



FRANZISKA SCHÖSSLER

**Aufbrechende Geschlechterivalitäten
und die "Verzwegung" der Frau
– Zu Goethes Märchen *Die neue Melusine***

Vorblatt

Publikation

Erstpublikation: Aufbrechende Geschlechterivalitäten und die "Verzwegung" der Frau – Zu Goethes Märchen *Die neue Melusine*. In: Bei Gefahr des Untergangs. Phantasien des Aufbrechens. Festschrift für Irmgard Roebeling, hg. v. Ina Brueckel, Dörte Fuchs, Rita Morrien, Margarete Sander, Würzburg 2000, S. 77-90.

Vorlage: Datei der Autorin.

URL: <http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/goethe/melusine_schoessler.pdf>

Eingestellt am 17.01.2005.

Autorin

Prof. Dr. Franziska Schößler

Universität Trier

FB II Germanistik

Neuere deutsche Literaturwissenschaft

54286 Trier

Emailadresse: <schoessler@uni-trier.de>

Homepage: <http://www.uni-trier.de/uni/fb2/germanistik/ndl_schoessler.html>

Empfohlene Zitierweise

Beim Zitieren empfehlen wir hinter den Titel das Datum der Einstellung oder des letzten Updates und nach der URL-Angabe das Datum Ihres letzten Besuchs dieser Online-Adresse anzugeben: Franziska Schößler: Aufbrechende Geschlechterivalitäten und die "Verzwegung" der Frau – Zu Goethes Märchen *Die neue Melusine*

(17.01.2005). In: Goethezeitportal. URL:

<http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/goethe/melusine_schoessler.pdf>

(Datum Ihres letzten Besuches).

FRANZISKA SCHÖSSLER

**Aufbrechende Geschlechterrivalitäten
und die "Verzwegung" der Frau
– Zu Goethes Märchen *Die neue Melusine***

In Goethes Altersroman *Die Wanderjahre* ist von pädagogischen Einrichtungen, von straff organisierten Auswandererbünden und ökonomisch effizienten Landwirtschaftsbetrieben die Rede, von "ernsten Geschäften" also. Doch einem Novellenkranz nicht unähnlich, wie er noch in der ersten Fassung der *Wanderjahre* umgesetzt wird, brechen kleine Erzählungen von Liebeswirren, von tragischen wie lustspielhaften "Über-Kreuz-Beziehungen" den Rahmen auf, der vornehmlich die kollektiven Verbände vorführt. So erholen sich die Freunde um Lenardo von den Vorbereitungen zur Auswanderung durch ein Märchen, das ihnen ein ganz ungeschwätziger Barbier mitteilt. Er erzählt im Gewand märchenhafter Phantastik von seinen Jugenderlebnissen als erotischer Wanderer, von dem Treffen mit einer alleinreisenden Frau, die auf den ersten Blick Leidenschaft in ihm entzündet und ihrerseits einer Liebschaft nicht abgeneigt ist. Doch er kommt seiner Geliebten bald auf die Schliche - sie ist eine Zwergin; das Kästchen, das er während ihrer Abwesenheit bewachen muß, ein zierlich ausgestattetes Haus und ihre Wohnstätte.

Die rüstigen Auswanderer, sonst so ganz geschäftig, vertreiben sich also die Zeit mit einer Geschichte, die einen tiefen Griff in die Kiste märchenhaft-mythischer Stoffe tut. Zurückgegriffen wird auf die beliebte Gestalt des Wasserweibchens, auf die Nixe, die Frau am Brunnen, die Melusine, wie sie Thüring von Ringoltingen in seiner Übernahme der französischen Familienchronik der Lusignans schildert¹ und wie sie dann vor allem in der Romantik, in Fouqués

1. Einschlägig für dieses Thema sind insgesamt die Sammelbände, die Irmgard Roebing herausgegeben hat, also: *Sehnsucht und Sirene*, Pfaffenweiler 1991; dies., *Lulu, Lilith, Mona Lisa. Frauenbilder der Jahrhundertwende*, Freiburg 1988. Vorlage Goethes dürfte das Volksbuch des Thüring von Ringoltingen gewesen sein. Dieser integriert den Märchenstoff aus der Provence über die mère Lousignan in seine Familienchronik. Vergl. zu einer feministischen Lektüre dieser Vorlage Elke Liebs, *Möglichkeitenfrauen und Wirklichkeitsmänner. Nachdenken über die Ursachen der vegetativen und ideellen Dystonie im literarischen Umfeld des Melusinen-Motivs*, in: *Lulu, Lilith, Mona Lisa. Frauenbilder der Jahrhundertwende*, S. 99-124, S. 104 ff. Neumann gibt als Vorlage zudem französische Feenmärchen wie *La Princesse Camion* von Mademoiselle de Lubert oder *La Poupée* von Galli di Bibiena an, die Goethe wohl aus den Zauberromanen seines Schwagers Christian August Vulpius bekannt waren; Anmerkungen in: Johann Wolfgang von Goethe, *Wilhelm Meisters Wanderjahre*, in: ders., *Werke*, DKV, Bd. 10, hg. v. Gerhard Neumann, Hans-Georg Dewitz, Frankfurt a. Main 1989, S. 1207. Eine Einordnung des Märchens in die Tradition der Feengeschichte und Elementargeister nimmt auch Gonthier-Louis Fink vor, *Goethes Neue Melusine und die Elementargeister. Entstehungs- und*

Undine beispielsweise, aber auch in Tiecks dramatischer Bearbeitung auftaucht und bei Eichendorff zum rekurrenten Motiv wird. Doch ordnet der Titel das Goethesche Märchen dieser volkstümlichen und volkstümelnden Tradition der Wasserfrauen eindeutig zu, so begegnet uns in der Geliebten des ungestümen Barbiers eine Zwergin, die gleich eine ganze Zwergen-Genesis entwirft² - wohl in Anlehnung an die *Alten Volkslieder* von Herder, der im zweiten Teil den Zwergenmythos des *Heldenbuchs* ausschnittsweise zitiert.³

Die Interpretinnen und Interpreten haben sich immer wieder über diese Inkohärenz - Wasserfrau oder Zwergin, was ist die Melusine nun? - gewundert und sie zum Teil auf die lange Entstehungsgeschichte des Märchens zurückgeführt, das Goethe laut *Dichtung und Wahrheit* bereits zu seiner Sesenheimer Zeit erzählt haben will,⁴ auf ein Versehen oder auch auf redaktionelle Ungenauigkeiten, die dem Altersroman Goethes prinzipiell vorgeworfen worden sind.⁵ Doch Schmitt-Emans vermutet ganz richtig, daß Goethe "einige Unstimmigkeiten - die doch zum Teil leicht zu beheben gewesen wären - bewußt stehen ließ. Allzu deutlich präsentiert sich die Melusinen-Erzählung als ein sich gegen Logik und Kohärenzforderungen sperrendes Gebilde."⁶ Ihre Lösung dieser Inkohärenzen ist jedoch wenig befriedigend: Sie führt die Unstimmigkeiten in dem Märchen auf ein reflexiv-poetologisches Verfahren zurück, auf Goethes Bestreben, Prinzipien einer autonomen Poesie zu veranschaulichen, die sich von Logik und Tradition unabhängig zeigt.⁷ Diese Deutung gibt die Märchenzitate der völligen Willkür preis. Fraglich bleibt, ob der Fusion der Melusinen-Figur mit der Zwergin nicht

Quellengeschichte, in: Goethe 21 (1959), S. 140-151.

2. Schmitt-Emans deutet diese Genesis als Persiflage auf selbstzentrierte Weltentwürfe: "Gemessen an seinem Anspruch, den Ablauf der Weltgeschichte und die kosmische Ordnung zu beschreiben, erscheint ihr Schöpfungsbericht als das Produkt eines 'zwerghaft' eingengten Blickwinkels"; Monika Schmitt-Emans, Vom Spiel mit dem Mythos. Zu Goethes Märchen *Die neue Melusine*, in: Goethe Jb 105 (1988), S. 416-332, S. 329.
3. Vergl. dazu ebenda, S. 318f. Sie weist nach, daß Goethe das Heldenbuch aus zweiter, sprich Herders Hand gekannt haben muß.
4. "Dieses habe *wunderliche Spiele der Phantasie* und *komische Gegenbilder zu Raymond und Melusine* enthalten", so referiert Schmitt-Emans; ebenda. Weitere Äußerungen finden sich in zwei Briefen an Schiller vom 4.2.1797 und 12.7.1797. Im gleichen Jahr entwirft Goethe den zweiten Teil des Märchens; eine Reinschrift ist für das Jahr 1812 nachweisbar. Dieser zweite Teil nimmt sich im Erzählton etwas anders aus; Fink, Goethes *Neue Melusine* und die Elementargeister; S. 143. Der Text erscheint in zwei Teilen im *Taschenbuch für Damen auf das Jahr 1817* und 1819; vergl. zur Entstehungsgeschichte Schmitt-Emans, Vom Spiel mit dem Mythos, S. 316f; und Henriette Herwig, Das ewig Männliche zieht uns hinab: *Wilhelm Meisters Wanderjahre*. Geschlechterdifferenz. Sozialer Wandel. Historische Anthropologie, Tübingen, Basel 1997, S. 259 ff.
5. Zu einer Übersicht über die kritische Rezeption der *Wanderjahre* vergl. Hans Joachim Schrimpf, Das Weltbild des späten Goethe, Stuttgart 1956, S. 8 ff; Bernd Peschken, Entsagung in *Wilhelm Meisters Wanderjahre*, Bonn 1968, S. 1 ff.
6. Schmitt-Emans, Vom Spiel mit dem Mythos, S. 321.
7. Ebenda, S. 332.

doch größere Aussagekraft zukommt und ob sie nicht mit dem offensichtlich desaströsen Verhältnis der Geschlechter in Zusammenhang steht. Und ist davon die Rede, daß das Märchen die Rivalität der Geschlechter zum Thema hat, so bleibt zu überdenken, ob dieser teilweise brachial ausufernde Kampf nicht trotz aller scheinbarer "Märchenhaftigkeit" auf soziohistorische Prozesse reagiert, also auf die sich um 1800 vollziehende Umcodierung von Geschlechtlichkeit, genauer: auf ihre Biologisierung und Essentialisierung;⁸ zudem auf die zunehmende Intimisierung des Familienlebens, auf den Verschuß der Frau in den Festen des Hauses. Ich möchte mir das Märchen Goethes also noch einmal vornehmen, weil sich an diesem der zentrale Paradigmenwechsel der Jahrhundertwende ablesen läßt - die Intimisierung des Hauses zusammen mit der Universalisierung und Biologisierung der Geschlechterdifferenz. Dieser Paradigmenwechsel läßt sich in Goethes Märchen zudem aus medizingeschichtlicher Perspektive lesen. Das mag auf den ersten Blick erstaunen, doch ist das Arztwesen generelles Thema der *Wanderjahre* - Wilhelm wird zum Wundarzt ausgebildet. Zudem macht beispielsweise Barbara Dudens Studie *Der öffentliche Leib der Frau*⁹ deutlich, daß es zur Jahrhundertwende auch im Bereich der Medizin aufgrund von Umstrukturierungen zu Geschlechterrivalitäten kommt. Das Märchen Goethes reflektiert die Ablösung weiblichen medizinischen Wissens durch den sich professionalisierenden Einheitsstand der männlichen Ärzte. Meine These ist also, daß Goethe diesen soziohistorischen Paradigmenwechsel, das heißt die sich verändernde Rolle der Frau in der bürgerlichen Gesellschaft des angehenden 19. Jahrhunderts abbildet und kommentiert.

Die Rivalität der Geschlechter im Bereich der Medizin

Zentrales Symbol des Textes, das für den Vorgang der Stellvertretung selbst steht, ist das Kästchen,¹⁰ das wiederholt als Platzhalter eingesetzt wird. So vermag es beispielsweise die Position des künftigen Kindes einzunehmen. Als sich das Paar nach einem Zwist wieder versöhnt, endet das in einer Liebesnacht mit Folgen. Bei der nächsten Kutschenfahrt repräsentiert das Kästchen entsprechend die Familie in spe, also das zu erwartende Kind: "[B]ald saßen wir nebeneinander im Wagen,

8. Diesen Vorgang schildert Karin Hausen, Die Polarisierung der "Geschlechtscharaktere" - Eine Spiegelung der Dissoziation von Erwerbs- und Familienleben, in: Werner Conze, Sozialgeschichte der Familie in der Neuzeit Europas, Stuttgart 1978, S. 363-393.

9. Barbara Duden, Der Frauenleib als öffentlicher Ort. Vom Mißbrauch des Begriffs Leben, Hamburg, Zürich 1991.

10. Zu diesem zentralen Motiv Goethes möchte ich nicht die gesamte Forschung auflisten. Zu nennen wäre sicherlich Wilhelm Emrich, Die Symbolik von Faust II. Sinn und Vorformen, Bonn 1957, S. 188 ff. In der *Natürlichen Tochter*, aber auch in den *Wahlverwandtschaften* wird das Motiv zentral. In *Dichtung und Wahrheit* wird das Kästchen erotisch konnotiert; es birgt unzüchtige Abbildungen.

das Kästchen gegen uns über, am Platze der dritten Person" (589).¹¹ Das Kästchen steht für das Kind, das in der Liebesnacht zuvor gezeugt worden ist. Doch kann das Kästchen als polyvalentes Dingsymbol auch für leibliche Vorgänge eintreten, ohne daß ein anatomischer Diskurs bemüht werden müßte. So wird Kästchen und Körper unter dem Vorzeichen der Operation und der Verletzung in einer der ungestümen Aktionen des Liebhabers zusammengezogen - Ausdruck für die Gefährdung des Liebesverhältnisses, die sich mit dem ökonomischen Interesse des Rotmantels einstellt. Beglückt die Geliebte den Rotmantel nur hin und wieder, so will der verarmte Springinsfeld eines Nachts das ihm anvertraute Kästchen öffnen, um dort Juwelen oder Geld zu finden. "Ich war im Begriff den Vorsatz auszuführen, doch verschob ich ihn auf die Nacht, um die Operation recht ruhig vorzunehmen" (588f.). Der sicherlich nicht zufällig gewählte Begriff der Operation macht das Kästchen zu einem Substitut des Körpers; aufgerufen wird die Sphäre der Medizin, die in den *Wanderjahren* insgesamt prominent ist¹² und von Goethe wiederholt mit dem antiken Arzt Hippokrates sowie dem göttlichen Heiler Asklepios in Verbindung gebracht wird.¹³ Damit steht zu vermuten, daß der Begriff der "Operation" in dem Märchen tatsächlich einen medizinischen Vorgang aufruft. Schließlich ist der Erzähler ein Barbier, verkörpert also die Urform des praktischen, nicht-akademischen Arztes, des Chirurgen. Lenardo sagt über ihn: "Dieser Mann ist ein derber Wundarzt" (582). Und schließlich wird das Schatzkästchen zum Substitut der Geliebten stilisiert, wird dieses doch ausdrücklich als Schatz im übertragenen Sinne bezeichnet. So heißt es: Die Wirtsleute "vermuteten bei Euch viel Geld und Kostbarkeiten; nun aber haben wir den Schatz die Treppe hinunter gehen sehen, und auf alle Weise schien er würdig wohl verwahrt zu werden" (587f.). Damit wird die Antastung des Kästchens, der gewalttätige Akt, der den verschlossenen Schrein aufzubrechen trachtet, als (medizinischer) Angriff auf einen Körper, auf einen jungfräulichen Leib, eben einen "Schatz" lesbar und kann am verbindlichen Ethos ärztlicher Behandlung gemessen werden, an dem bekannten Eid des Hippokrates. Hippokrates warnt vor

11. Die Angaben in Klammern beziehen sich auf folgende Ausgabe: Johann Wolfgang Goethe, Wilhelm Meisters Wanderjahre. Maximen und Reflexionen, in: ders., Sämtliche Werke, Münchner Ausgabe, Bd. 17, hg. v. Gonthier-Louis Fink, Gerhart Baumann, Johannes John, München, Wien 1991, S. 241-714.

12. Goethe fügt u.a. die "Halbfiktion" über den plastischen Organschnitzer in den Roman ein, ein ernstgemeinter Vorschlag, wie den Leichenfleddereien der englischen "Resurrectionists" ein Ende zu machen sei. Vergl. dazu Anneliese Klingenberg, *Wilhelm Meisters Wanderjahre oder die Entsagenden*. Quellen und Komposition, Berlin, Weimar 1972, S. 103 ff.

13. Einige der angeschlossenen Maximen und Reflexionen der *Wanderjahre* beziehen sich auf die Hippokratischen Aphorismen, die bereits im Lehrbrief des ersten Wilhelm Meister-Romans eine Rolle spielen. Bernhard Buschendorf gibt eine kurze Übersicht über die Bedeutung von Hippokrates; Goethes mythische Denkform. Zur Ikonographie der *Wahlverwandtschaften*, Frankfurt a. Main 1986, S. 127, Anm. 11. Wichtig ist die Studie von Karl Deichgräber, Goethe und Hippokrates, in: *Archiv für Geschichte der Medizin* 29 (1936), S. 27-56.

dem Mißbrauch ärztlicher Kompetenz wie vor der "Anwendung medizinischer Kenntnisse zum Schaden der Menschen, Mißbrauch der Freiheiten, die die soziale Stellung des Arztes gewährt, und zwar nicht nur im Handeln, sondern auch im Reden."¹⁴ Der "Operation" des Barbiers liegt nicht nur, freilich verschoben, ein ökonomischer Mißbrauch ärztlicher Kompetenz zugrunde - der Barbier bricht das Kästchen aus Geldgier auf -, sondern auch ein erotischer. Im Hippokratischen Eid heißt es: "In alle Häuser, in die ich komme, werde ich zum Nutzen der Kranken hineingehen, frei von jedem bewußten Unrecht und jeder Übeltat, besonders von jedem geschlechtlichen Mißbrauch an Frauen und Männern, Freien und Sklaven."¹⁵ Goethe nimmt diesen Eid wörtlich, indem der Barbier mit seiner "Operation" tatsächlich in ein Haus einzudringen sucht, in das Kästchen, das den Begriff des "Frauenzimmers" verbuchstäblicht.¹⁶ Vor dem Hintergrund der Hippokratischen Regeln wird das Verhalten des Wundarztes als massiver Verstoß gegen den Eid deutlich - bei seiner "Operation" stehen sowohl erotische als auch wirtschaftliche Interessen im Vordergrund.¹⁷

Wie sehr diese "Operation" als physische Blessur gemeint ist, zeigt sich, als sie sich spiegelnd an dem Barbier selbst vollzieht. Er verspürt am eigenen Leib, was er dem Kästchen antun wollte, als er in einem Duell verletzt wird. Daß diese Verletzung Effekt seines Vorhabens ist, das Kästchen zu erbrechen, wird durch die chronologischen Zusammenhänge nahegelegt; es heißt: "Ich war im Begriff den Vorsatz auszuführen, doch verschob ich ihn auf die Nacht, um die Operation recht ruhig vorzunehmen, und eilte zu einem Bankett, das eben angesagt war" (588f.). Dort "entstand nun bald Unwille, Hader und Streit; wir zogen vom Leder, und ich ward mit mehreren Wunden halbtot nach Hause getragen" (589). Diese Verletzung wird jedoch, und auch das bestätigt die medizinische Konnotation, durch ein Wunder geheilt, das der "Operation" des Barbiers die Heilkraft der Frau entgegensetzt, also die medizinischen Vorgänge geschlechtsspezifisch zuspitzt. Als Melusine ihrem verletzten Freund erneut erscheint, begann sie "mit vielem Anteil zu sprechen, rieb mir die Schläfe mit einem gewissen Balsam, so daß ich mich geschwind und entschieden gestärkt fühlte" (589). Diese Heilung wird bis ins Wunderbare gesteigert. Der nicht erhörte

14. Hippokrates, *Ausgewählte Schriften*, Stuttgart 1994, S. 8.

15. Ebenda, S. 9.

16. Das entspräche einer Decodierung wie sie auch Freud in seiner Traumdeutung vornimmt, indem er Metaphorisierungen oder Verbuchstäblichungen rückgängig macht; Sigmund Freud, *Die Traumdeutung*, Frankfurt a. Main 1991, u.a. S. 342 ff.

17. Mit einer Funktionalisierung des Eros leitet der Rotmantel bereits ein: "Als ein lebhafter Bursche hatte ich von jeher die Gewohnheit, sobald ich in ein Wirtshaus kam, mich nach der Wirtin oder auch nach der Köchin umzusehen und mich schmeichlerisch gegen sie zu bezeigen, wodurch denn meine Zeche meistens vermindert wurde" (584). Oder noch deutlicher: "Doppelt sehnte ich mich nach ihr, und glaubte nun gar nicht mehr ohne sie und ohne ihr Geld leben zu können" (587).

Liebhaber "riß den doppelten und dreifachen Verband von den Wunden, mit der entschiedenen Absicht mich zu verbluten. Aber wie erstaunte ich, als ich meine Wunden alle geheilt, meinen Körper schmuck und glänzend und sie in meinen Armen fand" (589). Dem problematischen "medizinischen" Gebaren des Mannes wird ein weibliches "Wunderheilen" entgegengesetzt; märchenhaft vergegenwärtigt wird also die Rivalität zwischen dem männlichen Arzt und den Kräuterfrauen, Hebammen und wissenden Heilerinnen.¹⁸

Die medizinische Thematik gründet auch weiterhin die sich überstürzenden Ereignisse. Zunächst bedeutet der Akt der wunderbaren Heilung durch die Geliebte eine Wiedergeburt im doppelten Sinne, denn diese Nacht ist auch die Zeugungsnacht des Kindes. Doch gerade die Schwangerschaft läßt den gerade mühsam gekitteten Riß zwischen den Liebenden erneut und unüberbrückbar aufbrechen; sie produziert eine doppelte Entfremdung zwischen den Geschlechtern, indem der Barbier den weiblichen Körper als fremden, als in einem "anderen Zustand" befindlichen, erfährt. Es ist das Kästchen, das diese Differenz der Geschlechter aufbrechen läßt, indem es etwas ermöglicht, was nur im Märchen denkbar ist - einen Blick in den weiblichen Leib. Der Barbier bemerkt bei einer nächtlichen Kutschenfahrt, daß Licht aus dem defekten Kästchen dringt. Neugierig geworden, versucht er das Innere zu erspähen: "Ich rückte mich so gut ich konnte zurecht, so daß ich mit dem Auge unmittelbar den Riß berührte" (591). Das nimmt sich, transponiert in den physischen Bereich - der Barbier ist Arzt -, wie ein Blick in den weiblichen Leib aus, wie ein Blick in seine Innenräume, der das neue, kleine Wesen enthüllt.¹⁹ Sichtbar wird eine Puppe in der Puppe: Das Kästchen, selbst bereits Substitution der Frau, birgt eine Frau en miniature, die eine noch kleinere Gestalt in sich trägt. Mit diesem Arrangement wird zugleich das Märchenmotiv der zwergenhaften Existenz, das Goethe in die Melusinen-Geschichte einarbeitet, plausibel. Die Verkleinerungen signalisieren nicht nur die Abwehr gegen die Mutterschaft, wie Lubkoll in ihrer überzeugenden Analyse des Märchens darlegt,²⁰ sondern vergegenwärtigen auch das erwartete Kind, den kleinen Menschen, der dem spähenden Barbier sichtbar wird. Tatsächlich gibt es mittelalterliche Beschreibungen von Embryos, die im Mutterschoß wie in einem Haus eingebettet sind. Hildegard von Bingen führt aus: "Wenn dann der Samen des Mannes an die rechte Stelle gekommen ist, so daß er nun zur Ausgestaltung eines Menschen geformt werden muß, wächst aus dem Monatsblut der Frau eine Haut, wie ein kleines Gefäß um diese Gestalt und hält sie fest und umgibt sie, daß sie nicht mehr hin und her bewegt werden und fallen kann; [...] so daß die kleine

18. Vergl. dazu Claudia Huerkamp, *Der Aufstieg der Ärzte im 19. Jahrhundert. Vom gelehrten Stand zum professionellen Experten. Das Beispiel Preußens*, Göttingen 1985.

19. Christine Lubkoll, "In den Kasten gesteckt": Goethes *Neue Melusine*, in: *Sehnsucht und Sirene*, S. 49-64, S. 53.

20. Ebenda.

Gestalt in seiner Mitte liegt wie ein Mensch im Gemach seines Hauses. In ihm hat sie auch ihre Wärme und ihre Hilfe."²¹ Daß aber die schwangere Frau zugleich ein Fabelwesen ist, ist kulturgeschichtlich stimmig; das Ungeborene gehört "in die Kategorie der 'Verborgenen', zu der auch die Toten, die Heiligen, Engel, Elementargeister und anderes gerechnet werden können."²² Es ist also stringent motiviert, wenn die schwangere Frau selbst dem Bereich der Fabelwesen zugehört. In ihrer Zwergenhaftigkeit²³ wird zudem die Mutterschaft metonymisch zum Ausdruck gebracht; der kleine Mensch wird sichtbar. Darüber hinaus besteht zwischen Melusinen-Motiv und dem der Zwergin gerade in Hinsicht der Mutterschaft ein Zusammenhang, denn der Begriff "Melusine" wird aus "MERE LUSINE, Mutter Lusine, Über-Mutter der Lusignans"²⁴ abgeleitet.

Dieser Blick, den der Wundarzt in das Kästchen als Substitut des weiblichen Leibes wirft, ist ebenfalls aus medizingeschichtlicher Perspektive bedeutsam: Das Märchen deutet einen Paradigmenwechsel an, wie ihn Barbara Duden in ihrem Essay *Der Frauenleib als öffentlicher Ort* beschreibt. Duden stellt fest: "Medizinisch, polizeilich und juristisch wird seit 1800 das Fraueninnere veröffentlicht, während parallel - ideologisch und kulturell - die Privatisierung des weiblichen Äußeren unternommen wird."²⁵ Tatsächlich finden sich in Goethes Märchen beide Prozesse - der Mann wirft einen Blick in das buchstäblich gewendete Frauenzimmer, erfaßt damit visuell den Zustand der Schwangerschaft, wie laut Duden der medizinisch-diagnostische Blick des Arztes an die Stelle der von der Mutter ertasteten Kindesregung tritt. In einem damit wirft der Barbier einen Blick auf den sozialen Status der Frau, auf ihr Leben im Haus, das sie aus der Öffentlichkeit vertreibt, so wie sie als Zwergin buchstäblich zu verschwinden droht. Ihre Verzweigung veranschaulicht sowohl ihr Verschwinden aus der Öffentlichkeit wie die Preisgabe ihres Inneren an den männlichen medizinischen Blick.

Entsprechend wird Melusine erst mit ihrer Mutterschaft für den Mann zum Fabelwesen, wie der mehrdeutige Begriff des neuen "Zustandes" nahelegt. Die Geliebte, wieder zu menschlicher Größe herangewachsen, bemerkt bekümmert: "[D]u bist von dem *Zustand* unterrichtet, in dem ich mich zu gewissen Zeiten befinde; dein Glück und das meinige ist hiedurch unterbrochen" (592). In ihrer Abstraktion bezieht sich die Wendung vom "Zustand [...], in dem ich mich

21. Zitiert nach Duden, *Der Frauenleib als öffentlicher Ort*, S. 42.

22. Duden, *Der Frauenleib als öffentlicher Ort*, S. 20.

23. Daß für den Mann Kleinheit Identitätsverlust bedeutet, zeigt das Beispiel des kleinen Bruders, der sich buchstäblich aus den Windeln verliert. Der Bruder, so berichtet Melusine, war so klein, "daß ihn die Wärterinnen sogar aus den Windeln verloren haben und man nicht weiß wo er hingekommen ist" (598) - ein buchstäblicher Verlust von Identität. Es ist die Erfahrung eines ähnlichen Selbstverlustes, die der Rotmantel in seiner Kleinheit macht.

24. Liebs, *Möglichkeitsfrauen und Wirklichkeitsmänner*, S. 104.

25. Duden, *Der Frauenleib als öffentlicher Ort*, S. 110.

zu gewissen Zeiten befinde" sowohl auf die märchenhafte wie auf die körperliche Veränderung. Und wenn sie bittet, daß er vergesse, "daß ich in zweierlei Gestalten mich neben dir befinde" (592), so ist auch das stimmig. Die Schwangere ist buchstäblich in zweierlei Gestalten vorhanden. Koinzidiert damit Mutterschaft und Märchenexistenz, so wird deutlich, daß dieser "andere Zustand" der Schwangerschaft die Frau zur Projektionsfläche irrealisierender Verzerrungen macht, die das Fremde phantastisch überhöhen und als Wunderbares, Andersgeartetes aus dem "menschlich"-männlichen Bereich ausgrenzen. Dieser Projektionsvorgang wird vorgeführt, wenn der verstörte Barbier im Angesicht seiner schwangeren Gefährtin Märchenmotiv auf Märchenmotiv häuft, also genau die Collage vornimmt, über die sich die Forschung Aufschluß zu geben wünscht. Der Barbier berichtet: "Nach einiger Zeit trat denn wirklich meine Schöne gegen Abend in weißem Kleide herein, und da es eben im Zimmer dämmerte, so kam sie mir länger vor, als ich sie sonst zu sehen gewohnt war, und ich erinnerte mich gehört zu haben daß alle vom Geschlecht der Nixen und Gnomen bei einbrechender Nacht an Länge gar merklich zunähmen" (591f.). Die Fremdheit der Frau aufgrund ihrer Schwangerschaft läßt die phantastischen Zuschreibungen inflationieren; nun erscheint die Frau als Zwergin und Nixe zugleich. Die Mythen- und Märchencollage ist also an dieser Stelle dem Verfahren phantasmagorischer Überformung des aus der Perspektive des Mannes "fremden Zustandes" der Mutterschaft zuzuschreiben.

Läßt aber gerade die Mutterschaft den Konflikt der Geschlechter aufbrechen, wird ein körperliches Ereignis zum Thema gemacht und zugleich der Verschluß der Frau im bürgerlichen Haus vorgeführt, so reagiert das Märchen auf einen Paradigmenwechsel im Bereich der Geschlechterdefinition, wie ihn Hausen als Biologisierung und Essentialisierung beschreibt. Sie führt aus: Seit "dem ausgehenden 18. Jahrhundert treten an die Stelle der Standesdefinitionen²⁶ Charakterdefinitionen [Geschlechtscharaktere]. Damit aber wird ein partikulares durch ein universales Zuordnungsprinzip ersetzt: statt des Hausvaters und der Hausmutter wird jetzt das gesamte männliche und weibliche Geschlecht und statt der aus dem Hausstand abgeleiteten Pflichten werden jetzt allgemeine Eigenschaften der Personen angesprochen. Es liegt nahe, diesen Wechsel des Bezugssystems als historisch signifikantes Phänomen zu interpretieren, zumal der

26. "[D]ie älteren vor allem in der Hausväterliteratur und den Predigten überlieferten Aussagen über den Mann und die Frau [sind] Aussagen über den Stand, also über soziale Positionen und die diesen Positionen entsprechenden Tugenden. In ersten Drittel des 18. Jahrhunderts ordnet Chr. Wolff die Männer und Frauen jeweils der ehelichen, väterlichen und herrschaftlichen Gesellschaft zu und bestimmt danach die erforderlichen Tugenden der Herrschaft bzw. des Gehorsams und der Tüchtigkeit des Wirtschaftens bzw. Arbeitens"; Hausen, Die Polarisierung der "Geschlechtscharaktere", S. 370.

Wechsel mit einer Reihe anderer Entwicklungen korrespondiert.²⁷ Zusammen mit der Genese bürgerlicher Gesellschaftsformen, wie die erste grundsätzliche Arbeitsteilung zwischen Mann und Frau, wird Geschlecht zunehmend über ein Gemisch aus Biologie, Bestimmung und Wesenhaftigkeit definiert: "Den als Kontrastprogramm konzipierten psychischen 'Geschlechtseigentümlichkeiten' zu Folge ist der Mann für den öffentlichen, die Frau für den häuslichen Bereich von der Natur prädestiniert. Bestimmung und zugleich Fähigkeiten des Mannes verweisen auf die gesellschaftliche Produktion, die der Frau auf die private Reproduktion. Als immer wiederkehrende zentrale Merkmale werden beim Manne die Aktivität und Rationalität, bei der Frau die Passivität und Emotionalität hervorgehoben, wobei sich das Begriffspaar Aktivität-Passivität vom Geschlechtsakt, Rationalität und Emotionalität vom sozialen Betätigungsfeld herleitet."²⁸ Verlagert sich in Goethes Märchen zusammen mit der märchenhaft vorgeführten "Häuslichkeit" der Frau der Geschlechterzwist in den physischen Bereich, so trägt diese Konzentration auf leibliche Vorgänge der Biologisierung Rechnung. Die Differenz der Geschlechter entspringt ihrer "biologischen" Ausstattung, das heißt einer neuen kulturellen Definition, die eine medizinisch sanktionierte, naturalisierte Grenze zwischen Mann und Frau aufrichtet. Wie unüberbrückbar diese Differenz ist, zeigt sich darin, daß Mann und Frau nun ganz anderen Wesensbereichen zugehören. Fink stellt fest: "So symbolisiert die Zwergengeschichte, daß einen grundlegenden Unterschied, den die Natur oder die Gesellschaft zwischen zwei Menschen gelegt hat, nichts überbrücken kann";²⁹ freilich ist zu präzisieren, daß es nicht die Natur, sondern die Gesellschaft ist, die diesen "grundlegenden Unterschied" produziert.

Die Rivalität der Geschlechter als Poetik

Dem Geschlechterkonflikt kommt neben sozial- wie medizingeschichtlicher Bedeutung auch literarhistorische wie poetologische Relevanz zu. Effekt der Zwergenhaftigkeit, die auf das Haus wie auf das Kind verweist, ist die Entfremdung der Geschlechter. Der Rotmantel gibt zu: "[D]och fühlte ich mich von meiner Schönen einigermaßen entfremdet" (591). An dieser Bruchstelle setzt eine forcierte Rivalität ein, die das Motiv der Mutterschaft poetologisch, das heißt als weibliche Produktivität wendet³⁰ und, davon ausgehend, weibliche mit männli-

27. Ebenda, S. 370f.

28. Ebenda, S. 367.

29. Fink, Goethes *Neue Melusine* und die Elementargeister; S. 144.

30. Diesen Aspekt legt z.B. auch Cavarero ihrer Analyse von Männlichkeit und Weiblichkeit zugrunde; verfügt die Frau über das Leben, so kommt die Omnipotenz des Mannes im Töten zum Ausdruck; Adriana Cavarero, *Platon zum Trotz. Weibliche Gestalten der antiken Philosophie*, Berlin ¹1992, u.a. S. 17.

chen Ausdrucksformen in Konkurrenz setzt. Es kommt zu Eifersüchteleien mit fast tödlichem Ausgang: Auf dem Fest, das zugleich ein Abschiedsfest sein wird, spielt die Schöne zur Laute. Doch der Liebhaber grämt sich: "Im Gegenteil wurde ich nur noch tückischer, als man eine Laute brachte und meine Schöne ihren Gesang zur Bewunderung aller übrigen begleitete. Unglücklicherweise erbat man sich eine allgemeine Stille. Also auch schwatzen sollte ich nicht mehr und die Töne taten mir in den Zähnen weh" (594).³¹ Die Ausdrucksform der Frau, ihre Musik, wird dem Liebhaber zum Verbot eigener Artikulation. Nach Lubkoll geht es in dieser Rivalität zwischen Musik und Sprache "um die Gegenüberstellung zweier unterschiedlicher Formen des Wissens; um eine untergründige, geheime, geradezu magische Weisheit auf der einen, um die männliche Erkenntnis auf der anderen Seite".³² Zwei Formen der Artikulation und des Wissens treten in Konkurrenz; das ergänzt das Spektrum der Rivalität, die im Medizinischen ihren Ausgang nahm. Gegeneinandergesetzt werden Produktions-, Wissens- und Ausdrucksformen, zu denen auch die Schwangerschaft zu rechnen ist. Denn zum festen Inventar eines traditionsreichen poetologischen Diskurses gehört der Vergleich von Kunstproduktion und Geburt,³³ der durch die buchstäbliche Mutterschaft Melusinens aufgerufen wird.³⁴

Diese poetologisch zu lesende Rivalität wird auf der Metaebene des Märchens fortgesetzt, wie Lubkoll überzeugend nachweist. Erst nach der Trennung von Melusine kann das Märchen selbst entstehen, so wie Goethe den Text lange Jahre aus seiner Schatulle zu befreien suchte. An Schiller schreibt er: "Für einen Reisenden geziemt sich ein kritischer Realismus, was noch idealistisch an mir ist, wird in einem Schatullchen, wohlverschlossen, mitgeführt, wie jenes undenische Pygmäenweibchen. Sie werden also von dieser Seite Geduld mit mir haben".³⁵

31. Daß die Liaison mit der Veröffentlichung des Geheimnisses ihr Ende findet und die Trennung im Zorn geschieht, findet sich bereits bei Thüring von Ringoltingen. Reymund ist erbost über den Tod seines liebsten Sohnes und lastet ihn seiner "fabelhaften" Frau an. "Reymund lag da so in grosser grimigkeit / und so voll Zorns / daß alle vernunft von ihm schied / und nicht mueglich was / daß er ichtes guts reden mocht / als uns auch bezeuget Seneca / da er spricht: Iratus nil nisi criminis loquitur. Der zornige Mensch redet nichts / denn das laesterlich ist"; Thüring von Ringoltingen, *Melusine*. In der Fassung des Buchs der Liebe (1587), hg. v. Hans-Gert Roloff, Stuttgart 1991, S. 85.

32. Lubkoll, "In den Kasten gesteckt": Goethes *Neue Melusine*, S. 56.

33. Vergl. zu dem Topos des gebärenden Künstlers auch die kritische Darstellung von Lena Lindhoff, Einführung in die feministische Literaturtheorie, Stuttgart 1995, S. 22.

34. Daß diese Rivalität um Ausdrucksformen sogar tödlich sein kann und von der Geburt ihren Ausgang nimmt, markiert stellvertretend der vergossene Wein und ein Wortspiel, das das Gebären aufruft. Während des Streites auf dem Fest heißt es: "'Was will der Zwerg?' rief ich aus, mich heftiger *gebärend*, wodurch ich den Becher umstieß. [...] Als ich den roten Wein über das Tischtuch fließen sah, kam ich wieder zu mir selbst" (Herv. v. Verf.) (595). Der Wein symbolisiert Blut, und durch das gestisch gemeinte "Gebärden" wird über den Gleichklang das Gebären als Grund der Rivalität aufgerufen.

35. Brief Goethes an Schiller vom 12. August 1797.

Wie Goethe, so wird auch der Barbier zum Erzähler; er gewinnt aus den desaströsen Liebeshändeln eine Geschichte. Lubkoll vergleicht zur Illustration dieses Vorgangs, der den Schreibprozeß geschlechtsspezifisch verortet, *Die neue Melusine* mit dem Sirenenkapitel aus der *Odyssee*: "Deutlicher noch als in der Homerischen Vorlage schildert der Schluß der *Melusine* den Sieg des männlichen Textes als Ergebnis eines Tausches".³⁶ Ihr Fazit ist: "Die Liebeserfahrung bildet gerade die Voraussetzung und den Gegenstand, schließlich die 'Ausbeute' des Schreibens. Kein Schreiben ohne Liebe".³⁷ Entsprechend verwandelt sich das Kästchen, die Wohnstätte Melusines, in einen Schreibschrein - inhaltlicher Reflex dieser Poetik. Das Symbol für Mutterschaft und weibliche Existenz - das Haus - steht nun für den poetischen Ausdruck - als Schreibtisch. Es heißt über das Schloß von Melusine: "Wer einen künstlichen Schreibtisch von Röntgen gesehen hat, wo mit *einem* Zug viele Federn und Ressorts in Bewegung kommen, Pult und Schreibzeug, Brief- und Geldfächer sich auf einmal oder kurz nacheinander entwickeln, der wird sich eine Vorstellung machen können, wie sich jener Palast entfaltete, in welchen mich meine süße Begleiterin nunmehr hineinzog" (601). Der Palast verwandelt sich in dem Moment in einen Schreibtisch, als der Barbier ihn betritt. Die Teilnahme an der "zwerghaften", weiblichen Existenz ist Bedingung der männlichen Schrift, die als Resultat aus der verhängnisvollen Beziehung gerettet wird. Das Märchen selbst ist also Indiz für den Sieg der männlichen Ausdrucksform. Entworfen wird eine Poetik aus dem Geist der Geschlechterrivalität - männliches Schreiben ergibt sich mit und durch das Verschwinden der Frau. Auch die verzweigende Melusine ist eine aus der Reihe der schönen Leichen, die Elisabeth Bronfen sorgfältig inventarisiert hat.

Doch Goethe dekonstruiert diese Poetik zugleich, indem sie als Romantikritik lesbar wird. Das Märchen läßt sich als Dekonstruktion einer romantischen Literatur verstehen, die die neue Rolle der Mutter im intimen Raum, ihr Verschwinden im Haus, mit einem explodierenden Arsenal an phantastischen Überhöhungen beantwortet, durch einen volkscundlichen Schatz an Fabulösem projektiv, verschoben und kompensatorisch, nahezu überrepräsentiert symbolisiert. Dieses Verfahren der phantastischen Überhöhung diagnostiziert Marlies Janz beispielsweise auch für den frühen Roman Brentanos *Godwi*, indem sie eine überzeugende Verbindung von sozialgeschichtlicher Entwicklung und künstlerischer Produktion herstellt, das heißt die literarische Konstellation von weiblicher Abwesenheit und projektiver Überfrachtung im männlichen Schreibprozeß auf die gesellschaftliche Situation bezieht. "Daß im *Godwi* vornehmlich Frauen den Tötungen zum Opfer fallen, besagt etwas über den historischen Status der Frau um 1800. Mit der Dissoziation von Erwerbs- und Familienleben, die im letzten

36. Lubkoll, "In den Kasten gesteckt": Goethes *Neue Melusine*, S. 59.

37. Ebenda.

Drittel des 18. Jahrhunderts im Zuge der allmählichen Industrialisierung ökonomisch notwendig wird, entsteht das neue Familienideal einer privaten Intimität und Geborgenheit, das zu verwirklichen zur 'natürlichen' Bestimmung der Frau erklärt wird. Vor allem in ihrer Mutterrolle fällt ihr immer ausschließlicher die Aufgabe zu, für die emotionale Entwicklung des Kindes Sorge zu tragen und ihm die psychische Stabilität fürs Leben zu vermitteln. [...] Indem aber die Zuständigkeit dafür, dem Kind die elementaren Gefühlsbindungen zu vermitteln, allein der Frau zugeschrieben wird, entsteht zwangsläufig ein mit emotionalen Ansprüchen überzogenes Bild der Frau. Die Mutter erscheint als Inkorporation des Lustprinzips schlechthin. Gegenläufig zum bürgerlichen Moralkodex, der die sexuelle Restriktion der Frau festschreibt, wird das Bild der Mutter von dem Kind, das sich mit seinen Bedürfnissen ausschließlich auf sie fixiert, überfrachtet mit Glücksvorstellungen, die von der jeweils realen Frau gar nicht eingelöst werden können."³⁸ Die Mutter wird von einem Begehren überlastet, das zugleich hoch sanktioniert und tabuisiert werden muß, doch verschoben wiederbelebt wird. Ist die Mutter aufgrund der soziohistorischen Entwicklung der Familie "Inkorporation des (sanktionierten) Lustprinzips", so führt das zum einen zu ihrer Absenz im literarischen Oeuvre - in Brentanos Werk beispielsweise fehlen allerorts die Mütter³⁹ -, doch wird dieser Absenz zum anderen der Versuch entgegengestellt, "eine kollektive Phantasie verdrängter Weiblichkeit zu entwickeln".⁴⁰ Diesen Prozess, der im übrigen auch im *Godwi* über das Melusinen-Motiv entfaltet wird, das die Figur der Molly Hodefield grundiert -,⁴¹ bildet Goethe ab, doch er dekonstruiert ihn; in dem Märchen *Die neue Melusine* wird der Zusammenhang von verschwindender Frau und ihrer phantastischen Überformung als Nixe, als Geist, als Lorelei etc. offengelegt,⁴² denn nun erscheint die Welt der Andersheit,

38. Marlies Janz, Marmorbilder. Weiblichkeit und Tod bei Clemens Brentano und Hugo von Hofmannsthal, Königsstein/Ts 1986, S. 46.

39. Auch in den *Wanderjahren* fehlen allerorts die Mütter, so z.B. in dem Einschub *Der Mann von fünfzig Jahren* und in *Wer ist der Verräter?*. Darauf verweist bereits der Klappentext von Herwig, *Das ewig Männliche zieht uns hinab*; dort ist vom "Roman der abwesenden Mütter" die Rede. Mit der Novelle *Die neue Melusine* klärt sich diese auffällige Leerstelle des gesamten Romans, die zugleich als Fazit einer bürgerlichen Entwicklung erscheint. Reflektiert wird das Verschwinden der Mutter aus der symbolischen Ordnung, ein Phänomen, das Goethe über sein Zentralmotiv des Kästchens als Haus buchstäblich umsetzt.

40. Janz, Marmorbilder, S. 24.

41. Seidlin geht der Bedeutung des Melusinen-Motivs in Brentanos Werk insgesamt nach; Oskar Seidlin, *Von erwachendem Bewußtsein und vom Sündenfall. Brentano - Schiller, Kleist, Goethe*, Stuttgart ¹1979, S. 120-154. Er schließt seine Behandlung ganz konsequent mit Goethes *Melusine* als "ironische[r] Kontrafaktur" zu Brentano ab; ebenda, S. 155 ff.

42. Zu der vor allem in der Romantik gebräuchlichen Konnotation des Motivs vergl. Inge Stephan, *Undinen, Melusinen und Wasserfrauen bei Eichendorff und Fouqué*, in: dies., Renate Berger, *Weiblichkeit und Tod in der Literatur*, Köln, Wien 1987, S. 117-139. In der Hexe Loreley "drückt sich nicht nur die utopische Hoffnung aus, in der Hingabe an das weibliche Naturwesen das Glück erotischer Erfüllung zu finden, sondern auch das regressive Begehren,

in romantischen Texten sehnsüchtig verfolgt, in seiner eigentlichen Gestalt als intime Existenz der Mutter. Damit wird die Phantasiebewegung der Romantik an den Ort ihrer soziohistorischen Genese zurückgebunden. Denn in Goethes Märchen ist der Raum der Andersheit, der phantastischen Überhöhung zugleich der intime des Hauses, in dem die Frau "verzweigt". Nun steht das Elementarwesen, die Undine, die Nixe, die Sirene nicht mehr für das in den gegenehelichen Raum verdrängte, in das Unbewußte verschobene Begehren, sondern wird im Haus verortet, damit an die neue Rolle der Frau in der bürgerlichen Ordnung gebunden.⁴³ Bei Goethe wird das Phantastische in das Haus versetzt, genau in den Raum, den romantische Texte im Namen einer erotischen Wanderschaft zu umgehen versuchen. Goethes Märchen *Die neue Melusine* läßt deutlich werden, daß die Mutterrolle der bürgerlichen Kernfamilie Ursprung der romantischen Flucht- und Phantasiebewegung ist.

Das Märchen führt jedoch nicht nur die hermetische Grenzziehung zwischen den Geschlechtern samt ihrer literarischen Kompensation vor, sondern auch die Trennung von Prosa und Poesie, das heißt von weiblich bestimmter Intimität und männlich dominierter Arbeitswelt.⁴⁴ Der narrative Binnenraum, den das Märchen eröffnet, wird von dem der Arbeit abgetrennt; die Erzählung reicht in den Alltag der geschäftigen Auswanderer nicht mehr hinein, kann dort kein kritisches Potential entfalten. Das belegt die formale Ausgrenzung des Märchens aus der Rahmenerzählung. Paratextuelle Rahmungen wie Überschrift und typographische Abstände werden um den Erzählkern gelegt (583). Zudem wird die Grenze zwischen Prosa und Poesie in der Sprachökonomie des Barbiers bestätigt. Der spricht nur, um zu erzählen, hält sich hingegen von alltäglichem Geplauder fern. Das Leben des Rotmantels ist, so heißt es, "reich an wunderlichen Erfahrungen, die er sonst zu ungelegener Zeit schwätzend zersplitterte, nun aber durch Schweigen genötigt im stillen Sinne wiederholt und ordnet" (583). Auch diese Schweigeregeln riegeln Poesie vom Alltag ab - die Diskurse überschneiden

im mütterlichen Schoß jene primärnarzißtische Harmonie zu finden, die im zivilisatorischen Prozeß verlorengegangen ist"; ebenda, S. 128.

43. Zugleich kann der Blick in das Kästchen auch in sozialer, rollenspezifischer Hinsicht gelesen werden. Auch hier spielt der Text mit doppelter Bedeutung: "Nun fand ich mich aber genötigt meine unbequeme Stellung einigermaßen zu verrücken" (591). Er erblickt eine Rollenerwartung, seine zukünftige "unbequeme Stellung" als Ehemann.
44. Es mißlingt damit auch der Austausch zwischen den verschiedenen Wesen, der traditioneller Weise mit Glücksverheißungen für beide Partner verbunden ist. Bei Thüring von Ringoltingen beispielsweise verschafft die Ehe mit Melusine Reymund Reichtum und Ansehen; Melusine hingegen kann durch die Ehe mit einem Sterblichen nach ihrem Tod in den Himmel eingehen. Von ihrem Mann verraten, muß sie jedoch bis zum jüngsten Tag auf der Erde bleiben. Sie sagt: "Nun mag ich jhe lenger nicht bleiben / aber Reymund lieber Freund / GOTT vergebe und verzeihe dir deine Missethat / die du an mir begangen hast / denn durch das so leide ich pein / biß an den Juengsten Tag / deß wer ich durch dich erloeset worden." Thüring von Ringoltingen, *Melusine*, S. 90.

sich nicht mehr. Diese Grenzziehung wird noch einmal verstärkt, wenn das erzählende Ich in der Phantastik seiner Geschichte aufgeht, nicht mehr auf den Erzähler selbst, auf den Barbier zurückbezogen werden kann. Der Barbier erzählt zwar von seinem früheren Leben, doch verhindert der märchenhafte Anstrich den Bezug auf den Sprecher. Zudem wird das Märchen des Barbiers nicht wiederholt, sondern nach der Abendunterhaltung dem Vergessen preisgegeben. Lenardo erteilt das Lob, daß der Rotmantel "sich in geraumer Zeit, seitdem ich ihn kenne noch niemals wiederholt hat" (583). Ganz entgegen der Memoria-Poetik des Romans handelt es sich hier um originelles und einmaliges Erzählen, dem einzig die Funktion der Unterhaltung zukommt. Diese Grenzziehungen lassen sich wiederum als Reflexion auf eine romantische Poetik deuten. Heinz Schlaffer stellt fest, daß beispielsweise in E.T.A. Hoffmanns *Goldenem Topf* die Determinanten der realen Arbeitswelt unangetastet bleiben, durch kompensatorische Befriedigung sogar affirmiert werden. Phantastik verdeckt und bestätigt die bürgerliche Ökonomisierung als Universalprinzip. Für den *Blonden Eckbert* Tiecks arbeitet Schlaffer entsprechend aus, wie sehr der phantastische Raum durch die beschriebenen Arbeitsumstände bestimmt wird, jedoch nicht mehr als Einspruch gegen Produktionsverhältnisse konzipiert ist. Ziel ist vielmehr die Unterhaltung und Entspannung, um für die Arbeitsverhältnisse tauglich zu machen: "Die utopische Idee, die solche Rückkehr zum Bild des ungeteilten Lebens tragen könnte, wird zum poetischen Reiz verflacht, der als vorübergehende Erregung den Ekel am Alltag kurz verdeckt, aber keine Alternative zeigt und nur zur Wiederholung von Arbeitslast und literarischer Entlastung führt und sich so im Kreislauf der bürgerlichen Existenz dreht".⁴⁵ Die Form des romantischen Märchens wird bei Goethe also zusätzlich auf seine Funktion in der Sphäre der Produktion hin geprüft und umgeschrieben. Die unterhaltende Erzählung über die neue Melusine reicht in die Welt der Arbeit und der gewichtigen Auswandererpläne nicht mehr hinein. Damit wird die Frau, die zum phantasmagorischen Anderen wird, gleich doppelt aus- oder eingeschlossen - in das Kästchen des Hauses, Ort ihrer Verzweigung; und in den Binnenraum des Märchens, das nicht in den Raum männlich bestimmter Unternehmungen, in die Arbeitswelt hineinreicht.

45. Heinz Schlaffer, Roman und Märchen. Ein formtheoretischer Versuch über Tiecks *Blonden Eckbert*, in: Romantikforschung seit 1945, hg. v. Klaus Peter, Königsstein/Ts 1980, S. 251-264, S. 262.