten Camouflage gesprochen werden. Beide, der Autor und die Figur selbst, sind zum Schweigen verurteilt.

Es soll darauf hingewiesen werden, dass dieser kunstvolle Text unter den Bedingungen wie Zwang, Zensur, Demütigung und Isolation entstanden ist. Detering spricht hier von einer Sklavensprache, welche gut durchdacht und wissend eingesetzt, aber dennoch immer eine Sklavensprache bleiben wird.[166]

[163] Vgl. Detering, Heinrich: Das offene Geheimnis. Zur literarischen Produktivität eines Tabus von Winckelmann bis zu Thomas Mann. Göttingen: Wallstein 1994. S. 9f.
[164] Vgl. ebd. S. 329.
[165] Vgl. ebd. S. 328f.
[166] Vgl. ebd. S. 333.

Gegenstand der Untersuchung soll hier jedoch nicht das seelische Innenleben des Autors sein, sondern vielmehr die äußeren Bedingungen, denen er ausgesetzt ist.[167] Andersens Märchen *Die kleine Seejungfrau* soll seine homoerotischen Erfahrungen und Empfindungen artikulieren. Doch auch er kann sich nicht mit Fiktionalisierung seiner Geschichte begnügen, auch er ist angewiesen auf eine literarische Camouflage. Er muss sie in einem unanstößigen Rahmen erzählen, ohne eine neue Geschichte zu erzählen. Wenn sein veröffentlichter Text zum Einen öffentlichkeitsfähig und zum Anderen von seinem primären Adressaten noch als homoerotischer entzifferbar sein soll, muss der Text auf mehreren Ebenen konzipiert sein. Der Autor arbeitet dann mit der sogenannten literarischen Camouflage.[168]

Detering definiert diese als eine „intentionale Differenz zwischen (unanstößigem Oberflächentext und (hier: homoerotischen) Subtext. Sie erfüllt zunächst eine defensive Funktion: Der anstößige Inhalt wird durch Transponierung in einen nicht anstößigen Bereich und gleichzeitige Signalisierung des ursprünglich Gemeinten öffentlich formulierbar gemacht. Diese Signalisierung kann so beschaffen sein, daß [sic!] sie prinzipiell von allen Lesern wahrgenommen, aber nur von „eingeweihten“ entziffert werden kann (etwa in Gestalt auffallender Brüche in der Figurenkonzeption oder der Geschehensmotivierung)“. [169]

Durch die Verbindung des Oberflächentextes und des Subtextes kommt es laut Detering zu der Entstehung produktiver Effekte, die er als eine Art literarischen Mehrwert beschreibt. Auch wenn sie in der homoerotischen Aussageabsicht begründet und abgeleitet werden, sind sie hier nicht zu erschließen. Es werden außerdem in zwei Arten dieser produktiver Effekte unterschieden. Es gibt jene, die die Aussprache des Homoerotischen an sich betreffen, und jene, die aus dem Verhältnis zu dem Übertragungsbereich entstehen. Als primärer produktiver Effekt der homoerotischen Camouflage ist als eine Spracherweiterung durch das auferlegte Sprechverbot zu sehen. Durch diesen Zwang zur Camouflage können neue Ausdrucksformen entstehen. Bei Andersen betrifft dieses doppelte Sprechverbot die Tatsache, dass er keine erotischen Liebeserklärungen an den Patriziersohn Edvard Collin, oder keine erotischen Selbstbekenntnisse verfasst. Um Edvard aber in Kenntnis seiner Gefühle zu setzen, spricht er zu ihm als ein mannweibliches

[167] Vgl. ebd. S. 21.
[168] Vgl. ebd. S. 30.
[169] Zit. n. ebd. S. 30.

Mischwesen. Es ist Andersen selbst der die Figur der Meerjungfrau als ein geistiges Amphibium bezeichnete.[170]

Als wichtiges Zeugnis von Andersens homoerotischen Selbstverständnis ist sein Brief an Ludvig Müller, wo der Rollentausch von dem männlichen Dichter in eine Frau sehr gut nachvollzogen werden kann. Besonders auffällig ist hier, dass er den Brief mit seinem zweiten Vornamen unterzeichnet, was er bislang noch nicht getan hat. Dieser Brief wurde allerdings von einer Bekannten abgefangen, die sich über Andersen lustig machen wollte und unter falschem Namen einen Antwortbrief verfasste. Andersen, der kurze Zeit später über diesen Jux informiert wurde, litt sehr darunter, dass die schönen Worte nicht von Ludvig selbst stammten. Auf die Frage, ob er dasselbe geschrieben hätte bekam er keine Antwort. Aus den Briefen geht jedoch hervor, dass Andersen die Liebesbriefe verstecken und auch das erwünschte Verhältnis zu Ludvig geheim halten wollte.[171]
Niemanden hatte Andersen, wie er selbst in zahlreichen Briefen stets beteuerte, so geliebt wie Edvard Collin. Sogar in dem Brief an Ludvig Müller vergleicht Andersen seine Liebe zu ihm mit der von Edvard. Die Fülle an Unsagbartopoi in den Briefen sollte die Einzigartigkeit seiner Gefühle begreifbar machen. In diesen Dokumenten beschreibt Andersen sein Verhalten und Auftreten selbst als halb fraulich und mädchenhaft, was auf den Tausch der Geschlechterrollen und auf die eindeutige von ihm gewählte Geschlechter- und Rollenzuweisen zutrifft. Doch die Hochzeit von Edvard Collin und dessen Ablehnung sich zu duzen treffen Andersen stark. Schon bald beginnt er mit Rollenspielen und den Ab- und Umschriften mit Fiktionalisierungen seiner Texte. Mit dieser poetischen Fiktion erhofft er sich den abweisenden Briefleser seine Gefühle vorsichtiger und dennoch deutlich verständlich zu machen.[172]

Mit dem dramatischen Gedicht *Agnete und der Meermann* erhoffte sich Andersen einen literarischen Durchbruch. Es war eine romantische Bearbeitung einer alten Volksballade nach Oehlenschlägers *Aladdin.* Dieser Rückgriff auf eine dänische Volksdichtung ist als Bejahung der Nationalromantik zu betrachten. Auch in der

[170] Vgl. ebd. S. 30f.
[171] Vgl. ebd. S. 174-178.
[172] Vgl. ebd. S. 178-184.

Vorrede in seiner dänischen Erstausgabe betont Andersen, bedacht auf seine Stellung als junger Autor, die patriotischen Züge seines Textes.[173]

Diese Märchendichtung erzählt von Agnete, welche nach acht Jahren Ehe mit einem Meermann in die Welt der Menschen zurückkehren möchte. Dafür lässt sie ihre sieben Söhne zurück und kann auch von ihrem Ehemann nicht umgestimmt werden. Oehlenschläger modifiziert diese Dichtung wesentlich, da in seiner Version Agnete ihre Familie in der Menschenwelt verlässt, um einen Meermann zu heiraten. Andersen geht einen Schritt weiter und stellt Agnete zwischen einen reichen dämonischen Meermann und den armen Spielmann Hemming. Andersen entfernt sich von der Urfassung sehr stark, da in seiner Fassung nicht Agnete selbst, sondern der verlassene Menschenmann ins Zentrum des Geschehens gestellt wird. Somit stellt der Autor hier die handlungstragende Figur in den Hintergrund und das passive und tatenlose Opfer in den Vordergrund, wodurch eine dramaturgische Spannung zwischen dem aktionslosen Helden und einer heldenlosen Aktion entsteht. Zudem wird Hemming als eine weinerliche und mutlose Figur bezeichnet. Collin erkennt Andersens Anspielungen in dieser Dichtung, da das erotische Spiel zwischen Agnete und Hemming die Beziehung zwischen Andersen und Collin widerspiegelt. Diese Anspielungen konnten und mussten auch nur von Collin verstanden werden, da Andersen sogar wörtliche Zitate aus deren Briefwechsel in *Agnete und der Meermann* einbaute. Während Andersens Interpretation mit der Urversion nur sehr wenig zu tun hat, beschreibt sie umso mehr seine eigene Situation. Andersen schreibt von Hemming, der mit Agnete und ihrer Mutter in einem Hause lebt. Er liebt sie gleichermaßen wie einen Bruder, wie auch seine heimliche Geliebte. Obwohl Hemming in dieses wohlhabende Haus aufgenommen wurde, beklagt er seine soziale niedere Herkunft und die erotische Unerreichbarkeit von Agnete. Die Hochzeit seiner Geliebten mit dem Meermann treibt Hemming zu einem Pakt mit dem Teufel. In einem langen Dialog zwischen Agnete und Hemming werden die Leiden, Liebesbeteuerungen und ängstliche Rückzücke nicht nur wiederholt, sondern sogar exemplarisch vorgeführt. So gleicht Hemmings Liebeserklärung fast wörtlich Andersens Duz-Antrag in dem Brief an Collin. Indem Andersen Hemming seine eigenen Strategien und Verstellungen durchleben lässt, enthüllt er gleichzeitig seine eigenen Strategien und Verstellungen, wodurch er seine Gefühle mehr und mehr demaskiert und es zu einer Aufdeckung der Camouflage kommt. Doch Collin reagiert

[173] Vgl. ebd. S. 184f.

ganz anders als von Andersen erhofft. Obwohl er von der Bedeutung Andersens für dieses Werk weiß, ist eine durchwegs negative Kritik seine einzige Reaktion. Andersens Wunsch nach Anerkennung bezieht sich hier nicht nur auf die persönliche Beziehung zwischen den beiden Männern. Diese versteckten Mitteilungen an Collin sind mit einer Geheimsprache vergleichbar. Die Analogisierungen und autobiographischen Verweise stellen einen Subtext dar, in dem Hemming als ein Zwischenwesen dargestellt wird. Dies zeigt sich durch textinterne und textexterne Elemente. Um die Diskretion zu wahren, wird die Anstößigkeit durch den Rahmen eines Märchens verhüllt. Auffallend ist auch die Abweichung der traditionellen Geschlechterrollen. Der Mann ist hier weder der Frau überlegen, noch aktiv. Es ist die Frau, welcher hier diese Eigenschaften zugeschrieben werden. [174]

In der Mitte des Märchens spricht Hemming über diese Tatsache und ein alter Steuermann erzählt ihm eine Geschichte über eine Meerjungfrau, die er nach einem Schiffunglück gesehen hat. Er beschreibt sie als ein Mischwesen aus Frau und Tier, welches Männer in Felsblöcke verwandeln kann. Diese Erzählung wirkt an dieser Stelle auf den ersten Blick unpassend, da sie von der restlichen Geschichte deutlich abgegrenzt ist und nicht mehr auf sie eingegangen wird. Sie wirft die Frage auf, wie und ob diese Geschichte mit der gesamten Erzählung in Verbindung gebracht werden soll. Obwohl Agnete zu diesem Zeitpunkt auch im Meer lebt treten zwischen ihr und der Meerjungfrau keine weiteren Parallelen auf. Agnete ist und bleibt eine Menschenfrau, es folgt keine Transformation in eine Meerjungfrau. Weiters heiratet sie ihren geliebten Meermann. Es ist Hemming, auf den hier verwiesen wird. Er wird als versteinerter, erstarrter Mann gesehen. Die Anspielung der Selbstcharakterisierung von Hemming und der Geschichte der Meerjungfrau wird an dieser Stelle offensichtlich. Während der Oberkörper der Meerjungfrau biologisch gesehen dem Körper einer Frau gleicht, ist sie dennoch wegen ihres Fischschwanzes keine richtige Frau. Ähnlich verhält es sich bei Hemming. Während er optisch und biologisch gesehen als Mann zu sehen ist, so entspricht sein Gemüt und seelisches Innenleben dem einer Frau. Er ist also wie die Meerjungfrau als ein Mischwesen anzusehen. Diese Tatsache besteht seit seiner Geburt und kann auch nicht verändert werden. Andersens Versuch einer Darstellung eines geschlechtlichen

[174] Vgl. ebd. S. 186-188.

Mischwesens interpretiert Detering an dieser Stelle als eine Darstellung von sich selbst.[175]

Doch trotz all dieser verzweifelten Maßnahmen gelingt es Andersen nicht Collin für sich zu gewinnen. Aus Collins Briefen geht hervor, dass er die Absichten seines Freundes durchschaut, jedoch beinahe abwertend über Hemmings Verhalten und somit über Andersens Empfindungen urteilt. Doch gerade durch den Akt des Schreibens versucht der Autor aus seiner unglücklichen Situation als Außenseiter zu entkommen. Durch Hemmings Worte, auch er klagt über eine unerwiderte Liebe und bezeichnet sich selbst als Außenseiter, spricht der Autor selbst zu seinem Geliebten, wodurch sein Werk eine selbstreflexive Bedeutung erlangt. Doch nicht nur von Collin, sondern auch von der übrigen Leserschaft bekommt Andersen für dieses Werk nur niederschmetternde Kritiken. Sie sahen es als eine schlechte Kopie Oehlenschlägers *Aladdin* und nicht als eigenständiges und neues Werk Andersens.[176]

Detering interpretiert dies folgendermaßen: „Er hat das Märchenspiel ausgenutzt zur camouflierenden Erschließung psychologischen Neulands, hat es psychologisch funktionalisiert. Das romantische Märchen stellt nur das Bildinventar bereit und liefert die Geschehensmotivierungen, die die Darstellung eines geschlechtlichen Amphibiums, eines Menschen von habitueller Geschlechtsambiguität, erst ermöglichen. Das Bild einer wunderbar geordneten und märchenhaft gerundeten Welt etabliert es nur, um es durch krasse Brüche und grell desillusionierende Wendungen zu negieren.“[177]

Zweifellos lassen sich einige Parallelen zwischen *Agnete und der Meermann* und dem Märchen *Die kleine Seejungfer* erkennen. Die zentralsten Ähnlichkeiten sind die Auswahl der Figur der Wasserfrau, eine unerwiderte Liebe und deren Entwicklung, die Figurenkonstellation sowie der Ort des Geschehens. In beiden Texten bilden die Figuren eine Dreiecksbeziehung, wobei das Opfer im Zentrum des Geschehens steht. Weiters werden die Opfer als Amphibien bezeichnet, die keine Erfüllung in der Liebe finden sollen. Obwohl zu Beginn dieses Glück erfüllbar zu sein scheint, kommt es zu einem tragischen Ende der Figuren, welches religiös bedingt ist. In *Agnete* wird die Protagonistin von der Kirche verbannt, in der *Seejungfrau* hingegen kommt es zum Tod der Protagonistin, ohne ein Weiterleben nach dem Tod. Der Grund für diesen tragischen Ausgang in beiden Texten ist das Fehlen einer Seele der

[175] Vgl. ebd. S. 189-191.
[176] Vgl. ebd. S. 192-194.
[177] Vgl. ebd. S. 194.

Protagonistinnen. Weiters kommt es in beiden Werken zu einer Gegenüberstellung von einer dämonisch-heidnisch und menschlich-christlicher Weltanschauung. Ein großer Unterschied kommt dadurch zustande, dass die Opferfigur und das amphibische Mischwesen in einer Person verschmelzen. Während das Opfer Hemming also zuvor als ein Mischwesen wegen seiner femininen Züge bezeichnet wurde und es ein individuelles Meerwesen gibt, so trägt die Meerjungfrau beide Rollen in sich. Sie ist einerseits ein Amphibium, eine Meerjungfrau, gleichzeitig aber weist sie weibliche Züge auf, ohne eine Frau zu sein. Außerdem verliebt sich die Meerjungfrau in einen richtigen Prinzen und nicht wie Hemming in eine Frau, für die er gleichsam geschwisterliche Gefühle hegt. Letztendlich ist die Konkurrentin der Meerjungfrau eine richtige Frau und kein Meermann, wie bei Hemming.[178]

Weitere Unterschiede ergeben sich durch die Konzeptionen der Schauplätze in den beiden Werken. Während es in *Agnete* dem Meermann und Agnete möglich ist problemlos beide Welten betreten zu können, ist in der *Seejungfrau* das Gegenteil der Fall. Die Welt der Menschen und die Welt der Wassermenschen spiegeln einander, das heißt die Welt und die Konstellation der Menschen auf dem Land gleicht der der Wesen unter der Wasseroberfläche. Jedoch ist es den Bewohnern aus beiden Welten nicht möglich ohne fremde Hilfe die Welt des anderen zu betreten, ohne es mit seinem Leben zu bezahlen. Anders als Agnete kann sie nicht nur durch die Einwilligung ihres Prinzen ihm Zutritt in das Wasserreich verschaffen. Sie allein kann die andere Welt betreten, wenngleich zu einem sehr hohen Preis. Doch diese Ausgangssituation ermöglicht es erst der Meerjungfrau mit dem Prinzen in Kontakt zu treten, als sie ihn vor dem Ertrinken rettet. Um sich dauerhaft in der Welt der Menschen aufhalten zu können, muss sie sich außerdem einer schmerzvollen Transformation unterziehen und ihr Äußeres den irdischen Gegebenheiten anpassen. Wenngleich ihr Fischschwanz in der Wasserwelt einen sehr hohen Stellenwert besitzt, so würde er in der Menschenwelt als abstoßend gelten und es ihr nicht möglich machen, sich am Land wie ein normaler Mensch fortzubewegen. Die quasi nicht existierenden Grenzen in *Agnete* haben hier bei der Überschreitung lediglich religiöse Sanktionen. Die Meerjungfrau hingegen bezahlt das einmalige Durchbrechen der Grenzen mit großen Schmerzen und dem Verlust ihrer Stimme. Der Meerjungfrau soll so gezeigt werden, dass die beiden Welten nicht mit einander vereinbar sind. Mit jedem Schritt verspürt sie dies am eigenen Leib. Die

[178] Vgl. ebd. S. 197-199.

Meerhexe, durch welche sie ihrer Stimme beraubt wird, kann hier als Zensurinstanz verstanden werden, die ihr wortwörtlich die Zunge entfernt. [179]

Doch ihr Opfer soll nicht belohnt werden. Da der Prinz sie nicht als seine Retterin wiedererkennt und sie mit einer Menschenfrau verwechselt und diese heiratet, sind alle Bemühungen der Meerjungfrau vergebens. Weil es aber, wie im Pakt mit der Meerhexe vereinbart, nicht zu der Hochzeit zwischen der Meerjungfrau und dem Prinzen kommt, kann es zu keiner Erlösung der Meerjungfrau kommen. Detering verweist an dieser Stelle an die Bildlichkeit des ehelichen Überfließens eines Teils eines Körpers in einen anderen Körper durch eine geschlechtliche Vereinigung des Ehepaares. Doch da der Prinz die falsche Frau ehelicht kann dies nicht geschehen. Durch den Verlust ihrer Stimme war die Meerjungfrau auch nicht imstande sich ihrem Geliebten als seine wahre Retterin zu erkennen zu geben. Als einzige Möglichkeit zur Kompensation dieses Defizits kann sie ihre Gefühle durch ihren Tanz zum Ausdruck zu bringen, auch wenn sie dafür qualvolle Schmerzen auf sich nehmen muss. Detering betrachtet dieses Vorgehen als ein Hinweisen auf die Camouflage in diesem Märchen selbst. Einerseits auf die Möglichkeiten, welche sie aufweist, andererseits, dass sie auch immer mit Grenzen verbunden ist. Als biographischer Anlass dafür ist Collins Hochzeit zu berücksichtigen unter welcher der Autor sichtlich litt. Um diese Gefühle darstellen zu können, benötigte Andersen die Gattung des Märchens. Hier können Meerwesen Menschen gegenübertreten und magische Elemente eingebaut werden. Wenngleich der Prinz, das Schloss und die Hochzeit eine ideale Märchenwelt implizieren, so endet das Märchen letztendlich mit dem Tod der Meerjungfrau. Trotz dieses Rahmens kann der Autor seine Intention nicht verbergen, vor allem in Miteinbezug seines Werks *Agnete*. Er hat seine Situation letztendlich fiktionalisiert und ihr somit einen universalisierbaren Charakter verliehen. So gelang es dem Autor gleichsam offen und doch verschlüsselt sein Leid und seine Sehnsucht zum Ausdruck zu bringen. [180]

In einem Brief schreibt Andersen Collin folgende Worte: „ [...] erinnern Sie sich daran, wen ich wirklich gern habe, dessen Worte wäge ich, und vor allem die durchgestrichenen, denn es sind zumeist diese, die gerade aus dem Herzen in die Feder fallen.“[181]

[179] Vgl. ebd. S. 199f.
[180] Vgl. ebd. S. 200-202.
[181] Zit. n. ebd. S. 202.

Auffallend ist, dass in Andersens Originalschriften zu seinem Märchen viele Wörter und Phrasen durchgestrichen worden sind und in einem anderen Wortlaut endgültig verschriftlicht und publiziert wurden. Dies zeigt sich vor allem bei Ausdrücken der Bewunderung oder Schwärmereien gegenüber der Marmorstatue oder dem Prinzen selbst. Bei der Rettung des Prinzen beispielsweise, wurde die Meerjungfrau in der ersten Fassung durch die Schönheit des Prinzen förmlich angezogen, was sie zu seiner Rettung bestrebte. In der letzten Fassung jedoch ist es nicht diese erotische Anziehungskraft die sie zu ihrer Tat führt, sondern eine selbstlose Handlung, um das Leben eines Menschen zu retten. Eine weitere Geschlechtsambilvalenz zeigt sich, als der Prinz für sein Findelkind Männerkleidung anfertigen lässt, dass sie ihm bei seinem Ausritt begleiten kann. Die Handschrift weist außerdem, dass der Autor an dieser Stelle etwas so fest durchgestrichen hat, dass der ursprüngliche Wortlaut nicht mehr rekonstruierbar ist. Was jedoch deutlich aus der Wortwahl der Männerkleidung hervorgeht ist, dass Andersen nicht auf die Verwendung dieser Kleidung hinweisen will, sondern sehr bewusst für das männliche Geschlecht angefertigte Kleidungsstück hinweist. Detering spricht an dieser Stelle von einem androgynen Signal, welches auch ohne Informationen über die Biographie des Autors verstanden werden kann. Gleichzeitig gelingt es Andersen auch diese Wortwahl so beiläufig, dass es nicht als anstößig gelten kann. Der Prinz wird durch seinen Reichtum, seine Erscheinung und sein Verhalten zweifellos als der ideale Mann dargestellt. Die Meerjungfrau hingegen kann wegen ihres Körpers biologisch gesehen weder als Frau, noch als Mann betrachtet werden. Zudem kann sie nicht so als Mensch gesehen werden, wie es die anderen Menschen in dem Märchen sind und doch trägt sie die Züge eines menschlichen Wesens in sich. In seinem Roman *Der Improvisator* behandelt Andersen eine vergleichbare Thematik, wo er Wesen, wie die Meerjungfrau eines ist, als „geistige Amphibien“[182] bezeichnet. [183]

Vor allem Sören Kierkegaard erkennt diese versteckten Botschaften in Andersens Werken, welchen er sehr kritisch gegenüber steht. In seinem Roman *Nur ein Geiger* bringt er die Darstellung seiner homoerotischen Existenz auf die Spitze. Detering ist der Annahme, dass Kierkegaard die camouflierenden Elemente des Autors in seinen Werken sehr wohl erkannte, weswegen er eine vernichtende Kritik über den Autor verfasste, da er Andersens Neigungen missbillgte. Daraus schließt Detering, dass

[182] Zit. n. ebd. S. 205.
[183] Vgl. ebd. S. 202-205.

Kierkegaard nicht den Roman an sich negativ beurteilte, sondern die Tatsache, dass dieses Werk von einem homosexuellen Autor verfasst wurde, nicht dudelte.[184]
Kierkegaard kritisiert Andersens Mangel an Lebensanschauung, was von Detering folgendermaßen ausgelegt wird: „Im Gegenteil: was Kierkegaard als ästhetische Verfehlung auffaßt [sic!], bezeichnet den Mittelpunkt einer Lebensanschauung, die aus individueller, biographisch-kontingenter Erfahrung abgeleitet ist und deren *produktive Effekte* die grundlegenden Ambivalenzen ausmachen, die in immer neuen Formen sein gesamtes Werk bestimmen: als Konflikt zwischen Traum und Wirklichkeit, Kunst und Leben, Mythos und Roman.“[185]

7.2. Sozialkritische Elemente in Andersens Werken

Der mündliche Erzählstil Andersens verfolgt auch das Ziel ein doppeltes Lesepublikum anzusprechen. Während er Kinder durch seine Geschichten zum Staunen bringen wollte. So sollten die Erwachsenen über andere Themen zum Nachdenken angeregt werden. In seinem Märchen *Die Schneekönigin* dient ihm die Figur als Allegorie, mit welcher er auf die Verstandeskälte hinweist, wodurch die Welt als Konsequenz dessen falsch wahrgenommen wird. Diese versteckten Botschaften weisen auf Andersens Intention durch seine Märchen die Menschen belehren und wachrütteln zu können hin. Dies zeigt sich aus an den oftmals traurigen Ausgängen seiner Märchen. Dadurch wird einerseits seine Ablehnung von Jolles „naiver Moral“ erkenntlich, zudem soll seine Leserschaft dadurch zum Denken angeregt werden. Er distanziert sich weiter von Jolles, indem er Begebenheiten aus der realen Welt aufgreift und somit zeigt, was in der wirklichen Welt passiert. Weiters kritisiert er die Stellung des Märchens indem er in vielen seiner Werke banale Alltagsgegenstände in den Mittelpunkt des Geschehens stellt.[186]
Die kleine Seejungfrau sowie zahlreiche andere Märchen H.C. Andersens zeichnen sich durch ihre sozialkritischen Elemente aus. *Des Kaisers neue Kleider* zum Beispiel, ist als eine satirische Anspielung auf die höheren Gesellschaftsschichten zu

[184] Vgl. ebd. S. 210f.
[185] Zit. n. ebd. S. 211.
[186] Vgl. Tismar, Jens: Kunstmärchen. Stuttgart: Metzler 1983^2. S. 74f.

verstehen. Andersens Werke ermöglichen somit meist mehrere mögliche Lesarten.[187]
Seine unzureichenden familiären Verhältnisse brachten Andersen zu Wunschphantasien, in welchen er einen gesellschaftlichen Aufstieg und beruflichen Erfolg durchleben konnte. Dieses Wunschdenken gelingt Andersen tatsächlich mit seinen literarischen Werken.[188]

Ein weiteres Kennzeichen in Andersens Werken zeigt sich in dem Willen zur Besserung und zur Belehrung der Menschen beizutragen, wie es in der Literatur der Aufklärung des 18. Jahrhunderts vorzufinden ist. Da sich der Autor stets durch seine Neugierde und Wissbegierde ausgezeichnet hat, ist es nicht verwunderlich, dass dieses Interesse auch in seinen Werken zur Geltung kommt. Auch sein sozialer Status, welcher ihn den Zugang zu diesem Wissen erschwerte, trägt wohl zu dieser Entwicklung bei. Es ist anzunehmen, dass dies zu der Intention des Autors beigetragen hat, sein Wissen, seine Erfahrungen und Eindrücke seiner Reise mit seinen Lesern zu teilen. Sachliche Belehrungen kommen vor allem oft durch das belehrende Präsens in seinen Werken stark zur Geltung. In den meisten Fällen jedoch sind diese Belehrungen nicht auf den ersten Blick erkennbar. In *Die Glücksgaloschen* ist der Autor bemüht die Zeit unter König Hans bestmöglich darzustellen, da er auf die positiven Aspekte der neuen Zeit aufmerksam machen möchte. In diesem Werk ist wie in neben zahlreicher anderen Werke auch eine allgemeinmenschliche Satire vorzufinden. *Die Glocke* zeigt die rasch sinkende Motivation des Menschen und wie er sich letztendlich aufgrund seiner niedrigen Antriebskraft zufrieden geben muss. Auch Der Schatten weist auf dergleichen Ungerechtigkeiten hin. Es kommt zu einer Persiflage der Menschenwelt da es einem Schatten gelingt die Herrschaft über die Menschen an sich zu reißen und ein Gelehrter, welcher über das Wahre und Gute schreibt, verfolgt wird und dies letzten Endes mit seinem Leben bezahlen muss.[189]
In seinen speziellen Satiren findet sich vor allem seine Kritik gegen die oberen Gesellschaftsschichten. Dies zeigt sich unter anderem in seinen Märchen *Die Schneekönigin*, *Die Prinzessin auf der Erbse* und *Des Kaisers neue Kleider*. Neben

[187] Vgl. Neuhaus, Stefan: Märchen. S. 198f.
[188] Vgl. Mayer, Mathias / Tismar, Jens: Kunstmärchen. S. 107.
[189] Vgl. Berendsohn, Walter A.: Phantasie und Wirklichkeit in den „Märchen und Geschichten“ Hans Christian Andersens. S. 184f.

vielen Satiren über die Literatur, widmet Andersen seine satirischen Worte auch den Kritikern. *Die Schneekönigin* beispielsweise repräsentiert in seinem Werk den bösen und kritischen Geist, welcher alles verzerrt und verfälscht. Eine weitere Abwertung zeigt sich in seiner Einstellung gegenüber dem nicht anwendbaren Wissen. In *Ein Blatt vom Himmel* kritisiert der Autor einen Biologen, welcher sich von einer bisher entdeckten Pflanze sehr stark beeindruckt zeigt, jedoch vollkommen überfordert ist, weil sie noch in keinen Büchern eingetragen ist und somit noch keine Informationen über sie vorhanden sind. Andersen bemängelt in diesem Fall das Buchwissen, da es vor allem mit unbekannten Elementen und neuen Entwicklungen nicht mithalten kann. Eine indirekte Satire ist in seinen Werken von Tieren, Pflanzen und unbelebten Gegenständen wiederzufinden. Andersen zeichnet sich vor allem dadurch aus, dass er sich sehr gut in diese hineinversetzen kann, wodurch es ihm möglich ist deren Anliegen aus ihrer Perspektive und Situation zu schildern. In manchen Fällen urteilen diese durchaus kritisch über das Verhalten der Menschen. Interessanter Weise sind es genau jene Wesen und Dinge, wie Alltagsgegenstände, die sich darüber äußern, über welche der Mensch sich überlegen fühlt. Weitere Eigenschaften, die Andersen missbilligte waren egoistische und sich selbstüberschätzende Individuen, welche sich zusätzlich als Maß aller Dinge betrachteten. [190]

Durch das Aufzeigen dieser satirisch kritischen Elemente in Andersens Werken wird erkenntlich, dass sie weit mehr aufweisen, als auf den ersten Blick erkennbar ist. Eine große Rolle spielen ebenfalls moralische Belehrungen, welche er oft in Kombination mit dem Tod zur Sprache bringt. Auch das Motiv des Bösen kommt in den Werken stark zur Geltung. Bei diesem kommt es häufig schon vor dem Tod zu einer Sanktionierung. Andersen betont die Wichtigkeit, dass Märchen mit der Behebung eines Problems enden, was zu einem positiven Schluss führen soll. Er ist sich jedoch dennoch im Klaren darüber, dass die Realität oft kein positives Ende aufweist und dass es insbesondere die Guten sind, welche enorme Hürden zu überwinden haben. Ein weiteres Charakteristikum in Andersens Werken ist die Gegenüberstellung der Herzenswärme und der Verstandeskälte der Menschen. Dies lässt sich in seinem Werk *Die Schneekönigin* wiederfinden.[191]

Nach der ersten Begegnung mit Jenny Lind im Jahre 1843, gewannen Andersens Werke durch sie großen religiösen Einfluss. Zwischen 1838 und 1843 entstanden

[190] Vgl. ebd. S. 185-190.
[191] Vgl. ebd. S. 192-194.

zahlreiche seiner Werke, welche religiöse Elemente aufweisen. In diesen Werken setzt er die Existenz Gottes voraus, ist aber sehr vorsichtig, was seine Darstellung betrifft. Es ist seine Gottesehrfurcht, welche es ihm verwehrt Gott zu vermenschlichen oder näher zu beschreiben.[192]

Berendsohn weist auf Folgendes hin: Es zeigt sich, dass „die intensive Beschäftigung mit dem Tode Ausgangs- und Mittelpunkt in H.C. Andersens Religiosität ist. Der beruhigende Glaube an die Unsterblichkeit und an Gottes unendliche Liebe und ausgleichende Gerechtigkeit ist der Kern der religiösen Tendenz [...] unsere guten und bösen Taten entscheiden unser Schicksal nicht nur hier im Leben, sondern vor allem im Jenseits.“[193]

Andersens Werke mit einer moralisierenden Tendenz verleihen ihnen eine tiefere Ebene. Berendsohn setzt Andersens naiven Kinderglauben Kierkegaards philosophisch begründete Religion gegenüber, allerdings betont er, dass sich Andersens Sprache deutlich von einer kindlichen Sprache distanziert und in seinen Werken das Phantastische und Reale auf künstlerische Weise miteinander verbindet, mit dem Additiven des Phantastischen kann das Leben aus einer neuen Perspektive beleuchtet werden. Berendsohn unterscheidet hier in zwei verschiedene Arten der Beleuchtung, welche der Dichter in seinen Werken vornehmen kann. Zum Einen gibt es die satirische Beleuchtung, welche aus der Perspektive von Tieren, menschenähnlichen Wesen oder leblosen Gegenständen kommt. Diese Beobachtungsweise zeichnet sich durch eine sehr scharfe oder spöttische Sprache aus. Zum Anderen ist die moralisch-religiöse Beleuchtung erkennbar. Diese wird von einer höheren Ebene aus reflektiert, es ist die Sicht Gottes. Diese zwei Betrachtungsweisen können auch kombiniert in einem Werk auftreten.[194]

Andersens Werke weisen auch eine Vielzahl von Symbolen auf. Wenn Literatur über den Inhalt und die Person eines menschlichen Schicksals hinausgeht, kommt es zur Entstehung eines Symbols. *Die kleine Seejungfrau* kann als solches betrachtet werden, da sie für eine unbeschreibliche Sehnsucht nach der Liebe eines Mannes und dem Erlangen einer menschlichen Seele, welche ihr Unsterblichkeit verspricht, steht. *Der tapfere Zinnsoldat* hat sich zum Innbegriff der Tapferkeit etabliert und *Das*

[192] Vgl. ebd. S. 197-199.
[193] Zit. n. ebd. S. 199.
[194] Vgl. ebd. S. 200.

kleine Mädchen mit den Schwefelhölzern symbolisiert das Bedürfnis nach Geborgenheit.[195]
Berendsohn ist der Auffassung, dass „der Dichter H.C. Andersen das Allerhöchste in seiner Kunst erreicht, wo er in der kleinen Form des Märchens unvergängliche Symbole schafft, die das ganze menschliche Leben neu beleuchten.“[196]

7.3. Stellenwert der Phantasie in Andersens Werken

Andersens Werke sind geprägt von der Phantasie, jedoch darf nicht vergessen werden, dass die Realität ebenso große Wirkung auf sein Schaffen ausübte. Schon als Kind wurde der Autor mit der Welt des Phantastischen früh vertraut gemacht, da in seinem Heimatort Odense der Aberglaube und alte Bräuche eine wichtige Rolle spielten. Auch seine Eltern lasen ihm aus orientalischen Märchenbüchern vor und Andersen machte sich auch selbst mit Märchen von E.T.A. Hoffmann oder den Sagen von Thiele vertraut. Viele der darin enthaltenden Elemente hat der Autor in seinen eigenen Werken übernommen, wogegen andere seiner Werke weisen von diesen Motiven nichts auf. Berendsohn betont an dieser Stelle, dass die Realität mindestens eine genauso große Rolle in seinen Werken spielt.[197]
Berendsohn weist jedoch strikt auf Folgendes hin: „Aber um Andersens starke Abhängigkeit und sein gesamtes Verhältnis zur großen phantastischen Tradition zu verstehen, ist es nicht genug, auf die Erzählungen und Motive zu blicken, die er übernommen hat, sondern man muß [sic!] auch die Spielräume der Phantasie, der phantastischen Gestalten den Aufbau der Handlung, die Formen und Formeln der Erzählung in Betracht ziehen“.[198]

Andersens Werke zeichnen sich dadurch aus, dass der Autor seine Leserschaft an zahlreiche fiktive Orte wie zum Beispiel in das Schloss des Meerkönigs oder in ferne fremde Länder führt, was gleichzeitig ein beliebtes Motiv des Volksmärchens darstellt. Auch die Repräsentation der Zeit spielt in seinen Werken eine große Rolle, wie zum Beispiel in *Der Bischof auf Börglum und seine Verwandte,* in welchem neue

[195] Vgl. ebd. S. 201f.
[196] Zit. n. ebd. S. 202.
[197] Vgl. ebd. S. 25f.
[198] Zit. n. ebd. S. 26.

technische Hilfsmittel zur Rettung von Menschenleben beitragen. Doch auch die Aufhebung des Zeitverständnisses ist in seinem Werk *Holundermutter* relevant, als ein vom Fieber geplagter Junge ein ganzes Menschenleben durchlebt. Wichtige Bestandteile seiner Werke sind ebenso das Vergangene, Erinnerungen, aber auch die Hoffnungen, die aus diesem Zusammenhang entstehen. Auch die Ewigkeit und der Traum sind wiederkehrende Elemente. In Verbindung damit stehen auch seine Schilderungen der Seelenreisen oder auch der Tod.[199]

„H.C. Andersen schafft sich ein großes phantastisches Reich mitten in der Wirklichkeit, indem er die sprachlose Welt befreit aus ihrer Stummheit, ihrer Stimme und Sprache gibt, die menschliche Sprache mit einem Zuschuß [sic!] menschlichen Denkens und Fühlens.“ [200]

Wenn die meisten seiner Figuren wie zum Beispiel Nymphen, Zwerge, Dryaden und Irrlichter aus Volksdichtungen entnommen sind, so gelingt es dem Autor diese vor den Augen der Leserschaft lebendig werden zu lassen, indem er die fiktiven Gestalten durch die Beschreibung von charakteristischen Zügen zu realen Wesen werden lässt.[201]

Berendsohn unterteilt Andersens phantastische Erzählungen in sechs Gruppen. Als erstes nennt er phantastische Begebenheiten ohne religiöse Elemente, welcher die Volkserzählung zu Grunde liegt. Als Beispiel nennt er *Die Schneekönigin*. Die zweite Gruppe beschreibt er als religiöse, phantastische Ereignisse, in den von alltäglichen Vorkommnissen geschrieben wird und sie haben die Legende als literarische Vorlage. *Die roten Schuhe* sind in diese Gruppe einzuordnen. Die Handlung der dritten Gruppe ist im Jenseits angesiedelt, wo bedingt das Märchen *Das kleine Mädchen mit den Schwefelhölzern* einzuordnen ist. Die vierte Gruppe beschreibt ein phantastisches Erlebnis, welches beispielsweise im Traum durchlebt wird, wie es in *Die Holundermutter* der Fall ist. Die nächste Gruppe weist keine phantastischen Elemente auf, da eine realistische Handlung vorliegt. Allerdings weist sie phantastische Züge auf, indem Elementen, Pflanzen, Tieren und leblosen Dingen menschliche Eigenschaften zugeschrieben werden. Das hässliche Entlein gilt als

[199] Vgl. ebd. S. 27-35.
[200] Zit. n. ebd. S. 36.
[201] Vgl. ebd. S. 39.

Vertreter dieser Gruppe. Werke wie *Der Vogel des Volksliedes* gehören der letzten Gruppe an. Hier wird auf den dichterischen Aspekt des Werkes hingewiesen.[202]
Berndsohn nennt auch sechs realistische Hauptmotive, welche in Andersens Werken eine wiederkehrende und bedeutende Rolle spielen. Dazu zählt er die Natur, die Kinderwelt, die beiden Geschlechter, Armut, die Werke der Menschen und der Tod.[203]

Es sind insbesondere die Kunstmärchen der Romantik und die Märchensammlung der Brüder Grimm, welche Andersen stark geprägt haben. Die realistischen Züge, so Behrendsohn, seien noch viel bedeutender als seine romantischen Werke, da die Darstellung der realistischen Züge des Autors einzigartig und unübertreffbar seien. Denn erst durch diese realistischen Wesenzüge seiner phantastischen Welten und Wesen gelingt es Andersen diese als literarisch real zu vermitteln. Vor allem Johannes V. Jensen idealisierte Andersens Schaffen und bezeichnete ihn sogar als ersten Proletarier der Literatur. Auch Jensen war schriftstellerisch tätig und hat in Andersen sein großes Vorbild gefunden, was die realistischen Elemente anbelangt. Anders als Andersen hingegen, der trotz seiner realistischen Züge stets auch die Existenz des Jenseits behandelt, setzt Jensen den Realismus in Zusammenhang mit neuen naturwissenschaftlichen Erkenntnissen in den Vordergrund.[204]
Im Gegensatz zu anderen Autoren des 19. Jahrhunderts wie Honoré de Balzac, F.M. Dostojewski oder Henrik Ibsen, weisen Andersen Werke keine realistische Psychologie, was als kennzeichnendes Kriterium dieser Zeit gilt, auf. Während sie sich etwa mit der Seele aus Sicht der Psychologie der Nerven beschäftigen, bleibt Andersen der Tradition des Wunderbaren treu. Bei der Darstellung des Innenlebens bedient sich der Autor allgemeinen Überlieferungen, lediglich bei religiösen Ereignissen ist eine überschwängliche Sprache des Dichters zu beobachten.[205]

7.4. Mehrfachadressiertheit und Doppelsinnigkeit

[202] Vgl. ebd. S. 47f.
[203] Vgl. ebd. S. 114.
[204] Vgl. ebd. S. 173-175.
[205] Vgl. ebd. S. 176.

Insbesondere im Bereich der Kinder- und Jugendliteratur ist es notwendig das Modell literarischer Kommunikation zwischen dem Autor, dem Text und dem Leser um eine Instanz zu erweitern. Da es in der Regel zu einer Vermittlung der Kommunikation über Dritte kommt, soll hier auf die Rolle der Vermittlungsinstanzen wie Eltern, Lehrer und Bibliothekare eingegangen werden. Diese entscheiden letztendlich darüber, ob eine literarische Kommunikation abgeschlossen oder unterbrochen werden soll. Daher ist es erforderlich, dass der Autor seinen Text zunächst an diese Kontrollinstanz richtet, denn nur die vermittelnde Person kann den Zugang zu den eigentlichen Adressaten gewähren. Man spricht in diesem Zusammenhang demnach nicht von einer einfachadressierten, sondern einer doppeltadressierten Literatur.[206]

Hans-Heino Ewers definiert diese Doppeltadressiertheit als einen Umstand, der „sich nicht nur an Kinder und Jugendliche, sondern gleichzeitig auch an die erwachsenen Vermittler richtet – hinsichtlich des zeitlichen Ablaufs der Kommunikation gar an erster Stelle. Die erfolgreiche Kommunikation mit den Vermittlern eröffnet erst den Zugang zu den intendierten Lesern.[207]

Das Eingreifen dieser Vermittler variiert sehr stark je nach Zeitalter. In der Übergangszeit zwischen dem 18. und 19. Jahrhundert werden die vermittelnden Instanzen mit dem angestrebten Lesepublikum gleichgesetzt. Ewers führt an dieser Stelle den Begriff des offiziellen Adressaten ein. Da es bei jener Kommunikation zu zwei ineinander verflochtene Kommunikationen kommt, stellt sich die Frage, ob beide Aktanten dieselben Signale erkennen, oder ob diese differenziert wahrgenommen werden. Geschieht dies simultan, ist von einer gemeinsamen Basis zu sprechen, neben welcher noch einzelne Nebensignale auftreten können. Gérard Genette spricht in diesem Zusammenhang unter Berücksichtigung der Summe aller Signale von einem Paratext. [208]

Aus der Anzahl der Kommunikationen kann die Schlussfolgerung gezogen werden, dass Kinder- und Jugendliteratur mehr als einen impliziten Leser als Adressaten hat. Zuvor wurde die erwachsene Instanz nicht als Leser, sondern als Vermittler deklariert, was für diese dritte Instanz einen wesentlichen Unterschied ausmacht. Die

[206] Vgl. Ewers, Hans-Heino: Literatur für Kinder und Jugendliche. Eine Einführung in grundlegende Aspekte des Handlungs- und Symbolsystems Kinder- und Jugendliteratur. Mit einer Auswahlbibliographie Kinder- und Jugendliteraturwissenschaft München: Fink 2000 (= UTB für Wissenschaft: Uni-Taschenbücher 2124). S. 99-103.
[207] Zit. n. ebd. S. 103.
[208] Vgl. ebd. S. 104-106.

Art der Rezeption, welcher dieser Instanz zugeschrieben wird, wird von Ewers als Mitleser bezeichnet.[209]

„Der Mitleser kinder- und jugendliterarischer Texte liest diese als Texte nicht für sich, sondern für Kinder und Jugendliche und bewertet diese nach seinen grundlegenden Vorstellungen von geeigneter Kinder- und Jugendlektüre. Die Gesamtheit der vornehmlich auf ihn gemünzten Signale macht den impliziten Mitleser aus.“ [210]

Vor allem im 18. und 19. Jahrhundert treten Werke auf, welche gleichermaßen mehrere Adressaten ansprechen sollen. Diese Werke besitzen folglich mehrere Empfänger und somit auch mehrere implizite Leser. Ewers spricht in diesem Zusammenhang von mehrfachadressierter Kinder- und Jugendliteratur. Die *Kinder- und Hausmärchen* der Brüder Grimm sollen hierfür als Exempel dienen. Die Brüder Grimm vertreten die Theorie, dass diese Märchen gleichermaßen von Jung und Alt rezipiert werden können. Diese Begründung findet ihren Ursprung in der Annahme, dass Märchen von den unterschiedlichen Altersgruppen differenziert wahrgenommen werden. Weiters begreifen sie die unterschiedlichen Adressaten im Bezug auf ihr Alter einerseits außerliterarisch andererseits auch als Rezipient des Textes. Während die erwachsenen Leser auch verborgene Botschaften dechiffrieren können, ist den jüngeren Lesern diese Fähigkeit vorenthalten. Ein solcher Text, der über das Verständnis von Kindern hinausgeht muss jedoch auch eine kindliche Lektüre ermöglichen.[211]

Das 18. als auch das 19. Jahrhundert weist eine große Anzahl von Texten auf, welche diese Mehrfachadressierung implizieren. Hier sind vor allem die Märchen von Wieland, Tick, Brentano, Fouqué, E.T.A. Hoffmann und Andersen zu zählen. Dem jüngeren Lesepublikum wurde eine exotische Lektüre zugeschrieben, in welcher abenteuerliche und magische Elemente im Vordergrund stehen. Die erwachsenen Leser verstanden das Werk auf einer esoterischen Ebene, auf welcher sich die tiefere Bedeutung des Textes versteckte.[212]

Berendsohn spricht in diesem Zusammenhang von Phantasieströmungen, welche die Werke Andersens durchwachsen. Er versteht darunter, dass es dem Autor selbst bestimmt ist in welchem Grade er die Phantastik in seine Werke einfließen lassen

[209] Vgl. ebd. S. 120f.
[210] Zit. n. ebd. S. 121.
[211] Vgl. ebd. S. 122f.
[212] Vgl. ebd. S. 124.

möchte. Diese Strömungen treten in der phantastischen Volksliteratur nicht auf, da sie primär einer fesselnden konfliktreichen Handlung nachgehen wollen. Zudem entstammt diese Volksliteratur zumeist mündlicher Überlieferungen, welche keine detaillierten Beschreibungen der Situation oder des Seelenlebens aufweisen. Sobald Landschaften in Verbindung mit der menschlichen Seele gebracht werden, ist von einem literarisch poetischen Gebilde zu sprechen. Die Tatsache, dass der Dichter sehr viel Zeit damit verbrachte zu reisen, spiegelt sich auch in seinen Werken wider. Stark inspiriert von diesen Reisen ist in diesem Zusammenhang auch von Reise- und Wanderphantasien zu sprechen. Unzählige seiner Schilderungen werden gefüllt durch seine Phantasie, was vor allem bei seinen persönlichen Niederschriften stark zur Geltung kommt.[213]

Dadurch kommt es zur Gestaltung von lebenden Bildern. Sie können in Werken eingebaut sein, ohne jedoch zu einem fixen Bestandteil der Erzählung zu werden. In *Die kleine Seejungfrau* sind die Beobachtungen der Schwestern über dem Meeresspiegel, welche als lebende Bilder zu verstehen sind. In vielen seiner Werke kommt es neben Schilderungen von Reisen und Wanderungen zum Aufweisen von biographischen Zügen. In Andersens Liebesmärchen wird die Geschichte bis zur finalen Zusammenführung der Liebenden geschildert. Als Beispiel eignet sich hier *Die Schneekönigin*. In weiteren Werken beinhaltet die Biographie das gesamte Leben. Die Entwicklung der Hauptfigur wird von ihrer Kindheit bis hin zum Tod geschildert. *Die kleine Seejungfrau* ist in diese Kategorie einzuordnen. Diese Biographien verlaufen in den meisten Fällen zur Gänze chronologisch.[214]

Lange und ernste Gespräche treten in Andersens Texten nur sehr rar auf. Der Dichter wählt anstelle langer Dialoge eine Figur, welche über eine spezielle Begebenheit erzählt. Dieses Moment des Erzählens ist vor allem im Märchen sehr beliebt. Neben dem Märchen dienen Andersen auch Sagen und Schwänke als literarische Grundlage. Doch auch die Form des Memorabile, welche André Jolles in seinem Werk *Einfache Formen* als Denkwürdigkeit definiert, stellt in Andersens Werken ein wichtiges Kriterium dar. Wenn der Autor eine historische Begebenheit in seine Werke einfließen lassen möchte, bedient er sich fast immer dieser Form. Ein Beispiel dafür ist *Die Geschichte von Dänemarks Königin*. Das Memorabile ist jedoch klar von Andersens lebenden Bildern abzugrenzen. Während die lebenden Bilder

[213] Vgl. Berendsohn, Walter A.: Phantasie und Wirklichkeit in den „Märchen und Geschichten“ Hans Christian Andersens. S. 206-208.
[214] Vgl. ebd. S. 213f.

keine Rolle in der eigentlichen Handlung spielen, zeichnet sie das Memorabile durch Höhepunkte spannender Handlungen aus.[215]
Zu der Formgebung in Andersens Werken kann hinzugefügt werden, dass er formelhafte Wendungen am Beginn und Ende seiner Werke vermeidet. In zahlreichen seiner Werke richtet der Dichter seine Worte an die Leserschaft. Es ist als ein Zuwenden an sein fiktives Lesepublikum zu verstehen. Oft nennt er auch einen fiktiven Erzähler am Beginn der Geschichte. Die Quelle seiner Motive nennt der Autor abwechselnd am Anfang oder am Ende. Hier ist jedoch klar zu erkennen, dass diese Quellen als Produkte seiner Phantasie zu verstehen sind. Es wird immer wieder deutlich, dass Andersen bestehende Formen mit seiner Phantasie bereichert und auf künstlerische Werke völlig neue Werke entstehen.[216]

Auch Freud erkannte im Zuge seiner Psychoanalyse, dass diese, im Besonderen die infantile Sexualität, auch in Märchen, Mythen und Sagen anwendbar ist.[217]
Die Tatsache, dass sich diese Anzeichen auch in den stark von allen Altersschichten frequentiert werden, ist von großer Evidenz. Es zeigt, dass auch Autoren vor der Zeit Andersens verschleierte Anspielungen in ihren Werken eingebaut haben.

8. Literarische Akzeptanz Andersens

Die Tatsache, dass Andersen in der gesamten Welt in erster Linie als Autor von Märchen bekannt ist führt dazu, dass er primär als Kinderbuchautor gesehen wird. Zahlreiche seiner anderen Werke gehen hier außen vor. Dieses vermeintliche Prestige des Autors bringt jedoch negative Konsequenzen mit sich. Die Rolle, die ihm aufgrund dessen bis zum heutigen Tag zugeschrieben wird, führte teilweise zu einer Abwertung seiner Werke, im Sinne einer fehlenden Akzeptanz seines literarischen Schaffens. Dies hat einen inakzeptablen Umgang mit seinen Werken zur Folge. Dazu zählen vor allem bei Übersetzungen Veränderungen, Kürzungen und Erweiterungen des eigentlichen Textes. Dies erfolgte nach den unterschiedlichen Einstellungen hinsichtlich der Erziehung, Politik und Kultur. Dieser

[215] Vgl. ebd. S. 215-217.
[216] Vgl. ebd. S. 217-220.
[217] Vgl. Seibert, Ernst: Themen, Stoffe und Motive in der Literatur für Kinder und Jugendliche. Wien: Facultas 2008. S.148.

Umgang ist generell insbesondere im Bereich der Texte für Kinder zu beobachten, weil diese Texte oder vielmehr die Autoren als nicht relevant oder literarisch wertvoll wie andere Texte gelten. Ein unverfälschtes Leseerlebnis kann bei Andersens Werken nur sehr bedingt gewährleistet werden. Doch auch das Gegenteil ist der Fall. In Zeiten der DDR wurden Andersens Werke vermutlich eher aus politischen Gründen übersetzt, weil seine Abstammung aus dem Proletariat in sozialistischen Staaten als durchwegs positiv geheißen wurde. Entgegen seines Wunsches als Romandichter höchsten literarischen Ruhm zu erlangen, gelang ihm sein Durchbruch mit seinen Märchen. Durch dieses Schaffen wollte er sich einen hohen Status erkämpfen.[218]

Während Andersens Werke in vielen Ländern und deren Herrscherhäusern hoch gelobt wurden, fand dieses Lob in Dänemark nur sehr geringe Anerkennung. Weder andere Dichter aus seiner Heimat, noch Freunde und Bekannte wussten diese Ehrungen durch Fürsten und Könige zu schätzen. Neid kann allerdings nicht den Grund für dieses Desinteresse oder Missgunst darstellen, Andersens Bekanntschaften weitgehend der höheren Gesellschaftsschicht zuzuordnen waren. Vielmehr könnte der Auslöser in dem Gesellschaftsmodell des Autors zu finden sein. Während der Dichter ein konservativ monarchistisches Modell vertrat, stand ihm das ersehnte konstitutionelle monarchistische Modell seiner Bekannten gegenüber.[219]

8.1. Kierkegaards Kritik an Andersen

Die Art und Weise wie sich Kierkegaard in seinem Werk nähern möchte, zeigt sich bereits im Titel. Auf dem Titelblatt von Kierkegaards Werk aus dem in Kopenhagen im Jahre 1838 veröffentlichten Exemplar ist folgende Betitelung vorzufinden: *Aus eines noch lebenden Papieren. Wider seinen Willen herausgegeben von S. Kierkegaard*.[220] Es wird augenblicklich erkenntlich in welchem Verhältnis der Philosoph zu den Werken des Dichters steht. Auch die Beifügung, dass das Werk ohne Zustimmung oder Wissen des Autors veröffentlich wurde, vermittelt den Anschein seiner vermeintlichen Überlegenheit und einer gezielten Provokation.

[218] Vgl. Ebel, Uwe: H.C. Andersen. Politologie und Poetologie seines Werks Metelen/Steinfurt: DEV 1994 (= Wissenschaftliche Reihe; 5). S.19-22.
[219] Vgl. ebd. S. 54f.
[220] Zit. n. Kierkegaard, Sören: Erstlingsschrifen. Hsg.: Hirsch, Emanuel/ Gerdes, Hayo. Sören Kierkegaard. Gesammelte Werke. (= 30. Abteilung. GTB 623). S. 39.

Mit Sören Kierkegaards Lebensanschauung konnte sich Andersen keineswegs identifizieren. Dieser betrachtete nämlich die Religion als Maß aller Dinge, eine Phase die man erst erreichen kann, nachdem man Ästhetisches und Ethisches durchlebt hat. Die Einstellung sollte sich jedoch ändern, als Kierkegaard im Jahre 1838 eine Kritik mit dem Titel *Aus den Papieren eines noch Lebenden* über Andersens Romane *Nur ein Spielmann*, *O.T*. und *Der Improvisator* verfasste. Es ist ein sehr frühes Werk Kierkegaards in welchen er vor allem seine Alltagsgeschichten bemängelt und die von Frau Gyllemborg als positives Exempel anführt. Berendsohn erweist sich mit Kierkegaards Anschuldigungen als Gegner seiner Auslegung, da er insbesondere Andersens Realismus, eigene Erfahrungen, Nähe zur Realität und Vielfältigkeit rühmt. Allerdings vertritt er die These, dass Kierkegaards Kritik Andersen veranlasst hat die hohe Anzahl von satirischen Alltagsgeschichten zu verfassen. Andererseits weist Berendsohn auf einen Punkt hin, in welchem er dem Philosophen beipflichtet. Dies betrifft den nichtexistenten internen Zusammenhang in den Werken, was Kierkegaard mit der fehlenden Weltanschauung Andersens begründet. Diese Anschuldigungen haben den Autor stark getroffen, wodurch er bis zum Ende seines literarischen Schaffens immer mit seiner Unsicherheit zu kämpfen hatte. Kierkegaard empfiehlt Andersen die Religiosität als Fundament seiner Lebensanschauung zu nehmen, was sich positiv auf seine weiteren Werke auswirken sollte. Andersen zeichnete sich seit seiner Kindheit mit einer tiefen Verbundenheit zum Christentum aus, was ihn laut Berendsohn dazu hätte bewegen können Kierkegaards Aufforderung nachzugehen.[221]

Wenn Kierkegaard sich erstmals direkt über Andersen äußert, wird folgende Stellungnahme vorgefunden:

Nachdem wir solchermaßen unserm Sehrohr den erforderlichen weiten Auszug gegeben haben, müssen wir die geehrten Leser bitten, ihr Auge mitgehen zu lassen, wenn wir das Sehrohr nun auf unsern eigentlichen Gegenstand richten: auf den durch eine ziemlich bedeutende literarische Tätigkeit nicht unvorteilhaft bekannten Dichter Herrn H.C. Andersen, wobei wir hoffen durch dies Verfahren gesichert zu sein wider die illusorische Auffassung und die Sinnestäuschungen, denen das unbewaffnete Auge so oft ausgesetzt ist. Um

[221] Vgl. Berendsohn, Walter A.: Phantasie und Wirklichkeit in den „Märchen und Geschichten“ Hans Christian Andersens. S. 196.

einzelne wirklich schöne lyrische Erzeugnisse seiner ersten Jugend in Augenschein zu nehmen, dazu ist unser Sehrohr nicht weit genug ausziehbar [...].[222]

Diese Metapher des Sehrohrs ist gezielt stark doppelsinnig verankert. Einerseits könnte Kierkegaard auf gelungene Werke Andersens vor vielen Jahren anspielen, andererseits ist das Hinweisen auf einen Mangel qualitativ hochwertiger Werke in diesem Kontext durchaus wahrscheinlicher.
Auch Wenn Kierkegaard darauf hinweist, dass in seinem Text lediglich seine eigene Meinung vertreten sei, wodurch er seine Anschuldigungen relativieren könnte, erscheint mir dies aufgrund seiner sehr provokanten Äußerungen als sehr unwahrscheinlich.
Auch hier macht Kierkegaard auf Andersens Mehrfachadressiertheit in seinen Märchen aufmerksam, wenn er auf die „doppelte Beleuchtung (das Zwielicht)“ eingeht, wobei er betont, dass es sich hier um die sehnlichsten Wünsche des Dichters handelt. Da diese in der Realität des Autors nicht erfüllt wurde, sieht Kierkegaard diese als wesentliche Bestandteile des Entstehungsprozesses der Romane Andersens.[223]
„Eben weil jedoch Andersen dergestalt das Poetische nicht von sich selber abscheiden kann, weil er, sozusagen, damit nicht fertig wird, sondern, sobald eine poetische Stimmung Spielraum gewonnen hat, diese alsdann sofort ohne oder mit seinem Willen von dem Prosaischen überwältigt wird.“ [224]
Das Hinweisen auf die Doppelsinnigkeit in Andersens Werken ist auch hier in keiner Weise neutral gehalten. Wie jede seiner Äußerungen ist sie stark wertend.
Kierkegaard bringt seine Kritik auf die Spitze, als er den Entstehungsprozess dieser Werke mit einer Selbstamputation gleichsetzt und er darauf hinweist, dass noch nach dieser Amputation Phantomschmerzen, in diesem Fall physische Schmerzen, auftreten können. [225]

Laut der Worte des Philosophen trägt dies dazu bei, dass kein Ganzheitseindruck vermittelt werden kann, wodurch sich Einstellung der Leserschaft deutlich von der des Autors unterscheidet. Kierkegaard begründet diese Tatsache mit zwei Thesen. Als erstes behauptet er, dass Andersens Werke vor allem durch den Druck der

[222] Zit. n. Kierkegaard, Sören: Erstlingsschrifen. S. 55.
[223] Zit. n. ebd. S. 61.
[224] Zit. n. ebd. S. 61.
[225] Vgl. ebd. S. 71f.

Realität geprägt sind. Zweitens wird von ihm behauptet, dass Andersens Wirklichkeit und dessen Person sich allmählich in Dichtung verwandeln. Dies führt laut Kierkegaard dazu, dass man den Autor selbst als eine noch nicht fertig erschaffene fiktive Gestalt wahrnimmt. [226]

Kierkegaard ist auch der Auffassung, dass das Fehlen von Andersens Lebensanschauung auch der Grund, weshalb seine literarischen Figuren es zu keinen großen Erfolgen bringen könne. Weiters missbilligt Kierkegaard Andersens falscher Auslegung der Macht eines Genies.[227] Er erklärt folglich, dass er „nicht ein Genie in seinem Kampfe darstellt, sondern eher einen Schwächling, von dem versichert wird, er sei ein Genie, und der mit einem Genie nur das gemeinsam hat, daß [sic!] er ein paar Widerwärtigkeiten erleidet, denen er sogar unterliegt [...].“[228]

Kierkegaard kritisiert nicht nur die Ignoranz Andersens gegenüber den ästhetischen Normen, sondern auch eine Vielzahl an Zufälligkeiten, welche in seinen Werken zu beobachten sind. Zudem missbilligt der Philosoph neben dem Mangel an Andersens Weltanschauung weiters die Unzufriedenheit des Autors mit der Welt, welchen er als „versteckten Groll“[229] bezeichnet.

Als einen Grund für Andersens nicht existente oder labile Lebensanschauung nennt Kierkegaard zwei ihn sehr irritierende Kriterien. „Das Erste ist eine missglückte Aktivität, das Zweite eine ursprüngliche Passivität, das Erste ist geknickte Männlichkeit, das Zweite ist vollständige Weiblichkeit.“[230]

Es ist bekannt, dass Kierkegaard die sexuellen Neigungen von Andersen stark missbilligte und dies folglich auch in seiner Kritik deutlich zum Ausdruck brachte.

9. Gattung Märchen

9.1. Andre Jolles *Einfache Formen*

In seinem Werk *Einfache Formen* bezeichnet André Jolles die Aufgabe der Literaturwissenschaft als ästhetisch, historisch und morphologisch. Es handelt sich

[226] Vgl. ebd. S. 61f.
[227] Vgl. ebd. S. 75.
[228] Zit. n. ebd. S. 75f.
[229] Zit. n. ebd. S. 78.
[230] Zit. n. ebd. S. 69f.

demnach um die Schönheit, den Sinn und die Gestalt von Literatur.[231] Jolles Interesse gilt vor allem der typischen Erscheinung und dem fixierten Charakter der Gestalt. Besonders relevant sind für ihn die Bestimmung der Form und die Deutung dieser Gestalt.[232] Jolles will sich hier insbesondere „jenen Formen zuwenden, die sich, sozusagen ohne Zutun eines Dichters, in der Sprache selbst ereignen, aus der Sprache selbst erarbeiten.“ [233]
Er vergleicht an dieser Stelle Sprache mit Arbeit, welche aus den Schritten des Erzeugens, Schaffens und Deutens besteht.[234] Besonders im Zuge der Deutung und Auslegung soll die Eindeutigkeit hervorgebracht werden. „Daraus ergibt sich eine Form, die als solche gegenständlich erfaßt [sic!] werden kann, die, wie wir sagen, eigene Gültigkeit, eigene Bündigkeit besitzt.“ [235]
Jolles bestimmt demnach Kriterien, welche bestimmte Formen, hier Gattungen, definieren und einschränken. Durch diese klaren Definitionen sollen sie klar voneinander abgegrenzt werden können.

Als solche „einfache Formen“ bezeichnet Jolles die Legende, die Sage, den Mythe, das Rätsel, den Spruch, den Kasus, das Memorabile, das Märchen und den Witz.
Jolles beschreibt die Anwendung des Wortes Märchen als Gattungsbezeichnung als eigentümlich beschränkt, da diese Bezeichnung an sich nur im Hochdeutschen vorzufinden ist. Trotz der Vielzahl an Märchenbezeichnungen sind es die *Kinder- und Hausmärchen* der Brüder Grimm, die die vage Gattungsbezeichnung letztendlich definieren. All das, was den Texten dieser Sammlung ähnelte wurde als Märchen akzeptiert. Im Zuge dessen etablierte sich die Bezeichnung Gattung Grimm.[236]
Jolles begründet die einfache Form der Märchen darin, dass man Begebenheiten wie sie in dieser Gattung vorkommen, nur im Zuge dieser Gattung vorkommen können. Denn die Welt kann an ein Märchen angepasst werden, das Märchen hingegen nicht an die Welt. Der Gattung des Märchens stellt er zum Vergleich die Novelle gegenüber, womit es zum Vergleich einer einfachen Form mit einer Kunstform kommt. Während Jolles bei der Novelle die Einmaligkeit und Besonderheit hervorhebt, ist es beim Märchen die Jedesmaligkeit, welche er als die Beweglichkeit

[231] Vgl. Jolles, André: Einfache Formen. Thybingen: Max Niemeyer 1972[4]. S. 1.
[232] Vgl. ebd. S. 6f.
[233] Zit. n. ebd. S. 10.
[234] Vgl. ebd. S. 11.
[235] Vgl. ebd. S. 22.
[236] Vgl. ebd. S. 218f.

und Allgemeinheit der übertragenen Welt im Märchen versteht. Zudem kann das Märchen in eigenen Worten wiedergegeben werden. Bei der Novelle, so Jolles, seien es immer nur die Worte des Dichters. [237]
Weiters spricht Jolles von einer naiven Moral, welche er als ein gerechtes Gefühlsurteil definiert. Das Märchen stellt somit stets einen starken Kontrast zu der realen Welt dar. Diese naiv unmoralische Welt bezeichnet er als tragisch und führt somit zu einer weiteren einfachen Form, dem tragischen Märchen, welches er auch als Antimärchen deklariert. Doch im Sinne einer naiven Moral des Märchens besteht diese Unmoral nur aus dem einzigen Grund wieder aufgehoben und bereinigt zu werden. Das Wunderbare im Märchen ist dementsprechend immer selbstverständlich.[238]

Bei einem Vergleich mit Andersens Einstellung kann festgehalten werden, dass dieser Jolles naive Moral ablehnt. Ersichtlich wird dies durch sozialkritische Elemente und traurige Enden von Andersens Werken. So versucht er sein Lesepublikum wachzurütteln und ihm keine heile Welt vorzuspielen.
Eine weitere Diskrepanz zeigt sich durch Andersens Behandlung realer Begebenheiten und des echten Lebens. Zudem setzt er Alltagsgegenstände in den Mittelpunkt des Geschehens.
Letztendlich kommt es auch zu keiner Behebung der Unmoral in seinen Werken.

9.2. Das Märchen

„Die deutschen Wörter „Märchen“, „Märlein“ (mhd. Maerlîn) sind Verkleinerungsformen zu „Mär“ (ahd. Mârî f., mhd. Maere f. und n., Kunde , Bericht, Erzählung, Gerücht), bezeichnen also ursprünglich eine kurze Erzählung. Wie andere Diminutive unterlagen sie früh einer Bedeutungsverschlechterung und wurden auf erfundene, auf unwahre Geschichten angewendet [...].“[239]

Erst durch die französischen Feenmärchen und die Märchen aus *Tausendundeiner Nacht* kam es im Laufe des 18. Jahrhunderts zu einer Aufwertung dieser Gattung.

[237] Vgl. ebd. S. 233-235.
[238] Vgl. ebd. S.240-243.
[239] Zit. n. Lüthi, Max: Märchen Stuttgart: J.B. Metzlerische Verlagsbuchhandlung 1964[2] (= Realienbücher für Germanisten. Abteilung Poetik). S. 1.

Herder und andere Dichter aus der Zeit des Sturm und Drangs sahen seither auch die Dichtung des Volkes als eine literarische Quelle an. Vor allem im 19. Jahrhundert wurde das Märchen dank der Brüder Grimm und zahlreichen Werken der deutschen Romantiker durchaus positiv konnotiert.[240]

Aus Lüthis Definition könnte man also schließen, dass es sich bei Literatur stets um Märchen handeln würde, da es sich um keine gänzlich wahren Geschichten handeln kann, da immer nur eine beobachtete oder imaginierte Realität wahrgenommen werden kann. Literatur wird aber dennoch nicht mit dem Märchen gleichgesetzt. Im Laufe des 18. Jahrhunderts wurde der Begriff Märchen als Gattungsbezeichnung verwendet. Dieser Begriff wird seither oft gleichbedeutend mit dem Begriff Volksmärchen verwendet, was auch Jolles in seinen *Einfachen Formen* anmerkt. Jolles Bezeichnung Gattung Grimm vermeidet eine sehr allgemeine Definition des Märchenbegriffs und beschreibt gleichzeitig das Werk der Brüder Grimm als das Ideal.
Diese Definition des Volksmärchens ist heute nicht mehr haltbar, da man der Annahme folgen muss, dass jedes Werk und somit auch jedes Märchen einen Autor haben muss. Die Bedeutung der mündlichen Tradierung des Volksmärchens soll an dieser Stelle keineswegs negiert werden, allerdings soll hier eine Abschwächung erfolgen. [241]
In der Märchenforschung liegt das Hauptinteresse bei diesen Volksmärchen. Die Tatsache, dass Märchen aus aller Welt nahezu dieselben Motive und Themen aufweisen lässt Forscher nach dem Ausgangspunkt dieser Elemente suchen. Als attraktivsten Grund für die Rezeption der Volksmärchen nennt Stefan Neuhaus die Darstellung allgemeiner menschlicher Probleme wie beispielsweise sexuelle Reifung, Riten, Wünsche und Geschlechter- und Rollenverhalten. Aus literaturwissenschaftlicher Sicht ist das Volksmärchen als ein literarischer Text anzusehen, dem mehrere Autoren und Bearbeiter zugrunde liegen können, wenngleich sie nicht alle als solche identifiziert und angegeben werden können.[242]

„Die Bedeutung der Romantik für die Kinder- und Jugendliteratur ist unter poetologischen Aspekten vor allem in der grundlegenden Differenzierung des in der

[240] Vgl. ebd. S. 1.
[241] Vgl. Neuhaus, Stefan: Märchen. Tübingen und Basel: A. Francke 2005. S. 1-3.
[242] Vgl. ebd. S. 7.

Aufklärung eher verschmähten Märchens und des so genannten Kunstmärchens zu sehen, wobei als Paradebeispiele zum einen die 1812 erstmals explizit kindheitsadressiert erschienenen *Kinder- und Hausmärchen* der Brüder Grimm und zum andern Kunstmärchen von E.T.A. Hoffmann (1776-1822) zu betrachten sind.“[243]
In dieser Epoche entwickelt sich neben dem Volksmärchen auch das Kunstmärchen weiter. Als wichtige Vertreter dieser Zeit sind hier Wilhelm Hauff und H.C. Andersen anzuführen. In vielen Kunstmärchen, vor allem in denen Andersens, lassen sich satirische Züge wiederfinden.[244]
An dieser Stelle ist auch Ludwig Bechstein zu nennen, welcher vor allem durch seine Sagen- und Märchensammlung, wie romantische Gedichte und Romane bekannt ist.[245]

Im Märchen *Die kleine Seejungfrau* kommt es zum Einsatz der märchenüblichen Zahlensymbolik. Dies zeigt sich beispielsweise bei der Anzahl der sechs Töchter und bei der Anzahl der Austern, welche die Fischschwänze der Meeresbewohner zieren.

„[...] und die alte Mutter ließ acht große Austern sich im Schwanze der Prinzessin festklemmen, um ihren hohen Status kundzutun.[246]

Wie in zahlreichen Märchen ist es auch hier die jüngste Königstochter, welche besonders hervorgehoben wird.[247]
Romantische Elemente zeigen sich in den Kunstwerken, die die Unterwasserwelt zieren, aber vor allem die Sehnsucht zu der Menschenwelt und ihrem Prinzen, welche die Seejungfrau fortwährend verspürt. Doch das Märchen beinhaltet auch barocke Züge. Die Repräsentation der Werke des Menschen, wie die Schiffe oder das Feuerzeug, verweisen auf den *memento mori* Gedanken dieser Epoche.[248]

9.3. Volksmärchen und Kunstmärchen

[243] Zit. n. Seibert, Ernst: Themen, Stoffe und Motive in der Literatur für Kinder und Jugendliche. S. 126.
[244] Vgl. ebd. S.126.
[245] Vgl. Schmidt, Burghart: Ludwig Bechstein und die literarische Rezeption frühneuzeitlicher Hexenverfolgung im 19. Jahrhundert. Hamburg: DOBU 2004. S. 75.
[246] Zit. n. Andersen, Hans Christian: Die kleine Seejungfrau. S. 73.
[247] Vgl. Neuhaus, Stefan: Märchen. S.195.
[248] Vgl. ebd. S. 196.

Dem Kunstmärchen werden Kennzeichen zugewiesen, welche sehr gegensätzlich zu denen des Volksmärchens sind. Es ist keine lineare Handlung erkennbar, da es mehrere Handlungsstränge und Rückblenden gibt. Diese Komplexität im Bereich der Erzählebene wird ergänzt durch jene der Sprache. Dazu zählen das Vokabular und der Satzbau. Oft kommt es zu Angaben bezüglich der Orte und der Zeit und zu einer Psychologisierung der wichtigsten Charaktere. Das bedeutet, dass in einer Figur sowohl gute als auch schlechte Eigenschaften vorhanden sind, eine Seite jedoch stärker ausgeprägt ist als die andere. Zudem kommt es zu mehreren Entwicklungsstufen, welche die Hauptfigur durchleben muss, weshalb hier oft eine Parallele zum Bildungsroman gesehen werden kann. Zudem muss der Aspekt des Wunderbaren nicht zwangsweise von allen Figuren wahrgenommen werden. Weiters werden konkrete Gesellschafts- und Alltagssituationen aufgewiesen und auf ein unglückliches oder offenes Ende hingewiesen. Der wesentlichste Unterschied stellt das Mittel der Ironie dar.[249] Neuhaus erklärt dies folgendermaßen: „Das hängt mit dem wichtigsten Unterschied zusammen, der die Modernität des Kunstmärchens begründet: Geschildert wird nicht ein geschlossenes Weltbild, sondern eine fragmentarisch erfahrbare, problematische Welt, in der sich ein Subjekt bewegen muss, dass sich auch seiner selbst, vor allem der eigenen Wahrnehmung, nicht sicher sein kann.“ [250]

Im Folgenden soll eine kurze Übersicht der wesentlichsten Unterschiede und Merkmale zwischen dem Volksmärchen und dem Kunstmärchen gegeben werden.
Beim Volksmärchen handelt es sich um eine scheinbar mündliche Tradierung ohne Angaben des Ortes und der Zeit, welche in einfacher Sprache gehalten ist. Das Kunstmärchen kann einem bestimmten Autor zugeschrieben werden, enthält Informationen bezüglich des Ortes und der Zeit und weist eine sehr artifizielle Sprache und Erzählweise auf. Während das Volksmärchen von stereotypen Handlungen und Schauplätzen geprägt ist und keine Psychologisierung der Figuren aufweist, zeichnet sich das Kunstmärchen durch parallele Handlungsverläufe, eine einzigartige Handlung, charakteristische Schauplätze und mehrdimensionale Charaktere aus, wobei deren Psychologisierung stets relevant ist. Das bedeutet, dass die Figuren im Volksmärchen entweder als gut oder böse identifiziert werden, im Kunstmärchen kann eine Vermischungen dieser Wesenszüge auftreten. Das

[249] Vgl. ebd. S. 7f.
[250] Vgl. ebd. S. 8.

einfache Weltbild im Volksmärchen enthält formelhafte Wendungen und weist einen glücklichen Ausgang des Geschehens auf. Das komplexe Weltbild des Kunstmärchens hingegen enthält keine klassischen Wendungen und auch sein Ende wird offen gehalten oder weist ein negatives Ende auf. [251]

Gemein ist den beiden Formen, dass eine Figur eine Aufgabe lösen muss, wobei sie von magischen Requisiten umgeben ist. Es besteht eine Verbindung zum Mythos ebenso zur Transzendenz. Weiters weisen beide Werke eine Zahlen- und Natursymbolik wie eine animistische Weltsicht auf. Zudem behandeln sie das symbolische Verhandeln und Beseitigen von alltäglichen Problemen.[252]

9.4. Problematik der Begriffsdifferenzierungen

Die Gattung des Volksmärchens gilt als zeitlos, ahistorisch und übernational, wodurch sie keiner bestimmten literarischen Tradition zuzuordnen ist. Weiters ist sie an keine spezielle Gattung gebunden und kann somit mehrere Formen annehmen. Rossel betrachtet es daher als etwas, das versucht einen zeitlosen und universellen Stoff einzufangen, wodurch es selbst zu etwas Zeitlosem und Universellem wird. Gegen die Konventionen der Romantik wählt Andersen laut Rossel ganz bewusst die Gattung des Volksmärchens, eigene biographische Elemente und Anekdoten.[253] Die Wirksamkeit dieser Gattung, vor allem von Andersens Märchen, zeigt sich noch lange nach dem Tod des Autors und weit über die Grenzen Dänemarks hinaus. [254]

Rossel findet dafür folgende Erklärung: „Das Geheimnis des Märchens, sei es des Volksmärchens, des Andersen-Märchens oder des Märchens, das erst morgen geschrieben werden wird, liegt in der Überschreitung des begrenzten Horizontes – räumlich, zeitlich und ideologisch.“[255]

In der Gattung des Volksmärchens fand Andersen, so Rossel, seine künstlerische Unabhängigkeit. Die Knappheit und Erzählstruktur kamen ihm hierbei sehr gelegen. Zudem gibt es im Volksmärchen und in Andersens bisherigen Texten meist lediglich

[251] Vgl. ebd. S. 9.
[252] Vgl. ebd. S. 9.
[253] Vgl. Rossel, Sven Hakon: Hans Christian Andersen und seine Märchen heute. S. 56f.
[254] Vgl. ebd. S. 58.
[255] Zit. n. ebd. S. 65f.

eine Hauptfigur, allen anderen Figuren wird eine weniger tragende Rolle zugeschrieben.[256]

Die Bedeutung des Begriffs Kunstmärchen kann aus zwei verschiedenen Blickpunkten komplett verschieden ausgelegt werden. Einerseits kann davon ausgegangen werden, dass der Begriff sich qualitativ vom Volksmärchen abheben möchte. An dieser Stelle kommt es also zu einer Abwertung des Begriffs Märchen. Durch den Begriff Kunstmärchen, soll es daher vom Volksmärchen abgegrenzt und gleichzeitig aufgewertet werden. Andererseits wird ihm genau durch diesen Charakter eine Künstlichkeit vorgeworfen, da laut mancher Kritiker das Fehlen des Wahren und Echten bemängelt wird. Diese doppelsinnige Bedeutung des Begriffs bleibt stets zwiespältig.[257]
Volker Klotz betrachtet diese Begriffsproblematik folgendermaßen: „Sie drückt aus, daß [sic!] da etwas sich an etwas anderes anlehnt und sich davon abhebt; daß [sic!] es sich daran bindet und sich davon löst. Sie bestreitet dem Kunstmärchen seine Autonomie, indem sie seine Abhängigkeit vom Volksmärchen bekundet. “ [258]

Obwohl es sich beim Kunstmärchen um eine literarische Gattung handelt, kann sie jedoch nicht als eigenständig betrachtet werden. Allen Kunstmärchen ist gemein, dass sie auf etwas Auswärtiges, nämlich auf das Orientierungsmuster des Volksmärchens verweisen. Dies betrifft dessen Formschema und dessen kommunikativen Charakter. Daraus folgt, dass sich die Autoren der Kunstmärchen sich zunächst mit der Interpretation der Volksmärchen beschäftigen mussten, wodurch diese als literarische Vorbilder der Kunstmärchen angesehen werden können.[259]

Tismar vertritt hier folgende Meinung: „Die Bezeichnung *Kunstmärchen* enthält – wenn sie es auch suggeriert – keine literarische Wertung, sondern hebt allein das

[256] Vgl. ebd. S. 39.
[257] Vgl. Klotz, Volker: Das europäische Kunstmärchen. Fünfundzwanzig Kapitel seiner Geschichte von der Renaissance bis zur Moderne. Stuttgart: Metzler 1985. S. 7f.
[258] Zit. n. ebd. S. 8.
[259] Vgl. ebd. S. 8f.

Moment des Gemachten heraus im Unterschied zu jenem vermeintlichen *Sichvonselbstmachen* [...]. [260]

Eine Differenzierung zwischen Volks- und Kunstmärchen ist für Tismar zwischen dem 18. Jahrhundert bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts sinnvoll, da hier sehr wohl noch wertende Unterschiede zwischen diesen beiden Formen gesehen worden sind, wenn auch nur in der Art der Erzählweise.[261]

Die Kunstmärchen der Romantik sind speziell durch ihre Funktion in der Gesellschaft bekannt. Oft kommt es zu Verweisen auf die Wirklichkeit, gut kaschiert und eingebettet in Reflexion über scheinbar distanzierte Begebenheiten.[262]

Tismar stellt hier folgendes fest: „Das zentrale Thema vieler romantischer Kunstmärchen ist der Versuch, nichtentfremdete Weltverhältnisse – Märchen ist dafür die Chiffre – mit einer durch die Reflexion hindurch wiedererlangten Unschuld zu imaginieren und die Entzweiung der Welt als wenigstens partiell aufhebbar vorzustellen, ohne zu vergessen, daß [sic!] diese Vorstellung Literatur ist.“ [263]

Fouqués *Undine* gilt als Vorzeigeexemplar für diese Vorgehensweise. Zu Paracelsus Elementargeistermythologie fügt der Dichter Elemente aus seinem eigenen Leben hinzu. Es handelt sich hierbei um einen Mann zwischen zwei Frauen.[264]

Lucke nimmt dazu folgende Stellung ein:

„Die eigenste und gelungenste Leistung der romantischen Dichter sind die Kunstmärchen. Aus der unbefriedigenden Wirklichkeit, aus der Sehnsucht nach der Ferne flüchten sie sich in die Jenseitswelt der Volkserzählung. Sie wollen durch das Märchen dem magischen Leben Realität verschaffen. […] Die romantischen Dichter haben das Wesen der Volksmärchen zu reinen Werken persönlicher dichterischer Kunst umgebildet.“[265]

Luckes Standpunkt zu dieser Thematik unterstreicht Andersens Intention. Der Autor fühlt sich missverstanden und ausgegrenzt, da es nicht toleriert wird seine Gefühle

[260] Zit. n. Mayer, Mathias / Tismar, Jens: Kunstmärchen. Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler 1997[3]. S.1f.
[261] Vgl. ebd. S. 2.
[262] Vgl. Tismar, Jens: Kunstmärchen. Stuttgart: Metzler 1983[2]. S. 36.
[263] Zit. n. ebd. S. 36.
[264] Vgl. Tismar, Jens: Kunstmärchen. Stuttgart: Metzler 1983[2]. S. 50 zit. n. Schmidt, Arno: Fouque und einige seiner Zeitgenossen. Darmstadt 1958. S.186f.
[265] zit. n. Lucke, Hans. Der Einfluß der Brüder Grimm auf die Märchensammler des 19. Jahrhunderts. Berlin, 1933. S.5f.

offen zu zeigen und auszuleben. Einerseits versteckt er seine Emotionen hinter der Fassade der hybriden Meerjungfrau. Doch auch die Tatsache, dass er soweit geht und seine Gedanken in eine phantastische Welt übertragen muss zeigt, welch große Bedeutung es für ihn hatte, über dieses Thema zu schreiben.

In dem Nachwort zu seiner Kunstmärchensammlung *Frühling im Herbste* weist Hans Heino Ewers auf die Bedeutung der Gattung der Kunstmärchen hin. Er betont die Relevanz der deutschen Literatur und hebt Autoren wie Johann Wolfgang von Goethe, Wilhelm Hauff, Clemens Brentano, E.T.A. Hoffmann und Ludwig Tieck besonders hervor. Im Sinne des Kunstmärchens ist von einer Gattung zu sprechen, welche primär aus dem europäischen Raum ausgeht. Der Ursprung ist im Frankreich des 17. Jahrhunderts zu finden, wo sich die französischen Feenmärchen, die *contes de fées*, aus der arabischen Märchensammlung *Tausendundeine Nacht* etabliert hat. Erst nach der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts kommt es allmählich zur Entstehung deutschsprachiger Kunstmärchen, als Pionier ist hier Christoph Martin Wieland zu nennen. Es ist vor allem die Zeit der Romantik, in welcher sich zahlreiche Wandlungen in dieser Gattung beobachten lassen, welche sich später auf die französische, englische und dänische Literatur auswirken sollen. Diese speziellen Entwicklungen in der deutschsprachigen Literatur führten zu unermüdlichen Versuchen, diese Ausnahmeerscheinungen zur Regel werden zu lassen.[266]
Neben diesen Bemühungen stand stets die Frage der Definition, beziehungsweise der Eingrenzung des Kunstmärchens im Raum. Im 20. Jahrhundert, folgte man der Überzeugung, dass das Volksmärchen als Ursprung dieser Gattung zu verstehen sei. Entgegen der Brüder Grimm, welche nichts von der Nachahmung ihrer gesammelten Werke hielten, wäre laut Richard Benz die Ausformung und Entstehung dieser Gattung nie möglich gewesen. Trotz zahlreicher Diskussionen waren es erst Friedemar Apel und Volker Klotz, welche für eine Zäsur sorgten, da sie das Kunstmärchen als eigenständige Etappe der Gattungsgeschichte anerkannten. Mit theoretischen Fragen darüber hat man sich jedoch zu diesem Zeitpunkt nicht näher auseinandergesetzt. Bereits der Begriff weist eine Problematik auf. Er ist im deutschsprachigen Raum einzigartig und kann in keine andere Sprache übersetzt werden. Oft wird er im Zusammenhang mit dem Begriff der Kunstpoesie zu

[266] Vgl. Ewers, Hans-Heino (Hrg.): Zauberei im Herbste. Deutsche Kunstmärchen von Wieland bis Hofmannsthal. Stuttgart: Philipp Reclam jun. 1987. S. 645f.

erklären versucht. Ewers betont hier die Problematik, dass diese Bezeichnung weit mehr aussagen soll, als dass ihr ein einziger Autor zugewiesen werden kann.[267]
Im Laufe der Zeit verfestigten sich Charakteristika dieser Gattung, wie beispielsweise die fälschliche Annahme, dass es sich hierbei lediglich um eine Nachahmung des Volksmärchens handelt, welche jedoch revidiert werden sollte. Betrachtet man nämlich laut Ewers ihre erzählerischen Begebenheiten, kann festgestellt werden, dass das Kunstmärchen zu Gattungen wie dem Roman oder der Novelle deutlich mehr Ähnlichkeiten aufweist. Motive und Stoffe aus dem Volksmärchen oder der Volkssage sind hier lediglich als Inspirationsquelle zu verstehen. Die daraus entnommenen Elemente werden lediglich verarbeitet.[268]
Ewers weist darauf hin, dass dem Kunstmärchen stets eine einzigartige Form des modernen Erzählens zugeschrieben wird und definiert zwei Arten von Kunstmärchen.[269]

Der eine Kunstmärchentyp beruht auf der Aktualisierung epischer Kurzformen – und zwar solcher, die man als amimetisch bezeichnen kann. Der andere Kunstmärchentyp realisiert mimetische Formen moderner Erzählkunst, wobei es sich zumeist um epische Formen mittlerer Länge handelt. Diese, zu zwei besonderen Kunstmärchentypen zusammengefaßten [sic!] allgemeinen Erzählformen stimmen in den ihnen jeweils zu Gebote stehenden Möglichkeiten überein, Elemente des Volksmärchens erzählerisch zu integrieren. Sie konstituieren sich jeweils auf die gleiche Weise als Kunstmärchen.[270]

9.4.1. Kennzeichen des Kunstmärchens in *Die kleine Seejungfrau*

Anhand der vorherigen Veranschaulichungen bezüglich der Gattung des Märchens soll hier nun gezeigt werden, weshalb es sich bei Andersens Werk um ein Kunstmärchen handelt.
Das erste Kriterium, weshalb es sich im um ein Kunstmärchen handelt, ist die Kennzeichnung eines solchen durch den Autor selbst. Daraus ergibt sich sofort das nächste Charakteristikum, nämlich die Tatsache, dass das Werk einem bestimmten Autor zugewiesen werden kann. Als weiterer Punkt soll die artifizielle Sprache des

[267] Vgl. ebd. S. 648-652.
[268] Vgl. ebd. S. 654-658.
[269] Vgl. ebd. S. 661.
[270] Zit. n. ebd. S. 662.

Dichters genannt werden, welche als sehr schmuckvoll und detailliert beschrieben werden kann. Der Autor ist sichtlich bemüht die Handlung anhand seiner kunstvollen Sprache zu unterstreichen. Weiters sind im Text keine formelhaften Wendungen vorzufinden, was als weiteres Kennzeichen gilt. Weiters werden alle Figuren von Beginn an als positiv oder negativ gekennzeichnet. Diese Psychologisierung spiegelt sich auch in der Darstellung des Lebensraumes der Figuren wider. Dies lässt sich sehr gut am Beispiel der Meerhexe veranschaulichen. Je mehr sich die Seejungfrau dem Domizil der Hexe nähert, desto mehr Veränderungen sind in der Flora und Fauna beobachtbar. Die Seejungfrau und der Prinz, welche lediglich positiv besetzt sind, bewohnen hingegen sehr glanzvolle und prächtige Schlösser.

Allerdings kommt es hier zu keiner Fixierung des Ortes oder der Zeit. Es ist lediglich bekannt, dass das Geschehen teilsweise im Meer und teilweise über der Wasseroberfläche angesetzt ist. Lediglich das Vorherrschen einer monarchistischen Gesellschaft auf der Erdoberfläche lässt auf eine bereits vergangene Epoche schließen. Dennoch gelingt es dem Dichter all dies so zu schildern, dass eine tatsächliche Fixierung nicht möglich ist. Weiters sind hier keine mehrsträngigen Handlungen gegeben. Das Schicksal der Seejungfrau wird chronologisch wiedergegeben. Dies beginnt in der frühen Kindheit, noch vor der Pubertät der Wasserfrau, und endet mit ihrem vermeintlichen Tod.

Auf den ersten Blick stellt der Tod der Seejungfrau im Bezug auf das Kunstmärchen ein weiteres Kennzeichen dar, da es einen schlechten Ausgang repräsentiert. Der Tod der Hauptfigur symbolisiert hier allerdings nicht unbedingt ein schlechtes Ende. Wenngleich von Anfang an verdeutlicht wurde, welche großen Gefühle die Seejungfrau für den Prinzen hegt, lässt folglich nur die Ehe der zwei Figuren auf ein gutes Ende des Märchens schließen. Hier ist diese Annahme allerdings nur bedingt korrekt. Die Meerjungfrau war nämlich ebenso seit Beginn der Erzählung bestrebt eine menschliche, eine christliche und somit unsterbliche Seele zu erreichen. Diesem Ziel kommt sie zumindest durch ihren Tod einen Schritt näher. Durch ihre selbstlose Tat, ihre Selbstopferung, erhält sie die Möglichkeit in den Besitz einer solchen Seele zu gelangen. Es liegt demnach kein definitiv schlechtes Ende des Märchens vor.

Merkmale, welche das Volksmärchen und das Kunstmärchen kennzeichnen, sind das Lösen einer Aufgabe und die Zahlen- und Natursymbolik. All dies ist in dem Märchen vertreten. Allerdings handelt es sich hier um keine Aufgabe, welche der Seejungfrau von außen zugeteilt worden ist. Es ist vielmehr die Seejungfrau selbst,

welche sich freiwillig dieser selbst auferlegten Herausforderung stellen will. Auch die Zahlensymbolik ist hier vertreten. Ersichtlich wird dies bei der Anzahl der Töchter des Meerkönigs oder der Stellenwert der Anzahl der Austern, welche den Fischschwanz der Meerwesen zieren soll.
Die Verbindung zum Mythos und zur Transzendenz sind in diesem Märchen allgegenwärtig. Alleine die Tatsache, dass die Protagonistin durch eine fiktive und mythische Figur verkörpert wird, lässt auf die Relevanz dieser Elemente schließen.
Obwohl Andersens Werk Kennzeichen von den beiden Märchentypen aufweist, tendiert es durchaus mehr in die Richtung des Kunstmärchens. Dafür spricht auch, dass Fouqués literarische Vorlage *Undine* ebenfalls als Kunstmärchen zu bezeichnen ist.
Wenngleich viele Stimmen besagen, dass eine Trennung zwischen Kunst- und Volksmärchen nicht erforderlich sei, gibt es doch wesentliche Unterschiede, welche es zu berücksichtigen gilt.

10. Die Wasserfrau im 20. Jahrhundert

10.1. Ingeborg Bachmann - *Undine geht*

Die Relevanz und Aktualität des Wasserfrauen-Motivs zeigt sich auch in Bachmanns Erzählung *Undine geht* aus dem Jahre 1961. Bachmann thematisiert hier die Männerwelt, welche voll von Verpflichtungen und Konventionen ist, wodurch es den Männern nicht gelingt Undine gerecht zu werden.[271]
„Ingeborg Bachmanns Undine verlangt und erwartet das Absolute an Liebe, aber die Unbedingtheit und Ausschließlichkeit einer alles überwältigenden und vereinnahmenden Liebe ist dem Menschen versagt, darin besteht Undines Tragödie, da sie nur durch die Liebe eines Menschen(-mannes) einer Seele teilhaftig werden kann, obwohl doch ihre unbeseelte Natur ungleich seelenvoller ist.[272]

In *Undine geht* ist ein ähnliches Bild der Wasserfrau vorzufinden. Auch sie wird verletzt und zurückgewiesen und versucht ihren Frieden zu finden. Mit den Worten

[271] Vgl. Frank, Rainer Max (Hrsg.): Undinenzauber. S. 14.
[272] Zit. n. ebd. S.14.

„Ihr Menschen! Ihr Ungeheuer!“[273] beginnt Bachmanns Erzählung, welche augenblicklich auf das tragische Schicksal der Figur schließen lassen. Durch die ersten Worte dieser Erzählung kommt es zu einer Charakterisierung des Menschlichen. Hier werden die Menschen als bedrohliche und unglückbringende Wesen definiert. Während in den anderen oben diskutierten Werken auch stets die Figur der Wasserfrau als unheilbringend und gefährlich betrachtet wird, sind es in Bachmanns Werk die Menschen selbst, welche als Monster betrachtet werden. Auch wenn in Andersens Kunstmärchen auf ein beidseitig gestörtes Verhältnis zwischen der Menschen- und Meereswelt verwiesen wird, kann jedoch von keiner Feindseligkeit gesprochen werden. Bachmann hingegen stellt in erster Linie die Menschen, das heißt die Männer, als Ungeheuer dar. Diese feindlich gestimmte Einstellung Männern gegenüber findet ihren Ursprung in einer zurückgewiesenen Liebe.

„Verräter! Wenn euch nichts mehr half, dann half die Schmähung. Dann wußtet [sic!] ihr plötzlich, was euch an mir verdächtig war, Wasser und Schleier und was sich nicht festlegen läßt [sic!]“[274]. Verdeutlicht wird das Leid, indem die Klage der Undine in Form eines Monologs verfasst ist.

Auffallend ist außerdem, dass die Wasserfrau nicht an das Element Wasser gebunden ist. Es ist ihr mühelos möglich die Grenzen in beiden Richtungen zu überschreiten. Weiters werden dieser Figur Züge einer Sirene zugewiesen, indem sie als lockendes Wesen dargestellt wird. Dies wird deutlich bei dem Eingeständnis der Männer, dass „man doch mehr als durch alles andere verführbar ist durch einen Schmerzton, den Klang, die Lockung und ihn ersehnt, den großen Verrat.“[275]

Den Werken *Die kleine Seejungfrau* und *Undine geht* ist gemein, dass die Protagonistin keinen Namen trägt. Während die Seejungfrau gänzlich ihre Stimme verliert, ist Undine, wenn sie in das aquatische Element zurückkehrt, nur „beinahe verstummt“.[276]

Während die Seejungfrau nach ihrem Tod im Wasser nach ihrer Erlösung eine Wiedergeburt als Tochter der Luft erfährt, bedeutet das Zurückkehren in ihr Element für Undine nicht ihren Tod, sondern den des Mannes.

[273] Zit. n. Bachmann, Ingeborg: Undine geht. In: ebd. S. 241.
[274] Zit. n. ebd. S. 248.
[275] Zit. n. ebd. S. 245.
[276] Zit. n. ebd. S. 251.

Ein weiterer Unterschied besteht in der Darstellung des geliebten Mannes. Die Meerjungfrau ist im Besitz einer Marmorstatue, in welcher sie später ihren Prinzen wiedererkennt. Da hier ein beliebiger Mann abgebildet ist kann daraus gefolgert werden, dass von etwas Allgemeinem auf etwas Spezielles, den echten Prinzen, verwiesen wird. In Undine geht ist dies jedoch anders. Der erste Unterschied zeigt sich in der Benennung des Mannes durch den Namen Hans. Von dem Prinzen der Meerjungfrau ist kein Name bekannt. Der Name Hans dient jedoch zu einer Verallgemeinerung der Männerwelt. „Ja, diese Logik habe ich gelernt, daß [sic!] einer Hans heißen muß [sic!], daß [sic!] ihr alle so heißt, einer wie der andere, aber doch nur einer. Immer einer nur ist es, der diesen Namen trägt, den ich nicht vergessen kann, und wenn ich euch alle vergesse, ganz und gar vergesse, wie ich euch ganz geliebt habe.[277]

11. Schlussfolgerungen und Zusammenfassung

Ausgehend von der Forschungsfrage, welche Bedeutung dem Motiv der Wasserfrau in der Literatur beigemessen wird, habe ich veranschaulicht, dass man nicht von einer einzigen Bedeutung dieses Motivs sprechen kann, da dies der Berücksichtigung vieler verschiedener Elemente bedarf. Es zeigt, dass diesem Motiv eine vielfältige Symbolik zugeschrieben werden kann, welche sich im Laufe der Jahrhunderte entwickelt hat.

Zuerst war es unabdingbar eine Unterteilung der unterschiedlichen Wasserfrauen zu schaffen. Auch wenn sich diese auf den ersten Blick stark ähneln, können wesentliche Unterschiede herauskristallisiert werden. Als zentral gelten hier der Besitz magischer Fähigkeiten, die Fähigkeit der Verwandlung und das Verhältnis zu den Menschen, insbesondere zu Männern. Als besonders relevant für meine Arbeit sind Undinen und Meerjungfrauen, da für Hans Christian Andersen vor allem zwei literarische Vorlagen genannt werden können: Zum einen ist es Friedrich Baron de la Motte Fouqués *Undine*, zum anderen ist es die Abhandlung von Paracelsus *Liber de nymphis, sylphis, pygmaeis et salamandris et de caeteris spiritibus,* welche wiederum als literarische Grundlage angesehen werden kann.

[277] Zit. n. ebd. S. 241.

In Paracelsus Traktat wird in vier Arten von Elementargeistern unterschieden, wobei die Wasserwesen eine Gruppe davon ausmachen. Diese unterscheiden sich äußerlich kaum von den Menschen und wollen dennoch zu einem Menschen werden. Der Grund für diesen Willen besteht darin, dass sie keine Seele besitzen und diese nur durch die Ehe mit einem Menschen erlangen können. Seine Ausführungen belegt er mit der Stauffenberger-Sage, wodurch dieser ein authentischer Eindruck auferlegt wird. Eine große Rolle ist auch hier Paracelsus Wunsch beizumessen, dass das Wissen über diese Elementargeister von den Menschen verbreitet wird. Fouqués *Undine* orientiert sich sehr stark an Paracelsus Abhandlung und vor allem an der genannten Sage des Ritters von Stauffenberg. Anstatt des Begriffs Elementargeist gebraucht der Autor in seinem Werk den Begriff Undine, welcher einerseits den Namen der Figur meint, andererseits als auch Gattungsbezeichnung dient. Wenngleich es in diesem Werk nicht der Wunsch der Wasserfrau ist sich in ein Wesen mit einer Seele zu verwandeln, sind es hier die Stiefeltern von Undine, welche danach bestrebt sind. Als sie sich aber in den Ritter Huldbrand von Ringstetten verliebt, bemüht auch sie sich den Bund der Ehe mit ihm einzugehen. Auffällig ist in diesem Werk die Tatsache, dass es zu einer Beleidigung der Wasserfrau kommt, was der Mensch mit seinem Leben bezahlen muss. Doch nicht nur der Ehebrecher, sondern auch die Wasserfrau stirbt wegen dieses fatalen Fehlers.

In Andersens *Die kleine Seejungfrau* tritt eine völlig neue Wasserfrau in den Mittelpunkt des Geschehens. Im Gegensatz zu der Figur der Undine wird sie als harmloses und zartes Wesen geschildert, welches sich unsterblich in einen Menschenmann verliebt. Mit der Begegnung mit dem Prinzen ist eine Wesensveränderung der Wasserfrau beobachtbar. Sie ist nicht mehr schüchtern und zurückhaltend. Durch die Rettung des Prinzens scheint ihre Leidenschaft entfacht und sie fasst den Entschluss alles Mögliche zu versuchen, um den Prinzen heiraten zu können. Durch ein Gespräch mit ihrer Großmutter geht außerdem hervor, dass auch sie die Menschen wegen ihrer Seele beneidet und eine Seele einem beinahe unsterblichen Leben im Reich der Meerwesen vorzieht.

Mit Ingeborg Bachmanns Werk *Undine geht* kommt es zu einer Rückbesinnung auf die Figur der Undine. Wenngleich die Figur der Undine als bedrohliches, bösartiges und verlockendes Wesen charakterisiert wird, scheint es hier als würde eine Art Rollentausch vorliegen. Während im Normalfall die Wasserfrau als unberechenbar

und monströs angesehen wird, sind es in Bachmanns Werk die Menschen selbst, welche aus der Sicht der Undine als solche beschrieben werden.
In Andersens und Fouqués Text stellt ein zentrales Element eine bestehende Dreiecksbeziehung dar. Diese dritte weibliche Person trägt die Schuld, dass die Beziehung zwischen der Wasserfrau und dem Menschenmann kein glückliches Ende nehmen kann.
Diese Beispiele belegen, dass das Auftreten der Wasserfrau in der Literatur stets eine unglückliche Liebe miteinschließt, wobei es immer die Wasserfrau ist, welcher das größte Unglück zu Teil wird. Literarische Beispiele in denen ein männlicher Wassergeist um die Liebe einer Frau wirbt sind nicht bekannt. Ich deute dies als eine Unmöglichkeit der Wasserfrau trotz einer Eheschließung und den Besitz einer Seele mit einem Menschen ein glückliches Leben zu führen.
Der Grund dafür liegt in der Rolle der Frau. Zahlreiche Texte zeigen, dass die Frau dem Mann nicht ebenbürtig ist. Diese Unterlegenheit zeigt sich demnach auch in den Figuren literarischer Texte. Frauen wurden früher als leicht empfänglich für dunkle Mächte gesehen, wodurch sie schnell vom rechten Weg abkommen konnten. Dem Mann wurde demnach die Aufgabe zugesprochen der Frau den Weg zu weisen. Genauso verhält es sich mit dem Kampf der Frau eine Seele zu erlangen. Erst durch große Hürden wird es ihr möglich diese zu besitzen. Es ist der Mann, der entscheidet, ob sie dieser Seele würdig ist oder nicht. Die Existenz der weiblichen Figuren ist daher stets an die männliche Figur gebunden.

Dass das Motiv der Wasserfrau eine große Bedeutung hat zeigt sich in der Tatsache, dass es sich sein Auftauchen in der Literatur, der Musik und in den bildnerischen Künsten gesichert hat.
Bedeutend ist hier die Tatsache, dass die Figur stets in Verbindung mit dem Element Wasser auftaucht, dessen Konnotationen ebenfalls sehr vielfältig sind. Das aquatische Element gilt vor allem als Element des Lebens, der Reinigung und des Todes. All diese Punkte sind auch in Andersens Märchen vertreten. Die Seejungfrau entspringt aus diesem Element und findet auch den Tod in ihm. Durch den Tod in diesem Element kommt es allerdings zu einer Art Reinigung, was ihr eine Wiedergeburt ermöglicht.

Das Element Wasser spielt in Bezug auf die oben genannten Texte vor allem in Anbetracht von Grenzen eine bedeutende Rolle. Auch diese Grenzüberschreitungen sind verbunden mit Tod, Wiedergeburt und Neubeginn.

Für Andersens Werk entstehungsgeschichtlich relevant sind vor allem drei autobiographische Elemente, welche für den Autor von großer Bedeutung waren. Zum einen ist Andersens Leidenschaft für das Reisen zu nennen, auf welchen er viele Erfahrungen sammelte, die ihm als Inspirationsquelle seiner Werke dienten. Zum anderen ist seine Affinität für das Theater und das Ballett anzuführen, die bereits seit seiner frühen Kindheit zu beobachten war. Andersen selbst versuchte sich als Schauspieler und Tänzer – der ersehnte Erfolg blieb jedoch aus. Ein weiteres wichtiges Kriterium stellt die fragile Persönlichkeit des Autors dar. Andersen galt als zerbrechlicher Hypochonder, welcher mit seiner niederen sozialen Herkunft und unerwiderten Lieben zu kämpfen hatte. Das Ensemble dieser Faktoren trug dazu bei, dass Andersens Werke, so wie sie heute kennen, entstehen konnten.
Andersens Seejungfrau verkörpert mehrere Bedeutungen: Sie beinhaltet autobiographische und sozialkritische Elemente, sie dient als Symbol einer unerwiderten Liebe und fungiert außerdem als Sprachrohr des Dichters selbst.

Bedeutend ist in Hinblick auf die Wasserfrau die Tatsache ihr hybrides Erscheinungsbild. Ihr Oberkörper gleicht dem Oberkörper einer Frau, anstatt menschlicher Beine ziert die Meerjungfrau ein Fischschwanz. Mischwesen, wie die Meerjungfrau, werden seit Anbeginn der Zeit als bedrohlich, fremd und furchteinflößend angesehen. Auch Homi Bhabha betont, dass bei Mischwesen eine Art Unterlegenheit sichtbar wird. Diese zeigt sich jedoch nur, wenn das scheinbar Überlegene anwesend ist. Bhabhas Überlegung wird auch bei der Seejungfrau deutlich. Die Meerjungfrau gilt im Reich der Meerwesen als schön, was sie auch ihrem Fischschwanz zu verdanken hat, welcher als Repräsentant der Ästhetik zu verstehen ist. Im Reich der Menschen hingegen gilt dieses Schönheitsmerkmal als Zeichen einer Unterlegenheit. Girard spricht in diesem Zusammenhang von der Meerjungfrau als Symbol des Sündenbocks.
Um dennoch aus der Rolle des Sündenbocks sprechen zu können, wählt Andersen das Mittel der Camouflage, ein Begriff den Heinrich Detering stark prägte. Diese ermöglicht dem Autor Unaussprechliches auf einer anderen Ebene versteckt

auszusprechen, sodass es dennoch erkannt werden kann. Diese Vorhergehensweise zeichnet Andersens Schaffen besonders aus. Er wies stets den Mut auf aktuelle Probleme zu beleuchten und diese Kritik in seinen Werken verschlüsselt darzustellen. Dennoch gelang es ihm, dass seine Kritik gegenwärtig erkennbar ist.

Doch auch vor seinen zeitgenössischen Kritikern blieb diese Kritik nicht verborgen. Sören Kierkegaard beispielsweise erkannte Andersens sozialkritische und homoerotische Anspielungen, welche er in jeder Hinsicht verurteilte. Kierkegaards Kritik machte Andersen sehr stark zu schaffen, wodurch selbst diese Kritik Einfluss auf sein weiteres Schaffen nehmen sollte.

Auch bei anderen literarischen Zeitgenossen fanden Andersens Werke nicht den erhofften Anklang. Er wurde primär als Kinderbuchautor gesehen, was damals oftmals negativ angesehen wurde. Der Wert seines literarischen Schaffens wurde daher gemindert. Der literarische Durchbruch gelang Andersen außerhalb seines Heimatlandes Dänemark, was er wohl seinen zahlreichen Reisen zu verdanken hatte.

Andersens Werke zeichnen sich durch eine sehr kindgerechte und mündliche Sprache imitierenden Erzählstil aus. Seine Affinität zur Phantasie ist auch in seinen unzähligen Märchen zu finden. Bei seinen Märchen betonte Andersen jedoch inständig, sein Bestreben, dass Kinder als auch Erwachsene sich von seinen Werken angesprochen fühlen. In diesem Sinne kann von Andersens Märchen auch von einer Mehrfachadressiertheit und Doppellsinnigkeit gesprochen werden.

Die Tatsache, dass sich Andersen der Gattung des Märchens bediente ist auch kein Zufall. Vor allem, wenn der Unterschied zwischen der Form des Kunstmärchens und des Volksmärchens miteinbezogen wird.

In der Zeit der Romantik wurde dem Märchen insbesondere wegen der Brüder Grimm eine Bedeutungsaufwertung zugesprochen. Allmählich begann sich eine neue Form, die des Kunstmärchens, neben dem positiv konnotierten Volksmärchen zu etablieren. Bis zum heutigen Tag gibt es Unstimmigkeiten über die Differenzierung in diese zwei Formen, beziehungsweise ob diese Trennung überhaupt sinnvoll ist. Anhand der Analyse Andersens Märchen *Die kleine Seejungfrau* habe ich gezeigt, dass diese Separierung auf jeden Fall erforderlich ist.

Das Kunstmärchen dient im Gegensatz zum Volksmärchen als eine eigenständige Erzählung, bei welcher der Verfasser bekannt ist. In Hinblick auf den Einfluss der

autobiographischen und sozialkritischen Züge in Andersens Werken ist die Zuordnung in diese Form unabdingbar. Als weitere Charakteristka sind die artifizielle Sprache des Autors und der Verzicht formelhafter Wendungen sowie das scheinbar tragische Ende des Märchens zu nennen. Auch die Bedeutung des Motivs der Wasserfrau ist im Volksmärchen und Kunstmärchen differenziert wahrzunehmen.

Am Ende dieser Arbeit soll festgehalten werden, dass in Hinsicht auf die Bedeutung des literarischen Motivs der Wasserfrau nicht von einer einzigen gesprochen werden kann. Vielmehr sollte hervorgehoben werden, dass dieses Motiv in unterschiedlichen Epochen unterschiedliche Dinge symbolisieren soll. Vor allem die Tatsache, dass wie im Falle Hans Christian Andersens, autobiographische und sozialkritische Elemente veranschaulicht werden sollen, zeigt, dass dieses Motiv auch als Sinnbild individueller Bedürfnisse betrachtet werden kann.
Es war mir wichtig auf die Vielfältigkeit der Auslegungen hinzuweisen und zu veranschaulichen, dass der Stellenwert dieses Motivs bis zum heutigen Tag sehr hoch angesiedelt wird und ich bin davon überzeugt, dass die Bedeutung dieses Motivs in zukünftigen literarischen Texten noch nicht ausgeschöpft ist.

12. Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Andersen, Hans Christian: Die kleine Seejungfrau. In: Frank Rainer Max (Hrsg.): Undinenzauber. Einleitung von Eckart Kleßmann. Stuttgart: Philipp Reclam jun. 1991.

Bachmann, Ingeborg: Undine geht. In: Frank Rainer Max (Hrsg.): Undinenzauber. Einleitung von Eckart Kleßmann. Stuttgart: Philipp Reclam jun. 1991.

Fouqué, Friedrich de la Motte: Undine. Frankfurt am Main und Leipzig: Insel Taschenbuch 2000.

Kierkegaard, Sören: Erstlingsschrifen. Hrsg.: Emanuel Hirsch und Hayo Gerdes. Sören Kierkegaard. Gesammelte Werke. Gütersloh: Gütersloher Verlag Haus Mohn 1994^{2} (= 30. Abteilung; GTB 623).

Literaturtheorie

Jolles, André: Einfache Formen. Thybingen: Max Niemeyer 1972^{4}.

Klotz, Volker: Das europäische Kunstmärchen. Fünfundzwanzig Kapitel seiner Geschichte von der Renaissance bis zur Moderne. Stuttgart: Metzler 1985.

Lüthi, Max: Märchen. Stuttgart: J.B. Metzlerische Verlagsbuchhandlung 1964^{2} (= Realienbücher für Germanisten. Abteilung Poetik).

Mayer, Mathias / Tismar, Jens: Kunstmärchen. Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler 1997^{3}.

Neuhaus, Stefan: Märchen. Tübingen und Basel: A. Francke 2005.

Sekundärliteratur

Bächtold-Stäubli, Hanns (Hrsg.): Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens. Bd.5. Berlin et. al.: De Gruyter 1935.

Bächtold-Stäubli, Hanns (Hg.): Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens. Bd.2. Berlin et. al.: De Gruyeter 1935.

Bartl, Andrea/ Catani, Stephanie: Bastard – Figurationen des Hybriden zwischen Ausgrenzung und Entgrenzung. Eine Einleitung. In: Bastard. Figurationen des Hybriden zwischen Ausgrenzung und Entgrenzung. Hrsg. v. Andrea Bartl und Stephanie Catani. Würzburg: Königshausen & Neumann 2010.

Berendsohn, Walter A.: Phantasie und Wirklichkeit in den „Märchen und Geschichten“ Hans Christian Andersens. Struktur- und Stilstudien. Walluf bei Wiesbaden: Dr. Martin Sändig oHG 1973.

Borrmann, Norbert: Lexikon der Monster, Geister und Dämonen. Die Geschöpfe der Nacht aus Mythos, Sage, Literatur und Film. Das (etwas) andere Who is Who. Berlin: Schwarzkopf 2000^{2}.

Brandstetter, Gabriele: Der Gang der kleinen Seejungfrau. Hans Christian Andersen und August Bournonville. In: Heitmann, Annegret/ Roswall Laursen, Hanne (Hrsg.): Romantik im Norden. Würzburg: Königshausen & Neumann 2010.

Doderer, Klaus: Reisen in erdachtes Land. Literarische Spurensuche vor Ort - Essays. München: Iudicium 1998.

Drewermann, Eugen: Liebe, Leiden und Unsterblichkeit. Freiburg im Breisgau: Herder 1997.

Ebel, Uwe: H.C. Andersen. Politologie und Poetologie seines Werks. Metelen/Steinfurt: DEV 1994 (= Wissenschaftliche Reihe; 5).

Ewers, Hans-Heino (Hg.): Zauberei im Herbste. Deutsche Kunstmärchen von Wieland bis Hofmannsthal. Stuttgart: Philipp Reclam jun. 1987.

Ewers, Hans-Heino: Literatur für Kinder und Jugendliche. Eine Einführung in grundlegende Aspekte des Handlungs- und Symbolsystems Kinder- und Jugendliteratur. Mit einer Auswahlbibliographie Kinder- und Jugendliteraturwissenschaft. München: Fink 2000 (= UTB für Wissenschaft: Uni-Taschenbücher 2124).

Franz, Marie-Louise: Das Weibliche im Märchen. Stuttgart: Adolf Bonz GmbH 1977 (= Psychologisch gesehen; 32).

Hohenheim, Theophrast von: Das Buch von den Nymphen, Sylphen, Pygmaeen, Salamandern und den übrigen Geistern. Faksimilie der Ausgabe Basel 1590. Übertragen und mit einem Nachwort versehen von Gunhild Pörksen. Marburg an der Lahn: Basilisken-Presse 1996.

Kleßmann, Eckart: Einleitung. In: Frank Rainer Max : Undinenzauber. Geschichten und Gedichte von Nixen, Nymphen und anderen Wasserfrauen. Einleitung von Eckart Kleßmann. Stuttgart: Philipp Reclam jun. 1991.

Kraß, Andreas: Meerjungfrauen. Geschichten einer unmöglichen Liebe. Frankfurt am Main: S. Fischer 2010.

Lucke, Hans. Der Einfluß [sic!] der Brüder Grimm auf die Märchensammler des 19. Jahrhunderts. Berlin: Dissertation der Unv. Greifswald 1933.

Malzew, Helena: Menschenmann und Wasserfrau. Ihre Beziehung in der Literatur der deutschen Romantik. Berlin: Weißensee Verlag 2004.

Max, Frank Rainer (Hrsg.): Undinenzauber. Einleitung von Eckart Kleßmann. Stuttgart: Philipp Reclam jun. 1991.

Mylius, Johan de: Der Preis der Verwandlung. Hans Christian Andersen und seine Märchen. Würzburg: Königshausen u. Neumann 2010.

Mylius, Johan de: Von Fouqué über Oehlenschläger bis Andersen. Literarische Wege einer Undine. In: Annegret Heitmann und Hanne Roswall Laursen (Hrsg.): Romantik im Norden. Würzburg: Königshausen & Neumann 2010.

Nghi Ha, Kien: Kolonial-rassistisch-subversiv-postmodern: Hybridität bei Homi Bhabha und in der deutschsprachigen Rezeption. In: Interkultureller Transfer und nationaler Eigensinn. Europäische und angloamerikanische Positionen der Kulturwissenschaften. Hrsg. v. Habermas, Rebekka. Göttingen: Wallenstein 2004.

Otto, Beate: Unterwasser-Literatur. Von Wasserfrauen und Wassermännern. Würzburg: Königshausen & Neumann 2001. (= Epistemata. Würzburger wissenschaftliche Schriften. Reihe Literaturwissenschaft; 348).

Rossel, Sven Hakon: „Reisen ist leben, dann wird das Leben reich und lebendig". Der dänische Dichter Hans Christian Andersen und Österreich. Wien: Edition Praesens 2004 (= Wechselbeziehungen Österreich – Norden (WÖN); 3).

Rossel, Sven Hakon: Hans Christian Andersen und seine Märchen heute. Mit einem Vorwort von Bernhard Denscher. Wien: Picus 1995.

Roth, Gerlinde: Hydropsie des Imaginären. Mythos Undine. Pfaffenweiler: Centaurus-Verlagsgesellschaft 1996 (= Frauen in der Literaturgeschichte; 5).

Schmidt, Burghart: Ludwig Bechstein und die literarische Rezeption frühneuzeitlicher Hexenverfolgung im 19. Jahrhundert. Hamburg: DOBU 2004.

Seibert, Ernst: Themen, Stoffe und Motive in der Literatur für Kinder und Jugendliche. Wien: Facultas 2008.

Selbmann, Sibylle: Mythos Wasser: Symbolik und Kulturgeschichte. Karlsruhe: Badenia 1995.

Stiasny, Kurt: Was Andersens Märchen erzählen. Original und Deutung. Scherenschnitte von Ute Stiasny. Schaffhausen: Novalis 1996.

Tang, Wei: Mahrtenehen in der westeuropäischen und chinesischen Literatur: Melusine, Undine, Fuchsgeister und irdische Männer – Eine komparatistische Studie. Würzburg: Ergon Verlag 2009. (= Literatura. Wissenschaftliche Beiträge zur Moderne und ihrer Geschichte; 22).

Tripp, Edward: Reclams Lexikon der antiken Mythologie. Stuttgart: Philipp Reclam jun. 1991[5].

13. Anhang

Abstract

Im Zentrum dieser Arbeit steht das romantische Motiv der Wasserfrau in der Literatur. Ziel dieser Diplomarbeit ist es, aufzuzeigen, dass dieses Motiv von Mythen bis hin zur Literatur des 20. Jahrhunderts eine wichtige Bedeutung einnimmt.
Neben den zahlreichen Erscheinungsformen der Wasserfrau soll auch auf die Symbolik des Wassers eingegangen werden, da diese stets in Verbindung mit diesem Element auftritt.
Am Beispiel literarischer Texte aus unterschiedlichen Epochen soll besprochen werden, wie sich die Symbolik dieses Motivs im Laufe der Zeit verändert hat und weshalb Autoren und Autorinnen immer wieder auf dieses Motiv zurückgegriffen haben. Auffällig ist hierbei, dass vor allem in der Zeit der Romantik das Motiv der Wasserfrau eine Art Remythisierung durchlebt hat und zum Fundament zahlreicher literarischer Texte wurde.
Die Wasserfrau tritt zu dieser Zeit in zahlreichen Märchen auf, weswegen hier auch eine Auseinandersetzung mit der Zuordnungsproblematik zwischen Kunst- und Volksmärchen sinnvoll erscheint.
Der Fokus dieser Arbeit liegt auf der Figur der Wasserfrau, welche sich vor allem durch ihre Bedeutungsvielfalt auszeichnet. Wenngleich das Motiv der Wasserfrau stets im Zusammenhang mit einer unglücklichen Liebe steht, werden die Bedeutung und Symbolik dieses Motivs fortwährend erweitert.
Im Mittelpunkt der Untersuchung steht Hans Christian Andersens *Die kleine Seejungfrau*, wobei hier insbesondere auf den Aspekt der Hybridität und der damit verbundenen versteckten Sozialkritik verwiesen werden soll. Dies soll anhand biographischer Elemente des Autors gezeigt werden. Im Zuge dessen soll auch auf die Doppelsinnigkeit der Werke von Hans Christian Andersen verwiesen werden.

Lebenslauf

Angaben zur Person

Name	Kerstin Freinschlag
Geburtsdatum	23.11.1988
Staatsangehörigkeit	Österreich

Ausbildung

Seit 2009	Lehramtsstudium Germanistik und Französisch an der Universität Wien
2007 – 2009	Lehramtsstudium Anglistik und Französisch an der Paris-Lodron Universität Salzburg
2003 – 2007	Oberstufenrealgymnasium der Diözese Linz
1999 – 2003	BRG Ramsauerstraße
1995 – 1999	Volksschule VS 30 Dr. Ernst-Koref-Schule

Berufserfahrung

Seit 2014	Lehrende an der Deutsch Akademie Wien
2013 – 2014	Sondervertragslehrerin in der HTL Spengergasse