

Festschrift  
Walter Haug  
und  
Burghart Wachinger

Band I

Festschrift  
Walter Haug  
und  
Burghart Wachinger

---

Band I



MAX NIEMEYER VERLAG  
TÜBINGEN

herausgegeben von:  
Johannes Janota, Paul Sappler, Frieder Schanze,  
Konrad Vollmann, Gisela Vollmann-Profe, Hans-Joachim Ziegeler

CIP-Titelaufnahme der Deutschen Bibliothek

*Festschrift Walter Haug und Burghart Wachinger* / [hrsg. von: Johannes Janota ...]. –  
Tübingen : Niemeyer.

NE: Janota, Johannes [Hrsg.]; Haug, Walter: Festschrift  
Bd. 1 (1992)

ISBN 3-484-10653-0

© Max Niemeyer Verlag GmbH & Co. KG, Tübingen 1992

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen. Printed in Germany.

Satz: pagina GmbH, Tübingen

Druck: Allgäuer Zeitungsverlag GmbH, Kempten

Buchbinder: Heinr. Koch, Tübingen

Volker Mertens

## Melusinen, Undinen

Variationen des Mythos vom 12. bis zum 20. Jahrhundert

*Scimus enim quod omnis creatura ingemiscit et parturit usque adhuc.*  
Röm. 8,22

»Es gibt nichts Mysteriöseres als das Leuchten von Namen und unser Hängen an solchen Namen, und nicht einmal die Unkenntnis der Werke verhindert das triumphierende Vorhandensein von Lulu und Undine ...«, sagt Ingeborg Bachmann, die selbst zur Wiederbelebung des alten Mythos beigetragen hat, in ihren Frankfurter Vorlesungen von 1959/60.<sup>1</sup> Lulu und Undine: zwei Verkörperungen eines (wie auch immer entstandenen) anarchischen Frauenbildes – hier *das wahre schöne Tier*, dort die, die *keine Fragen ... , keine Forderungen, keine Vorsicht, Absicht, keine Zukunft* kennt und will. Schon Ingeborg Bachmanns eigene Konzeption rechtfertigt die Assoziation mit Lulu nicht, viel weniger noch die literarische Entfaltung des Themas von der Meerfrau, der Mahrte, und ihrer Verbindung mit einem Sterblichen vom 12. bis zum 20. Jahrhundert. Nur die »Unkenntnis der Werke« erlaubt beispielsweise die Projektion der Geschlechterproblematik unserer Zeit auf die Melusinen und Undinen, zu der wir so schnell bereit sind, weil »das Leuchten« ihrer Namen uns dazu verführt. Diese Studie soll an charakteristischen Beispielen durch die Jahrhunderte zeigen, welche Problemstellungen an dem Motiv der gestörten Mahrtehe<sup>2</sup> jeweils thematisiert

<sup>1</sup> Zitiert nach: Ingeborg Bachmann, Gedichte, Erzählungen, Hörspiele, Essays, München 1964, S. 344.

<sup>2</sup> Vgl. die Arbeiten von Claude Lecouteux: *La structure des légendes mélusiniennes*, *Annales ESC* 33 (1978), S. 294–306; *Zur Entstehung der Melusinensage*, *ZfdPh* 98 (1979), S. 73–84; *Das Motiv der gestörten Mahrtehe als Widerspiegelung der menschlichen Psyche*, in: *Vom Menschenbild im Märchen*, Kassel 1980, S. 59–71; *Méluquine et le Chevalier au Cygne*, Paris 1982. – *Die ältere Literatur bei Jaques Le Goff / Emmanuel Le Roy Ladurie, Méluquine maternelle et défricheuse*, *Annales ESC* 26 (1971), S. 587–622. *Volkskundliche Literatur bei Lutz Röhrich, Erzählungen des späten Mittelalters und ihr Weiterleben in Literatur und Volksdichtung bis zur Gegenwart*, Bd. I, Bern/München 1962, S. 243–253. In *Stith Thompsons Motif-Index of Folk-Literature*, Kopenhagen 1955–1958, steht das Motiv von der gestörten Mahrtehe u. a. in Abschnitt C 30, 31 und C 932. Nach der Arbeit von James Wright Harrison, *Melusine: Matriarch, Elemental Spirit, Archetype*, Phil. Diss. Chapel Hill 1976, ist die neueste systematische Untersuchung Laurence Harf-Lancner, *Les fées*

werden, und – durch Einschluß der Werke des 19. und 20. Jahrhunderts – die Bedingungen unseres (Miß-)Verständnisses aufweisen: die gewählten Texte sollen durch den Vergleich eher die Unterschiede als ihre Ähnlichkeit enthüllen.

Ich betrachte die Erzählungen von der Mahrtenehe strukturell als Thematisierung einer Differenz zweier Welten und als Integrations- und Harmonisierungsversuch, der scheitern oder auch gelingen kann. Die beiden Welten sind durch komplementäre Defizite und Überschüsse gekennzeichnet, die einander kompensieren können.

Die beiden Welten sind die Anderswelt und die Menschenwelt, und der Kompensationsversuch geht in der Regel von der jenseitigen Person aus. Die Positionen und Bewertungen in dieser Struktur sind in der Tradition vielfach umbesetzt worden und haben als Projektionsfläche für verschiedene Konstellationen und Konzeptionen gedient. Charakteristisch für die Menschenwelt ist zumeist die Bindung an soziale Institutionen und Ordnungen mit dem Ziel der rationalen Lebensbewältigung, auch an religiöse Heilsordnungen. Die Anderswelt ist durch fehlende soziale Strukturen, durch magische Fülle, aber auch durch Heils-Defizienz gekennzeichnet. Da diese Konstellation nicht mit den Geschlechterrollen besetzt ist – es gibt ebenso jenseitige Männer (Schwanenritter, Maries de France 'Yonec' und der anonyme 'Tydorel') –, scheint mir eine Rückbindung an matriachale Urzeiten unbeweisbar; daß mythische oder religiöse Vorstellungen von mächtigen weiblichen Jenseitswesen dahinterstehen (die dem Christen- und Judentum ja fremd sind), dagegen naheliegend. Im Anschluß an die Interpretation der spätmittelalterlichen Melusinen-Romane unternehme ich eine psychoanalytische Deutung, die erklären soll, warum die Melusinen-Geschichte sich als aktueller Projektionsraum für die Geschlechterproblematik eignet.

Der Harmonisierungs- und Integrationsversuch der Welten wird in unseren Texten als Aufgabenstellung an den menschlichen Partner gefaßt – es kann sich um eine symbolische Aufgabe in der Wahrung eines spezifischen Tabus handeln oder um eine (mehr oder weniger ausdrücklich verabredete) Loyalitätsverpflichtung, die als Treuebindung (innerhalb, seltener außerhalb der Ehe) erscheint. Die erste Form nenne ich die »melusinische«, die zweite die »undinische«, je nach ihren charakteristischen literarischen Gestaltungen. In der ersten, die eine Tabuwahrung umfaßt, ist in eben dieser die Zwei-Welten-Struktur sozusagen »aufgehoben«: sie ist Bedingung für die Integration und gleichzeitig Anerkenntnis der Besonderheit der andersweltlichen Figur; in der zweiten ist die Treue nicht in einer spezifischen Tabuwahrung konkretisiert, sondern sie erscheint als schwierige Aufgabe, weil der andersweltliche Partner ungewöhnliche Verhaltensmomente aufweist, die den Menschen der Gesellschaft entfremden.

---

au Moyen Age. Morgane et Mélusine. La naissance des fées, Genf 1984. Nicht mehr berücksichtigt wurde: Bea Lundt, Melusine und Merlin im Mittelalter, München 1991, zu Marie de France, Gervasius von Tilbury, Walter Map und Thüring von Ringoltingen. B. Lundt will »die Bewußtseinsrealität der Geschlechter im Beziehungsdiskurs des Mittelalters« erforschen (S. 21) und befragt die Texte in dieser Hinsicht.

## Dämon und Glücksbringer: klerikale Texte um 1200

In vornehmlich zwei lateinischen Sammlungen von Geschichten und Kuriosa sind Erzählungen von Beziehungen Sterblicher mit jenseitigen Frauen überliefert: in Walter Maps 'De nugis curialium' (1183/1193)<sup>3</sup> und Gervasius' von Tilbury für Kaiser Otto IV. geschriebenen 'Otia imperialia' (1209/1214).<sup>4</sup> Uns interessieren hier zunächst je eine: die von Henno cum dentibus bei Map und die von Raimundus von Chateau Rousset bei Gervasius. In beiden Fällen sind die Begegnungen des Helden mit der Mahrte, die Verbindung mit glückhaften Folgen für ihn, die Aufdeckung des ›dämonischen Charakters‹ der Frau und ihr Verschwinden vergleichbar, verschieden ist das Tabu-Motiv und damit die Bewertung der Mahrte.

Henno trifft im Wald eine reichgekleidete Jungfrau, die ihm erzählt, sie sei auf dem Weg zur Hochzeit mit dem französischen König schiffbrüchig geworden. Henno verliebt sich in die unbekannte Schöne, heiratet sie und hat eine sehr schöne Nachkommenschaft (*pulcherrimam prolem*). Die Mutter bemerkt, daß die junge, anscheinend fromme Frau bei der Messe die Kommunion und die Segnung mit dem Weihwasser vermeidet. Sie beobachtet daraufhin ihre Schwiegertochter zu dieser Zeit im Bad und sieht sie in der Gestalt eines Drachen. Sie berichtet Henno davon, der besprengt sie mit priesterlicher Hilfe mit Weihwasser, sie entflieht unter lautem Heulen durch das Dach. Noch heute gibt es Nachkommen der beiden.

Raimundus trifft an einem Fluß eine schöngekleidete Dame, die ihn mit Namen ruft und ihm, als er sie heiraten will, das Versprechen abnimmt, sie nie nackt anzuschauen. Die Verbindung ist mit materiellem Glück und vielen schönen Kindern gesegnet. Eines Tages bricht Raimundus das Verbot, seine Frau verwandelt sich in eine Schlange und verschwindet für immer. Die Nachkommen einer Tochter, die einen provençalischen Adligen geheiratet hat, leben noch heute.

In beiden Fällen handelt es sich um volksläufige Geschichten<sup>5</sup> ähnlicher Struktur, die andersweltliche Frau ist gekennzeichnet durch besondere Schönheit, die mit dem entsprechenden Adelsattribut der reichen Kleidung als nicht primär erotisches, sondern ständisches Glücksangebot gekennzeichnet ist. Die Integration erfolgt durch die Eheschließung und die Zeugung einer ebenbürtigen (schönen) Nachkommenschaft: die Mahrte bringt als ›Überschuß‹ ihrer Welt die Fruchtbarkeit ein. Die Einbindung ist genealogisch geglückt, wie die ›noch heute‹ existierende Nachkommenschaft beweist. Im ersten Fall ist die heilsgeschichtliche Defizienz der Jenseitsfrau nicht kompensiert: sie kann keinen Teil an den Erlösungsriten der Kirche haben und ihr fortbestehender dämonischer Charakter wird entlarvt. Die Anderswelt wird aus klerikalem Verständnis als Gegenwelt gesehen, die unintegrierbar ist – eine Prüfungsleistung des menschlichen Partners wird nicht thematisiert. Es handelt sich also um eine spezi-

<sup>3</sup> Walter Map, *De nugis curialium*, hg. v. M. R. James, Oxford 1914, IV, 9.

<sup>4</sup> Gottfried Wilhelm Leibniz, *Scriptores rerum Brunsviciensium* I, Hannover 1707, S. 881–1004; II, 1710, S. 751–784. Auswahl bei Felix Liebrecht, *Gervasius von Tilbury, Otia Imperialia*, Hannover 1856; *Excerpta ex Otiis Imperialibus Gervasii Tileburiensis*, in: Radulphi de Coggeshall *Chronicon Anglicanum* ..., ed. Josephus Stevenson, London 1875 (*Rerum Britannicarum Medii Aevi scriptores* 66), S. 417–449.

<sup>5</sup> Vgl. Harf-Lancner [Anm. 2], S. 41f.

fische Variante der Mahrtenehe, in der eine ›Erlösung‹ der Mahrte nicht vorgesehen ist, sondern eine Gefährdung des Menschen – seine ›Prüfung‹ besteht in der Erkenntnis und Abwehr der Gefahr.

In der zweiten Geschichte ist der Beginn ganz ähnlich, nur wird hier eine Leistung des menschlichen Partners, ein Triebverzicht, verlangt. Sein Versagen hat den endgültigen Fehlschlag der Integration zur Folge. Auch hier ist diese als genealogische gefaßt, und da auch die Familie des Helden genannt wird, scheint die Abstammung von einer jenseitigen Frau kein Makel zu sein,<sup>6</sup> eher eine Auszeichnung: die Lusignan führen ebenso eine Meerfrau im Wappen wie die verschiedenen Schwanritter-Geschlechter einen Schwan.

Die entscheidende Differenz liegt in der Aufdeckung der jenseitigen Herkunft der Frau: bei Henno erfolgt sie durch die Intrige einer Kontrahentin, einen Pakt, der den Sterblichen verpflichtete, gibt es nicht. Diese Variante steht der ›undinischen‹ nahe, wo es im Rahmen der Treueproblematik eine Gegnerin gibt und nicht der Bruch einer Vereinbarung zur Vertreibung der Mahrte führt; anders ist es in der ›melusinischen‹ Geschichte von Raimundus, der gegen eine akzeptierte Bedingung der Verbindung verstößt. Im ersten Fall wird anscheinend eine mögliche Gefahr für den Sterblichen abgewendet (im Anschluß an eine ähnliche Geschichte – Edric, II, 12 – heißt es *Audivimus demones incubos et succubos, et concubitas eorum periculosus*, James [Anm. 3], S. 771), im zweiten bedeutet es einen Verlust für ihn – so dürfen wir aus der Schlußwendung entnehmen, daß die Schlangenfrau nachts zu ihren kleinen Kindern kommt, sie also vermißt wird und kein destruktives Wesen darstellt. Bei Map ist die Mahrte in die Nähe des Teufels gerückt, weil sie religiöse Zeremonien vermeidet und ihre Andersweltlichkeit durch eine Art Exorzismus enthüllt wird (Harf-Lancner spricht S. 124 von »Satanisierung«), bei Gervasius ist es der Sterbliche, der sich verfehlt: 'De oculis apertis post peccatum' heißt der Titel der Geschichte von Raimundus.<sup>7</sup> Das beiden zugrundeliegende Schema der glückbringenden, aber schließlich gestörten Mahrtenehe ist bei Map in Richtung auf eine klerikale Dämonologie umgeformt worden,<sup>8</sup> während es bei Gervasius im wesentlichen erhalten ist. So sagt er auch im 3. Buch im 86. Kapitel von den Feen, den *Fadae*, daß ihre Männer durch die Verbindung höchstes irdisches Glück (*in summa temporali felicitate*) und Erfolg (*temporale successus*) erreicht hätten. Dieses Glück liegt nicht in der besonderen sexuellen Attraktivität der jenseitigen Frau – beide werden zwar als ungewöhnlich schön und prachtvoll gekleidet beschrieben, die Verliebtheit des Sterblichen ist jeweils der Heiratsgrund –, aber in der Ehe sind es die feudalen Werte von Nachkommenschaft und Reichtum, die das Glück ausmachen. Diese Geschichten

<sup>6</sup> Die seit Giraldus Cambrensis verbreitete Legende von dämonischer Abstammung der Plantagenets ist allerdings nicht positiv gewertet. Eine ähnliche Geschichte bei Vinzenz von Beauvais, *Speculum naturale* II, 127 in abgekürzter Form, vgl. Le Goff [Anm. 2], S. 590 Anm. 1 (Text); vgl. auch Gottfried von Auxerre (Clairvaux): Ferruccio Gastaldelli, *Ricerche su Goffredo d'Auxerre. Il compendio anonimo del »Super Apocalipsim«*. Introd. ed edizione critica, Roma 1970 (Bibliotheca »Veterum Sapientia« A 12), Kap. 15 mit drei Beispielen der Mahrtenehe, darunter eine mit einem Tabubruch wie bei Gervasius.

<sup>7</sup> Vgl. die Nachweise bei Harf-Lancner [Anm. 2], S. 121f.

<sup>8</sup> De principis instructione (1217), III, 27; vgl. Harf-Lancner [Anm. 2], S. 392 Anm. 28.

sind nur am Rande Liebesgeschichten, sie handeln vielmehr von Familie und Herrschaft. Warum die jenseitige Frau eine Verbindung mit einem Sterblichen anstrebt, interessiert die Autoren ebensowenig wie die Theologen.<sup>9</sup> In beiden Geschichten ist die Nachkommenschaft wichtig; bei Raimundus kümmert sich die Frau noch um die kleinen Kinder: Eingliederung eines Naturwesens in die Menschengemeinschaft, wenn nicht persönlich, so doch genealogisch. Das entspricht einer Mentalität, die Identität aus der Familienzugehörigkeit bezieht. Die Vorstellung einer individuellen Identität wie in der Interpretation des Paracelsus (s. u.), daß die Mahrte durch die Ehe eine Seele bekommt, ist noch unbekannt.

Daß sie ein unerlöstes Wesen ist, klingt jedoch bei Walter Map zumindest an: sie kann an den Erlösungsriten nicht teilhaben, und als sie »entlarvt« ist, entfliegt sie mit einem furchtbaren Schrei, der ungedeutet bleibt: Enttäuschung über den fehlgeschlagenen Plan, Henno zu verderben,<sup>10</sup> oder Verzweiflung über den Verlust ihres Glücks der Integration in die Menschenwelt durch Teilhabe an der feudalen Familienidentität?

### Höfische und magische Liebe: Lanval

In den volkssprachlichen Lais ist das Thema der Mahrtenehe gängig: 'Lanval', 'Guigemar', 'Yonec' der Marie de France, ferner 'Graelent', 'Désiré', 'Tyolet', 'Guingamor'.<sup>11</sup> In unserem Zusammenhang interessiert vor allem 'Lanval'.<sup>12</sup>

Der Lai beginnt am Artushof und zeigt den Helden als Außenseiter, sozial (*desconseillez* v. 36) und psychisch (*dolenz/pensis* v. 34). Auf einem Ritt kommt er zu einem Gewässer, dort wird er in ein Zelt zur schönsten Frau geladen, die ihm ihre Liebe anträgt unter der Bedingung, daß er nie über diese Beziehung spricht. Dann wird er sie jederzeit in seine Arme wünschen können. Lanval willigt ein und ist glücklich, sie verleiht ihm zusätzlich unerschöpflichen Reichtum.

Typisch für alle diese Geschichten ist die Auswahl des Außenseiters, der hier weder am höfischen Sozialgefüge und damit an der *joie* teilhat, noch den klassischen

<sup>9</sup> Die »Sünde« ist hier die *curiositas*, die zum Bruch des Tabus führt. Da Exempla nicht einen bestimmten Sinn vorgeben, sondern je nach der didaktischen Intention funktionalisiert werden, ist das Bedeutungspotential der Geschichte an sich damit nicht erschöpft.

<sup>10</sup> Vgl. auch Gottfried von Auxerre [Anm. 6], der von *fornicatio* und *idolatria* spricht.

<sup>11</sup> Dietmar Rieger (Hg. u. Übers.), Marie de France, Die Lais, München 1980 (Klassische Texte des roman. Mittelalters in zweisprachigen Ausgaben 19); Prudence Mary O'Hara Tobin (Ed.), Les lais anonymes des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles, Genève 1976.

<sup>12</sup> Zu Marie de France vgl. Rieger [Anm. 11], S. 42–65: Bibliographie raisonnée; ferner: R. N. Illingworth, A Study of the Lais of Marie de France and Celtic Analogues, Thesis St. Catherin's Society Oxford 1959; Leslie C. Brook, Guigemar and the White Hind, Medium Aevum 56 (1987), S. 94–101; Stephen G. Nichols, Working Late: Marie de France and the Value of Poetry, in: Michel Guggenheim (Ed.), Women in French Literature, Saratoga 1988, S. 7–16; Diana M. Faust, Women Narrators in the »Lais« of Marie de France, ebd., S. 17–28; Tilde A. Sankovitch, French Women Writers and the Book, Syracuse, N. Y. 1988; Raymond Harper / Paul Verhyck, Marie de France, 'Le Chaitivel' et Marcabru, Neophilologus 74 (1990), S. 178–191; Ulrike Zahn, Liebeskonzeption und Erzählverfahren in den »Lais« der Marie de France, Diss. Bochum 1988, S. 165–201.

Weg der Reintegration durch eine Aventurefahrt wählt, sondern sich am Fluß auf eine Wiese legt wie in Erwartung eines wunderbaren Ereignisses. Die Fee gibt ihm nun nicht nur die Liebeserfüllung, sondern auch den Reichtum, der ihm die Eingliederung in die Gesellschaft ermöglicht. Das Tabugebot der Verschwiegenheit ist eine Kontrafaktur des höfischen Diskretionsgebots in Liebesangelegenheiten, aber auch die Verschwiegenheit dessen, der an einem Mysterium teilhat.

Lanvals Reichtum macht ihn nun für die Königin interessant, er aber weist ihr Liebesangebot ab und kränkt sie damit, so daß sie ihm – wie Lavines Mutter den Eneas – der Homosexualität verdächtigt. Daraufhin gibt Lanval das Geheimnis seiner Liebe preis, die Königin aber verlangt den öffentlichen Beweis, andernfalls muß er wegen Hochverrats sterben. Lanval hingegen hat durch seinen Verrat seine Geliebte verloren.

Der Hof, der Lanvals Werte (*valor, largesce, beauté, pruëse* v. 21f.) vorher nicht erkannte, reagiert nun auf die äußere Schaustellung, die Repräsentation; daß die Königin ihm ein höfisches Liebesverhältnis (*druerie*) anbietet, stellt die höchste Form der Anerkennung – und Versuchung dar: die Königin ist die Gegenspielerin der Fee, wie sie in den ›undinischen‹ Geschichten zum Inventar gehört; hier ist der ›melusinische‹ Pakt zur Wahrung eines Tabus zusätzlich gegeben. Er verstärkt den Widerspruch, in dem sich der Held befindet: Durch den Reichtum eine hervorgehobene gesellschaftliche Stellung zu haben und dennoch nicht völlig in ihr aufgehen zu können, da die Wahrung des Tabus seinen Anteil an der Irregularität der Liebesbindung darstellt. Dieser Widerspruch geht in die Beziehung ein: als beispielhaft höfischen Ritter (*pruz e curteis*, v. 113) liebt ihn die Fee, und das muß er in Frage stellen lassen.

Lanval gewinnt den Prozeß, weil gegen seine Erwartung die Fee persönlich erscheint und alle Anwesenden von ihrer konkurrenzlosen Schönheit überzeugt: Entgegen dem Schema übertritt sie ihr eigenes Gesetz und bringt dem Geliebten die Hilfe, auf die er keinen Anspruch hätte. Das gibt seinerseits ihm den Mut, hinter sie auf ihren Zelter zu springen und die Grenzen der Gesellschaft hinter sich zu lassen zum Ritt in das mythische Glück von Avalon.

Marie de France benutzt die Mahrteneh-Geschichte, um eine bestimmte These im höfischen Liebesdiskurs darzustellen: die Konfrontation zweier Spielarten von Liebe, der konventionell-courtoisen und der magisch-mythischen. Die erste Form gründet auf der Repräsentanz der höfischen Werte, nicht deren Besitz: erst als Lanval die Mittel hat, seine edlen Eigenschaften zur Schau zu stellen, bietet ihm die Königin ihre Gunst. Die zweite Form ist in den Werten der Person selbst begründet: die Fee kennt Lanvals ritterliche Tugenden, und sie liebt ihn als Mißachteten. Sie gewährt ihm die Liebe für die Liebe und nicht für gesellschaftliche Anerkennung: das Verschwiegenheitsgebot ist auch die Kehrseite der minnesängerischen Verpflichtung, die Dame zu rühmen. Daher isoliert die magische Liebe Lanval wiederum vom höfischen Sozialbetrieb, ja sie bewirkt sogar eine Desintegration des Hofes, der dieser mit dem formalen Mittel des Prozesses entgegensteuert. Aber auch das gelingt nicht, Lanval verläßt endgültig die Welt des Hofes: für die magisch-mythische Liebe ist in der Gesellschaft kein Platz.

Die Bewertung der beiden Welten ist im 'Lanval' nahezu vertauscht: die Anderswelt hat nur Überschüsse, keine Defizienz, denn die soziale Isolation wird nicht als solche gewichtet. Die Menschenwelt der Institutionen und Ordnungen dagegen ist durch Formalismus und Intrige, den Verlust der wahren Werterkenntnis gezeichnet – eine Charakterisierung, wie sie für die romantischen ›undinischen‹ Geschichten gelten wird. Nicht die Mahrte, der sozial in die Pflicht genommene Mensch ist erlösungsbedürftig, und er wird erlöst, indem die Anderswelt sich als von Formalismus völlig frei erweist, nicht einmal gebunden an die eigenen Gesetze.

Es ist jedoch festzuhalten, daß die ›Gesellschaft‹ ebenso ein literarisches Konstrukt ist (z. B. die notorisch promiske Königin) wie das Avalon der magischen Liebe: zwei Modelle werden, wie gesagt, in einem Discours amoureux gegeneinandergestellt. Das höfische Modell dominierte vor allem die Liebeslyrik, dort war die Geschlechterliebe zu einem Instrument der zivilisatorischen Affektkontrolle, der Ethisierung und damit auch der politischen Integration des Hofes geworden, so daß, wenn von Liebe gesungen wurde, zumindest der Eindruck von Instrumentalisierung, ja einer Allegorie für andere Werte entstand. Damit war das Interesse der Gesellschaft an dem Phänomen der Geschlechterliebe nicht abgedeckt: daß sie auch ›Codierung von Intimität‹ (Niklas Luhmann)<sup>13</sup> war, ging bei der Dominanz des formalen Minne-Spiels verloren. Die Spannung zwischen elementarem *amour fou* und höfischem *sapienter amare* gehört zu den Themen der höfischen Literatur: in den sogenannten objektiven Gattungen der Lyrik, ausgesprochen in der Tristan-Strophe Chrétiens von Troyes (und Veldekes sowie Berngers), im Tristanroman. Die Gesellschaft bietet beide Modelle, das der formalisierten Integration und das diese transzendierende an. Das integrativ-funktionale Modell soll ethische und soziale Werte hervorbringen, das Freiraum-Modell die höfische Subjektivität garantieren –, die ebenfalls als sozialer Wert anzusehen ist, der über den Mitvollzug in der höfischen Literatur (und kaum über die ›reale‹ Liebespraxis des Adels) erworben und somit vergesellschaftet wird: die magische Liebe ist Teilelement des öffentlichen Liebesdiskurses, die höfisch-ethischen Werte sind auch Bedingungen der Protagonisten dieses Modells: die Fee ist exemplarisch schön und höfisch, Lanval der vollkommene Ritter – ganz wie Isolde und Tristan.

Die harmonistische Lösung der Mahrtenliebe ist Signum eines höfischen Optimismus, in dem zwischen der symbolischen Subjektivität der Liebenden und den realen feudalen Gesellschaftsstrukturen kein Widerspruch besteht. Undine geht – aber Lanval kommt mit: in der öffentlichen Aufführung des Lais hat die Gesellschaft auch Platz für das scheinbar Außergesellschaftliche.

Im 'Lanval' wird also das charakteristisch abgewandelte Erzählschema (wie es ähnlich auch im 'Yvain'/'Iwein' vorliegt) benutzt, um im Rahmen des höfischen Liebesdiskurses zwei konträre Positionen zu diskutieren. Wie üblich spielt in diesem das genealogische Moment, das in anderen Fassungen so dominant ist, keine Rolle, weil die höfische Liebe als ideales Konstrukt sich ja ausdrücklich von der genealogisch determinierten Eheliebe absetzt – auch Isolde ist ohne Nachkommen wie Enide/Enite und Laudine (nur in Handschrift f von Hartmanns Werk bekommt sie

<sup>13</sup> Niklas Luhmann, *Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität*, Frankfurt a. M. 1982.

einen kleinen Iwein). Nicht thematisiert zu sein scheint ein geschlechtertypisches Liebesverhalten: zwar bricht Lanval zuerst aus sozialer Kränkung das Tabu, aber er setzt sich dann über seine gesellschaftliche Bindung hinweg, über sein Gesetz wie die Fee sich über das ihre, um mit ihr in Avalon zu sein. Ob die Parteinahme des ›Problemmärchens‹ für die nicht formalisierte und funktionalisierte Liebe auf das Phänomen weiblicher Verfasserschaft zurückzuführen ist, ist mir zweifelhaft: dies zu behaupten hieße doch, neuzeitliche Stereotype (von denen noch die Rede sein wird) zurückzuprojizieren und obendrein die Tatsache männlicher Gönnerschaft (Heinrich II. von England) zu ignorieren. Daß an seinem Hof solche Entwürfe diskutiert wurden – wie auch der ‘Tristan’ beweist –, spricht ›nur‹ von einem hoch entwickelten literarischen Bewußtsein, an dessen Ausbildung auch die Autorin Marie de France Anteil hatte. Da die beiden zuerst diskutierten lateinischen Fassungen ebenfalls aus dem Umkreis des Anjou-Hofes stammen, wird deutlich, daß auf dem ihr ureigenen Gebiet des Liebesdiskurses die laikal-volkssprachliche Literatur ein Niveau an Problembewußtsein und Differenzierung erreicht hatte, das das der klerikalen hier weit übertrugte.

#### Aufstieg und Verfall einer Familie: die spätmittelalterlichen Melusinen-Romane

Die beiden französischen Fassungen des Melusinen-Romans, die Prosafassung des Jean d'Arras von 1392/1393 und die Versfassung des Coudrette vom Anfang des 15. Jahrhunderts, gehen auf eine ältere gemeinsame Vorlage zurück, die als Versroman der siebziger Jahre des 14. Jahrhunderts zu vermuten ist.<sup>14</sup> Im Handlungsablauf war dieser identisch mit den beiden erhaltenen Fassungen, sein Ziel war ebenfalls eine Familiengeschichte: die des Hauses Lusignan mit seinem jüngeren Zweig, den Parthenay, denen Coudrette seinen Auftrag verdankt. Auch Jean d'Arras schreibt für eine Adelsfamilie, die mit den Lusignan genealogisch verbunden ist: Jean, Herzog von Berry und seine Schwester Marie, Herzogin von Bar: die Bar sind über die von Dreux mit den Lusignan verwandt, was im Roman durch die Hochzeit von Anthoine und Crestienne von Luxemburg erscheint.<sup>15</sup> In dieser chronikalisch-genealogischen Erzählung stellt die Mahrtenhe-Geschichte nur ein Teilelement dar – ein bedeutendes allerdings, das in der bei Coudrette und dem von ihm abhängigen Thüring ausführlich dargestellten Geschichte von Melusines Eltern, Hélias und Présine, gespiegelt und in den Ereignissen um ihre Schwestern Mélior und Palestrine

<sup>14</sup> Zum ersten Erscheinen der Melusinensage bei Pierre Bersuire (Petrus Berchorius) in der Mitte des 14. Jh.s vgl. Harf-Lancner [Anm. 2], S. 53–57; Leo Hoffrichter, Die ältesten französischen Bearbeitungen der Melusinensage (Romanistische Arbeiten 12), Halle 1927, S. 36–38; R. Nolan, The Roman de Mélusine: Evidence for an Early Missing Version, *Fabula* 15 (1974), S. 53–58; Eleanor Roach (Ed.), *Le Roman de Mélusine ou Histoire de Lusignan par Coudrette*, Paris 1982, S. 15. – Ausgaben: Louis Stoff (Ed.), *Mélusine. Roman du XIV<sup>e</sup> siècle par Jean d'Arras*, Dijon 1932 (Publications de l'Université de Dijon 5).

<sup>15</sup> Zur Genealogie vgl. die Einleitung zur Ausgabe von Roach und die Stammtafel am Schluß.

abgewandelt erscheint. Die Bindung an das Tabu bei den drei Schwestern erscheint als Fluch, als Rache der Mutter für die Rache der Töchter an ihrem Vater: *Desquelles ainsi me vengay* heißt es v. 5043 bei Coudrette, Jean d'Arras spricht von Strafe (*comment Présine, leur mere, les pugny* [S. 304, 1]), die verhängt wurde, weil Présine dem Elinas alle Freuden verdankte und sie ihm trotz seines Verrats nicht zürnte: *vous avez mal fait ... car c'estoit ce ou je prenoye toute la plaisance que j'avoie en monde mortel*. (S. 12, Z. 11 ff.). Während das Tabu in der Elterngeneration noch unbegründbare Bedingung ist, wird es bei den Kindern erklärt: Ein Fluch der Mutter, von dem die Töchter sich nicht selbst befreien müssen, sondern nur durch einen Mann erlöst werden können, von dem sie jedoch nicht erlöst werden. Diese Erlösung ist an verschiedenartige Aufgaben geknüpft: bei Presine und Melusine sind es Verzichtleistungen des männlichen Partners, bei Meliora und Palentina vornehmlich heldische, kämpferische Taten, eine ›Selbsterlösung‹, etwa durch Buße und gute Werke, ist nicht möglich. Der entscheidende Neuansatz dieser Konzeption liegt in der Interpretation der Tabubindung als Fluch, als Strafe, als negative, defizitäre Grundbedingung dieser Wesen, von der eine Erlösung überhaupt nötig – und prinzipiell möglich – ist. Was in den älteren Fassungen uninterpretiertes (und uninterpretierbares) Kennzeichen der Anderswelt war, ist nun gedeutet als eine Art Sündenfall in einem individuellen heilsgeschichtlichen Prozeß – Ausformung eines Motivs, das, anders akzentuiert, in der Ahasvergestalt, dann im 19. Jahrhundert in Figuren wie Faust und dem Fliegenden Holländer mit der Erlösung durch den Liebespartner konkretisiert wird. Mit der Konzeption der Melusinen als erlösungsbedürftige Geschöpfe werden sie integriert in den christlichen Kosmos, stehen nicht mehr außerhalb wie die Dämonin bei Walther Map oder die Fee bei Marie de France. Bei Jean d'Arras wird das mit der halb andersweltlichen, halb menschlichen Natur der Töchter begründet: *La vertu du germe de ton pere toy et les autres eoust attrait a sa nature humaine, et eussies esté briefment hors des meurs, nimphes et faees sans y retourner*, sagt Presine zu ihrer ältesten Tochter (S. 12, Z. 20 ff.). Durch die Strafe wird sie wieder an die Feenwelt gebunden, kann aber durch die Treue eines Mannes erlöst werden; wenn dieser jedoch das Tabu bricht, muß sie in *en grant misere sans fin jusques au jour du Hault Juge* (S. 11) leben – wie ihre Mutter. Dann allerdings scheint auch den Andersweltlichen die Erlösung möglich. Die Formulierung des Zustandes der Unerlösten klingt nicht zufällig an das Paulus-Zitat an, das ich als Motto gewählt habe. Die Integration der Feen in den Kosmos von Gottes Kreaturen wird im Prolog von Jean d'Arras ausdrücklich festgehalten. Er beginnt gleich damit, daß der *Createur des creatures* vollkommene und unvollkommene Geschöpfe erschaffen hat, und seinem Lob soll die begonnene Erzählung dienen. Zu den Werken Gottes zählen auch *les choses dictes faees* (S. 2), sie existieren wirklich, und deshalb ist seine Geschichte wahr: so leitet er die prolog-topische Wahrheitsbeteuerung ab. Er beruft sich auf Augenzeugen und auf Gervasius von Tilbury,<sup>16</sup> er zitiert dessen Erzählung von Raimundus – bei ihm Rogier – von Chateau Rousset und beruft sich auch bei der Einordnung in die Schöpfung auf ihn: »der genannte Gervasius sagt, daß er glaube, es sei nicht wegen einer der Welt verborgenen Missetat und eines Mißfallens seitens Gottes, daß er sie so

<sup>16</sup> Das folgende Zitat hat keine Entsprechung bei Gervasius.

heimlich bestraft habe mit diesem Elend, von dem keiner Kenntnis hat als er« (S. 4). Damit bezieht er sich auf ein Zitat zu Beginn des Prologs zurück, das er David<sup>17</sup> zuschreibt: *David le prophete dit que les jugemens et punicions de Dieu sont comme abysme sans rive et sans fons, et n'est pas saige qui les cuide comprendre en son engin* (S. 2). Der Prolog stimmt jedoch nicht ganz zu der Geschichte: Die drei Schwestern werden ausdrücklich für eine Missetat gestraft, ihre Bindung an das andersweltliche Gesetz ist Vergeltung für ihr Handeln an ihrem Vater und damit einem Schuld-Erlösungs-Konnex unterworfen. Hinter diesem Widerspruch scheint das Schema der christlichen Lehre von der Erbsünde zu stehen: wie der Mensch durch Geburt den Befehl der Adamsschuld ohne eigene Verantwortung trägt, sind die Feen an ihre Welt, ihre Unerlöstheit gebunden; aktualisiert wird die Erbsünde in der persönlichen Sünde des Menschen, ohne die kein Mensch je war noch sein kann (mit Ausnahme von Maria), und ebenso aktualisieren die Schwestern durch das Vergehen am Vater die Bindung an das Tabu.

Die Andersweltlichen werden damit eingebunden in die generelle Erlösungsbedürftigkeit der Schöpfung allgemein und des Menschen speziell, an ihnen wird die zwiespältige geistliche Natur des Menschen in besonderer Weise sichtbar: die Bindung an das Gesetz der Sünde und das Streben nach Erlösung – Sünde nicht als persönliche, sondern als Erbsünde gefaßt, wie oben ausgeführt. Die Doppelnatur der Feen, die *tourment . . . sans fin* (S. 13) leiden müssen, wenn nicht ein Mensch sie erlöst, zeigt sich in den großen Gütern, die sie ihren Partnern bringen: Wohlstand und Nachkommenschaft. Davon hatte schon Gervasius gesprochen und in einem Kapitel *De lamiis et nocturnis larvis* (III, 86) von *summa temporalis felicitas* und *temporales successus* gesprochen. Diese Eigenschaft ist ja der Hauptgrund, warum die Feen als Ahnfrauen großer Geschlechter erscheinen: Ihnen verdanken diese ihren Aufstieg, den die drei spätmittelalterlichen Romane in großer Ausführlichkeit über zwei Generationen hinweg mit Ausblicken auf die folgenden bis zu den Auftraggebern erzählen. Coudrette schließt seine Verserzählung mit ihrem ausgebreiteten Lob, er spricht aber auch von dem letzten armenischen König, der, als späte Konsequenz der mißlungenen Erlösung der Meliur, aus seinem Reich gejagt wurde: er habe gesehen, wie er als Vertriebener nach Frankreich kam (v. 61298 ff.).

Den zeitgenössischen Hörern und Lesern kann der Glückswechsel des Hauses Lusignan nicht verborgen gewesen sein – die Romane sind *laudatio temporis acti*. Das Verschwinden Melusines, vor allem aber der den Schlußeindruck bestimmende Fehlschlag des Schatz- und Sperberabenteuers signalisieren die Wende vom Aufstieg zum Verfall der Familie. Sind die spätmittelalterlichen Melusinenerzählungen Romane eines Hauses – Jan-Dirk Müller formuliert: »der Held ist das Haus« (S. 49)<sup>18</sup> –,

<sup>17</sup> Eine Kontamination von Ecdi 42, 15 ff. mit Ps. 35, 7: *Iudicia tua abyssus multa*. Während Coudrette kein Bibelzitat in der Einleitung hat, zitiert Thüring wiederum David: *Mirabilis deus in operibus suis*, ebenfalls eine Kontamination aus Ps. 67, 36 und Ecdi 11, 4. In Ergänzung zu den Beweisen Hans Frölichers, Thürings von Ringoltingen 'Melusine', Wilhelm Zielys 'Oliver und Artus' und das Berner 'Cleomades'-Fragment mit ihren französischen Quellen verglichen, Diss. Zürich 1889, scheint Thüring möglicherweise doch wenigstens den Anfang von Jean d'Arras' Roman zur Ergänzung herangezogen zu haben, denn Coudrette hat nichts Entsprechendes.

<sup>18</sup> Jan-Dirk Müller, Melusine in Bern. Zum Problem der »Verbürgerlichung« höfischer Epik

so spielt die Geschlechterliebe eine dieser Thematik untergeordnete Rolle, und Kurt Ruhs Feststellung, »daß in dieser Geschichte die Liebesbeziehung dominant«, daß sie »das faszinierende Fluidum« sei,<sup>19</sup> trifft eine späte Rezeptionsmöglichkeit. Sie ist bei Coudrette und Thüring wenig stärker angelegt als bei Jean d'Arras – Thürings Roman ist ja auch, worauf u. a. Kurt Ruh hingewiesen hat, in Sigmund Carl Feyerabends 'Buch der Liebe' von 1587 eingegangen, das *Herrliche Schöne* || *Historien Allerley Selten* || *vnd newen Exempel* enthalten soll, *darauß mennig=||lich zu vernemen/ beyde was recht erhliche/ dagegen auch was || vnordentlich Bulerische Lieb sey*. Momente einer sentimental Liebeskonzeption sind selten: die Begegnung am Brunnen ist vornehmlich ein Pakt auf Gegenseitigkeit; Melusine verspricht Raimondin: *je te feray le plus seignoury et le plus grant qui oncques feust en ton lignaige, et le plus puissant terrien* (Jean d'Arras, S. 26), und ganz ähnlich bei Coudrette:

*Et a tel honneur monteras  
Que plus seras de hault parage  
Que ne fut pié de ton lignage* (v. 636f.)

Die Liebe stellt sich, wie bei solchen idealen Zweckbündnissen topisch (man denke nur an den 'Erec'), dann erst ein: *Et lors print Remondin congié d'elle en la acoulant moult doucement, et la baisa tres amoureuusement ... car il estoit ja si sousprins de s'amour que quant qu'elle lui disoit* (S. 27). Von zärtlichen Abschiedsumarmungen und -küssen wissen Coudrette und Thüring nichts: hier bleibt es bei dem Pakt als alleinigem Motiv.

Die nächste Szene, in der solche Momente vorkommen, ist die Reaktion Raimondins auf seinen ersten Verrat. Er beklagt seinen Treuebruch: *Or ay je perdu joye a tousjours mais. Or ay je perdu beauté, bonté, doulcour, amistié, sens, courtoisie, charité, humilité, toute ma joye, tout mon confort, toute m'esperance, tout mon eur, mon bien, mon pris, ma vaillance, car tant pou d'onneur que Dieu m'avoit prestée me venoit de vous, ma douce amour* (S. 243) – die Liebe erscheint doch ganz traditionell durch Gut und Ehre motiviert. Bei Coudrette wird die Liebe zumindest an früherer Stelle genannt:

*Helas! vous perdray je, m'amie,  
Mon cuer, mon bien, m'amour, ma vie?  
...  
Jamais n'aray ne ris ne gieux  
De la belle que tant amoye;  
C'estoit mon soulas et ma joye,  
Ma plaisance et tout mon delit* (v. 3153 ff.)

Bei Thüring ist das reduziert: *Sol ich nu durch myn untrüwe verlieren die, die alle myn fröud, myn uffenthalt, myn kurtzvil, myn trost und myn zuversicht ist?* (S. 82, 28 ff.). Melusine aber verhält sich nach dem Tabubruch souverän: sie verstößt Raimondin nicht, weil er zu niemandem davon gesprochen hat: *Mais pour ce qu'il ne l'ot des-couvert a nullui, elle s'en souffry et n'en monstra semblant* (S. 244), bei Coudrette

im 15. Jahrhundert, in: *Literatur – Publikum – historischer Kontext*, Bern 1977 (Beiträge zur älteren deutschen Literaturgeschichte 1), S. 29–77.

<sup>19</sup> Kurt Ruh, *Die »Melusine« des Thüring von Ringoltingen*, Sitzungsber. d. Bayer. Akad. d. Wiss., Philos.-hist. Kl., Jg. 1985, H. 5, S. 5–24.

(v. 3209 ff.) wird noch das Motiv für Melusines Verzeihen, die Reue ihres Gemahls, ausgesprochen:

*Et qu'il en fut vray repentans  
Trop plus que je ne dy cent tans* (v. 3213f.),

Ähnlich auch bei Thüring: *Doch tett sū es darumb, das sū verstund das er ... umb die sach grossen rüwen hatt* (S. 83, 13f.). Melusine ist also nicht an die ursprüngliche Bedingung gebunden – das Seh-Tabu ist zu einem Beschimpfungs-Tabu geworden: sie geht ähnlich souverän mit dem Pakt um wie die Fee Lanvals. Den verzweifelten Raimondin tröstet sie mit ihrer erotischen Präsenz: sie legt sich nackt zu ihm (*se couche toute nue delez lui* S. 243, *toute nue* v. 3184, *nackent* S. 83,3), und bei Coudrette und Thüring werden auch die Zärtlichkeiten genannt: *Elle l'embrace et si le bayse* (v. 3221) – *Sū umbfieng, hieß und kuste in gar lieplich, des frowete er sich und wart balde gesunt* (S. 83, 21f.). Dieses mütterlich-tröstende Verhalten in der Krisensituation fügt sich zu der unten angestellten tiefenpsychologischen Deutung. Die Interpretation der 'Melusine' als große Liebesgeschichte stützt sich aber vor allem auf den Abschied Melusines, ihre große ›Liebesarie‹ an Raimondin bei Coudrette v. 4067–4096 und das ›Duett‹ v. 4171–4252, die in der späten Handschrift H noch erweitert sind.<sup>20</sup>

Bei Jean d'Arras finden wir diese Sentimentalisierung noch nicht, Thüring hat sie von Coudrette übernommen, aber weit weniger rhetorisch aufbereitet als dieser mit seinen wirkungsvollen Anaphora-Ketten:

*Adieu mon cuer, adieu m'amour,  
Adieu ma joye souveraine,  
Adieu ma plaisance mondaine ...* (v. 4174 ff.)

Während bei den beiden französischen Texten die Verbindung zu den Nachkommen Melusines noch besteht, ist für den deutschen die Aufsteigerproblematik als solche motivierend für den Autor gewesen,<sup>21</sup> und die weniger starke Bindung an einen

<sup>20</sup> Zu H vgl. Roach [Anm. 14], S. 80f., Erweiterungstext, S. 386.

<sup>21</sup> Vgl. Müller [Anm. 18]; Ruh [Anm. 19], S. 24; Ingrid Bennewitz-Behr, Melusines Schwestern. Beobachtungen zu Frauenfiguren im Prosaroman des 15. und 16. Jahrhunderts, in: Germanistik und Deutschunterricht im Zeitalter der Technologie. Vorträge des Germanistentages Berlin 1987, hg. v. Norbert Oellers, Tübingen 1988, S. 291–300, stimmt aus ihrem feministischen Frageinteresse zu. Ferner: Irmgard von der Lühde, Die Frau als Naturwesen im Volksbuch von der 'Melusine', in: Frauen und Wissenschaft. Beiträge zur Berliner Sommeruniversität für Frauen, Juli 1976, Berlin o. J., S. 220–229; Theresia Klugsberger, Die Einbildungen der Melusinenfigur in die Geschichte, in: Zeichen der Historie, hg. v. Georg Schmid, Wien/Köln 1986, S. 117–127; Walter Haug, Francesco Petrarca – Nikolaus Cusanus – Thüring von Ringoltingen. Drei Probestücke zu einer Geschichte der Individualität im 14./15. Jahrhundert, in: Individualität, hg. v. Manfred Frank und Anselm Haverkamp, München 1988, (Poetik und Hermeneutik 13), S. 291–324; Gerhild Scholz Williams, Magie entzaubert: Melusine, Paracelsus, Faustus, in: James F. Poag / Thomas C. Fox, Entzauberung der Welt. Deutsche Literatur 1200–1500, Tübingen 1989, S. 53–71; Ursula Liebertz-Grün, Das Spiel der Signifikanten in der 'Melusine' des Thüring von Ringoltingen, in: Architectura poetica (Fs. Johannes Rathofer), hg. v. Udo Ernst / Bernhard Sowinski, Köln/Wien 1990, S. 223–241; Anna Mühlherr, Geschichte und Liebe im Melusinenroman, in: Walter Haug / Burghart Wachinger (Hgg.), Positionen des Romans im späten Mittelalter, Tübingen 1991 (Fortuna vitrea 1), S. 328–337; Ausgabe: Karin Schneider (Hg.),

direkten genealogischen Bezug mag die Liebesthematik stärker freigesetzt haben. Mindestens so deutlich als diese ist jedoch die Erlösungsthematik angelegt. Das wird bei der Motivierung des Tabubruchs deutlich. Bei Jean d'Arras spricht der Bruder von zwei Verdachtsmomenten gegen die jeden Samstag abwesende Schwägerin: entweder sie begehe *fornication avec un autre* oder sie sei ein *esperit fae, qui le samedi fait sa penance* (S. 241). Ganz entsprechend sind die Vorwürfe bei Coudrette (v. 3030 ff.) und Thüring (S. 80, Z. 25 ff.), wobei die theologische Dimension, daß sie Buße leiste, bei letzterem fehlt. Das gilt auch für die Abschiedsszene: *Et les joyes que je y souloye avoir me seront peines, tribulacions et griefs penitences et pestillences. Lors dist en hault. A Dieu vous commant, tous et toutes, et vous plaise a prier Nostre Seigneur qu'il Lui plaise a moy alegier ma penitence* (S. 259) – Melusine nimmt auf den Fluch der Mutter Bezug, sie sei *ne de serpente, ne de faee*, sondern Tochter von Elinas und Presine *et sommes iij seurs qui avons esté durement predestinees et en griefz penitances* (S. 260).

Bei Coudrette (und Thüring) wird nur von den Qualen gesprochen, die sie bis zum jüngsten Gericht leiden muß, ohne daß auf die Gründe dafür eingegangen würde:

*Car par toy soufferray tourment  
Jusques au jour du Jugement* (v. 4091f.)

Diese werden erst nachgetragen, als Geoffroy die Geschichte der Schwestern am Grab des Hélinas liest – bei Jean d'Arras, der ja die Elterngeneration vorher vorstellt, waren sie bereits bekannt (S. 12f.). Die Elementarwesen sind bei ihm am konsequentesten in den christlichen Sünde-Strafe-Buße-Konnex eingebunden und erhalten damit Züge der Armen Seelen, die auf die stellvertretende Erlösung durch Dritte angewiesen sind; die Samstage Melusines sind unter diesem Aspekt Bußtage.<sup>22</sup> Bei Coudrette und Thüring ist die theologisierende Interpretation dagegen nur angedeutet, ihre Darstellung hat mehr Offenheit zum Mythischen hin. Keiner hat jedoch die Deutung des Paracelsus vorweggenommen, daß die Andersweltfrauen durch die Ehe mit einem Menschen eine Seele erhalten, und dieses Motiv, das dann über Fouqués 'Undine' für das Verständnis der Elementarwesen wichtig wurde, darf nicht in die spätmittelalterlichen Fassungen hineinprojiziert werden. Daß Melusine eine Seele hat, steht nie in Frage – sie ist eine unerlöste Seele, die der Errettung durch einen Nächsten bedarf: damit steht sie beispielhaft für die Erlösungsbedürftigkeit der Schöpfung nach dem Sündenfall. Die Geschlechterrollen-Problematik ist damit nicht berührt: diese Situation ist allgemein menschlich, nicht typisch für eine bestimmte Auffassung von der Frau. Im Endeffekt erweisen sich ja nicht die Frauen, sondern die Männer als die Schwachen: sie sind nicht in der Lage, die durch die Tabus geforderte

---

Thüring von Ringoltingen, Melusine, Berlin 1958 (Texte des späten Mittelalters 9) (zit.); Jan-Dirk Müller (Hg.), Romane des 15. und 16. Jahrhunderts. Nach den Erstdrucken mit sämtlichen Holzschnitten, Frankfurt a. M. 1990.

<sup>22</sup> Der Samstag ist sonst der Tag der Hexen, vgl. den Ausdruck ›Hexensabbat‹, sonntags dagegen haben die Seelen im Fegfeuer Ruhe, vgl. Bernward Deneke, Fegfeuer, in: Lexikon des Mittelalters, Bd. 4, 1989, Sp. 328–331; Gustav Jungbauer, Samstag, in: Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens, Bd. 7, <sup>2</sup>1987, Sp. 918–936; Lily Weiser-Aall, Hexe, ebd., Bd. 3, 1930/31, Sp. 1827–1920.

Verzichtleistung zu vollbringen, sie werden auf die Probe gestellt und versagen. Dieses Versagen liegt nicht in ihrer Geschlechtsrolle als Mann begründet, sondern in ihrer Verhaftetheit an die Normen der feudalen Gesellschaft.

Auch die Eigenart des Tabus ist nicht von der Geschlechterproblematik, sondern vom dynastischen Prinzip geprägt. Bei Presine ist es das Vertrauen in die Legitimität der Geburt der Nachkommen, was in einem Zeitalter, wo Geburten in hochadligen Familien einen großen Öffentlichkeitswert hatten (zu denken ist zum Beispiel an die Geburt von Roger Constantin, dem späteren Friedrich II., auf dem Marktplatz), eine bedeutende Entsagungsleistung darstellte. Entsprechendes gilt für das Samstagstabus: der geargwöhnte Betrug in dieser Zeit ist *deshonneur* (Jean d'Arras), *diffame*, *hontage* (Coudrette), *unere und hinderrede* (Thüring), weil die Legitimität der Nachkommen infrage steht, die ja in der Tat durch Zeichen ihrer andersweltlichen Abkommenschaft gekennzeichnet sind. Gerade die unmäßige, unmenschliche Handlungsweise Geoffreys ist es, die Raimondin dann zur öffentlichen Beschimpfung Melusines hinreißt: das dämonische Erbteil, das bei anderen Söhnen für außergewöhnliches Heldentum sorgte, ist dem Vater Grund genug, die Mutter zu denunzieren. Bei Palestine, die verdammt wurde, den Schatz zu hüten, ist die Bindung an das dynastische Prinzip besonders deutlich: nur ein Ritter aus ihrer Familie kann sie erlösen, alle anderen müssen scheitern. Wie sie sich an der Familie vergangen hat, muß auch ihre Befreiung von dieser kommen. Bei Melior ist diese Bedingung umgekehrt: gerade weil ein Mitglied der Familie das Sperberabenteuer besteht, ist die Forderung nach ihrer Liebe gänzlich unmöglich. In der ausführlichen Fassung bei Coudrette ist das Thema der sündhaften sexuellen Begierde stärker akzentuiert, vor allem aber bei Thüring, der auf die Geschichte der keuschen Susanna verweist: *Düsertor, der kunig von Armenye, der ließ sich betriegen die schöne und die begirde der frowen, als ouch tatent die zwene alten richter gegen Susannen, als unß Daniel bewiset* (S. 120, 28 ff.). Das Tabu der Melior verlangt die Aufbrechung des ritterlichen Handlungskonnexes, in dem Waffentat und Liebesgewinn verbunden sind – gefordert ist aber nicht ein einfacher Triebverzicht, sondern ein Heraustreten aus der Tradition ritterlichen Handelns. Die Verzichtleistung des möglichen Erlösers bezieht sich also zunächst auf Gruppennormen, nicht auf etwaige anthropologische Grundgegebenheiten.

Gerade im Melusinen- und auch im Presinen-Tabu wird man noch weitere Dimensionen erkennen. Beide sind zunächst Seh-Tabus, bei Presine eindeutig auf die Fortpflanzung bezogen, bei Melusine wie bei der Entdeckung im Bade deutlich wird, ebenfalls mit sexueller Dimension: entsprechend dem Verbot, die Partnerin nackt zu sehen, erblickt Raimondin Melusine im Bade in ihrer ›wahren‹ Gestalt, die nicht die einer normalen Frau ist. Damit gehörte Melusine in den Bereich des Vorbewußten, des ›Anderen‹, den ›Semiotischen‹ im Unterschied zum ›Symbolischen‹ (Lacan) – man könnte auch sagen des Mythischen als des ›Ungeschiedenen‹ (Adorno). Im Sinne Freuds,<sup>23</sup> der ja von einem grundständigen sexuellen Monismus

<sup>23</sup> Hierzu Sigmund Freud, *Die Weiblichkeit*, Gesammelte Werke XV, S. 119–145; ders., *Einige psychische Folgen des anatomischen Geschlechtsunterschieds*, Ges. Werke XIV, S. 17–30; Luce Irigaray, *Speculum, Spiegel des anderen Geschlechts* (es 946), Frankfurt a. M. 1988; Margarethe Mitscherlich-Nielsen, *Zur Psychoanalyse der Weiblichkeit*, Psyche 8 (1978), S. 669–694.

ausgeht, in dem es als einziges Sexualorgan den Phallus gibt (beim Mädchen durch die Klitoris vertreten), wäre Melusine die ›phallische Mutter‹, d. h. die Figur der machtvollen Frau, und es wäre der *wurms schwantz* (S. 81, 11), *queue* (Coudrette v. 3072, Jean d'Arras S. 242) als Phallus zu betrachten. Bei C. G. Jung entspricht der Bereich des Vorbewußten in etwa der Anima – also dem unbewältigten Teil der männlichen Psyche, der mit ›dem Weiblichen‹ identifiziert wird – mit dem Irrationalen und Kreativen. Diese Dimension wird immer wieder verdrängt, weil sie als bedrohlich empfunden wird. Melusine als Inkarnation der ›anderen‹ Macht übt auf weibliche und männliche Wunschvorstellungen eine große Faszination aus – auf weibliche als Vision einer nicht an die Männlichkeit gebundenen Macht, auf männliche als Anziehung durch ein als naturhaft imaginiertes Weibliches.<sup>24</sup> Melusines phallisch symbolisierte Macht könnte aus dem Fortbestehen der Mutterbindung erklärt werden: sie hat sich in deren Interesse gegen den Vater gewandt und ist – wie Freud sagen würde – in der präödpalen Phase geblieben. Im Sinne der Monismus-These versteht Jean Markale schließlich Melusine als Androgyne,<sup>25</sup> das ›eine‹ Wesen vor der Geschlechtertrennung, das über die Macht beider Geschlechter verfügt.

#### Der Fluch der Mutter:

#### Ludwig Tiecks romantische Chante-fable

Thürings 'Melusine' war ein bedeutender Bucherfolg – Karin Schneider zählt 15 Handschriften, sieben erhaltene und drei verschollene Inkunabeldrucke des 15. Jahrhunderts; die späteren Ausgaben neben dem 'Buch der Liebe' sind wohl nicht vollständig erfaßt, Schorbach<sup>26</sup> zählt 14 weitere Drucke im 16., vier im 17. Jahrhundert, Heitz/Ritter<sup>27</sup> nennen noch zwei weitere. Die Überlieferung reicht mit zehn erfaßten Drucken bis ins 18. Jahrhundert, daneben stehen in dieser Zeit und Anfang des 19. Jahrhunderts billige Volksbuch-Ausgaben, »gedruckt in diesem Jahr«. Hans Sachs schuf 1556 ein Drama 'Melusina' auf der Basis von Thürings Werk, Jakob Ayrer eine 'Tragedi ... von der schönen Melusina und ihrem Verderben und Untergang' in zwei Teilen, gedruckt 1598, ebenfalls auf der Basis von Thürings Roman.<sup>28</sup> Nach

<sup>24</sup> Vgl. Ruh [Anm. 19]; Bennewitz-Behr [Anm. 21]; Ulrike Junk, »So müssen Weiber sein.«. Zur Analyse ... der »Melusine« des Thüring von Ringoltingen, in: Ingrid Bennewitz (Hg.), *Der frauwen buoch*. Versuche zu einer feministischen Mediävistik, Göppingen 1989 (GAG 517), S. 327–352; vgl. auch Anm. 40. Zur ›imaginierten‹ Weiblichkeit vgl. Silvia Bovenschen, *Die imaginierte Weiblichkeit*. Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen, Frankfurt a. M. 1979 (edition suhrkamp 921).

<sup>25</sup> So Jean Markale, *Mélusine ou l'androgynie*, Paris 1983; vgl. auch Klugsberger [Anm. 21].

<sup>26</sup> Karl Schorbach, *Die Historie von der schönen Melusine*, Zs. f. Bücherfreunde 1 (1897), S. 132–142; 9 (1905), S. 147f.

<sup>27</sup> Paul Heitz / François Ritter, *Versuch einer Zusammenstellung der deutschen Volksbücher des 15. und 16. Jahrhunderts*, Straßburg 1924, S. 125–131; vgl. jetzt auch Bodo Gotzkowski, ›Volksbücher‹. Prosaromane, Renaissancenovellen, Versdichtungen und Schwankbücher. Bibliographie der deutschen Drucke. Tl. I: Drucke des 15. und 16. Jahrhunderts, Baden-Baden 1991 (*Bibliotheca bibliographica Aureliana* 125), S. 105–125.

<sup>28</sup> Die Angabe Ayrers, daß er eine französische Quelle benutzt habe, bezieht sich wohl auf

einer Pause von 180 Jahren erfuhr die Melusinengeschichte erst bei Justus Friedrich Wilhelm Zacharias 'Zwei neue schöne Märlein' (1772) eine Neubearbeitung, bevor Ludwig Tieck Thürings Roman im Jahre 1800 in seiner ›Romantischen Dichtung‹ erneuerte. Ausgangspunkt war für ihn wohl ein späterer Druck, vielleicht Feyerabends 'Buch der Liebe', das er kannte, aber nicht besaß;<sup>29</sup> darüber hinaus muß er Zugang zu einer französischen Fassung gehabt haben, weil er einen charakterischen Übersetzungsfehler Thürings korrigiert.<sup>30</sup>

Tieck beginnt, anders als Thüring, nicht mit einer Rechtfertigung des Themas, dem Anlaß zur Abfassung und dem Verweis auf die Quelle, sondern benennt allgemein das Programm der Erzählung: *Wie oftmals durch Gunst der Frauen Männer zu hohem Glück und Ehre gelangt sind, davon findet man in der Geschichte viele Beispiele, unter anderem auch in folgender sehr wunderbaren Historie, die vielen nur ein Märchen dünken möchte, weil einige Umstände zusammen treffen, die fast an das Unwahrscheinliche gränzen.*<sup>31</sup>

Tieck bezieht sich auf die Versprechungen, die Melusine Reymund für den Fall der Eheschließung gibt – hier aber ist ›Glück und Ehre‹, anders als im mittelalterlichen Roman, auf die Person, nicht auf die Familie bezogen, und Tieck kürzt auch immer wieder genealogische Referenzen – so in Kapitel 17 (auf das 'Buch der Liebe' bezogen)<sup>32</sup> die Vorausdeutung auf die Kinder, die Nennung von Uriens Sohn (21), das Wappen des Anthonius (29) und dessen Nachkommen und deren Herrschaften (36), die Darstellung genealogischer Probleme (54) und den Überblick über die Melusinenkinder (58) mitsamt dem Bezug auf die Abkunft der Auftraggeber (65, 66): die Dimension des ›Haus-Romans‹ ist reduziert.

Die Wahrheitsbeteuerung im zweiten Teil des einleitenden Satzes bezieht sich auf die höhere Wahrheit der Erzählung – Thüring hatte die historische Wahrheit durch die genealogischen Verknüpfungen beweisen wollen. Die höhere Wahrheit, daß es sich nicht ›nur‹ um ein Märchen handelt, nennt der Schlußsatz einen *Spiegel alles menschlichen Glückes*. Die Verbindung des Menschen zu einer anderen Welt, sein Glück in dieser Verbindung, sein Unglück, weil er ihr nicht gewachsen ist: das ist die höhere Wahrheit der Mahtenehe-Geschichte, wenn die äußeren Umstände auch *an das Unwahrscheinliche gränzen*.

Tieck folgt, anders als in seiner Adaptation der 'Magelone', dem Handlungsverlauf mit großer Treue und setzt nur kleinere neue Akzente – sein Erzählton ist ausführlicher und ›behaglicher‹, auch betulicher durch gelegentliche Sprichwörter

---

Thürings Quellenangabe und nicht auf den Roman des Jean d'Arras. Zu Ayres vgl. John George Robertson, Zur Kritik Jakob Ayres. Mit besonderer rücksicht auf sein verhältnis zu Hans Sachs und den englischen komödianten, Leipzig 1892; Gottfried Höfer, Die Bildung Jakob Ayres, Leipzig 1929 (Von deutscher Poeterey 6).

<sup>29</sup> Dichter über ihre Dichtungen. Ludwig Tieck, Bd. 9/1, hg. v. Uwe Schweikart, München o. J., S. 245.

<sup>30</sup> Thüring übersetzt Coudrettes *la fontaine de soif* fälschlich mit ›Durstbrunnen‹, weil er *soif* als ›Durst‹ betrachtet; richtig *soif* ›Gehege, Waldstück‹, lat. *saepes*. Tieck korrigiert in ›Waldbrunnen‹. Vgl. Schneider [Anm. 21], S. 34.

<sup>31</sup> Zitate nach der Ausgabe in Tiecks Schriften, 13. Band, Berlin 1829, hier S. 69.

<sup>32</sup> Hans-Gert Roloff (Hg.), Thüring von Ringoltingen, Melusine. In der Fassung des Buchs der Liebe, Stuttgart 1969 (Reclams Universal-Bibliothek 1484/1485).

und Redensarten, durch Idyllisierung wie beim Hochzeitsfest zwischen Reymund und Melusina, wo *die Zelter mit Fähnlein und buntgemalten Wappen prangten und liebliche Musik erscholl* (S. 86). Die andersweltliche Dimension Melusines erscheint beim Hochzeitsfest im Vergleich mit Venus (*als wenn die Göttin aus dem Meere gestiegen wäre und so eben die letzten Wogen von ihr niedergleiten wollten*, S. 86f.) und in der Ausstattung des Schlafgemachs mit mythologischen Malereien, die Götterliebschaften (Leda, Venus und Mars, Galatea) darstellen: Melusines Verbindung mit Reymund ist eine ›Göttinnenliebschaft‹. Erstmals an dieser Stelle werden zur Intensivierung des poetischen Moments Liedtexte eingeschaltet: Damen und Ritter besingen einzeln und im Chor die Hochzeit und die Liebe, in der die Verschiedenheit von Fee und Sterblichem, von Frau und Mann aufgehoben ist:

*Ein süß Erstaunen fesselt Herz und Sinnen.  
Die Liebe brennt in Augen, Lippen, Händen,  
Die Küsse küssen sich, nicht mehr verschieden.* (S. 90).

Das nächste Lied singt Melusina selbst im Bade, als sie von Reymund belauscht wird: eine Klage über die Qual der Verhaftung an das Tabu und ein Ausdruck der Sehnsucht nach Erlösung:

*Rauscht und weint ihr Wasserquellen  
In der stillen Einsamkeit,  
Die Erlösung ist noch weit,  
Meine Thränen mehren eure Wellen.  
  
Ach, wann wirst du, Trauer, enden  
Von mir nehmen meine Schmach?  
Immer ist die Strafe wach,  
Keiner kann das böß Verhängnis wenden.* (S. 115f.)

Tieck benennt hier die Ursache für Melusines Erlösungsbedürftigkeit: die Strafe für das Vergehen am Vater, und den ›Fluch der Mutter‹ hatte er auch als eigenes Interesse an der Geschichte bezeichnet.<sup>33</sup>

Die Peripetie, die durch Geoffreys Brandstiftung und Brudermord ausgelöst wird, intensiviert Tieck durch ein Klagelied Reymunds (S. 126), und auch die Abschiedsrede Melusinas erscheint in Versen – keine Liedstrophen mehr, sondern ungegliederte Paarreime. Das Abschieds-›Duett‹ verzichtet auf die Reime und bezieht seine poetische Kraft aus der Anapher *Gesegn' Dich Gott*, die Tieck von Thüring übernommen hat, der ja seinerseits dieses rhetorische Mittel bei Coudrette gefunden hatte. Die Tafelinschrift am Grab des König Helmas erscheint in Form einer Ballade, und die ›Moral‹ wird gleich zweimal, am Schluß der vorletzten und letzten Strophe, formuliert:

*... also bösen Dingen  
Folgt alsbald auf dem Fuß die Strafe nach,  
Und Gott's Gerechtigkeit bleibt immer wach.  
  
...  
An Eltern darf kein Kind die Hände legen,  
Es folgt der Fluch, wer also sich verwegen* (S. 145f.)

<sup>33</sup> Tieck [Anm. 29], S. 237.

Tiecks Interesse war ja gerade von dem Fluch geweckt worden, und hier erscheint die Geschichte fast als Exempel zum Vierten Gebot, *Gott's Gerechtigkeit* wird beschworen. Der christlich motivierte Zusammenhang von Sünde und Strafe ist jedoch nur eine Dimension des Fluchs, der relativ äußerlich bleibt: wichtiger ist der Eindruck des überindividuellen Verhängnisses, das auf den drei Schwestern, vor allem auf Melusina liegt – das Schicksalhafte als *Spiegel alles menschlichen Glückes*.

Mit der Meliora- und Plantina-Geschichte schlägt nun die Erzählform völlig in Verse um, und zwar in achtzeilige Stanzen, der mittelalterlichen Epenstrophe vergleichbar, durch die »italienischen Ritterepen« vermittelt – Boiardo, Ariost, Tasso, Tieck nennt Puleis 'Morgante' – und von Wieland im 'Oberon' (auch einem Feenmärchen!) variierend aufgegriffen. Nur den Tod Geoffroys berichtet Tieck wieder in Prosa. Er erreicht damit eine formale Ausgliederung der beiden Abschnitte und eine Konzentration auf die Haupthandlung, ohne inhaltlich von der Vorlage allzuviel preiszugeben: die Parallelschicksale der beiden Schwestern erscheinen als Bestätigung der Melusinengeschichte, *aus alter Zeit* berichtet und dadurch in erzählerisch größere Distanz gerückt. Tieck hatte schon in 'William Lovell' (1792–96) einzelne Lieder in den Prosaroman eingelegt, mehr noch in die 'Magelone' von 1796 (die durch Brahms Vertonung bekannter sind als die Erzählung selbst) – ob er durch altfranzösische Vorbilder wie den 'Roman de la Rose ou Guillaume de Dôle' oder den 'Roman de la Violette' (den er über Helmine von Chézy kennen konnte) angeregt wurde, muß offenbleiben; Vorbild könnte auch die Chante-fable 'Aucassin et Nicolette' mit ihrer Mischung aus Vers und Prosa gewesen sein. Den Schluß als eigenes Kurz-Epos durch die Strophenform auszuzeichnen, ist jedenfalls ohne Vorbild. Tiecks Heraushebung der eigentlichen Melusinenhandlung ist wohl nicht nur aus erzählerischer Ökonomie geboren, sondern auch aus dem Bestreben, gerade sie in den Mittelpunkt zu stellen, weil sie die eigentlich dramatische Zuspitzung bietet: die Erlösung könnte gelingen, aber die Schwäche des potentiellen Erlösers verhindert sie.

In der großen Klagerede Melusines über Reymunds Verrat fügt Tieck ein Stichwort ein, das in den alten Texten fehlt: Wäre Reymund seinem Eid treu geblieben, hätte sie sterben können.

*In Erde ruhte dann der Leib im Frieden,  
Die Seele wär' aus Leid im (!) Freud gekommen,  
Aus Fegefeuer in Himmelslicht genommen. (S. 129)*

Vom Fegefeuer ist bei Thüring nicht die Rede, ebensowenig bei Coudrette – dort wird vielmehr der Eindruck erweckt, Melusine dürfe unter anderem wegen ihres vorbildlichen christlichen Lebenswandels damit rechnen, gleich ins Paradies zu kommen: *so wer ich natürlichen by dir gewesen und beliben und als ein ander natürlich wib gestorben und der erden bevolhen worden, und were myn sele von mynem lib gewißlich zu der ewigen fröude komen* (S. 93, 21 ff.). Da die Lehre vom Fegefeuer im Spätmittelalter Gemeingut war, die Vorstellung, daß jeder Mensch, der nicht auf Erden bereits Buße für die Sünden, von denen niemand frei ist, geleistet hatte, nach dem Tode »gereinigt« werden müsse, Melusine aber mit der unmittelbaren Seligkeit rechnet, scheint sie hier davon auszugehen, daß ihre Verwandlung hinreichend Genugtuung für ihre

Sünden gewesen sei. Die Bindung an das Tabu ist also im alten Roman völlig integriert in die christliche Heilslehre: Melusines Samstage sind Bußtage wie der Rückzug Gregors bei Hartmann zur Buße vor der Tafel, die ihm seine objektive Bindung an die Sünde vorhält. Tieck hat das wohl nicht so konsequent verstanden, er ist weniger am heilsgeschichtlichen als am schicksalhaften Aspekt interessiert: der magischen Wirkung des Fluches der Mutter, der die Töchter bis zum jüngsten Tag bannt. Diese unaufhebbare Bindung an ein fatales Geschick ist eines von Tiecks großen Themen – zu denken ist an erster Stelle an den 'Blonden Eckbert', der mit der 'Melusine' auch durch den eigentlich fehlenden Schluß vergleichbar ist – in der Novelle werden die Rätsel gewaltsam gelöst, im »Märchen« bleibt das Schicksal der beiden Schwestern ungewiß. Aus diesem Leit-Interesse am Fluch der Mutter gliedert Tieck seine Fassung in die romantische Schicksalsliteratur ein: die magische Bindung bleibt für den Einzelnen unaufhebbar bestimmend.

### Die reine Natur: Fouqués 'Undine'

Elf Jahre nach Tiecks Erneuerung der 'Melusina' veröffentlichte Friedrich de la Motte-Fouqué die Erzählung, die »das triumphierende Vorhandensein« (Bachmann) der Wasserfrau Undine begründete. Nicht nur war sie ein triumphaler Erfolg beim Publikum (Fouqué ließ sich abbilden in Uniform mit seinem französischen Wahlspruch links und der Aufzählung seiner literarischen Erfolge rechts: *Die Lyra klang: Sigurd zwang. Undine sang. Der Ring umschlang.*), sondern auch bei seinen literarischen Freunden: E. T. A. Hoffmann wollte den Stoff auf die Opernbühne bringen, und Fouqué schrieb ihm das Textbuch dazu. Im Zusammenhang mit seinen Mittelalterstudien, die er in seinen Dramen und Romanen (darunter dem genannten 'Zauber-ring') verwertete, war er auf die Versnovelle 'Peter von Staufenberg', die ein Angehöriger dieses Geschlechts, Egenolf von Staufenberg, um 1310 verfaßt hat, gestoßen;<sup>34</sup> Fouqué kannte wohl einen der drei Straßburger Drucke oder die Bearbeitung von Bernhard Schmidt und Johann Fischart, die 1588 in Straßburg erschienen war.

Es handelt sich um eine Variante der Mahrtehe-Geschichte, die – ganz ähnlich wie im Fall der französischen Melusinen-Romane – auf einen Vorfahren aus der eigenen Familie übertragen wird: Der Held, Peterman, erhält die Liebe einer andersweltlichen Frau und Fülle des Gutes unter der Bedingung, daß er keine andere Frau heiratet, sonst müsse er sterben. Beide leben glücklich miteinander, aber als die Verwandten ihn zu einer Ehe mit der Königsnichte drängen und die Geistlichkeit ihm einredet, seine Geliebte sei der Teufel, schließt er die Ehe und stirbt als Folge des Treuebruchs. Die Verwandtschaft mit dem 'Lanval'-Typus ist evident: Die Fee hat keinerlei dämonische Kennzeichen (wie den Schlangenschwanz Melusines), die durch ein Tabu geschützt werden, sondern verlangt eine Loyalitätserklärung. Eine Beziehung zum Wasser ist ursprünglich nicht genannt, erst im Druck von 1588 wird von *eyner Meer Vein oder Meervenus* gesprochen. Der Erzähler versucht den Stoff zu

<sup>34</sup> Ausgabe bei Röhrich [Anm. 2].

verchristlichen: die Fee führt Gott im Munde, ruft ihn zum Zeugen an (v. 405), Peterman befiehlt sich der Himmelskönigin Maria (v. 530 ff.), und als er seine Geliebte wie Lanval zu sich wünscht, tut er es unter Nennung Gottes (v. 543). Sie rät ihm, wenn er infolge des Treubruchs sterben sollte, die Gnadenmittel der Kirche zu empfangen (v. 997 ff.), und im Sterben verhält er sich auch so. Andererseits sehen die Hochzeitsgäste das Erscheinen des Beins der Fee beim Hochzeitsmahl als Zeichen ihres erotischen Besitzanspruchs auf Peterman als Werk des Teufels an (v. 1061). Die Fee ist nicht, wie Melusine, in die christliche Heilsordnung integriert, sondern nur äußerlich dieser angepaßt, sie behält ihren andersweltlichen, ja dämonischen Charakter.

Die Staufenberg-Erzählung hatte besonderen Erfolg in den ersten Jahren des 19. Jahrhunderts: Christian August Vulpius referierte sie im 2. Band der ›Bibliothek des romantisch Wunderbaren‹, gleichzeitig bearbeiteten Achim von Arnim und Clemens von Brentano sie für den 1. Band von ›Des Knaben Wunderhorn‹ in sieben Romanzen, und Arnim wiederholte sie in seinem Roman ›Armut, Reichtum, Schuld und Buße der Gräfin Dolores‹ von 1810 – Fouqué hatte also Anregungen genug. Hinzu kam die aus des Paracelsus ›Liber de nymphis ...‹ gewonnene Vorstellung, daß Elementargeister durch die Eheschließung mit einem Menschen eine Seele verliehen bekommen und sie deshalb nach einer solchen Verbindung streben.<sup>35</sup> Damit erhält das andersweltliche Wesen eine Biographie – ähnlich wie Melusine durch den Fluch der Mutter eine Geschichte vor ihrer Begegnung mit dem menschlichen Partner hat.

Fouqué stellt Undine als naturhafte Kindfrau vor, mit seltsamen, fast hexenartigen Zügen:<sup>36</sup> das wilde, ungebändigte Mädchen ist das Gegenbild zum stillen, verträumten Kind, das eine Lieblingsfigur der Romantik darstellt. Nach der Hochzeit, die Undine eine Seele gibt, ist sie *still, freundlich und achtsam, ein Hausmütterlein und ein zart verschämtes jungfräuliches Wesen zugleich*. Aber sie bleibt fremdartig in der höfischen Welt, was sich vor allem in ihrem elementaren Verständnis der Eltern-Kind-Bindung zeigt: sie glaubt Bertalda eine Freude zu machen, als sie ihr den alten Fischer mit seiner Frau als Eltern vorstellt, und versteht nicht, daß in dieser Welt die Familie nicht ein Ort der emotionalen Entfaltung, sondern der sozialen Determination ist und die Aufdeckung der niederen Herkunft die stolze Bertalda empfindlich kränken muß. Und sie ist unfähig, die bedenkliche Bedeutung des goldenen Halsbandes als Liebespfand, das Huldbrand Bertalda geschenkt hatte, zu verstehen, wenn sie ihr für das von Kühleborn gestohlene Ersatz anbietet: derartige Doppelbödigkeiten sind ihrem einfachen, reinen Gemüt unzugänglich.

Während bei den Melusinen ihre andersweltliche Bindung in einem äußeren Zeichen konkretisiert ist, sie aber sonst an die sozialen Normen der Gesellschaft weitgehend angepaßt bzw. nicht in erkennbarem Konflikt erscheinen (Melusines ungewöhnliche Bautätigkeit wird z. B. akzeptiert), ist bei Undine ihre Herkunft im Cha-

<sup>35</sup> Liber de Nymphis, Sylphis, Pygmaeis et Salamandris et de caeteris spiritibus, nhd. hg. v. Will-Erich Peuckert, Basel/Stuttgart 1967, S. 462–498 (Theophrastus Paracelsus, Werke, Bd. 3).

<sup>36</sup> Vgl. die Illustrationen, die Arthur Rackham zu einer englischen Ausgabe geschaffen hat, reproduziert in der Ausgabe bei Georg W. Dietrich, München o. J. [1917 ff.] (Kleinodien der Weltliteratur 3).

rakter sichtbar: sie ist die reine Natur im Gegensatz zu der von fragwürdigen sozialen Normen geformten Gesellschaft. Nach der Eheschließung, der Seelen-Gewinnung also, ist dieser Gegensatz reduziert: sie repräsentiert jetzt die erlöste Natur, die von der Wildheit und koboldhaften Widerspenstigkeit des Kindes befreit ist und (nicht ohne biedermeierliche Züge) sanfte Ursprünglichkeit verwirklicht. Die aggressiven Züge, die bewußt gegen die Konventionen arbeiten, sind auf die andersweltlichen Verwandten mit ihrem Repräsentanten Kühleborn konzentriert. Nicht einmal nach dem Treuebruch zeigt Undine Aggressivität – wie sie Melusines erste Reaktion war –, sondern nur Klage, und der treulose Huldbrand wird von ihr totgeweint, wobei allerdings die Wassersymbolik glücklich mit ihrer Herkunft aus diesem Element korreliert. Alle dämonischen Züge sind getilgt, Undine ist eine *sanfte tötærinne*. Die Ehe domestiziert das Elementarwesen in schon bedenklicher Weise – so viel reine Güte ist nahezu unerträglich und macht die Abwendung Huldbrands zu Bertalda, die ähnliche Werte des sozialen Prestiges wie er hochhält, erklärbar und zeigt Fouqués oft getadelten Unsagbarkeitstopos am Anfang des 13. Kapitels als das, was er ist: ein traditionelles literarisches Mittel, die in dieser symbolisch-märchenhaften Erzählung unpassenden psychologischen Finessen und Differenzierungen auszusparen.

Fouqué benutzt zwei topische Schemata zur Darstellung des Mahrtehe-Komplexes: einmal das Schema von der virginitätsgebundenen Unabhängigkeit und Stärke der Frau (Prototyp Brünhild), und dann das Pastourellen-Schema: Begegnung eines Ritters mit einem ›Naturkind‹, einem einfachen Mädchen, ein Schema, das einen sozialen und kulturellen Unterschied zwischen Frau und Mann impliziert und zur Zeit Fouqués z. B. durch Goethes 'Faust' literarisch aktualisiert war – es ist eines der literarisch produktivsten zur Darstellung ›asymmetrischer‹ Liebesbeziehungen. Die Bewertungen in diesen Schemata sind prinzipiell offen: die ›Zähmung‹ der wilden Jungfrau kann als Verlust von Freiheit und Stärke oder als Gewinn von Sozialität und Einbindung gedeutet werden, das Pastourellenschema kann das Mädchen als Vertreterin der wahren, ›natürlichen‹ Werte oder als ungebildet und dumm exponieren. Fouqué, durch seine Säkularisierung des paracelsischen Beseelungsgedankens, bewertet die Domestizierung der Wasserfrau und ihre Übernahme bürgerlich-patriarchalischer Vorstellungen von weiblichem Rollenverhalten positiv und bringt durch die umgekehrte Besetzung des Pastourellen-Schemas die Ambivalenz ein: Undine ist die wahrhaft Liebende. Die lebens- und güterspendende Kraft der Feen ist hier konzentriert auf das absolute Gefühl, die Fülle der Liebe – sie, und nicht eine schöne Nachkommenschaft und Reichtum wie in der feudalen Welt, ist der oberste Wert, das Geschenk aus der anderen Welt. Der Gegensatz Natur – Gesellschaft ist also auf den beiden Ebenen verschieden bewertet, wobei noch angemerkt werden muß, daß auch die ›ungezähmte‹ Undine ein relativ harmloses Wesen ist, das im Rahmen einer restringierten Rollenkonzeption bleibt und die magischen Potenzen der Andersweltfrauen bereits auf Ungebärdigkeit und Launenhaftigkeit reduziert hat: kindhafte Verhaltensweisen, die zum patriarchalischen Frauenbild passen. Das Entsprechende gilt für die ›natürliche‹ Liebe: sie ist in der bürgerlichen Gesellschaft an die Frauen delegiert, da die Männer wichtigere gesellschaftliche Aufgaben zu erfüllen haben. Für die Liebesdiskussion zu Beginn des 19. Jahrhunderts ist diese

Hochwertung des nichthinterfragbaren Gefühls, der Unmittelbarkeit und Nichtüberformtheit der Empfindung im Gegensatz zur Liebeskonzeption des Ancien régime typisch, aber Fouqué bleibt hinter den weiter getriebenen Positionen einer Gleichheit der Geschlechter, wie sie Schlegel in der 'Lucinde' vertritt, deutlich zurück: die heimliche (und unheimliche) Borniertheit seiner Vorstellungen war für den Erfolg der 'Undine' verantwortlich: hier wird das verstörende Potential der Mahrtehe-Geschichte domestiziert (ein großer Unterschied zu Melusine!) und sentimentalisiert, die ›wahre‹ Liebe erweist sich im Erlösungsschluß als gefühlige Vision, die aber nicht von dieser Welt ist, nicht sein kann. Der Mensch ist zwar Teil der Natur, aber nur der Tod rettet ihn vor der völligen Entfremdung. Der Tod als Erlösung zum eigentlichen Leben – das ist eine Kontrafaktur der Todessehnsucht der Melusine im spätmittelalterlichen Roman: auch dort ist der Tod Signum des wahren Menschseins, die irdische Sterblichkeit Überwindung der perpetuierten Bindung an die niedere Dämonenwelt. In beiden Fällen ist der Tod Eingang zu einer höheren Seinsform, für den Christen zum Paradies, für den Romantiker zur Auflösung des Individuums in der Alleinheit der unendlichen Liebe.

Viel aspektreicher und differenzierter in den Formen der Liebe, in den Möglichkeiten und Grenzen des Mißlingens und Gelingens, hat Clemens Brentano diese Thematik in den 'Rheinmärchen' entfaltet.<sup>37</sup> Daneben hat er auch einen unvollendeten Versuch mit dem Melusinenstoff selbst unternommen: 'Der arme Raimondin', entstanden 1815/1816.<sup>38</sup> Raimondin ist von Melusinen geradezu umgeben: Mutter und Schwestern heißen so, und des Nachbars Töchterlein, der Mutter Patenkind. Raimondins Vater, ein überzeugter Republikaner, verbrennt den adligen Stammbaum seiner Frau, was zur tiefsten Kränkung wird: deutlicher konnte Brentano die Abkehr von der genealogischen Interpretation des Melusinenthemas kaum symbolisieren. Soweit das Fragment erkennen läßt, wird die nachbarliche Melusine ihm zum Schicksal, der Kehrreim:

*O pauvre Raimondin,  
il faut que tu te meures,  
à la belle Mélusine  
tu as brûlé le cœur, (S. 755)*

auf das Verbrennen des mütterlichen Stammbaumes bezogen, wird verwandelt in:

*O pauvre Raimondin,  
il faut que tu te meures,  
la perfide Mélusine  
t'a rompu le cœur. (S. 757)*

Die verderbliche Schönheit der Frau ist es, die den Mann zugrunde richtet, wie im Lore-Lay-Gedicht Brentanos (›Zu Bacharach am Rheine‹). Die traditionelle Rollenverteilung ist umgekehrt: nicht der Mann ist treulos (Lore Lay ist allerdings betrogen worden), sondern *la perfide Mélusine* verweigert ihm die Liebeserlösung. Brentano

<sup>37</sup> Beatrice Derksen, Die symbolische Behandlung der Elemente in Clemens Brentanos 'Rheinmärchen' unter besonderer Berücksichtigung des Melusinenmotivs, Wiss. Staatsarbeit Berlin 1986.

<sup>38</sup> Clemens Brentano, Werke, hg. v. Friedhelm Kemp, Bd. 2, München 1963, S. 741–761.

macht diesen Tausch deutlich in einer Szene, als der junge Raimondin sich im Hause mit allerlei ›Flitterkram‹ behängt hatte und auf dem Wege zum Nachbarhaus sich in den Brunneneimer gesetzt und versehentlich in die Tiefe gefahren war, wo er glaubte, *da unten müsse Melusine nun wohnen*. Als man ihn auf seine Hilferufe hin hinaufzieht, sieht er, mit dem *Hut à la Montgolfier*, mit *Perlenschnüren*, *Bändern*, *Flitter* und *allerlei bunten Nadelkissen behängt*, aus *wie eine Brunnennymphe*. Die Vertauschung der Rollen – erlösungsbedürftig der Mann – betrifft nicht die Sphären: die dämonische bleibt bestimmend für die Frau, und ihr Kennzeichen ist die magische erotische Anziehungskraft. Allerdings hat Brentano damit nicht ›das Weibliche‹ schlechthin fassen wollen – neben der ›perfiden‹ Melusine steht ja die Schwester Lusine (mit verkürztem Namen und undämonisch), die anscheinend dem Bruder in Offizierskleidung in den Krieg gefolgt war, um ihn zu retten – und diese beiden, gleichermaßen Verwundeten, ruhen *so still und selig nebeneinander, als lägen sie unter einem Herzen*: die geschwisterliche Liebe, ohne die zerstörende Erotik, kann das Glück schenken, das die erotische Liebe nicht geben kann. Bei Brentano ist der Mahrtenche-Mythos zum Projektionsraum für die Problematik der Geschlechterliebe geworden – ihre zerstörerische und ihre heilende, erlösende Macht. Ob die Utopie, die er in den ‘Rheinmärchen’ im Lebenslauf seines Helden Radlauf gestaltet, auch seinem armen Raimondin beschieden gewesen wäre – dem Titel nach darf man bezweifeln, daß die Liebe der Melusinen-Mutter, der Lusine-Schwester und der Melusinen-Geliebten in eins hätte geführt werden können.

#### Raimund geht: Grillparzers ‘Melusina’

In Albert Lortzings Oper von 1843/1845 wird die Vereinigung des Paares, die Fouqué im Symbol der Quelle, die den Grabhügel des Ritters umzieht, gestaltet hatte, zu einem Tableau vereindeutigt: im Kristallpalast des Wasserfürsten Kühleborn, in einer Welt ohne Leid, sind Undine und Hugo im »ewigen Frieden« vereint. Die Anregung dafür nahm der Autor/Komponist aus Grillparzers Libretto. Schon im Juni 1817 hatte dieser ein Szenar entworfen auf der Basis des spätmittelalterlichen Romans: die Vorgeschichte Melusinas und die ihrer Schwestern sollte vorkommen, ein Erlösungsschluß scheint noch nicht geplant gewesen zu sein. Als Beethoven Grillparzer im Jahre 1823 um ein Opernbuch bat, führte dieser die Dichtung vom 15. bis zum 23. März 1823 aus und übersandte sie im Mai. Beethoven aber, der mit der Komposition der 9. Sinfonie beschäftigt war, verzögerte den Beginn der Arbeit. Er führte lange Gespräche mit Grillparzer über Einzelheiten, machte aber nicht einmal kompositorische Skizzen. Vielleicht hat ein Brief des Intendanten der Berliner Hofoper, des Grafen Brühl, der im April 1826 Bedenken wegen der Ähnlichkeit des Sujets mit Fouqué-Hoffmanns ‘Undine’ anmeldete, zum endgültigen Verzicht Beethovens auf die Komposition geführt. Nach Beethovens Tod am 26.3.1827 erwarb Conradin Kreutzer die Rechte und vertonte den Text. Die Oper wurde 1833 uraufgeführt; sie konnte sich auf der Bühne nicht durchsetzen.

Grillparzer, der ein großes Interesse an Musik besaß, recht gut und gern Klavier spielte, hatte die Notwendigkeiten der Opernbühne und die Eigenart von Beet-

hovens Spätstil bei der Gestaltung des Textbuchs reflektiert: *Ich wählte daher die Fabel der Melusine, schied die reflektierenden Elemente nach Möglichkeit aus und suchte durch Vorherrschen der Chöre gewaltige Finales, und indem ich den dritten Akt beinahe melodramatisch hielt, mich den Eigentümlichkeiten Beethovens letzter Dichtung möglichst anzupassen.*<sup>39</sup>

Beethoven arbeitete zu dieser Zeit zwar schon an der 'Missa solemnis', aber Grillparzer konnte sie nicht kennen, er hatte seine Vorstellung wohl an der Kantate 'Meeresstille und glückliche Fahrt' op. 112 (1815) mit ihren in der Tat melodramatischen Wirkungen gebildet.

Für sein Libretto integrierte Grillparzer die Melusinen- und die Undinenthematik. Die Namen und Figuren kommen aus der 'Melusine': die andersweltliche Frau mit dem körperlichen Zeichen, das Raimund von seinem Diener Troll schon vor der Begegnung genannt erhält: Melusina und ihre Schwestern werden beschrieben:

*Hold ihr Antlitz, ihre Leiber  
Halb ein Fisch und halb wie Weiber (S. 228)*

Raimund weiß zwar um die Besonderheit Melusinas, aber der Anblick des »Ungeheuers«, ihre Bindung an das Tierische der elementaren Welt, führt ihn zum Fluch auf sie und zur gewollten Trennung. Damit wird das »undinische« Treuemotiv eingeführt – so nennt es Melusina als Bedingung ihres und seines Glücks, als sie ihm im Traum erscheint. Das Reich der Geister, der »Wesen höherer Art«, ist das Reich der Träume: *Traum umgibt uns, die wie Träume sind*, sagt Melusina (S. 230). Es ist auch das Reich der Erkenntnis und der Anschauung des Schönen, ein säkularisiertes christliches Paradies: *Der Erde Müh und Not entronnen, wirst du erkennen, was du jetzt nur ahnest, und schauen, was dir jetzt Mühe macht, nur zu denken*. Es ist die romantische Welt der Allverbundenheit in der Ur-Poesie, die Welt, die Christian bei der Bergkönigin im 'Runenberg' Tiecks findet, die Elis Fröbom in den 'Bergwerken zu Falun' sucht – hier allerdings unter Reduzierung der dämonischen Komponente Tiecks und Hoffmanns. Wie dort macht die Begegnung mit dieser höheren Welt untauglich für die alltägliche, die hier durch eine Frauenfigur repräsentiert wird, die schon durch ihren Namen Bertha ihre Abstammung von Fouqués Bertalda verrät. Jedoch als Raimund sich ihr zuwendet, spielt er »gedankenlos« mit Melusinas Ring – und sie erscheint. Seinen letzten Versuch, durch das Wegwerfen des Liebespfandes sich von ihr zu lösen, bereut er sofort und will den Ring auch um den Preis des Lebens zurückholen. Mit diesem höchsten Einsatz – er stürzt sich in sein Grab – gewinnt er Melusina:

*Tod versöhnt,  
Treue gekrönt.*

Und der Chor singt das Epimythion:

*Wem sich höhere Mächte künden,  
Muß auf ewig sich verbünden,*

<sup>39</sup> Friedrich Grillparzer, Werke, Bd. XX, hg. v. August Sauer, Stuttgart 1894, S. 208; Zitate aus 'Melusina' nach Bd. VII.

Oder nahen mög er nie,  
Halben Dienst verschmähen sie. (S. 268)

Von den – teilweise gattungsbedingten – sprachlichen Schwächen abgesehen, ist Grillparzers 'Melusina' die eigentliche romantische Gestaltung des Mythos. Das andersweltliche Reich ist zum Paradies der romantischen Kunstreligion geworden, wer dorthin will, muß die Bindungen an die Konventionen und Regeln der alltäglichen Welt gänzlich abstreifen und sein Leben hingeben, um ein höheres zu gewinnen. Es geht nicht, wie in den älteren Fassungen, um die Integration eines andersweltlichen Wesens in die als Norm gesetzte (christliche) Menschenwelt, um seine Erlösung, sondern die Bewertung ist umgekehrt: der Mensch soll von der Trivialität seines Daseins erlöst werden durch die »höheren Mächte«, in denen Natur und Poesie eins sind. Melusina kommt nicht mehr zum sterblichen Mann, er muß zu ihr gehen, sich mit ihr in ihrem Reich zu ewigem Glück verbinden, muß sein Leben aufgeben. Nicht sie gewinnt Sterblichkeit als Zeichen der Erlösung – er gewinnt Unsterblichkeit.

Felix Mendelssohn hat, enttäuscht von Kreutzers Musik, eine eigene musikalische Gestaltung des Melusinen-Mythos geschaffen in seiner Ouvertüre 'Zum Märchen von der schönen Melusine' op. 32, uraufgeführt 1834. Der Titel übernimmt von Tieck das Stichwort »Märchen« und lehnt sich außerdem entweder an eine andere Nachdichtung dieses Autors ('Wundersame Liebesgeschichte der schönen Magelone') oder an die Titel der frühen Drucke (z. B. Knoblauch, Straßburg 1516: 'Die Histori oder geschicht von der edlen und schönen Melusina') an, aber die Musik läßt keinen Zweifel, daß Grillparzers Fassung als Inspiration gewirkt hat: das Melusinenthema wird zu Beginn vorgestellt, Raimund rhythmisch durch eine stolze »ritterliche« Thematik gekennzeichnet, eine eingängige As-Dur-Melodie könnte man als Liebesthema bezeichnen. Das Melusinenthema bezwingt die ritterliche Melodie mehr und mehr und behält auch das letzte Wort: die Vereinigung in Melusines Reich.

Richard Wagner übernahm dieses Thema für seine Rheintöchter im 'Ring des Nibelungen': seine Elementarwesen überleben die Götterdämmerung und führen den Ring in die Tiefe zurück, woher er gekommen ist. Wagners Opern exponieren das Mahrtenehe-Thema in vielfacher Gestalt: Holländer und Senta, Venus und Tannhäuser, Lohengrin und Elsa, Brünnhilde und Siegfried – eine solche Fülle von andersweltlichen Partnerschaften finden wir sonst nur bei Clemens Brentano in seinen Rheinmärchen.<sup>40</sup>

<sup>40</sup> Vgl. Derksen [Anm. 37]. Ich übergehe die Melusinen-Motive bei Fontane im Entwurf 'Oceane von Parzeval' und im 'Stechlin', weil hier die Struktur aufgegeben ist und die Melusinen-Thematik lediglich benutzt wird, um den Frauenfiguren eine bestimmte elementare Dimension zu geben (»So müssen Weiber sein«), vgl. Renate Schäfer, Fontanes Melusine-Motiv, Euphorion 56 (1962), S. 69–104.

## Undine geht und kommt – Jean Giraudoux und Ingeborg Bachmann

Im Jahre 1909 schrieb der Germanistikstudent Jean Giraudoux im Rahmen seiner Studien an der Sorbonne bei Charles Andler einen Essay über Fouqués 'Undine', in dem er deutliche Kritik an dem romantischen Autor übt – nicht zuletzt wegen seines bornierten Frauenbildes, der »bewundernden Anhänglichkeit der Frau an ihren Herrn, die sich nur durch eine grenzenlose Hingebung kundgiebt«. <sup>41</sup> Weiterhin rügt er die Beschränkung der Erzählung auf »die klaren, deutlichen, aufrechten Gefühle – Schmerz oder Freude, Hass oder Liebe« und den Verzicht auf »alle unbestimmten Empfindungen«.

Als er dreißig Jahre später sein eigenes Drama 'Ondine' schrieb – Uraufführung am 27. April 1939 im Théâtre de l'Athénée, ging er ganz ähnlich vor wie Fouqué: auch seine Ondine ist von klassischer Anhänglichkeit wie Undine, auch seine Personen haben klare Gefühle, sind nicht weniger schematisch als die Fouqués, was mit der starken Tendenz zur Allegorisierung von Handlung und Figuren zusammenhängt. Brechungen entstehen vor allem durch die fast ständig präsente Ironie. Zu dieser paßt natürlich die paracelsische Thematik des Seelengewinns durch die Ehe nicht – Ondine hat keine kleine Einzelseele wie die Menschen, sie ist Teil der Weltseele. Die Königin Iseut sagt zu ihr: *La question [de l'âme] ne se pose pas pour toi, ni pour aucune créature non humaine. L'âme du monde aspire et expire par les naseaux et les branchies. Mais l'homme a voulu son âme à soi. Il a merclé stupidement l'âme générale ... Il n'y a qu'une série des petits lots d'âme où poussent de maigres fleurs et de maigres légumes ...*

Damit ist das Thema der Annäherung beider Welten uminterpretiert, Ondine wird nicht mehr vom Verlangen nach einer Seele getrieben, sondern von dem radikalen, kompromißlosen Wunsch nach völliger Liebeseinheit mit dem Ritter Hans – ... *jamais homme et femme n'ont été liés d'aussi près en ce monde*, sagt er am Ende des 1. Aktes. Und in dem Gericht des 3. (eine Parodie auf die Feme-Szene in Kleists 'Käthchen von Heilbronn', das Giraudoux schon in seinem Essay genannt hatte) sagt sie auf Befragen von Hans, wer ihr einziger Gedanke sei: *Toi*.

Hans: *Quel est ton pain? Quel est ton vin? ...*

Ondine: *Toi.*

Hans: *Quel est ton dieu?*

Ondine: *Toi.*

Hans: *Vous l'entendez, piges! Elle perusse l'amour au blasphème* (S. 146)

Diese »blasphemische« Liebe geht so weit, daß sie auch seine Zuwendung zu Bertha verstehen und akzeptieren will; da aber mit seiner Treulosigkeit der Pakt zerbrochen ist, muß sie ihn töten oder besser: sterben lassen, wie es das Gesetz der Elementargeister fordert. Damit hat jetzt sie ihre Identität verloren, die nur in der Liebe zu Hans begründet war: sie ist wieder zum geschichts- und erinnerungslosen Elementarwesen geworden. Sie erkennt Bertha, die zum toten Hans kommt, nicht mehr und weiß auch nicht, wer er war:

<sup>41</sup> Zit. nach Laurent LeSage, Die Einheit von Fouqués Undine. An Unpublished Essay in German by Jean Giraudoux, *The Romanic Review* 42 (1951), S. 122–134; vgl. ferner ders., Jean Giraudoux, Surrealism, and the German Romantic Ideal, Urbana 1952. Text: *Le théâtre complet de Jean Giraudoux, Ondine*, Neuchâtel/Paris 1946.

Ondine: *Quel est ce beau jeune homme, sur ce lit ... Qui est-il?*  
 Le Roi des Ondins: *Il s'appelle Hans.*  
 Ondine: *Quel joli nom! Qu'a-t-il à ne pas bouger?*  
 Le Roi des Ondins: *Il est mort ...*  
 Ondine: *Qu'il me plaît! ... On ne peut pas lui rendre la vie?*  
 Le Roi des Ondins: *Impossible!*  
 Ondine, se laissant entraîner:  
*Comme c'est dommage! Comme je l'aurais aimé!* (S. 166f.)

Die paradisische Vorstellung von der Beseelung, schon bei Fouqué zu einer Stiftung, einer eher kulturell-sozialen Instanz als religiösen Dimension säkularisiert, ist hier völlig psychologisiert worden: Identitätsstiftung durch die Liebe (ihre Geschichte wird vor dem Tod rekapituliert): *Qu'as-tu dit, Ondine, le premier soir où je t'ai vue ...*), Identitätsverlust durch den Tod des Geliebten. Der Tod bedeutet keine Vereinigung, kein Aufgehen in Alleinheit wie bei den Romantikern, sondern das Ende – und die Möglichkeit des neuen Anfangs. Diese zirkuläre Struktur ist eine wahrhaft mythische – aber wie wird der Mythos hier gedeutet? Es handelt sich wohl nur vordergründig um eine Liebesgeschichte, denn Ondine ist keine Frau, auch nicht das Urbild des Weiblichen, sondern eine Projektionsfläche für die Wünsche und Träume des Ritters Hans:

Hans: *Il était un chevalier qui cherchait dans ce monde ce qui n'est pas usé, quotidien, éculé. Il trouva au bord d'un lac une fille appelée Ondine.* (S. 41)

Und ähnlich kommentiert die Königin:

Yseult: *Mais ne vois-tu pas que tout ce qui est large en toi, Hans ne l'a aimé que parce qu'il le voyait petit? Tu es la clarté, il a aimé une blonde. Tu es la grâce, il aimé une espiègle. Tu es l'aventure, il a aimé une aventure ...* (S. 107)

Ondine ist das Ganze, das Ideal, aber Hans hat es auf Menschenart vereinzelt, verdinglicht. Dieses Ideal ist eine offene Größe, es kann die Liebe sein (Giraudoux geizt nicht mit Anspielungen: ein Theater, das nur Lohengrin spielt, Orpheus, Mélisande, Tancred und Clorinda), auch die Kunst: die allegorische Anlage der Figuren macht mehrere Interpretationen möglich.<sup>42</sup> Von der Psychoanalyse her gehört Ondine im oben skizzierten Sinn zum Nichtbewußten, wäre also z. B. eine Animaprojektion im Sinne von C. G. Jung, die weibliche Persönlichkeitskomponente des Mannes, sein unbearbeitetes Potential an Irrationalität, das Grundlage für die künstlerische Schöpfungskraft ist.<sup>43</sup>

Hans kann keine Kontinuität in seiner Beziehung zur Anima/Ondine herstellen und diese – seine! – Elemente nicht integrieren, er stirbt als der Dummkopf, der er war, bevor er Ondine begegnete:

Ondine: *Vous êtes une bête, n'est-ce pas?* (S. 23)

<sup>42</sup> Extrem allegorische Interpretationen bei Klaus Babel, Kindlers Literatur Lexikon, Sp. 6970f.

<sup>43</sup> Jungs Anima-Lehre skizziert nach Emma Jung, Animus und Anima, hg. v. Lilly Jung-Merker / Elisabeth Rüf, Zürich 1967.

und im 3. Akt:

Hans: ... ce conte où j'apparais ça et la comme un grand niais, bête comme un homme.  
(S. 168)

Ondine ist also als das ›Weibliche‹, die Liebe und die Kunst verstehbar, einerseits als Projektion und Traum, andererseits als das Unbewältigbare, Archetypische, das aus der Geschichtslosigkeit des Mythischen in die Alltäglichkeit tritt als die Klarheit, die Grazie, die Abenteuerlichkeit, ja die Weltseele und die die kleinen Seelen der Menschen überfordert: jederzeit kann Ondine kommen – und gehen.

Ingeborg Bachmann setzt mit ihrer Erzählung 'Undine geht' von 1959 bei Giraudoux an: die Übereinstimmungen beginnen mit dem Namen des Mannes Hans und enden nicht bei ähnlichen Formulierungen, auch die Konzeption ist ähnlich.

Sie greift einen schon in dem mittelalterlichen Roman herausgehobenen Moment auf: die Abrechnungs- und Abschiedsrede der jenseitigen Frau, bei Coudrette, Thüring und noch bei Tieck sprachlich durch Anapherketten ausgezeichnet. Die Rede lebt aus der Spannung von Abrechnung mit dem Partner und Liebe zu ihm – das greift Ingeborg Bachmann auf: Fouqués Undine, von der ihre Gestalt den Namen hat, ist ein sanfteres, sentimentaleres Wesen als Melusine. Ihre Undine rechnet ab mit den Konventionen, denen die Hänse nur für kurze Zeit zu Undine entfliehen, um dann in die eingerichtete Welt zurückzukehren – die Autorin spart hier nicht mit Spießbürgerhohn. Was im mittelalterlichen Roman durch Melusine bewirkt wurde, die Integration in die Gesellschaft durch Landgewinn, Prosperität und Kindersegen, ist hier ins Gegenteil verkehrt: die Undine-Liebe bewirkt die Desintegration, die Loslösung aus der bestehenden Ordnung, aus der Vergesellschaftung, die als Entfremdung verstanden wird. Nicht Undine ist es, die der Erlösung bedarf, sondern Hans; er ist es der keine Seele hat: *Ich habe immer geglaubt, daß ihr mehr seid, Ritter, Abgott, von einer Seele nicht weit.* Das war – weniger radikal – schon bei Fouqué und Grillparzer angelegt: der romantische Gegensatz von wahren Leben und Philistertum steht hinter der latenten Gesellschaftskritik vor allem bei Fouqué (wenngleich hier die Gesellschaft adlig und das Philiströse ein überspannter Stolz ist). Die Autorin entwickelt ein Moment weiter, das bei Giraudoux neu war: die Wiederholbarkeit der Undinen-Liebe, die das Problem des Scheiterns zu einem grundsätzlichen macht.<sup>44</sup> Für Melusine und die romantische Undine war die Begegnung mit dem menschlichen Partner die einmalige, einzige Erlösungschance gewesen – Melusine muß nach dem Verrat ihres Mannes unerlöst bleiben bis zum Jüngsten Tag. Anders Bachmanns Undine: sie sucht immer wieder neue Hänse, in mythischer Promiskuität<sup>45</sup> macht sie das grundsätzlich Unerreichbare sichtbar. Hier spielt das Motiv vom

<sup>44</sup> Bachmann [Anm. 1]. Vgl. Wolfgang Gerstenlauer, Fouqué – Giraudoux – Ingeborg Bachmann, Die Neueren Sprachen 69 (1970), S. 515–527; Hennig Brinkmann, Worte ziehen Worte nach sich. Entwerfende Zeichen in »Undine geht« von Ingeborg Bachmann, Wirkendes Wort 31 (1981), S. 225–240; Christa Gürtler, Schreiben Frauen anders? Untersuchungen zu Ingeborg Bachmann und Barbara Frischmut, Stuttgart 1983 (Stuttgarter Arb. z. Germ., Salzburger Beitr. 8), S. 352–388. Affirmativ als Weiblichkeitsmuster wird Undine verstanden bei Dorothee Schuscheng, Arbeit am Mythos Frau, Frankfurt a. M. u. a. 1987 (Europ. Hochschulschriften I, 1006), S. 98–140.

<sup>45</sup> Vgl. die Promiskuität der mythischen Figur der keltischen Landeshoheit, die den Hintergrund für Guenièvres / Ginovers Unfähigkeit zur Treue bildet.

Fliegenden Holländer nach Heine und Wagner herein: alle sieben Jahre darf er auf Neue – und immer vergeblich – seine Erlösung durch die Treue einer Frau suchen. So sucht sich Undine ihre Hänse im Donauland, im Schwarzwald, auf den großen Boulevards – und wird verraten. Nicht die Person ist einmalig, sondern die Undinen-Liebe, die den Tod und die Zeit zu bannen vermöchte. Es ist nicht mehr die einmalige und einzigartige Liebe wie zwischen Jennifer und Jan im 'Guten Gott von Manhattan', die dieser mit dem Tode bestrafen läßt, sondern sie ist wiederholbar, weil sie nie an ihr Ziel gelangen kann. Nicht die Dauer, sondern die Unbedingtheit der ekstatischen Liebe, die keine Fragen, keine Forderungen, keine Vorsicht, Absicht, keine Zukunft kennt, nicht ihre zeitliche, sondern ihre qualitative Dimension macht sie groß, gibt ihr eine sakrale Nähe, die sich im Hymnenton der Erzählung manifestiert. Wenn man das auf die Liebessemantik der Entstehungszeit projiziert, so zeigt sich das Bestreben, der Liebe durch die Intensität die Weihe zu geben, die sie im romantischen Entwurf durch die Exklusivität und die Dauer hatte. Die ›sexuelle Revolution‹ hatte eben diese als Spießertum gebrandmarkt und den spontanen Erlebnischarakter der Sexualität dagegen gesetzt:<sup>46</sup> in diesem Kontext soll der freien Liebe, und nur dieser, die große Dimension, die mythische zugesprochen werden, nur sie ist »stark wie der Tod«, nur in ihr fallen die Schranken der Individualität zum Aufgehen im All-Einen.

Diese mythische Grundkonstellation macht die allegorische Deutung wie bei Giraudoux zumindest möglich – wenn nicht sogar vor allem wahrscheinlich, wenn wir Ingeborg Bachmanns Äußerungen glauben dürfen. »Die Undine ist keine Frau, auch kein Lebewesen, sondern, um es mit Büchner zu sagen, ›die Kunst, ach die Kunst‹« – so sagte die Autorin in einem Interview am 5. November 1964.<sup>47</sup> Sie wandte sich damit gegen eine biographische Identifikation der Ich-Erzählerin mit der Autorin und gegen eine Interpretation auf die Problematik der Geschlechterrollen, dagegen also, wie das Werk, vor allem im Zusammenhang mit ihrem Hörspiel 'Der gute Gott von Manhattan', gern verstanden wurde, wie es gewirkt hat und wie es Peter von Matt in seinem Buch über den ›Liebesverrat‹ (München/Wien 1989) noch interpretiert. Bachmanns Erzählung hat eine Offenheit, die mehrere Deutungen erlaubt – das teilt sie mit dem Drama von Giraudoux. Konstitutiv für beide ist die Zwei-Welten-Struktur, auf der einen Seite die Undine-Welt, ihr gegenüber die Welt der Anderen, der Männer mit Namen Hans und ihrer Frauen. Zu einer Vermittlung sind die ›Hänse‹ in der Lage, sie können mit Undine verschmelzen, denn diese ist auch ein Teil von ihnen: *Wir liebten einander. Wir waren vom gleichen Geist und von eurem Geist und nicht von eurer Gestalt.* Es ist die Welt der Freiheit und Ordnungslosigkeit, der Undine angehört, und die Welt der Ordnungen und Verträge, der die Anderen

<sup>46</sup> Dazu Paul Bruckner / Alain Finkielkraut, *Le nouveau désordre amoureux*, Paris 1977.

<sup>47</sup> Ingeborg Bachmann, *Wir müssen wahre Sätze finden. Gespräche und Interviews*, hg. v. Ch. Koschel und I. von Weidenbaum, München/Zürich 1983, S. 46. An anderen Stellen leistet sie einer feministischen Interpretation Vorschub: »... die Männer sind unheilbar krank ... Alle« (ebd., S. 71) in Bezug auf 'Malina', z. B. S. 283 (Frankfurt a. M. 1989): »... die ganze Einstellung des Mannes einer Frau gegenüber ist krankhaft, obendrein ganz einzigartig krankhaft, so daß man die Männer von ihren Krankheiten gar nie mehr wird befreien können.«

angehören, die aber die Männer nicht ausfüllt, so daß sie dem Lockruf der Wasserfrau folgen. Diese erscheint dann als Verkörperung des emotionalen Prinzips – während die Männer das erklärende verkörpern, wie Undine es in ihrem Preislied besingt: *Gut war trotzdem euer Reden ... Nie hat jemand so von der Erde gesprochen ...* Undines Gesetz ist das vage Verfließen, das der Hänse das des Handelns und Deutens. In 'Malina' ist die Spaltung der Lebensganzheit ähnlich angelegt in der Titelfigur und der Ich-Erzählerin. Auch dort wird – mit den Worten der Autorin – »keine Geschichte erzählt ..., weder von dieser Frau noch von diesem Mann, noch von ihrem Doppelgänger. Wenn man so will, ist es ein geistiger Prozeß, der stattfindet, aber auch noch ein ganz anderer« (Interview vom 22.3.1971). Diesen »anderen« Prozeß beschreibt sie einen Tag später in einem Interview mit Worten, die mit den Vorstellungen C. G. Jungs von der Anima fast identisch sind: »es sind zwar zwei ineinander verschränkte aber ungeheuer gegensätzliche Figuren, die nicht ohne einander sein können und die gegeneinander sein müssen. Aber durch diese Hochspannung muß einer untergehen, und in diesem Fall ist es das weibliche Ich.« Diese Auffassung fällt zusammen mit Bachmanns Selbstinterpretation als Schriftstellerin: Schreiben ist für sie eine männliche Tätigkeit, und deshalb kann sie, wie sie in einem Interview am 9.4.1971 sagt, »nur von einer männlichen Position aus erzählen«. Was sie in 'Malina' versucht, ist, das »weibliche Ich nicht zu verleugnen und trotzdem das Gewicht auf das männliche Ich zu legen« (ebd.). Die Künstler- und die Geschlechterproblematik sind also aufs engste miteinander verwoben, es sind nur zwei Seiten einer Münze: das Weibliche steht für das unbewußt Kreative, Ungestaltete, Grenzenlose, das Männliche für das Gestaltende und damit für die künstlerische Tätigkeit. Diese Konstellation ist – wenn man C. G. Jung folgt – in der Tat eine männliche, insofern der Mann die ungestaltete Komponente seiner Seele mit dem Weiblichen identifiziert: es wird damit nichts über »das Weibliche« ausgesagt, sondern über die männliche Projektion desselben. Diese ist allerdings nicht unabhängig von den jeweiligen gesellschaftlich realisierten Konzepten von Männlichkeit und Weiblichkeit, da die Ausbildung des Bewußtseins und der Geschlechtsidentität ja (auch) in der Auseinandersetzung mit erlebten Männern und Frauen (vor allem Vater und Mutter) geschieht: die Projektion des Weiblichen bzw. Männlichen ist nicht unabhängig von den Introjekten.

Das gleiche trifft auch für die Lesart der Undine-Geschichte als Liebesgeschichte zu. Die Identifikation des Grenzenlosen, ekstatischen Lieben-Könnens mit dem Weiblichen ist eine (zeitgebundene) Männerprojektion, und insofern ist Undine keine Frau,<sup>48</sup> erst recht nicht »die« Frau, die es ebensowenig gibt wie »die« Männer.<sup>49</sup> In der Liebe wie in der Kunst (romantischer Auffassung nach) kann sich die Begegnung

<sup>48</sup> »... ist zu fragen, wieviele Umwege von männlichen Phantasien über das Weibliche noch nötig sind, bevor die dahinter real existierende Frau entdeckt wird. Dann nämlich wird Mann entdecken, daß die Undine sich längst aus dem Staube gemacht hat und eine Frau wie du und ich geworden ist«. Sabine Wellner, Betrachtung des Undine-Motivs unter dem Gesichtspunkt der Integrationsleistung für eine patriarchalisch strukturierte Kultur, in: Ruth Großmaß / Christiane Schmerl, Philosophische Beiträge zur Frauenforschung, Bochum 1981, S. 101–112.

<sup>49</sup> Jacques Lacan, La femme n'existe pas, in: Le Séminaire, livre XX, Paris 1975, S. 67.

mit dem ›Anderen‹ als Kontakt mit dem Elementaren der eigenen Seele vollziehen, das dann mit dem ›Anderen‹ identifiziert wird.

Undines Klagelaut, ihr »Schmerzton«, ihr Ruf, entspringt dem Leiden an der Geteiltheit der Geschlechter,<sup>50</sup> dem vergeblichen Streben nach der Einheit und Vollkommenheit: das ist eins der großen romantischen Themen, das die Autorin hier aufgreift.

Der Melusinen-Undinen-Stoff erweist sich als Projektionsrahmen für verschiedene Sinngebungen durch die Autoren und durch die Leser. In den mittelalterlichen Melusine-Geschichten war es ein heilsgeschichtliches Problem: die *Integration aller Wesen in das All-Heil des christlichen Gottes*. In der Romantik wurde ein anthropologisches Problem daraus: die Erlösung des Menschen aus der Entfremdung durch die Gesellschaft, die Konventionen mit Hilfe der Liebe oder der Kunst, was psychoanalytisch als Rückgängigmachung der Abspaltung des Unbewußten vom Bewußten interpretiert werden kann. Die Geschlechterproblematik, die seit der Romantik in zunehmendem Maße als Verständnismuster dient, wäre dann eine der möglichen Erscheinungsformen der Unerlöstheit des Menschen – eine, die in unserer Zeit, wo nur Wenige die religiös-heilsgeschichtliche Erlösungsbedürftigkeit noch bedrängend erleben, besonders intensiv empfunden und daher auch auf die alten Geschichten projiziert wird.

Die Zwei-Welten-Struktur bleibt in den verschiedenen Gestaltungen offen für die Besetzung mit Männer- vs. Frauenrollen in ihren gesellschaftlichen Bedingtheiten – und in ihrer (über psychoanalytisch erkennbare Signale wirkenden) anscheinend langzeitlichen anthropologischen Dimension, mit der sich der heutige Leser auseinandersetzen muß: mit der Akzeptierung der Autonomie der Geschlechter und der Gespaltenheit der Seelen – in der Sehnsucht nach dem Übersteigen von beidem durch die Liebe und in der Erfahrung seiner Unmöglichkeit.

---

<sup>50</sup> Françoise Rétif, Simone de Beauvoir et Ingeborg Bachmann: *Tristan ou l'Androgyne*, Bern u. a. 1989, (Europ. Hochschulschriften 18,51), bes. S. 111–136.