



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Die Fee – Metamorphosen einer Figur.
Prozesse narrativen Gestaltwandels an ausgewählten
Beispielen vom Mittelalter bis zur Gegenwart.“

Verfasserin

Gabriele Sammer

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, im Juni 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 332

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium Deutsche Philologie

Betreuer:

Univ.-Prof. Dr. Roland Innerhofer

Für meine Eltern, für immer
in Liebe und Dankbarkeit
sowie für meine Großeltern.

Für unerschöpfliche Liebe und Geduld
danke ich S.

INHALTSVERZEICHNIS

1. Einleitung	7
2. Überlegungen zur Theorie und Begriffsbestimmung	15
2.1. Omnipräsenz einer Heterogenität	15
2.2. De Figura – Konzeption und Definition	19
2.3. Plastizität, Performativität und Dynamik: Bewegte Figur – Figur in Bewegung	27
2.4. Figur als Szene der Verwandlung – Metamorphose	29
3. Basistypus Fee – eine Spurensuche	36
3.1. Mythologische Spuren und polymorphe Variationsbreiten	37
3.2. Signifikante Typen und narrative Ausprägungen	43
3.2.1. Feen: Konstante des Unbekannten und ihre Anverwandlung	44
3.2.2. Das Konzept der Paten-Feen: Verkörperung der Vernunft, Güte und Allmacht ...	47
3.2.3. Das Konzept der Feen-Geliebten: Verlockung und Entrückung	53
3.3. Entwicklung eines Basistypus ‚Fee feminine‘	56
3.4. Der Fee – (k)eine lexikalische und narrative Leerstelle	59
Zwischenbilanz	64
4. Inszenierung narrativer Metamorphosen am Basistypus ‚Fee‘	66
4.1. Exkurs: Der Raum des Liminalen	67
4.1.1. Zwischen zwei Welten: Verortung im Narrativen	69
4.1.2. Situierung von Schwellenorten nach Walter Benjamin	70
4.2. <i>Junckfraw, merfeÿ</i> und <i>fremde geschoeff</i> – Liminalität und Metamorphose in der <i>Melusine</i> des Thüring von Ringoltingen (1456)	73
4.2.1. Die ‚historia‘ – ein Schwellen-Text	73
4.2.1.1. Aneignung und <i>expergentz</i>	75
4.2.1.2. Aus Metamorphose ein Text: Anverwandlungen	78
4.2.2. Der Kern der <i>materÿ</i> : Melusine als Schwellenfigur	81
4.2.3. Begegnungen und Metamorphosen entlang liminaler Räume	89
4.2.3.1. Erste Begegnung mit Melusine – erste Schwellenräume	90
4.2.3.2. Locus conclusus – Das Bad: privater Blick und erste Metamorphose	97
4.2.3.3. Träger der Umbruchphase: Der Bote	104
4.2.3.4. Der Fenstersims als Schwelle: Sprung und zweite Metamorphose	107
4.2.3.5. Bedeutung von Metamorphose und (Aus-)Blick	113

4.3. Der Feen-Ritter im Vergleich: Liminalität und Metamorphosen im <i>Yonec</i> der Marie de France (ca. 1160-1170).....	115
4.3.1. Parallelbezüge und konzeptuelle Gegensätze	115
4.3.2. Locus conclusus – Locus secretus: Metamorphosen im Turm	118
4.3.2.1. Locus conclusus – Isolierung und Überwindung	120
4.3.2.2. Blick und Bewegung: Metamorphose in progress	122
4.3.2.3. Locus secretus als fragiler Raum erotischer Wunscherfüllung	124
4.3.3. Das Fenster als Ort der Grenzziehungen: Freiheit und Tod.....	126
4.3.4. Substitutionsgestalt und Schwellenwesen: Feen-Geliebter.....	130
4.4. Trans-Formationen und Wandlung eines Narrativs ‚Fee‘	132
4.4.1. Erste Auflösung im Elementaren und Belebtheit der Materie	135
4.4.2. Zauber des Immateriellen: <i>la fée électricité</i> (Die Stromfee)	139
4.4.2.1. Allgegenwärtigkeit des reinen, körperlosen Strömens: Die gute Fee des Lichts.....	140
4.4.2.2. Umschlag einer Kippfigur: Allmacht, Kälte und leblose Starre	144
4.5. Vom Scheitern der Feen – Remythisierung, Techno-Kritik und Menschwerdung. Metamorphosen in der Gegenwarts-literatur: Frischmuths Sternwieser-Trilogie	146
4.5.1. Schwundspuren im historischen Überblick.....	147
4.5.2. Feen-Konzeption zwischen Alltagswelt und weiblicher Identitätsfindung.....	149
4.5.3. Re-Mythisierung versus Vermenschlichung: instabiler Erinnerungsraum einer Magna Mater.....	151
4.5.4. <i>farewell</i> und Techno-Kritik.....	155
4.5.5. Finale Metamorphose – Auflösung im Menschen	157
5. Schlussbetrachtung	160
6. Literaturverzeichnis.....	169
6.1. Primärliteratur	169
6.2. Sekundärliteratur	170
Anhang	179
Abstract	179
Lebenslauf	180

1. Einleitung

Die Fee ist eine imaginäre „Figur“, die sich über die Mythologie, die Folklore und die Literatur facettenreich ausbildet. So begegnen uns Figuren mit dem Begriff der Fee als erotische Geliebte in Menschengestalt, helfend oder heilend, bestrafend oder Wünsche erfüllend im Märchengenre, als weibliche Naturwesen oder in Miniaturausgabe und mit Insektenflügeln ausgestattet. Über diese Gebiete hinaus kann ihre Figur sich auch außerhalb des Literarischen etablieren, in visuellen Medien, virtuellen Realitäten und kommerziellen Medienträgern.

Wie alle Gestalten aus der Phantasie des Menschen spiegelt sie wider, was sich an Wünschen und Sehnsüchten, Träumen und Ängsten, Wunder- und Aberglauben in ihm manifestiert; dementsprechend wandelbar sind auch ihr Wesen und die ihr zugeordneten Attribute.

Der Drang, bestimmte Vorstellungen zu übernatürlichen Wesen auszubilden, ist tief im Menschen verwurzelt: „It appears that human mind cannot bear very much blankness – where we do not know, we invent, and what we invent reflects our fear of what we do not know. Fairies are born of that fear.“¹ Die Furcht vor dem Unbekannten und zugleich das Bedürfnis, diese Leerstellen zu besetzen, sind der menschlichen Denkweise inhärent. Solche Stellen des Unbekannten finden ihre literarische Entsprechung im narrativen Raum durch Feenfiguren, die als eine ‚Konstante des Unbekannten‘ Wunschvorstellungen, Sehnsüchte und Ängste markieren. Sie verweisen in ihren Veränderungen und Realitäten auf die jeweiligen Gegebenheiten der Zeit ihrer Entstehung. So fungiert die Fee als Figur, die zwischen Traumbild, Möglichkeitsbild und Wirklichkeit oszilliert und entsprechend vor ihrem jeweiligen Zeithorizont immer wieder neu inszeniert wird.

Diese narrativen Inszenierungen werden den Ausgangspunkt der folgenden Analyse bilden. Gekoppelt ist dies an die Fragestellung, wie sich dieser Prozess entwickelt, wenn sich in der Figur der Fee die Frage nach dem Unbekannten und Unerklärlichen verbindet.

Die Bedeutungsdimension der Fee und die Ästhetik der Figur entziehen sich einer einfachen Beschreibbarkeit, ebenso wie die Figur selbst sich einer eindeutigen Festlegung sperrt. Dadurch ist das Wesen der Feen, wenngleich vermeintlich einfach zu erfassen, in ihrem Facettenreichtum schwer greifbar. Der Reiz der Feen-Figur liegt besonders in ihrer

¹ PURKISS, Diane: *Troublesome Things. A History of Fairies and Fairy Stories.* - London: Penguin Books 2001.

vielfältigen Wandlungsfähigkeit und ihrem schwer fassbaren Wesen. Daraus resultieren das Interesse und zugleich der Beweggrund der vorliegenden Arbeit: Ziel ist es, ihre Wandlungsfähigkeit zu erfassen und beschreibbar zu machen. Den geeigneten Rahmen dafür stellen die Figur und der Prozess ihres Gestaltenwandels bereit.

Im Fokus steht daher primär ihre literarisch-narrative Wesensform. Ziel ist es, diese narrative Form auf eine mögliche Basis zu stellen, mit der sich unter literaturtheoretischen Gesichtspunkten arbeiten lässt, trotz der semantischen Unschärfen des Begriffs. Für die zentrale Fragestellung ergibt sich die Notwendigkeit, die polymorphe Variationsbreite ihrer Figur entsprechend einzugrenzen, ohne ihre mythologisch-folkloristischen Manifestationen von vornherein auszublenden. Um das Wesen der Fee ‚einzufangen‘, bietet das *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens* unter dem Eintrag ‚Fee‘ dazu folgenden Rat: „[...] Aber wenn du sie zitierst [...] befließige dich eines reinen Lebenswandels und kehre das Gesicht nach Osten.“²

Es wird sich jedoch als wenig hilfreich erweisen, den Blickwinkel angesichts der Erzählgestalt nach nur einer Seite auszurichten. Genauso wenig hilfreich entpuppen sich ein reiner Lebenswandel oder der Versuch, ihr Wesen und ihre Eigenschaften allein aus der Etymologie ihres Begriffs zu rekonstruieren. Dass mit ihrer Nennung nicht nur das *eine* Wesen, sondern zumeist eine Mischform zutage tritt, zeigt sich bereits über den langen Zeitraum ihrer mythologisch-folkloristischen Entwicklung (polymorphe Variationsbreite), aber auch in ihren literarischen Erscheinungsformen (synonyme Begriffsanwendung).

Es braucht eine geeignete Basis. Diese Basis bildet die Figur mit der Bezeichnung ‚Fee‘, und zwar in einer narrativen Bedeutungsdimension, die sich auf semantische, literarische und kulturelle Faktoren ausrichtet. Ziel ist es, der Figur in ausgewählten Beispielen zu folgen, die auf Szenen ihrer omnipotenten Wandlungsfähigkeit, den Akt der Wandlung selbst verweisen. Es geht nicht darum, den chronologischen Strang einer Motiv- oder Stoffgeschichte zu entwickeln oder abzubilden.

Im Fokus der Forschung steht der Begriff der Metamorphose: Die Forschung gibt mit dem Terminus der Metamorphose ein Werkzeug an die Hand, mit dessen Hilfe sich die Wandlungsfähigkeit der Figur nicht nur erfassen, sondern auch besonders effizient beschreiben lässt. Im Zentrum der Analyse steht so der narrative Verwandlungsprozess der Feen-Figur unter dem Terminus der Metamorphose.

² KRUMM: Fee. - In: HdA Bd. 2 (1929/1930), Sp. 1285-1294, hier Sp. 1294.

Im Prozess der Metamorphosen entstehen Dynamiken, die das Erzählen als solches, aber auch die Figur stark beeinflussen. Hier werden Bewegungsparameter zum entscheidenden Faktor, um den Gestaltenwandel beschreibbar zu machen. Es wird daher nach einem Figur-Begriff zu fragen sein, der Bewegung impliziert und dadurch eine Voraussetzung für die narrative Inszenierung von Metamorphose schafft.

Die Bedeutungsdimensionen des jeweiligen Gestaltenwandels, die sich angesichts des im Zuge der Forschung sich herauszukristallisierenden Figur-Verständnisses auftun, werden auf Basis einer funktionalen und narrativen Analyse unter folgenden Aspekten betrachtet:

- Situation/Ort: Wie wird Metamorphose an der Feen-Figur narrativ inszeniert, wie narrativ verortet?
- Art: Wie ist die Metamorphose beschaffen, ist sie intrinsischer oder extrinsischer Art?
- Position: Daran schließt die Frage, welche Position die Metamorphose einnimmt (Initial-, Zentral- oder Finalposition).
- Funktion: Welche funktionalen Eigenschaften sind ihr beizumessen, angesichts der Figur, aber auch der mit ihr in Beziehung tretenden Handlungspartner?

Zudem soll ermittelt werden, wer, außer der Figur, am Gestaltenwandel beteiligt ist und wer, außer dem intrinsischen Leser, diesen Akt wahrnimmt. Dem Aspekt des Sehens (Blick) kommt dabei eine besondere Bedeutung zu. Dieser Aspekt reicht, wie sich in Kapitel 4.4. (*Trans-Formationen und Wandlung eines Narrativs*) zeigen wird, im Zusammenhang mit der Metamorphose auch über den textuellen Bereich hinaus.

Der Aspekt des Blicks lässt neue Fragen aufkommen: Wo ist dieser verortet? Wird durch den Akt der Beobachtung und auch durch den Prozess der Metamorphose ein Raum eröffnet, der funktional und narrativ von Gewicht ist? Auch diesen Raum gilt es zu bestimmen und in die Analyse zu integrieren. In den Brennpunkt gerät damit ein Begriff, der diesen Räumen und der Feen-Figur immanent ist: die Liminalität. Vor der eigentlichen Analyse der Texte wird in einem knappen Exkurs (Kap. 4.1.) der Versuch unternommen, diesen Terminus zu klären und für die Auswahl der Lektüren auf seine Brauchbarkeit hin zu überprüfen. Der Blick auf Walter BENJAMINS *Passagenwerk* eröffnet dabei als Folie mehrere Möglichkeiten, Liminalität und Ort bzw. Verortung für die gewählten Texte auf einen gemeinsamen Nenner

zu bringen. Zur Analyse gelangt so das narrative Verhältnis Fee - bewegte Figur - Metamorphose, das um die Bedeutungsspektren Blick und Raum ergänzt wird. Über die Bewegungs-Dynamik hinaus bleibt der Fokus auf die zwei wichtigsten Aspekte der Figur gerichtet: ihre Verformbarkeit und Verwandlung.

Der Gang der nachfolgenden Untersuchung folgt einem Dreischritt, der über die Begriffsbildung (Etymologie) und den mythologischen sowie kulturellen Kontext hin zur literarischen Konzeption der Feen-Figur in ihren jeweiligen Metamorphose-Prozessen führt. Der Aufbau der Arbeit folgt diesen Schritten.

- I. In einem ersten Schritt (Kap. 2) werden die Begriffsbestimmungen näher beleuchtet. Aus der „Omnipräsenz einer Heterogenität“ der Begriffe wird eine Theorie zur Konzeption und Definition der Figur eruiert. Die narrative Figur wird als ein möglicher Basistypus ermittelt, als Szene der Verwandlung festgelegt und mit Bewegung (Dynamik) und Metamorphose in einen engeren Zusammenhang gebracht.
- II. In einem zweiten Schritt (Kap. 3) wird über die mythologische, literaturhistorische und begriffliche Spurensuche ein Überblick geschaffen. Aus diesen Ergebnissen sowie aus den etymologischen und sprachgeschichtlichen Bezügen wird ein Basistypus der Feen-Figur ermittelt. Zugleich wird in Anlehnung an WOLFZETTEL (1984) und HARF-LANCNER (1984) eine Typologie skizziert, die schließlich in einem
- III. dritten Schritt (Kap. 4) die narrative Umsetzung der Adaptionen und Konzeptionen der Feen-Figur und ihrer jeweiligen Metamorphosen bildet.

Der Forschungsschwerpunkt liegt auf der typologischen Ebene. Ein gesellschaftlich-kultureller Kontext wird dabei immer im Blick behalten.

Die Forschungslage zur Figur der Fee ist so mannigfaltig wie die Feen-Figur selbst. Im neunzehnten Jahrhundert begann mit dem aufkommenden Interesse an Mythologie und Folklore ihre Kategorisierung im europäischen Raum (z.B. KEIGHTLEY Thomas: *Fairy Mythology*, dt. *Mythologie der Feen und Elfen*, 1850/1870). Im deutschen Sprachraum folgten mythologische und folkloristische Auseinandersetzungen mit ihrer Figur – stets unter dem

Hinweis der Fee als eine Konstante des Unbekannten – zusammen mit Elfen- und Feenvorstellungen unter anderem durch die Sammeltätigkeit der Brüder GRIMM (*Irische Elfenmärchen* 1826, *Deutsche Mythologie* 1835) sowie in diversen Eintragungen „mythologischer“ Wörterbücher und Nachschlagewerke (z.B. *Handwörterbuch des Deutschen Aberglaubens*, HdA). Für die folgenden Überlegungen sind diese Beiträge nur bedingt hilfreich, da sie sich primär an der Glaubensgestalt orientieren. Die Grundlage zur Ermittlung eines geeigneten Basistypus ‚Fee‘ basiert daher unter anderem auf Friedrich WOLFZETTELS detailliertem Beitrag in der Enzyklopädie des Märchens (EM 4, 1984). Weitere Forschungsbeiträge beschränken sich hauptsächlich auf die literarische Figur im Zusammenhang der jeweiligen Gattung (Fee im Mittelalter, im (Kunst-)Märchen, in den franz. *Contes des fées*). Solche Beiträge werden hinzugezogen, wenn es darum geht, signifikante literarische Typen näher zu erläutern und im Kontext der Arbeit festzumachen.

In den letzten Jahren haben sich im britischen Raum vermehrt Arbeiten den gesellschaftlichen und kulturellen Faktoren zugewandt, um das Phänomen der viktorianischen *fairy* (ca. 1840-1910/20) zu erfassen. Sie verbinden Ergebnisse aus dem Volksglauben und aus gesellschaftlichen Prozessen mit den Bereichen der Kunst und Literatur (SILVER 1999, BOWN 2001, PURKISS 2001, BRIGGS 1959, 2002). Diese Beiträge werden dann zu einem Anknüpfungspunkt, wenn nach gesellschaftlich-kulturellen Faktoren angesichts der Feen-Figur zu fragen ist. Zur Ermittlung der literarischen Figur per se dient als Fundament die narratologische Monographie von Fotis JANNIDIS (*Figur und Person* 2004).

Um die literarischen Konzeptionen der Feenfigur im analytischen Teil der Arbeit (Kapitel 4) in einen entsprechenden Rahmen zu bringen, wird die Auswahl der Texte entsprechend begrenzt. In den Fokus rücken jene Werke, in denen der Prozessverlauf der Metamorphose innerhalb der Handlung evident wird. Es werden Erzählformen herangezogen, die nicht auf den ersten Blick den Konnex Fee und Märchen bedienen. Märchen und Kunstmärchen, Sage sowie das Genre der Fantasy blieben deshalb für die Textanalyse von Anfang an unberücksichtigt. Die Textauswahl basiert primär auf dem Versuch, vergleichend an den Darstellungsmodi der Metamorphosen der jeweiligen Feen-Figur anzusetzen. Sie bildet die bewusste Ausweitung der Perspektive in der Auffächerung auf vier unterschiedliche Erzählformen (mittelalterlicher Lai, frühneuzeitlicher Prosaroman, Allegorie/Text-Bild-Hybride und Gegenwartsroman). Sie markieren wichtige Angelpunkte in der Veränderung der Feen-Figur bis zur Gegenwart.

Zur Analyse gelangt zunächst in Kapitel 4.2. das Werk des aus Bern stammenden Thüring

von RINGOLTINGEN (ca. 1415-1483), der an der Schwelle zur Frühen Neuzeit stehende Prosaroman *Melusine* (1456). Dies aus zwei Gründen: einmal, da die Hauptfigur dezidiert als eine *merfey* (in unterschiedlichen Schreibweisen) bezeichnet wird. Dies wird angesichts der Tatsache relevant, dass die Figur der Fee in den mittelalterlichen Texten zumeist nicht explizit als solche deklariert wurde. Thüring versieht seine Hauptfigur in der Einleitung mit der Bezeichnung der Fee (Meerfee). Dieser Begriff impliziert bei Thüring sowohl die Bezeichnung Melusines als *fremdes geschöff*, zugleich aber auch als (menschliche und adelige) *Junckfraw*. Der Fokus richtet sich daher auf die Melusine-Figur in ihrem Oszillieren zwischen jenem *fremden geschöff* (*merfey*) und einer menschlichen Gestalt.

Zudem stellt dieser Text – neben einer explizit dargestellten doppelten Metamorphose der Hauptfigur – als die erste deutsche Übersetzung und Überformung der Melusine-Erzählung einen „frühen Bestseller“ bereit, der zugleich eine Metamorphose widerspiegelt. Thüring generiert überdies eine Figur, die sich nicht mehr länger auf rein dämonische Aspekte reduzieren lässt. Auch ist Thürings Melusine-Figur mit einer dämonologischen Deutung nur unzureichend charakterisiert. Die Figur-Konzeption und die Inszenierung ihrer Metamorphosen unterlaufen – das hat die Forschung bereits mehrfach herausgestellt (z.B. MÜLLER 1990, BACKES 2004) – das bis dahin vorherrschende dämonische Schema der Vorgängererzählungen. Alle drei Konzeptions-Komponenten – die Figur, der Text und der Gestaltenwandel – bestimmen nicht nur das Neue und Eigenständige an Thürings Text, sie bieten zugleich auch ein literarisches, signifikantes Paradebeispiel für den weiteren zentralen Begriff dieser Arbeit: die Liminalität.

Das Kapitel zur Melusine-Figur nimmt aus diesem Grund einen größeren Bereich der Betrachtung ein. Weitere und spätere Bearbeitungen des Melusine-Stoffs, beispielsweise durch Hans SACHS (*Die Melusina*, 1556), Jakob AYRER (*Von der schönen Melusina*, 1598), GOETHE (*Die neue Melusine*, 1807), FONTANE, SCHWAB und Ludwig TIECK (*Melusine*. Fragment, 1807) werden nicht hinzugezogen, da der Melusine-Stoff insgesamt nicht Thema dieser Arbeit ist. Verwiesen sei an dieser Stelle auf Claudia STEINKÄMPERs (2007) detaillierte Darstellung einer Gesamtentwicklung der Stoffgeschichte vom Mittelalter bis zum bürgerlichen Realismus.³

Aus Gründen formaler, funktionaler und inhaltlicher Gemeinsamkeiten der Feen-Konzeption

³ STEINKÄMPER, Claudia: *Melusine – vom Schlangenweib zur „Beauté mit dem Fischeschwanz“*. Geschichte einer literarischen Aneignung. - Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2007. (Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte 233).

und ihrer Metamorphosen wird dem Melusine-Roman in Kapitel 4.3. der mittelalterliche, anglonormannische Lai *Yonec* (1160/70) der Marie de FRANCE (ca. 1135-1200) vergleichend zur Seite gestellt. Sowohl Melusine als auch der Feen-Ritter im Lai *Yonec* verkörpern eine doppelte Metamorphose, die sich mit einem bestimmten Raummuster verbindet. Die Orientierungspunkte bilden daher die Konzeption von Raum, Liminalität und doppelter Metamorphose. Das genannte Beispiel soll überdies zeigen, dass der Konnex Fee und weibliche Gestalt auch durchbrochen werden kann.

Da diese Arbeit sich an einer typologischen Ebene orientiert, die weder den Konnex Fee und Märchen befragt noch auf eine motivgeschichtlich-historische Entwicklung ausgerichtet ist, bleiben mögliche Beispiele aus Feenmärchen der Aufklärung und Romantik, aus märchenhaften Zauberspielen und vergleichbaren Formen unberücksichtigt (Renaissance/Barock/Romantik). Indes wird im Fokus auf die Aspekte von Figur, Blick, Raum und Metamorphose in Kapitel 4.4. ein außerliterarisches Beispiel herangezogen. Der exemplarische Verweis auf einen Bereich der Technik soll in Kapitel 4.4. an der Vorstellung der *fée électricité* (ca. 1840-1930) vor Augen führen, dass dem Konzept der Fee auch außerhalb der Literatur Bedeutung abzugewinnen ist. Diese *fée électricité* bedeutet zugleich die Entwicklung einer Auflösung in eine anonyme Allegorie. Im Anschluss an die Melusine-Figur wird ein Phänomen festgemacht, das von einer Auflösung der Feen-Figur ausgeht. Vor dem Hintergrund der Romantik kann in den Veränderungen der Wahrnehmungspfadigmen eine erste ‚Auflösung‘ der Materie offengelegt werden, die mit der Vorstellung einer unendlichen Bewegung einhergeht – alles strömt, alles (zer-)fließt. Angesichts der *fée électricité* und eines „Zaubers des Immateriellen“ ist die Frage zu stellen, was passiert, wenn die Feen-Konzeption in ihrer Metamorphose sich einerseits vom literarischen Betrachtungsraum loslöst, andererseits sich dem Blick selbst entzieht.

Abschließend richtet sich der Fokus in Kapitel 4.5. auf ein Beispiel der deutschsprachigen Literatur der Gegenwart, das an einer Auflösung der Feenfigur anknüpft. Grundlegend dafür sind die beiden Werke der österreichischen Schriftstellerin Barbara FRISCHMUTH: *Die Mystifikationen der Sophie Silber* (1976) und *Amy oder Die Metamorphose* (1978). Barbara FRISCHMUTH konzipiert eine Feenfigur, die im Verschwinden begriffen ist, ihre Konzeption ist ein Oszillieren zwischen einer mythischen namenlosen Figur und einer vermenschlichten Fee; es ist deren Auflösung oder Eingehen in einen Menschen mit einem neuen Namen, einem neuen Selbst- und Ich-Bewusstsein. FRISCHMUTHs Erzählweise vermischt Realität und Traum, bedient Elemente der Phantastik und des Mythos, um sie

letztendlich wieder in der Wirklichkeit aufzulösen. Dieses Beispiel ist der Versuch, über die wesentlichen Punkte der Arbeit einen abschließenden Bogen zu spannen (Bedeutung und Funktion der Metamorphose und ihres Raums, Blick, Konzept der Feenfigur sowie der *fée électrique*).

Die Fee, das sei wiederholt, ist keine signifikante imaginierte Konzeption in nur *einer* Ausprägung. Der Versuch, sie im Prozess ihrer jeweiligen Metamorphosen einzufangen, wird eine explizitere Vorgehensweise erfordern, als den gutgemeinten Rat aus dem *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*: den Blick allein „nach Osten auszurichten“. Mit dem nun folgenden Fokus auf die jeweiligen Szenen ihrer Metamorphose(n) und dem Ziel, das narrative Phänomen der Fee dabei zu erfassen, wird sich die Blickrichtung nach allen Seiten orientieren. Unter dieser Prämisse sollen diese Wandlungen nun eingefangen werden.

2. Überlegungen zur Theorie und Begriffsbestimmung

2.1. Omnipräsenz einer Heterogenität

Jede heterogene Begriffsbestimmung wird dort zu einem Problem, wo terminologische und konzeptionelle Divergenzen den Blick auf eine stimmige Theorie oder Terminologie erschweren. An den für diese Arbeit zentralen Begriffen des Motivs, der Figur, der Fee, der Metamorphose und der Liminalität wird dies augenfällig. Aber gerade der Terminus Liminalität zeigt, dass die Begriffsbildung keinesfalls zwingend auf eine Vereinheitlichung abzielen muss. Auch eine gemischt symbolische, metaphorische und wissenschaftliche „Quasi-Terminologie“ kann an Operativität gewinnen (vgl. Kap.4.1.).⁴

Begriffe sind keine starren Konstrukte, und ihr Bildungs- oder Bestimmungsprozess ist nicht endgültig. In der Literaturwissenschaft von den Entwicklungen des literarischen Lebens ständig überholt und Revisionen unterworfen, sind Begriffe vielmehr als diskutabel zu betrachten.⁵ Es zeigt sich, dass sich unter diesen Prämissen unscharfe Stellen auftun. Werden Begriffe weniger als starr, sondern im Gegenteil als in Diskussions-Bewegung begriffen wahrgenommen, können eine Weiterentwicklung oder Redefinition nicht jedes Mal von Problemen der Unschärfe wegführen. Diese unscharfen Stellen genauer zu beleuchten und eine möglichst stimmige Terminologie herauszufiltern, wird Ziel dieses Kapitels sein.

Der Titel der vorliegenden Arbeit gibt dabei die terminologische Zuordnung und die Diskussionsrichtung vor: In den Fokus rückt die Figur. Es liegt nahe anzunehmen, dass die weiteren Schritte problemlos vom Figur-Begriff ausgehen können. Die Ergebnisse der Forschungsliteratur vermitteln hingegen ein anderes Bild. So ist die Figur der Fee in spezifischen Lexika der Motivforschung zwar zu finden, sie wird aber in literaturwissenschaftlichen Einträgen ausschließlich mit Motiven oder Stoffen verbunden. Ihre Figur wird definiert als geheimnisvolle und/oder verderbenbringende Frauengestalt im Motiv

⁴ Vgl. PARR, Rolf: Liminale und andere Übergänge. Theoretische Modellierungen von Grenzzonen, Normalitäts-spektren, Schwellen, Übergängen und Zwischenräumen in Literatur und Kulturwissenschaft. - In: Geisenhanslüke/Mein (Hrsg.): Schriftkultur und Schwellenkunde. - Bielefeld: transcript 2008. (Literalität und Liminalität 1), S. 11-63, hier S. 48.

⁵ Vgl. KURZ, Gerhard: Metapher, Allegorie, Symbol. 5., durchges. Aufl. - Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2004. (Kleine Reihe V&R 4032), S. 6.

der *Femme Fatale*⁶, im Stoff der *Melusine* oder der *Dämonischen Verführerin*.⁷ Besonders deutlich tritt in diesen Einträgen eine unkritische, verschwommene Verwendung der Termini Figur und Motiv zutage, die einmal die Fee der Figur, ein andermal wiederum dem Motiv zuordnen. Aus der unklaren Abgrenzung der Begriffe resultiert ein Missverhältnis, das sich auch in der Forschungsliteratur niederschlägt. Noch im Jahr 2007 verweist ein Lexikoneintrag auf „terminologische und methodische Unschärfen [...] durch unterschiedliche Begriffsverwendung in verschiedenen Sprachen [...]“.⁸

Dieses Problem sei im Folgenden näher beleuchtet. Die zu Recht bemängelten Unschärfen werden auf eine stimmige terminologische Zuordnung überprüft. Ziel ist es, signifikante Merkmale des Motivs zu skizzieren, um zu ermitteln, inwieweit diese für die literarische Gestalt der Fee infrage kommen. Dabei geht es nicht darum, den gesamten Weg der Diskussion aufzuzeigen oder zu klären.

Aus der Bandbreite unterschiedlicher Motiv-Definitionen lässt sich trotz einer Definitionsvielfalt ein gemeinsamer Konsens ablesen. Literarische Motive werden allgemein als kleinste strukturbildende und bedeutungsvolle Einheiten innerhalb eines Textganzen, zugleich auch als kleinste semantische Einheiten definiert.⁹ Sie besitzen weder eine Handlungskontinuität noch einen erzählbaren inhaltlichen Verlauf. In der Forschung galten über Jahrzehnte hinweg Elisabeth FRENZELs Arbeiten zur Motiv- und Stoff-Forschung als richtungsweisend. Sie prägten die germanistische Motiv-Definition der Nachkriegszeit und dadurch die Diskussion des Motivbegriffs maßgebend, aber nicht unumstritten. FRENZEL definiert Motive als „Grundbausteine literarischer Werke“ sowie stoffliche situationsmäßige Elemente, deren Inhalte knapp und allgemein formuliert werden können.¹⁰ Diese

⁶ Vgl. DAEMMICH, Horst S. u. Ingrid G.: *Femme Fatale (Verführerin)*. - In: Dies. (Hrsg.): *Themen und Motive in der Literatur. Ein Handbuch*. 2., überarb. u. erw. Aufl. - Tübingen, Basel: Francke 1995. S. 150-154, hier S. 151.

⁷ Vgl. FRENZEL, Elisabeth: *Stoffe der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*. 10., überarb. u. erw. Aufl. u. Mitarb. v. Sybille Grammetbauer. - Stuttgart: Kröner 2005. (Kröners Tsg. 300), S. 599, S. 776 u. S. 778-779.

⁸ DOERING, Sabine: *Motiv*. - In: Burdorf Dieter u. Christoph Fasbender (u.a.) (Hrsg.): *Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen*. Begr. v. Günther und Irmgard Schweikle. 3., völlig neu bearb. Aufl. - Stuttgart, Weimar: Metzler 2007. S. 514. Im Folgenden zitiert als MLL.

Als Beispiele dienen hier der engere Begriff *motif* der angelsächsischen, neben dem allgemeineren *thème* der französischen Literaturwissenschaft.

⁹ Vgl. LUBKOLL, Christine: *Motiv, literarisches*. - In: Nünning Ansgar (Hrsg.): *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. 4., akt. u. erw. Ausg. - Stuttgart, Weimar: Metzler 2008. S. 515-516, hier S. 515. Im Folgenden zitiert als MLLK.

¹⁰ Vgl. FRENZEL: *Stoff- und Motivgeschichte*. 2., verb. Aufl. - Berlin: Erich Schmidt 1974. (Grundlagen der Germanistik 3), S. 13. Den Begriff ‚Grundbaustein‘ übernehmen u.a. noch Daemmrich H. S. u. I. G. in ihrem Nachschlagewerk, (Dies.) (Hrsg.): *Themen und Motive*. Tübingen (u.a.) 1995. S. XI. Kritik dazu erfolgte u.a.

manifestieren sich im Sinne Goethes als Phänomene des (Menschen-)Geistes in menschlichen Grundsituationen, Grundtypen des Menschseins, Gebilden der Einbildungskraft und Verkörperungen von Wunsch- und Angstträumen.¹¹ FRENZEL bestimmt das Motiv zudem nach zwei Seiten hin festgelegt (geistig/formal). Es hat ihrer Definition zufolge bildhaften Charakter und zugleich seelisch-geistige Spannung, „kraft deren es movierend, handlungsauslösend wirkt“¹².

Max LÜTHI deutet Motive im Gegensatz zu FRENZEL als konkret. Er bewertet Themen als geistig, wenngleich Motive als Träger von Themen dienen.¹³ Motive implizieren nach Max LÜTHI, hierin Stith THOMPSON und Elisabeth FRENZEL folgend, neben der strukturbildenden Funktion einen gewissen Grad an Selbständigkeit mit der Eigenkraft, auch außerhalb des Erzählganzen in wechselnden Kontexten zu bestehen.¹⁴ So gehen auch aktuelle Definitionen von einem intertextuellen Element aus.¹⁵

Der Begriff des Motivs selbst hat einen „Doppelcharakter“ inne. Nach zwei Richtungen verweisend, kreuzen sich seine ‚horizontale, morphologisch-syntagmatische Dimension und seine zugleich ‚vertikale‘, historisch-paradigmatische Dimension. Beide Dimensionen, die inner- und intertextuelle Einheit als verknüpfte Teile eines Textganzen, enden im Paradoxon, „daß Motive als konkrete Teile von einem Text abhängig sind und als von einer Tradition abstrahierte Schablonen über eine gewisse Autonomie verfügen, also selber Text sind.“¹⁶

Auch die literarische Figur der Fee fungiert in diesem Sinne als Text. An ihr manifestiert sich die Eigenschaft, sich als Figur ganz im Sinne LÜTHIS auch außerhalb der literarischen Tradition zu etablieren. Extrahiert aus literarischen Texten, kann ihre Figur in verändertem Kontext oder neuem Gewand in andere Bereiche eintreten: mit einigem Glück adaptiert in bildende Künste, mit etwas weniger Glück als virtueller Werbeträger in diversen

durch RUTHNER, Clemens: Am Rande. Kanon, Kulturökonomie und die Intertextualität des Marginalen am Beispiel der (österreichischen) Phantastik im 20. Jahrhundert. - Tübingen (u.a.): Francke 2004. S. 305-307; darin kritisch zur „Zell- u. Baustein-Metapher“ insbes. S. 306-307.

¹¹ Vgl. FRENZEL: Stoff- und Motivgeschichte. Berlin 1974. S. 12. Dies.: Motive der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte. 5., überarb. u. erg. Aufl. - Stuttgart: Kröner 1999. (Kröners T.A. 301), S. IX.

¹² Vgl. FRENZEL: Motive der Weltliteratur. Stuttgart 1999. S. VI-VII. Vgl. Dies.: Stoff- und Motivgeschichte. Berlin 1974. S. 13.

¹³ Vgl. LÜTHI, Max: Motiv, Zug, Thema aus der Sicht der Volkserzählforschung. - In: Bisanz Adam J. u. Raymond Trousson (Hrsg.) in Verb. mit Herbert A. Frenzel: Elemente der Literatur. Beiträge zur Stoff-, Motiv- und Themenforschung. Elisabeth Frenzel zum 65. Geburtstag. Bd. 1. - Stuttgart: Kröner 1980. (Kröner-Themata 702), S. 11-24, hier S. 14.

¹⁴ Vgl. LÜTHI: Motiv, Zug, Thema. Stuttgart 1980. S. 11-12 u. S. 21-22.

¹⁵ Vgl. DOERING: Motiv. - In: MLL. Stuttgart 2007. S. 514.

¹⁶ RUTHNER: Am Rande. Tübingen (u.a.) 2004. S. 307.

Massenmedien oder als Merchandising-Produkt. Angesichts der umrissenen Motiv-Definitionen – innertextuelle Einheit, Intertextualität und Autonomie – ist das jedoch noch kein ausreichender Grund, das Narrativ der Fee als Motiv zu klassifizieren.

Der Ansatz, es gerade nicht an feststehende Namen und Ereignisse gebunden zu sehen, sondern als „Handlungsansatz mit verschiedenen Entfaltungsmöglichkeiten“¹⁷, schließt das Motiv in diesen Zusammenhängen als eine adäquate Klassifikation aus. Eine literarische Gestalt wird man kaum als Handlungsansatz definieren wollen. Sie entspringt einem Gebilde der Imagination und evoziert unter anderem Verkörperungen von Wunsch- und Angstträumen, aber – das ist der für die folgende Analyse primäre Ansatzpunkt – die Fee ist nicht als Motiv zu klassifizieren: „Figuren [...] und Requisiten sollte man weder mit Kaarle Krohn als Züge noch mit Stith Thompson als Motive bezeichnen.“¹⁸ Sie sind vielmehr Stoffelemente und als solche Ausstattungselemente oder Handlungsträger.¹⁹

LÜTHI in der Volkserzählforschung verortete Ansatz lässt sich auf die Figur der nun folgenden Betrachtungen übertragen. Die aktuelle Sichtweise, das Motiv nicht als einen Bestandteil eines literarischen Werks, sondern als eine abstrahierte Situation aufzufassen, tritt hier noch bestärkend hinzu.²⁰ Es bleibt festzuhalten: Der Terminus *Motiv* erweist sich als nicht geeignet für die literarische Gestalt der Fee. Eine Fee allein macht noch kein Motiv. Als Narrativ betrachtet ist sie weniger „Situation“, sie ist vielmehr Figur.

Auch ein näherer Zusammenhang von Figur und Motiv ist keinesfalls eine unabdingbare Voraussetzung, sondern die unmittelbare Folge einer Verbindung und Einbindung ihrer Gestalt mit Motiven, die bekanntermaßen und ebenso diskussionswürdig je nach Inhalt in Situations-, Typus-, Landschafts- oder Örtlichkeits-Motive unterteilt werden.²¹ Die Figur der Melusine dem Typus-Motiv der *Femme fatale* zuzuordnen oder etwa der *Dämonischen Verführerin*, einem der „nahezu frei erfundene[n] Motive[n], in denen die Befürchtungen und die Wunschträume des Menschen Gestalt gewonnen haben“²², wird sich nicht in jedem Fall als zielführend erweisen. Konkret zeigt sich das an Thüring von RINGOLTINGENS Melusine-Konzeption (vgl. Kap. 4.2.): *Femme fatale* oder *Dämonische Verführerin* – Thürings Melusine ist auf bezeichnende Weise keines von beiden. Eine Deutung in diese

¹⁷ Vgl. FRENZEL zitiert nach LUBKOLL: Motiv, literarisches. In: MLLK. Stuttgart (u.a) 2008. S. 516.

¹⁸ LÜTHI: Motiv, Zug, Thema. Stuttgart 1980. S. 16.

¹⁹ Vgl. LÜTHI: Motiv. S. 16-17. Lüthi ist sich der Problematik des Terminus „Stoffelement“ durchaus bewusst.

²⁰ Vgl. RÜTTINGER, Denise: Motiv. - In: Trebeß, Achim (Hrsg.): Metzler Lexikon Ästhetik. Kunst, Medien, Design und Alltag. - Stuttgart (u.a.): Metzler 2006. S. 266. Im Folgenden zitiert als MLÄ.

²¹ Vgl. FRENZEL: Stoff- und Motivgeschichte. Berlin 1974. S. 23-24.

²² FRENZEL: Stoff- und Motivgeschichte. Berlin 1974. S. 24. (Anm. Änd. v. G.S.).

Richtung wird an ihrer Figur vorbeiführen.

Die Fee ist für die ausgehenden Betrachtungen der jeweiligen Lektüren weder Motiv noch bloßes Ausstattungselement, vielmehr Handlungsträger, allen voran aber Figur und als solche zu definieren.

2.2. De Figura – Konzeption und Definition

Eingangs stellen sich zwei grundsätzliche Fragen: Was kann (und soll) der Terminus ‚Figur‘ für die narrative Darstellung der Fee leisten? Und: Ist ein solcher auch über die Konzeption des Literarischen hinaus haltbar?

Der Blick wird dabei zunächst auf eine adäquate Definition der narrativen Figur fokussiert. Eruiert werden soll eine Möglichkeit, die Gültigkeit einer Figur-Definition auch dann aufrechtzuerhalten, wenn die Perspektive sich von der literarischen Figur hin zu einer performativen Figur am Rande des Textes und schließlich außerhalb desselben verschiebt. Der nähere Bezugspunkt wird vor allem im Aspekt der performativen Eigenschaft deutlich. Ebenso wenig starr wie die narrative Darstellung der Fee zeigt sich der Begriff der Figur selbst. Für die im Weiteren zu besprechende Metamorphose werden sich daraus wichtige Ansatzpunkte ergeben.

Vor dem Hintergrund der großen Interessengebiete der Literaturwissenschaft – das gibt der Figurenbezug zahlreicher Forschungsarbeiten deutlich zu erkennen – ist anzunehmen, der Figur-Begriff sei längst geklärt. In der Forschung hingegen wurde der Begriff über lange Zeit hinweg kaum ausreichend definiert, es zeichnen sich Lücken ab. Fotis JANNIDIS dazu: „‚Figur‘ scheint ein so selbstverständlicher Begriff der Literaturwissenschaft, daß einige Fachlexika sich nicht einmal die Mühe machen, ihn zu definieren.“²³ Dieser Umstand erweist sich als problematisch, zumal die Modalität der Definition eines Begriffs wegweisend dafür ist, wie der Begriff in eine Theorie oder ein Analysemodell einbezogen wird und diese letztendlich determiniert. Die Selbstverständlichkeit, mit der die Fachliteratur nun größtenteils über den Terminus der Figur hinweggeht, steht im auffälligen Gegensatz zum aktuellen Stand der Forschung. So gilt der ontologische Status von Figuren nach wie vor als umstritten.²⁴ Die

²³ JANNIDIS, Fotis: Figur und Person. Beitrag zu einer historischen Narratologie. - Berlin (u.a.): Walter de Gruyter 2004. (Narratologia 3), S. 1.

²⁴ Vgl. EDER, Jens: Figur. - In: MLL. Stuttgart (u.a.) 2007. S. 238.

unterschiedlichen Auffassungen diesbezüglich begünstigen, ähnlich wie beim Motiv, ein Nebeneinander unterschiedlicher Analyse-Methoden; Wiederholungstendenzen werden resultierend aus dem breit gefächerten Nebeneinander in der Forschungsliteratur offenbar.²⁵ Jörn STÜCKRATH bezeichnet die Forschungslage in einem Beitrag seiner Einführung in die Literaturwissenschaft als „paradox“; es mangle an einer Systematik der Merkmale literarischer Figuren auf einer mittleren Ebene der Abstraktion, zur historisch-systematischen Erschließung wüsste die Forschung wenig zu sagen.²⁶ In der 2004 erschienenen Monographie *Figur und Person* entschärft Fotis JANNIDIS die „topische Klage über die fehlende Forschung“, verweist allerdings 2008 in einem Lexikon-Eintrag erneut auf eine noch ausstehende Integration der textanalytischen und rezeptionsästhetischen Ansätze.²⁷ JANNIDIS beurteilt diese Diskrepanz im Zusammenhang mit einer Definitionsvielfalt und einer Abhängigkeit der Figurentheorie von mehreren Rahmentheorien:

Für die einen ist die Figur eine quasi reale Entität, für die anderen ein Objekt in einer fiktionalen Welt, für die dritten nur der Knotenpunkt eines textuellen Verweisnetzes. Diese Vielfalt an Definitionen hängt [...] zusammen [mit] der Abhängigkeit der Figurentheorie von mehreren Rahmentheorien, insbesondere der zugrundegelegten Zeichen- und Literaturtheorie. Wie die ‚Figur‘ konzeptualisiert wird, ist abhängig davon, welches Modell literarischer Kommunikation und sprachlicher sowie literarischer Zeichenprozesse zugrundegelegt wird.²⁸

In den vergangenen Jahren haben in der Narratologie tendenziell stärker berücksichtigte historische und kulturelle Faktoren, aber auch, so JANNIDIS, die Fortschritte der kognitionswissenschaftlichen Forschung Ansätze zur Lösung einer textuellen Figurenanalyse geliefert.²⁹ Einen grundlegend kognitiven Ansatz lieferte Ralf SCHNEIDERS Arbeit *Grundriß zur kognitiven Theorie der Figurenrezeption am Beispiel des viktorianischen Romans* (Tübingen 2000). Unter den Einflüssen von Murrey SMITH (*Engaging Characters* 1995), Ralf SCHNEIDER (*Grundriß zur kognitiven Theorie der Figurenrezeption* 2000) und Fotis JANNIDIS (*Figur und Person* 2004) hat zuletzt Jens EDER auf über achthundert Seiten eine umfassende und interdisziplinär grundlegende Systematik zur Figurenanalyse

²⁵ Vgl. JANNIDIS: *Figur und Person*. Berlin (u.a.) 2004. S. 2.

²⁶ Vgl. STÜCKRATH, Jörn: *Figur und Handlung*. - In: Brackert Helmut u. Jörn Stückrath (Hrsg.): *Literaturwissenschaft. Ein Grundkurs. Orig.-Ausg., 8. Aufl., erw. u. durchges. Ausg.* - Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Tb 2004. (Rowohlts Enzyklopädie 55523), S. 40-54, hier S. 40 u. S. 43.

²⁷ Vgl. JANNIDIS: *Figur und Person*. Berlin (u.a.) 2004. S. 2; dazu (Ders.): *Figur, literarische*. - In: MLLK. Stuttgart (u.a.) 2008. S. 199-200, hier S. 199.

²⁸ JANNIDIS: *Figur und Person*. Berlin (u.a.) 2004. S. 3-4.

²⁹ Vgl. JANNIDIS: *Figur und Person*. Berlin (u.a.) 2004. S. 5.

vorgelegt.³⁰

Das Problemfeld „Figur in Erzähltexten“ indes ist ein weites und gestaltet sich nach wie vor entsprechend umfangreich.³¹ JANNIDIS unterscheidet sechs wesentliche Aspekte: eine (immer noch mangelhafte) Grundlagenforschung und Charakterisierung von Figuren (Figureninformation), das Verhältnis der Figur zur Handlung, die Brauchbarkeit der Typologien von Figuren, die Bedeutung der Figur für den Text sowie der Beitrag der Figur zur Leserlenkung (durch Identifikation).³² Diese Gesichtspunkte bilden unter dem Schwerpunkt der figurenbezogenen Informationsvergabe und der Text-Leser-Interaktion die Basis für JANNIDIS Konzept, das Phänomen ‚Figur‘ näher zu beschreiben.³³

Der knappe Abriss seiner Überlegungen soll zeigen, auf welche Weise relevante Bezüge für die folgenden Betrachtungen herauszulösen und gegebenenfalls auf eine adäquate Definition von Figur zu übertragen sind.

Fotis JANNIDIS Monographie *Figur und Person* (2004) als Beitrag einer historischen Narratologie verlässt deren prägende strukturelle Ausrichtung. Im Zentrum der Aufmerksamkeit stehen nunmehr die Interaktion von Text und Leser, die Beschreibung der Textvorgabe, Informationsvergabe und der Gestaltbildung als intendierten Prozess. Während die Text-Leser-Interaktion für die folgenden Kapitel keine wesentliche Rolle spielt, erweist sich JANNIDIS' Figur-Konzept als richtungsweisend, Figur zu benennen bzw. zu bezeichnen. Dabei ist die Tatsache entscheidend, dass unter Wesen wie Götter, Gespenster und Dämonen die Fee explizit auf- und der Kategorie Figur eindeutig hinzugezählt wird.³⁴ Ein weiteres Indiz dafür, das narrative Konzept der Fee der Figur und nicht dem Motiv zuzuordnen.

Die Anthropomorphisierung von Gegenständen und fiktiven Gestalten, ihr eigenständiges Denken und Handeln, klärt (noch) nicht jene Eigenschaften, die sie als Figur identifizieren.³⁵

Sie rückt diese jedoch nahe an den Fokus, der für Fotis JANNIDIS Konzept und für die Figur per se die unmittelbare Basis bildet: der sprachlich bezeichnete Mensch in einer fiktionalen

³⁰ EDER, Jens: Die Figur im Film. Grundlagen der Figurenanalyse. - Marburg: Schüren 2008.

³¹ Dazu einstimmig JANNIDIS, Fotis, Jens EDER u. Ralf SCHNEIDER: Characters in Fictional Worlds. An Introduction. - In: Eder J. (Hrsg.) (u.a.): Characters in Fictional Worlds. Understanding Imaginary Beings in Literature, Film, and Other Media. - Berlin (u.a.): de Gruyter 2010. (Revisionen. Grundbegriffe der Literaturtheorie 3), S. 3-64, hier S. 58. Siehe weiterführend dazu auch die weiteren Beiträge in diesem Band.

³² Vgl. JANNIDIS: Figur und Person. Berlin (u.a.) 2004. S. 5-6.

Zum „Problem mit der Figur“ expliziter u. unter Bezugnahme auf E.M. Foster, Wenger, Harvey, Rimmon-Kenan, Hochman, Pickrel, Fishelov, Propp sowie Greimas siehe bes. S. 85-101.

³³ Vgl. JANNIDIS: Figur und Person. Berlin (u.a.) 2004. S. 6-7 u. S.12, genauer dazu S. 197-235.

³⁴ Vgl. JANNIDIS: Figur und Person. Berlin (u.a.) 2004. S. 112.

³⁵ Vgl. JANNIDIS: Figur und Person. Berlin (u.a.) 2004. S. 112.

Welt.³⁶ Die narrativ-fiktive Gestalt ‚Mensch‘ ist dabei von der Auffassung als reale Person ausdrücklich abzugrenzen.

Welche Eigenschaften aber muss *Figur* haben, um *expressis verbis* als solche identifiziert zu werden, insbesondere da die Anthropomorphisierung noch kein ausreichendes Erkennungs-Indiz bereit stellt? JANNIDIS unterscheidet dazu zwei Positionen, die, schematisch als (post-)strukturalistisch und kognitionswissenschaftlich, den wesentlichen Bezugspunkt bilden: Erstere betrachtet die Figur als rhetorisches Phänomen aus der Bindung von semantischen Merkmalen an einen Namen, die zweite sieht die Figur als die mentale Repräsentation eines empirischen Lesers, der sie aufgrund seiner Wahrnehmungsschemata bildet.³⁷

Wesentlich für JANNIDIS³⁸ ist die Gegenposition zu beiden, die Evidenz aus den Analysen einzelner Textpassagen erhält. Das Zentrum der Figur bilden ein Name und die ihm zugeordneten Merkmale. Im Verfahren zur Identifizierung der Entität als Figur stehen dann drei Möglichkeiten: (I) die Referenz mit Bezeichnungen, die das semantische Merkmal ‚Mensch‘ enthalten, (II) die Bezeichnung mit Namen, die der jeweiligen Kultur für Menschen vorgesehen sind, und (III) die Beschreibung von attributiv menschlichen Handlungen.

Jeder Hinweis auf ein autonomes Denken oder auf komplexere Seelen-Zustände der Entität reicht aus, um etwas als Figur wahrzunehmen, auch wenn es sich nicht explizit um einen Menschen handelt. JANNIDIS legt dieser Basis ein Modell zugrunde, das die Kategorie Figur anhand der *Prototypensemantik* beschreibt, genauer: Kategorien werden durch besonders typische Exemplare repräsentiert. Andere Entitäten können ebenfalls unter diese Kategorie fallen, aber deutlich weniger prototypisch sein. Den Prototyp der Kategorie Figur verkörpert in diesem Fall der sprachlich bezeichnete Mensch in einer fiktionalen Welt. Die mehr oder minder große Nähe der anderen Entitäten zum Prototyp bestimmt ihre Identifizierung als Figur, wobei durch intentionales Handeln, besonders durch Sprachverwendung sowie durch die Zuschreibung von psychischen Zuständen, eine große Nähe zum Prototypen und dadurch eine eindeutige Klassifizierung als Figur erreicht wird.

Der wichtigste Schritt zur Identifizierung aber ist der Zugang durch sprachliche und darauf aufbauende semiotische Zeichenprozesse – durch das Bezeichnen mit einem Namen. Mithilfe der Benennung wird die Figur von allem Anderen in der narrativen Welt unterschieden. Sie erhält auf diese Weise einen Referenzpunkt für weitere Merkmalszuordnungen, einen

³⁶ Vgl. JANNIDIS: *Figur und Person*. Berlin (u.a.) 2004. S. 119.

³⁷ Vgl. JANNIDIS: *Figur und Person*. Berlin (u.a.) 2004. S. 109.

³⁸ Vgl. JANNIDIS: *Figur und Person*. Berlin (u.a.) 2004. Im Folgenden zitiert nach S. 109-149.

„Haken“, an dem die Figureninformationen befestigt werden können.³⁹ Mit der ersten Benennung beginnt nicht nur die Identifizierung, sondern auch die Charakterisierung der Figur. In der Vergabe von Eigennamen aber ändert sich dieses Verhältnis: Die „sehr ökonomischen Mittel“ zur Identifizierung und Identitätsherstellung, jeweils im Sinne des Erkennens bzw. Wiedererkennens von Figuren in der erzählten Welt, haben keinen privilegierten Status bei der Konstitution der Figur.⁴⁰

Als informationelle Binnenstruktur und zugleich als analytisches Werkzeug dient JANNIDIS der *Basistypus* – ein Minimaltypus, der durch Benennung etabliert wird.⁴¹ Dieser *Basistypus* verfügt über ein Inneres und ein Äußeres, ist jedoch nicht identisch mit der Figur, sondern beschreibt lediglich eine Informationsstruktur derselben.⁴² Die ‚basale Struktur‘ der Informationen in der mentalen Repräsentation einer Figur ermöglicht es, ihr Verhalten aufgrund der Alltagspsychologie (*folk psychology*) zu erklären und zu beschreiben. Dieses Phänomen, das im Wesentlichen darauf basiert, dass Menschen im Alltag anderen Menschen psychische Zustände zuschreiben und dadurch auch Vorhersagen menschlichen Verhaltens treffen oder erklären, die *folk psychology* also, beschreibt einen kognitiven Kern, der allen menschlichen Erklärungen und Wahrnehmungen zugrunde liegt, dabei jedoch kulturelle Unterschiede aufweist: „Menschen nehmen andere Menschen zwar als Entitäten in der physischen Welt wahr, schreiben ihnen aber prinzipiell andere Eigenschaften zu als Objekten und erklären ihr Verhalten auch anders. In jeder Kultur wird dieses Modell mit anderen Inhalten gefüllt [...]“⁴³ Es dient dazu, Figuren von Objekten zu unterscheiden.

Mit Hilfe eines Basis-Modells⁴⁴, dessen Figuren-Konzept ohne überflüssige mimetische Implikationen zu transportieren nur durch die jeweils gültigen historischen Wissensbestände

³⁹ Vgl. JANNIDIS: Figur und Person. Berlin (u.a.) 2004. S. 239.

⁴⁰ Vgl. ebd. S. 146. Die ‚Identität‘ einer Figurenreferenz beruht nicht auf Individualkennzeichen, sondern ist „lediglich abhängig von der jeweiligen kommunikativen Situation der Sprechinstanz [...]. ‚Identität der Figur‘ ist nicht ontologisch oder semantisch zu verstehen, sondern [...] kommunikationsabhängig: Dem Leser soll eindeutig mitgeteilt werden, von welcher Figur gerade die Rede ist. Die Figur hat also keine eigentliche Identität - sei es sprachlich oder konzeptuell [...]. [...] In einem situativen Rahmen reicht es oft aus, einzelne Merkmale, z.B. das Geschlecht, in der Benennung zu verwenden, um individualisierend bezeichnen zu können.“ (JANNIDIS, S. 147).

⁴¹ Vgl. ebd., S. 126, S. 195 u. S. 239.

⁴² Vgl. JANNIDIS: Figur und Person. Berlin (u.a.) 2004. S. 192-193; ebenso JANNIDIS/EDER/SCHNEIDER: Der Basistypus ist „[...] only a very general framework.“ (Dies.): Characters. - In: Eder (Hrsg.): Characters in Fictional Worlds. Berlin (u.a.) 2010. S. 13.

⁴³ JANNIDIS: Figur und Person. Berlin (u.a.) 2004. S. 185 u. S. 192.

⁴⁴ JANNIDIS generiert dieses Modell aus der Auseinandersetzung mit den Figurenkonzeptionen v. LOTMAN (1972), BARTHES (u.a. S/Z.1970), CHATMAN (1978), WEINSHEIMER (1979), MARGOLIN (1987/1990/1991, bes. 1995) u. SCHNEIDER (2000). Siehe dazu JANNIDIS: Figur und Person. Berlin (u.a.) 2004. S. 151-195 u. S. 197-198.

ergänzt wird, konstatiert JANNIDIS nun die Bildung eines mentalen Modells auf Leserebene (Modell-Leser): Figuren und Situationen werden aufgrund der gegebenen Informationen und dem Weltwissen des Lesers aus dem Text konstruiert. Eine dynamische kognitive Repräsentation der in einem Ausdruck explizit oder implizit angesprochenen Objekte, Relationen und Mengen, in die weitere Textinformationen integriert werden. Die Grundlage bildet der bereits erwähnte *Basistypus*. Durch ihn sind Informationen innen (innere Zustände einer Figur) oder außen (äußerliche Merkmale einer Figur) festzumachen und zu unterscheiden.⁴⁵ Die daraus gewonnene Differenz von innen/außen ermöglicht es, Bezüge herzustellen, deren „relativ stabilen“ Merkmale sich in die kausale Geschichte zur Handlungserklärung integrieren lassen.

Von den weiteren Komponenten, die dem *Basistypus* ergänzend hinzugefügt werden, gilt als wichtigste die soziale Komponente, woran sämtliche Informationen gebunden werden können (private Beziehungen, berufliche Rollen, sozialer Status u.ä.). JANNIDIS spricht in diesem Zusammenhang von einem „assoziativen Feld“.⁴⁶ Ähnlich dazu ist bereits GRABES (1978) in einem Aufsatz von der Neigung des Lesers ausgegangen, „schon zu frühem Zeitpunkt eine Vorstellung der g a n z e n Figur zu bilden [...]“.⁴⁷ Diesen Vorstellungen folgt ein Wechsel zwischen erfüllter und enttäuschter Erwartung, die Spannung ermöglicht.⁴⁸ Die Ergänzung der gegebenen Informationen basiert auf Vorurteilen, die von der persönlichen Erfahrungsgeschichte des Lesers abhängen, eine individuelle Note und auch den Charakter sozialer Stereotypen besitzen. Sie sind, an Werte und Normen gebunden, historisch und kulturell variabel. Dies zu berücksichtigen, ist in all diesen Prozessen unerlässlich. Zugleich zeichnet sich bereits ab, dass innerhalb dieser Vorgänge kaum eine allgemeingültige Aussage getroffen werden kann.

Wie aber ist dieses ‚assoziative Feld‘ dann zu beurteilen? Lässt sich mit der von GRABES dargestellten Neigung des Lesers zur Vorstellung der ‚ganzen Figur‘ zugleich auch deren Einheit im Sinne einer Gestalt-Einheit lokalisieren? Kann eine Figur überhaupt jemals als ‚ganz‘ betrachtet werden?

Wie Gabriele BRANDSTETTER und Sybille PETERS betonen, ist im 20. Jahrhundert angesichts der Geschichte und Theorie des Theaters, der Texte und der Performance Figur im

⁴⁵ Vgl. JANNIDIS: *Figur und Person*. Berlin (u.a.) 2004. S. 206 u. S. 240.

⁴⁶ Vgl. ebd., S. 207 u. S. 206

⁴⁷ Vgl. GRABES, Herbert: *Wie aus Sätzen Personen werden... Über die Erforschung literarischer Figuren*. - In: *Poetica. Zeitschrift f. Sprach- und Literaturwissenschaft* 10 (1978), S. 405-428, hier S. 415.

⁴⁸ Vgl. GRABES: *Wie aus Sätzen Personen werden...* - In: *Poetica* 10 (1978), S. 417.

hergebrachten Sinn als ein Repräsentationsmodell, das Einheit verbürgt – Einheit der Gestalt und des Subjekts im Sinn von Identität –, obsolet geworden.⁴⁹ Ein Ansatz, der diskussionswürdig erscheint, der in seiner Radikalität jedoch bereits unter Michail BACHTIN in seinen Schriften des Karnevalesken beschrieben wurde. Als Dementi und Demontage ‚des ganzen Menschen‘ und des ‚ganzheitlichen Gestaltbegriffs‘ der abendländischen Kultur⁵⁰ wird darin der Begriff der ‚ganzen‘ Figur vom goldenen Präsentierteller gestoßen.

Die Forschungsdiskussion um den ganzheitlichen Gestaltbegriff kann nicht zur Gänze aufgenommen werden, vielmehr interessiert hier, dass auch JANNIDIS‘ Erklärung der Figur (Prototypensemantik) dem oben beschriebenen Ansatz folgt. Der Prototyp der Kategorie Figur, basierend auf der Grundlage Mensch, ist auch nach JANNIDIS‘ Dafürhalten ohne jede verbürgende Einheit aufzufassen.⁵¹

Ein solcherart narrativer Ansatz lässt sich in literarischen Texten explizit nachvollziehen. Durch Mechanismen der Verwandlung (z.B. Metamorphose) wird das Entfallen einer Gestalt-Einheit in der Literatur transparent, aber auch die Verfahren der Ver- oder Entfremdung verweisen in diese Richtung. Ein eklatantes Beispiel aus der Gegenwartsliteratur liefern die Figurendarstellungen in Elfriede JELINEKs Text *Die Kinder der Toten* (1995)⁵². Diese Figuren sind nie ‚ganz‘ und auch nie ‚ganz bei sich‘ – weder in ihrer (narrativen) Identität und Gestalt noch als „Repräsentationsmodell Figur“. JELINEK spaltet, demontiert und zerstückelt die Vorstellung einer ganzen Figur immer wieder aufs Neue. Eine Strategie, deren sie sich schon vor der Entstehung des genannten Romans bedient hat. In ihrem Theaterstück *Krankheit oder Moderne Frauen* (UA 1987, Bonn) stellt Carmilla, eine jener Untoten im Werkkorpus JELINEKs, ernüchert fest: „Ich bin nichts Halbes und nichts Ganzes. Ich bin dazwischen [...]“.⁵³ Das schlichte Fazit ließe sich über die Personenbeschreibung⁵⁴ und den Stand der Frau hinaus noch in einer anderen, einer texttheoretischen Beziehung lesen: als ein selbstredendes Statement der narrativen Figur an sich. In dieser Form artikuliert es das Bemühen der Forschung, diesem ‚Etwas‘ der Figur zwischen bloßen textuellen Bezügen und

⁴⁹ Vgl. BRANDSTETTER Gabriele u. Sybille PETERS (Hrsg.): *de figura. Rhetorik – Bewegung – Gestalt.* - München: Fink 2002. S. 7. Vgl. dazu auch JANNIDIS: *Figur und Person.* 2004. S. 147.

⁵⁰ Vgl. PROSS, Caroline: *Gespaltene Stimme, groteske Gestalt. Michail Bachtins Theorie des Textes.* - In: Brandstetter/Peters (Hrsg.): *de figura.* - München: Fink 2002. S. 153-162, insbes. S. 153-154.

⁵¹ Vgl. JANNIDIS: *Figur und Person.* Berlin (u.a.) 2004. S. 147.

⁵² JELINEK, Elfriede: *Die Kinder der Toten.* Roman. [1995]. 3. Aufl. Reinbek bei Hamburg 2004.

⁵³ JELINEK, Elfriede: *Krankheit oder Moderne Frauen.* Hrsg. u. mit einem Nachwort von Regine Friedrich. - Köln: Prometh 1987. S. 14.

⁵⁴ Vgl. JELINEK: *Krankheit oder Moderne Frauen.* Köln 1987. S. 5.

direkter Wiedergabe von realen Personen eine genauere Bestimmung beizumessen, die Mühen der Begriffsbestimmungen der Literaturwissenschaft *grosso modo*.

Es verweist als ein ‚Da-Zwischen‘ zugleich auf einen Raum, der für literarische Figuren immer wieder, für die Fee im Besonderen, maßgebend wird: den Raum der Liminalität. Gabriele BRANDSTETTER und Sibylle PETERS⁵⁵ haben dieser Verortung in doppelter Hinsicht Bedeutung beigemessen. Ihr Fokus richtet sich dabei auf die formale Membran-Stellung des Figur-Begriffs. Bezugnehmend auf Lukrez, der Gebilden ein gleichsam vermittelndes Schweben im Zwischen von Dingen und „Um-Räumen“ zuschreibt, sogenannte „membranae“ von ‚figura‘, liege die Bedeutung der Membran-Stellung einerseits in der damit schon angedeuteten medialen Seite von Figur, andererseits in einem Zwischen, das Figur nicht nur als abgrenzbare Gestalt, sondern auch als ein „in sich gewendetes und inwendiges Muster“ beschreibt; jene Zwischenstellung, die der Figur-Begriff zwischen Wissen und Poesie, zwischen Wissenschaft und Kunst einnimmt.

Fotis JANNIDIS mentales Modell auf der Grundlage des *Basistypus* bewegt sich in einem solchen Zwischen, es pendelt innerhalb *discours* und erzählter Welt. Aber auch dieses mentale Modell wird, auf JANNIDIS Theorie zurückkommend, keine endgültige Gestalt-Einheit der Figur ermöglichen. Es erweist sich jedoch als essenziell, um mithilfe des universellen Erklärungsmodells der Alltagspsychologie (*folk psychology*) Figuren von Objekten zu unterscheiden.⁵⁶ Das oben dargestellte Konzept der Figur (JANNIDIS) dient dabei der Beschreibung von Figureninformationen, komplementär dazu der Charakterisierung, Motivierung und Steuerung der Einstellung des Lesers. Aus den Figureninformationen des *discours* werden in der erzählten Welt schließlich figurenbezogene Tatsachen.⁵⁷

Welche relevanten Bezüge dabei für die Figur-Definition herauszulösen sind, lässt sich abschließend an zwei Schritten festmachen. Als erstes Ergebnis im Ausloten des Figur-Konzepts ist vorweg mit JANNIDIS von der Figur als einer rein sprachlich erzeugten konzeptuellen Einheit auszugehen. Der Prototyp der Kategorie Figur, basierend auf der Grundlage Mensch, ist dabei ohne eine verbürgende Einheit aufzufassen. Die Figur hängt in vielfältiger Weise von einem historisch und kulturell variablen Welt- und Textwissen ab, das

⁵⁵ Vgl. BRANDSTETTER u. PETERS (Hrsg.): *de figura*. München 2002. S. 10.

⁵⁶ Vgl. JANNIDIS: *Figur und Person*. Berlin (u.a.) 2004. S. 241.

⁵⁷ Vgl. JANNIDIS: *Figur und Person*. Berlin (u.a.) 2004. S.198. Diese werden von JANNIDIS in einem finalen Schritt zur Beschreibung in ein Modell integriert, das vier skalare Dimensionen unterscheidet: Zuverlässigkeit (Bindung), Modus (Status der Information), Relevanz (der Information für die Figur) und Offensichtlichkeit (direkte/indirekte Zuschreibung) (Vgl. S. 201). Das Modell wäre noch zu prüfen, es wird im Folgenden nicht die ausschließliche Grundlage der Betrachtungen bilden.

auch in der Personenwahrnehmung aktiviert ist. Dementsprechend sind „characters [...] indefinitely changeable concepts“, die nur im Kontext einer besonderen Wissensbildung über Personen und deren Eigenschaften verstanden werden können.⁵⁸ Die Figur ist keinesfalls ein autonomes oder gar starres Konzept.

Die adäquate Definition zum Figurenverständnis dieser Arbeit basiert schließlich auf zwei Merkmalen:

- I. Figur als eine sprachlich erzeugte konzeptuelle Einheit, die im Sinne eines textbasierten, mentalen Modells ein menschliches/menschenähnliches Wesen sowie eine mentale dreidimensionale Körperlichkeit impliziert.
- II. Figur als ein textgeneriertes, prototypisch organisiertes Konzept.

Zugleich wird mit der Fokussierung auf die Figur-Aspekte der mentalen dreidimensionalen Körperlichkeit und dem mentalen Modell der dynamischen kognitiven Repräsentation eine weitere wichtige Dimension vordergründig. Sie führt zurück auf die Eingangsfrage, was Figur für das Narrativ Fee explizit leisten kann.

2.3. Plastizität, Performativität und Dynamik: Bewegte Figur – Figur in Bewegung

Die fundamentalen Figur-Aspekte auf mentaler Ebene, die (menschliche/menschenähnliche) dreidimensionale Körperlichkeit einerseits und die dynamische kognitive Repräsentation andererseits, rufen die eingangs gestellten Überlegungen eines wenig starren Gebildes von Figur wieder in Erinnerung. Die Auffassung der Figur als dreidimensionale Körperlichkeit könnte die Annahme begünstigen, sie wie ein starres Modell zu betrachten. Erst der Aspekt einer *dynamischen* kognitiven Repräsentation verdeutlicht, wie wenig starr Figur eigentlich ist. Wie aufgezeigt wurde, verfügt Figur über keine starre Gestalt-Einheit im Sinne eines Ganzen, konkreter: Eine Figur ist genau und streng genommen zu keinem Zeitpunkt ganz (fertig). Mit der eingangs von KURZ vertretenen These der Diskussions-Bewegung ist diese abgeschlossene Ganzheitlichkeit bereits in ihrer Begriffsbestimmung kaum möglich (vgl. Kap.

⁵⁸ JANNIDIS/EDER/SCHNEIDER: Characters. - In: Eder (Hrsg.): Characters. Berlin (u.a.) 2010. S. 13.

2.1.). Auch auf Textebene werden selbst detaillierteste Beschreibungen die Figur stets mehr oder minder fragmentarisch zurücklassen. Deutlich wird das beispielsweise, wenn ein Text nach längerer Zeit wieder gelesen wird. Die Figuren-Vorstellungen werden sich kaum eins zu eins gleichen, die Figur wird bei jeder Lektüre geringfügig eine anders wahrgenommene sein. Dennoch ist ihr fragmentarischer Charakter keinesfalls ein Indiz, das sie als *starr* im Sinne von statisch bezeichnen lässt.

Dies verdeutlicht bereits ein flüchtiger Blick auf ihre Begriffsbildung. Dass Figur (lat. *figura*, Gestalt, Gebilde) in Bewegung ist, manifestiert sich in erster Linie an der Bedeutung aus dem lateinischen *ingere*, das im Sinne von bilden, gestalten und formen, Bewegung und (Ver-)Wandlung von Anfang an einfordert. Figur als eine *dynamische kognitive* Repräsentation bezeugt also vielmehr ein im Austausch und der beständigen Anreicherung von Informationen *bewegtes* Konstrukt. Der Informationszufluss wird dabei sowohl auf narrativer als auch auf rezeptiver Seite zu einem Prozess, der sich dynamisch gegen jede Statik verschreibt und so Bewegung impliziert.

An dieser Stelle sei ein Epochen-Sprung zurück an den Anfang getan. Es ist nicht zuletzt das Denken in eigener Gestalt, das sich selbst als Bewegung entdeckt und damit die Moderne hinsichtlich eines veränderten Sprachbewusstseins eingeläutet hat, „in der Geburtsstunde der modernen Philologie um 1800 [...] in der es nur *mit* der Bewegung *in* der Bewegung weitergeht.“⁵⁹ Der moderne Begriff der Figur bezeichnet die Verräumlichung eines zeitlichen Geschehens einer Bewegung, einer Handlung, einer Erzählung, wobei die Bewegung, so Kai VAN EIKELS, dabei das eigentlich Bestimmende ist. Die Verräumlichung abstrahiere, indem sie die Zeit des Geschehens auf eine Bewegung projiziert, die in einem hypothetischen Nacheinander Orte durchläuft und sie in der Quasi-Vergegenständlichung der Bewegung als *etwas* zugleich erscheinen lässt: „Die Figur ist [...] der Name einer Bewegung, die es nur dem Namen nach gibt.“⁶⁰ Wegweisend ist eine bereits im Denken konstituierte Bewegung, die nicht erst im Informations-Fluss ihre Entsprechung findet, sondern von Anbeginn als wirksam wahrgenommen wird. Figur als dynamische kognitive Repräsentation ist so betrachtet immer (schon) in Bewegung. Als basal erweist sich dabei eine der Figur gewissermaßen zugrundeliegende Flexibilität, die nicht allein auf Dynamik, sondern auch auf (Ver-)Formbarkeit beruht. Letztere wird, ohne auf die Begriffsgeschichte näher eingehen zu wollen,

⁵⁹ Vgl. VAN EIKELS, Kai: Die erste Figur. Zum Verhältnis von Bewegung und Zeit. - In: Brandstetter/Peters (Hrsg.): *de figura. Rhetorik – Bewegung – Gestalt*. - München: Fink 2002. S. 33-50, hier S. 43.

⁶⁰ Vgl. VAN EIKELS: Die erste Figur. - In: Brandstetter/Peters (Hrsg.): *de figura*. München 2002. S.33.

seit der Antike im Begriff der Figur transportiert. Und zwar sowohl in der Vorstellung einer plastischen Gestalt als auch durch die eigene Plastizität – jene performative Dimension, die Figur selbst als Szene von Verwandlung erscheinen lässt.⁶¹ Es ist dies jene Dimension, die gleichzeitig die Antwort bietet, welchen Wert die Figur für das Narrativ Fee in sich birgt – ihre, um es mit BRANDSTETTER und PETERS zu formulieren, „transformatorische, inversive und konfigurative Eigenschaft.“⁶²

Der Kontext für die folgenden Betrachtungen erschließt sich aus ihrer Bewegung, ihrer Dynamik im Entstehungsprozess und zugleich aus ihrer performativen Qualität, die Figur als Szene der Verwandlung selbst wieder als etwas Bewegtes, als etwas stets in Bewegung Begriffenes versteht. Das begünstigt die Möglichkeit, den Figur-Begriff auch dann aufrecht zu halten, wenn der Begriff der Fee – als Allegorie oder Ähnliches – sich außerhalb des literarisch-textuellen Radius ‚bewegt‘. Über die Bewegungs-Dynamik hinaus bleibt der Fokus auf die zwei wichtigsten Aspekte von ‚Figur‘ gerichtet: ihre Verformbarkeit und Verwandlung.

2.4. Figur als Szene der Verwandlung – Metamorphose

Der Aspekt von ‚figura‘ im Gestaltenwandel bezieht sich auf eine Tradition, die bis zu Ovid zurückreicht.⁶³ „In nova fert animus mutatas dicere formas / corpora;“⁶⁴, mit diesen Worten leitet Ovid (Publius Ovidius NASO, 43 v. Chr. - 17 n. Chr.) sein bedeutendstes Werk ein – die *Metamorphosen*. Begründet wird nachhaltig eine Tradition narrativer Verwandlungsgeschichten. Neben Apuleius’ (ca. 125-ca.170 n. Chr.) antikem Roman *Metamorphoses* (dt. *Metamorphosen* oder *Der goldene Esel*) ist es zugleich auch das Bekannteste unter den antiken Vertretern, die über die Jahrhunderte bis in die Gegenwart einflussreich auf Kunst und Literatur fortwirken.

Wie aber ist diesem literarischen Gestaltwandel begrifflich beizukommen? Um die ‚Szene der Verwandlung‘ überhaupt fassbar zu machen, richtet sich das Hauptaugenmerk auf die

⁶¹ Vgl. BRANDSTETTER u. PETERS (Hrsg.): de figura. München 2002. S. 8.

⁶² BRANDSTETTER u. PETERS (Hrsg.): de figura. München 2002. S. 10.

⁶³ Vgl. BRANDSTETTER u. PETERS (Hrsg.): de figura. München 2002. S. 11.

⁶⁴ OVIDIUS, Naso Publius: *Metamorphosen*. Lateinisch / Deutsch. Übers. u. hg. v. Michael von Albrecht. - Stuttgart: Reclam 1997. S. 6, [V1-2].

Metamorphose als geisteswissenschaftlichen Begriff⁶⁵. Die Begriffsbestimmung knüpft dabei wieder an Ovids Metamorphose-Verständnis an.

Metamorphose ist nicht nur primär ein Terminus aus dem Begriffsbereich der Naturwissenschaften, längst hat das dem Begriff innewohnende Wandlungspotential das Interesse weiterer Wissenschaftsgebiete geweckt und sich als eigener Forschungsschwerpunkt etablieren können. Hat man sich in der Vergangenheit in der Metamorphosen-Forschung größtenteils im eigenen Fachbereich bewegt, haben in den letzten Jahren neue Ansätze dazu beigetragen, über den Rand der eigenen Disziplin hinaus den Begriff interdisziplinär für geisteswissenschaftliche Untersuchungen durchzusetzen. Gegenwärtig ist in Forschungsarbeiten von der „Macht der Metamorphose“ und einem (Beinahe-)„Schlagwort der Jahrtausendwende“ zu lesen.⁶⁶ Der Begriff an sich war schon zu einem früheren Zeitpunkt, bereits um das 18. Jahrhundert, „[...] ein Modewort für allerlei geworden [...].“⁶⁷ Sein Wert ist geblieben – Metamorphosen sind nach Monika SCHMITZ-EMANS Beurteilung als Thema wie als Gestaltungsprinzip ästhetischer Gebilde zeitgemäßer denn je.⁶⁸

Die Begriffsbestimmung selbst weist einige Schwierigkeiten auf, besonders im Hinblick eines wieder erstarkten Begriff-Booms⁶⁹. In einem ersten Schritt wird daher „aus dem schillernden Wort“ ein brauchbarer Begriff entwickelt, denn „[...] irgendwo irgendwie wandelt sich immer etwas.“⁷⁰ Diese omnipotente Wandlungspräsenz lässt sich in einem weiteren Schritt durch die Figur der Fee als Szene der Verwandlung eingrenzen.

Metamorphose bedeutet, als Fachbegriff dem griechischen *metamorphosis* entsprechend, ganz allgemein die Umgestaltung, Verwandlung, wobei sich der Begriff auf Mythologie, Zoologie, Botanik und Geologie erstreckt. Während den Verwandlungen innerhalb all dieser Disziplinen die Passivität des Gegenstands als gemeinsames Attribut zu eigen ist (Verwandlung findet

⁶⁵ Vgl. KUON, Peter: Metamorphose als geisteswissenschaftlicher Begriff. - In: Gottwald Herwig u. Holger Klein (Hrsg.): Konzepte der Metamorphose in den Geisteswissenschaften. - Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2005. S. 1-16, hier S. 1.

⁶⁶ Vgl. Vgl. COELSCH-FOISNER, Sabine u. Michaela SCWARZBAUER (Hrsg.): Metamorphosen. Akten der Tagung der Interdisziplinären Forschungsgruppe Metamorphosen an der Universität Salzburg in Kooperation mit der Universität Mozarteum u. der Internationalen Gesellschaft für Polyästhetische Erziehung (Zell an der Pram, 2003). - Heidelberg: Winter 2005. (Wissenschaft und Kunst 1), S. VII.

⁶⁷ Vgl. BALLAUFF, Thomas: Metamorphose. - In: Ritter Joachim, Karlfried Gründer (Hrsg.): Historisches Wörterbuch der Philosophie. Völlig neu bearb. Ausg. d. „Wörterbuchs der philosophischen Begriffe“ von Rudolf Eisler. Bd. 6: L - Mn. - Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1980. Sp. 1177-1178, hier Sp. 1177.

⁶⁸ Vgl. SCHMITZ-EMANS, Monika: Poetiken der Verwandlung. - Innsbruck (u.a): Studien Verlag 2008. (Comparanda, Literaturwissenschaftliche Studien zu Antike und Moderne 12), S. 11.

⁶⁹ Vgl. ebd., S. 11.

⁷⁰ KUON: Metamorphose. - In: Gottwald/Klein (Hrsg.). Heidelberg 2005. S. 1.

von außen statt), kennzeichnet die naturwissenschaftliche Verwandlung im Gegensatz zur mythologischen ihre endgültige Vorgabe in (End-)Ziel, Dynamik sowie Wiederholung als Teil einer gesetzmäßigen Entwicklung.⁷¹ Kunst und Kreativität gehorchen nicht diesen kausal-teleologischen Prinzipien oder Denkweisen, daher muss, wie COELSCH-FOISNER und SCHWARZBAUER konstatieren, ein kultur- und geisteswissenschaftliches Konzept der Metamorphose, das dem ewig Wandelbaren und Unvorhersehbaren Rechnung tragen will, sich notwendigerweise auf dieses Unvorhersehbare, Wandelbare und Wandlungsfähige einlassen: „[...] auf Kunst, auf den Kunst produzierenden und Kunst rezipierenden Menschen.“⁷²

Die Überlegungen zum Wandelbaren und Wandlungsfähigen nimmt auch die Geisteswissenschaft wieder auf, wenn es darum geht, einen eigenen Metamorphose-Begriff zu definieren. Dieser wird für die geisteswissenschaftlichen Disziplinen interessant, sobald sie die Bedeutung ‚Wandel‘ gegen die Bedeutung ‚Entwicklung‘ ausspielen, die der Begriff im naturwissenschaftlichen Diskurs angenommen hat.⁷³

Auf diese Sichtweise stützen sich in der Folge alle weiteren Überlegungen zur Metamorphose in den Beispieltextritten. Der primäre Ansatzpunkt basiert auf der Wandlungsästhetik der Figur (Metamorphose) sowie der Instrumentalisierung eines solchen Prozesses außerhalb des textuellen Bereichs und nicht auf einer linearen, chronologischen Entwicklungsgeschichte der Feenfigur innerhalb der deutschen Literaturgeschichte. In Anlehnung an Peter KUON⁷⁴, der den Metamorphosen-Begriff der Mythologie in seiner literarischen Ausgestaltung und Körpertransformation durch Ovid ableitet, wird der Begriffsaspekt der Metamorphose im Folgenden um die Begriffsaspekte der Intertextualität und Metapher erweitert und ergänzt. Doch zunächst zur Modalität und Funktionalität der verschiedenen Prozesse von Verwandlung, wie sind diese näher zu spezifizieren? Verwandlungen etablieren sich auf ganz unterschiedlichen Ebenen, sie können einmalig und irreversibel oder umkehrbar und wiederholbar sein. In Märchen sind sie im Allgemeinen umkehrbar (Verzauberung – Entzauberung). Ähnlich dazu verhält es sich auch im Volksglauben (wiederholte Verwandlung des Werwolfs), wohingegen mythologische Verwandlungen meist endgültig

⁷¹ Vgl. KUON: Metamorphose. - In: Gottwald/Klein (Hrsg.). Heidelberg 2005. S. 2 u. S. 8.

⁷² Vgl. COELSCH-FOISNER u. SCHWARZBAUER: Metamorphosen. Heidelberg 2005. S. VIII.

⁷³ Vgl. KUON: Metamorphose. - In Gottwald/Klein (Hrsg.). Heidelberg 2005. S. 9.

⁷⁴ Vgl. KUON: Metamorphose. - In Gottwald/Klein (Hrsg.). Heidelberg 2005., S. 2-9, bes. S. 10-11 (Metapher) sowie S. 11-14 (Intertextualität).

sind.⁷⁵ So ist die Rückverwandlung bei Ovid allein den Göttern möglich, Menschen im Gegensatz dazu erleiden Verwandlung, wie Peter KUON drastisch formuliert, „als eine körperliche Vergewaltigung, der sie ohnmächtig ausgeliefert sind.“⁷⁶ Den Ansichten Niklas HOLZBERG folgend, betrachtet KUON die mythischen Metamorphosen in einem engeren Sinn nach antiker Definition; das bedeutet, eine Verwandlung einzig der Menschen in Steine, Bäume, Fabelwesen, Wassertiere, Landtiere, Vögel und in das andere Geschlecht. Davon abzugrenzen sind verwandte Phänomene wie: die *Theophanie* (Sichtbarwerdung oder Erscheinung der Götter; gewollt, aktiv, temporär, umkehrbar/reversibel), die *Verzauberung* (meist unfreiwillig, passiv aber reversibel), die *Genese* (vollständig und irreversibel, z.B. die Entstehung Mensch aus Stein), die *Apotheose* (Vergöttlichung, irreversibel) und die *Verstirnung* (Himmelskörper/Gestirn, irreversibel).

Die *Metamorphose* lebt von der Spannung zwischen veränderter Gestalt und menschlichem Bewusstsein. Sie ist die passiv erlittene und unumkehrbare Verwandlung eines Menschen in ein anderes Naturwesen, wobei bis zu einem gewissen Grad das alte Bewusstsein in der neuen Gestalt weiterlebt. Dies bezieht sich in der Folge auf den sprachlich bezeichneten Menschen in einem literarischen Werk, die Figur an sich. Die Irreversibilität der mythischen Wandlungen wird angesichts der Textauswahl zu einer reversiblen abgestuft, wie offen, das heißt, wie reversibel sich diese Möglichkeit darstellt, wird anhand der Figuren in den jeweiligen Texten zu ermitteln sein.

Der ästhetische Aspekt erschließt sich dabei im Zusammenhang mit dem Gestaltbegriff.⁷⁷ Der Prozess der Metamorphose ist der Vorgang einer Gestaltveränderung, die explizit dargestellt wird. Auf der Darstellungsebene entsteht dadurch eine Spannung zwischen Dynamik und Statik⁷⁸ – die Figur als eine bewegte Szene der Verwandlung.

Auf einer Metaebene kann mit dem Begriff der Metamorphose nach KUON allerdings nicht mehr die Verwandlung im wörtlichen Sinne als eine gegenständliche in mythologischen oder fiktiven Wirklichkeiten bezeichnet werden. Es ist vielmehr von einem übertragenen, metaphorischen Sinn der Verwandlung einer geführten Figur im Zuge ihrer Rezeption in Literatur und Kunst auszugehen.⁷⁹ KUON gesteht eine dieser Überlegung innewohnende Problematik ein: die Gefahr eines zum bloßen Synonym für *variatio* zu verflachenden

⁷⁵ Vgl. KUON: Metamorphose. - In: Gottwald/Klein (Hrsg.). Heidelberg 2005. S. 3.

⁷⁶ Vgl. KUON: Metamorphose. - In: Gottwald/Klein (Hrsg.). Heidelberg 2005. S. 4.

⁷⁷ Vgl. FRANZ, Michael: Metamorphose. - In: MLÄ. Stuttgart (u.a.) 2006. S. 260-261, hier S. 261.

⁷⁸ Vgl. KUON: Metamorphose. - In: Gottwald/Klein (Hrsg.). Heidelberg 2005. S. 4.

⁷⁹ Vgl. KUON: Metamorphose. - In: Gottwald/Klein (Hrsg.). Heidelberg 2005. S. 10.

Begriffs der Metamorphose. Dem entgegensteuern könne der „Erkenntniswert“, wenn der Begriff bewusst, eben als Metapher eingesetzt werde.⁸⁰ Dadurch werde nicht nur die Unvorhersehbarkeit, sondern auch die „Gewaltsamkeit“ (sic!), die künstlerischen Rezeptionsvorgängen zu eigen sein könne und die durch traditionelle Begriffe wie *variatio* oder *imitatio* eher verdeckt werden, wieder aufgedeckt. Der Erkenntniswert der Metapher Metamorphose liegt darin, dass sie durch die Erinnerung an das Arsenal der mythologischen Metamorphose Phänomene des literarischen Wandels als unvorhersehbare, überraschende, plötzliche, gewaltsame Transformationen visualisiert.⁸¹ Figuren und Stoffe, Motive sowie Gattungen können davon betroffen sein. In diesem Begriffsverständnis liegt der bedeutende Referenzpunkt für die Wahl der Figur der Fee und der damit verbundenen Texte. In der Übersetzungsproblematik wird der engere Zusammenhang noch zu sehen sein.

In eben jener Begriffsassoziation ist der Verweis auf eine nicht länger latent wirkende Gewalt von besonderer Bedeutung. Der erwähnte mythologische Gewalt-Aspekt der Götter angesichts der Metamorphose des Menschen und des menschlichen Körpers, wird von KUON auf die Seite des Textkörpers oder des textuellen Körpers übertragen. Auf dieser Ebene gewinne Metamorphose als Metapher unmittelbaren Nutzen dadurch, dass sie textuelle Transformationen offenlegt, die auf Rezeptionsvorgänge basieren.

Einen vergleichbaren Kontext eröffnet jene Fremde, die jeder textuelle Rezeptionsvorgang in unterschiedlichen Modi bereits impliziert. Dies wird durch den Vorgang der Intertextualität transparent. KUON knüpft mit seinem Metamorphose-Konzept unmittelbar an diesen Vorgang an. Die Begriffswendung ‚Intertextualität als Metamorphose‘ wird dabei als „spielerischer Versuch“ betrachtet, diesen Prozess als metamorphisch zu verstehen.⁸² Der Begriff könne dann durchaus die Defizite eines allzu technischen Wortgebrauchs ausgleichen.⁸³ Denn KUON zufolge habe sich in der Literaturwissenschaft nicht der dynamische Intertextualitäts-Begriff Kristevascher Prägung durchgesetzt, sondern ein statischer Begriff, der Relationen zwischen einzelnen Texten bezeichne. Demgegenüber bringe das Bild der Metamorphose die abstrakten Relationen wieder in Bewegung: „Produktionsästhetisch betrachtet, ist der Text Ergebnis einer Operation der Aneignung, der Anverwandlung, der Einverleibung fremder Texte.“⁸⁴

⁸⁰ Vgl. KUON: Metamorphose. - In: Gottwald/Klein (Hrsg.). Heidelberg 2005. S. 10.

⁸¹ Vgl. KUON: Metamorphose. - In: Gottwald/Klein (Hrsg.). Heidelberg 2005. S. 11.

⁸² Vgl. KUON: Metamorphose. - In: Gottwald/Klein (Hrsg.). Heidelberg 2005. S. 13.

⁸³ Vgl. KUON: Metamorphose. - In: Gottwald/Klein (Hrsg.). Heidelberg 2005. S. 13.

⁸⁴ Vgl. ebd., S. 13. KUON verweist in diesem Zusammenhang auf Senecas Bienengleichnis (Ad. Lucil. 84, 3-10)

Dabei wird die Leib/Körper-Metaphorik erneut aufgerufen, insbesondere wenn KUONS These von der Metamorphose hin zu einer Art Todesmetaphorik führt. Indem er einen textuellen Körper dann als ‚tot‘ ansieht, sobald seine Leser die Spuren der ihm einverleibten, ihm anverwandelten Texte nicht mehr zu lesen vermögen⁸⁵, verschreibt er dem Text-Körper eine Art Morbidität. Als Voraussetzung dafür müsste der Text zunächst Lebendigkeit implizieren. Text wird, so ist anzunehmen, von KUON auf diese Weise als etwas Belebtes oder Bewegtes assoziiert, das sich aus eben diesem Intertextualitätsverständnis speist. Unmittelbar daraus resultiert – nicht zuletzt auf innertextueller Ebene der Figuren-Seite – eine Bewegung, die sowohl durch Transformationsprozesse als auch durch Rezeptionsvorgänge gesteuert wird. Im Sinne der Dynamik und auf die bisherigen Überlegungen übertragen, ließe sich ergänzend hinzufügen: Nicht allein die Figur, auch ein textueller Körper ist in Bewegung begriffen.

Im Kontext dieser Entwicklungen für den Text stellt sich schließlich die Frage, welche genauere Funktion die Metamorphose für die Figur bereithält. In Anlehnung an das vorangegangene Kapitel ist sie es, die den Schauplatz für Metamorphose bereitstellt: Ihre Repräsentationsfunktion befragt Figur als Szene der Verwandlung durch die Metamorphose, einer „Idee von Figur als offenem Schauplatz von Darstellung“.⁸⁶ Die Figur ist dabei, ähnlich dem textuellen Körper, der Transformation und Metamorphose unter anderem durch Intertextualität unterworfen. Zugleich *ist* sie Träger einer intertextuellen Signatur. Als Bestandteil oder Glied des textuellen Körpers wird die Figur dadurch selbst zum Text. KUON folgend, lässt sich der Schluss ziehen: Auch sie obliegt einer Art Morbidität, auch sie ist gewissermaßen ‚tot‘, wenn der Rezipient die ihr zustehende Bedeutung nicht mehr zu erkennen und/oder weiterzugeben gewillt, der Leser sie nicht mehr zu lesen imstande ist. Sie geht damit jeder Funktion verlustig und wird, um noch einmal auf LÜTHI zurückzukommen, zu einem bloßen textuellen, aber vermutlich inhaltsleeren „Ausstattungs-element“; ein textuelles Accessoire, das der Gesamtästhetik des Textes dienlich sein mag, das aber funktionslos und verzichtbar ist.

Die ausgewählten Beispiele bezeugen die enge Verknüpfung des Narrativs ‚Fee‘ mit einem Figur-Begriff, der (Ver-)Wandlung impliziert und als Szene der Verwandlung eine Metamorphose direkt oder indirekt an der Figur selbst vollzieht. Aus diesem Blickwinkel ist

als metamorphischen Vorgang (vgl. S. 13).

⁸⁵ Vgl. KUON: Metamorphose. - In: Gottwald/Klein (Hrsg.). Heidelberg 2005. S. 13.

⁸⁶ Vgl. BRANDSTETTER u. PETERS (Hrsg.): *de figura*. München 2002. S. 8.

die Figur der Fee nicht allein Gestalt der Verwandlung. Ihr wird auch außerhalb des Textuellen ein Platz als kausale Ursache einer wie auch immer gestalteten Metamorphose zugeschrieben (z.B. als *fée électricité*).

Im Prozess des Wandels von Figur und Text entsteht eine Dynamik, eine Bewegung, die sich nicht nur in der Szene der Figur entfaltet. Sie ist gewissermaßen perpetuierend: „Wer Verwandlung schildert, setzt sich implizit oder explizit auch mit dem ‚Warum‘ auseinander. Zum Stillstand kommt das mythische Erzählen allerdings mit keiner solchen Erklärung jemals.“⁸⁷

⁸⁷ Vgl. SCHMITZ-EMANS: Poetiken der Verwandlung. Innsbruck (u.a.) 2008. S. 32.

3. Basistypus Fee – eine Spurensuche

Die Erstbenennung einer Figur ist nicht nur Instrument zur Einführung derselben, sie wird durch diese zugleich erzeugt. Die Figur, hier sei noch einmal an JANNIDIS erinnert, wird mithilfe der Benennung von allem Anderen in der narrativen Welt unterschieden. Sie erhält auf diese Weise einen ‚Haken‘, an dem die Figureninformationen befestigt werden können.

Schöpft diese Benennung aus einem Figuren-Inventar, das auf intertextueller Ebene aus Mythologie, Sage oder Märchen entlehnt ist, wird sie lange vor den eigentlichen Figureninformationen bereits mit Informationen aufgeladen. Diese wiederum evozieren und transportieren ihrerseits bestimmte Vorstellungen – die Figur ist gewissermaßen vorbelastet. Die Figuren-Vorstellungen zur Fee sind dabei keine Ausnahme. In verstärktem Maße mit den jeweiligen Gegebenheiten ihrer Zeit korrelierend, die Antwort und Spiegelung standesbewusster und gesellschaftspolitischer (z.B. die höfische Fee im Mittelalter und die französischen *Contes des fées*), technisch-fortschrittlicher (z.B. die Viktorianische *fairy*) sowie sozialkritischer und genderspezifischer (z.B. postmodern bei Barbara Frischmuth⁸⁸) Wunschvorstellungen und Ängste, Veränderungen und Realitäten transportieren, wird eine Figur erzeugt, die zwischen Traumbild, Möglichkeitsbild und Wirklichkeit oszilliert. Dabei wird die Imagination ‚Fee‘ jeweils wieder neu inszeniert.

Kein Bild der Fee hat sich so dominierend außerhalb der Literatur erhalten wie das im Viktorianischen Zeitalter auf eine Miniaturausgabe reduzierte Bild eines meist infantilen, humanen Wesens mit Insektenflügeln; im Weiteren durch Festlegung auf ein Femininum das dominierende Bild einer – mehr oder minder zauberhaft-zarten – geflügelten Gestalt, die, zumeist den Typus der guten Fee transportierend, auch negative Assoziationen evoziert: „At times, fairies seemed to stand for a luxuriant, seductive, ultra-pink feminine power [...]; fairy costume [...] were vulgar, low.“⁸⁹

Von den gegenwärtig aufgeladenen Vorstellungen, die bei der (Erst-)Benennung stets mitwirken, ist die narrative Figur der Fee vorerst zu differenzieren. Es erscheint sinnvoll, hinsichtlich ihres Wesens und den darauf aufbauenden Figureninformationen zu den Wurzeln

⁸⁸ FRISCHMUTH, Barbara: Die Mystifikationen der Sophie Silber. - Berlin: Aufbau Tb 2002. [Orig. Salzburg 1974]. Dies.: Amy oder Die Metamorphose. - Berlin Aufbau Tb 2002. [Orig. Salzburg 1978].

⁸⁹ PURKISS, Diane: Troublesome Things. A History of Fairies and Fairy Stories. - London 2001. S. 3.

ihrer Entstehung zurückzukehren.

3.1. Mythologische Spuren und polymorphe Variationsbreiten

Die Figur der Fee bezieht ihren Bekanntheitsgrad aus dem Gemeinplatz Weltwissen. Trotz dieses Ankers umgibt sie ein Paradoxon: Einerseits bekannt, erweist sie sich bei näherer Betrachtung als polymorphe Figur, die sich einer eindeutigen Klärung konsequent entzieht.

Um sich den ursprünglichen Vorstellungen und einer genaueren Bestimmung ihres Wesens anzunähern, sind ihre Wurzeln vorweg in der Mythologie zu suchen. Diese Vorgehensweise offenbart jedoch Probleme in mehrerer Hinsicht. Es werden daher zunächst die in der Forschung als erschwerend bekannten Faktoren für die Deutung der imaginären Wesen aus Sage und Mythologie umrissen, ehe im Anschluss daran mythologische Spuren aufgezeigt werden.

Zur Klärung möglicher Gründe des schwer fassbaren Wesens ‚Fee‘ muss nicht weit ausgeholt werden. Einer der Faktoren liegt nicht zuletzt an der mythologischen Herkunft selbst, die ihre Figur, eingebildet (als Glaubensgestalt) oder erfunden, auch und gerade durch ihre literarische Adaption als ein Gespinnst der Phantasie entlarvt. Ihre unzähligen Stränge und Vernetzungen mit ähnlichen imaginären Figuren schaffen zudem einen Facettenreichtum, der kaum zu entwirren ist. Diese Problematik erstreckt sich ubiquitär über jedes Figuren-Inventar aus dem weiten Feld der Sagenforschung und Mythologie. Den Gestalten ist hierin ein unbestimmtes und flüchtiges Wesens, der Wandlungsreichtum und eine Ambivalenz des Charakters zu eigen, deren genauere Bestimmung durch ihre polymorphe Variationsbreite⁹⁰ sowie durch Kontaminationen mit anderen (Sagen-)Gestalten zusätzlich erschwert wird.⁹¹

Spätestens an dieser Stelle wäre der grammatikalische Artikel *die* als *expressis verbis* für *die eine* (Fee) und der Titel der Arbeit ad absurdum zu führen. Eigenschaften wie festgelegt und begrenzt treffen diese Figur ebenso wenig wie sicher und gewiss. *Die* Fee gibt es nicht. Sie ist allgemein betrachtet vielmehr ein breites Spektrum von Möglichkeits-Bildern und Möglichkeits-Figuren. Ihre Benennung mag hilfreich sein für eine Differenzierung innerhalb der narrativen Welt. Es bewahrt sie wie einen Großteil dieser Gestalten innertextuell und über

⁹⁰ Vgl. PETZOLDT, Leander: Tradition im Wandel. Studien zur Volkskultur und Volksdichtung. - Frankfurt a. M., Wien (u.a.): Lang 2002. S. 31.

⁹¹ Vgl. PETZOLDT: Tradition im Wandel. Frankfurt a. M. (u.a.) 2002. S. 26.

den Rand des Textes hinaus jedoch nicht davor, verwechselt oder austauschbar zu werden. Wie kommt es zu diesen Diskrepanzen? Die Quellenlage und auch das Quellenmaterial stellen sich zumeist als unzureichend heraus, um ihr Wesen genauer zu (er-)klären. Mittelalterliche Literatur und historische Quellen sagen nur wenig über Glaubenskonnuität, Frequenz und Verbreitung bestimmter (Dämonen-)Gestalten und ihren Phänotypen aus.⁹² Die Gründe liegen im Mittelalter einerseits in den beiden bekannten Faktoren Überlieferungsverlust (Zeitspanne) und Schriftlichkeitsgrad – je früher das Mittelalter, desto geringer der Schriftlichkeitsgrad seiner Kultur. Andererseits ist der Umgang mit dem Forschungsgegenstand selbst das Problem. Im Sinne der Fabelwesen als Geschöpfe Gottes wird noch nicht deutlich zwischen imaginären und natürlichen Wesen differenziert, „wahr und real waren beide, und die Differenzierung zwischen fictum und factum oder zwischen erfundener Dichtung und Tatsachenberichten war bis in die Frühe Neuzeit kein Dilemma.“⁹³ Ein Sachverhalt, der noch am Beispiel der frühneuzeitlichen *Melusine* (1456) des Thüring von RINGOLTINGEN deutlich erkennbar wird (vgl. 4.2.).

Als Fabelwesen nach modernem Verständnis werden diese imaginären Geschöpfe erst verstanden und bezeichnet, seit in der Aufklärung fiktive Naturerscheinungen empirisch-rational von realen unterschieden werden.⁹⁴ Wie zögerlich dieser Prozess in bestimmten Bereichen tatsächlich vonstattengeht, bezeugt noch der „mermaid craze“ des späten 18. Jahrhunderts: Die europaweite Zurschaustellung von ausgestopften, in Alkohol konservierten und lebendigen Meerjungfrauen, Nixen und anderen phantastischen, halb menschlichen Wasserwesen, die von den Zeitgenossen als überwiegend für echt gehalten und von der zeitgenössischen Forschung nur vereinzelt als einträgliche Fälschung aufgedeckt wurden.⁹⁵ Ein Phänomen dieser Art offenbart beides: den Hang und die Nähe zum Wunderglauben selbst in aufgeklärter Zeit.

Den Figuren aus Volksglaube und Mythologie ist demnach ein Wesen zuteil, das in einer „doppelten Codierung“ begriffen ist. Sie sind Glaubens- und Erzählgestalten zugleich, die beispielsweise in der ältesten Vorstellung der Totengeister (Ambivalenz des Menschen zur Einstellung seiner Toten) ihre ursprüngliche Entsprechung finden. Ihre Entstehung ist eng mit

⁹² Vgl. PETZOLDT: Tradition im Wandel. Frankfurt a. M. (u.a.) 2002. S. 14

⁹³ WUNDERLICH, Werner: Dämonen, Monster, Fabelwesen. Eine kleine Einführung in Mythen und Typen phantastischer Geschöpfe. - In: Müller Ulrich u. Werner Wunderlich (Hrsg): Dämonen, Monster, Fabelwesen. - St. Gallen: UVK Fachverl. für Wissensch. und Studium 1999. (Mittelaltermythen Bd. 2), S. 11-38, hier S. 17.

⁹⁴ Vgl. WUNDERLICH: Dämonen, Monster Fabelwesen. Eine kleine Einführung. St. Gallen 1999. S. 30.

⁹⁵ Vgl. STEINKÄMPER, Claudia: Melusine – vom Schlangenweib zur „Beauté mit dem Fischschwanz“. Geschichte einer literarischen Aneignung. - Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2007. S. 12.

den Vorstellungen numinoser Orte verbunden:

[...] numinose Orte provozieren dämonische Begegnungen, aus der Existenz von Angstvorstellungen, konkretisiert in Erlebnissen psychophysischer Natur und gepaart mit der Vorstellung der äußeren Gestalt aus dem Fundus der kollektiven mythischen Phantasie.⁹⁶

Innerhalb des entwicklungsgeschichtlichen Konzepts des Animismus dienen und dienen diese Wesen neben den Kulturgeistern, den Natur-, Feld- und Elementargeistern in Personifikationen verschiedenster Naturereignissen (ätiologische Sagen) dem Menschen zur Erklärung seiner ihn umgebenden Welt und seiner selbst.⁹⁷

Diane PURKISS liefert dazu ein prägnantes Bild. Sie sieht dies auf den Stellenwert bezogen, die sogenannte „maps“ für den Menschen einnehmen und die zu füllen er bestrebt ist. In der Antike und dem Mittelalter bediente er sich dafür beispielsweise monströser Fabelwesen, um die ihm noch unbekanntes Stellen in Weltkarten zu besetzen. Der Prozess zur Bildung solcher „maps“ ist für PURKISS aber auch auf eine allgemeinere Ebene zu abstrahieren: „It appears that human mind cannot bear very much blankness – where we do not know, we invent, and what we invent reflects our fear of what we do not know. Fairies are born of that fear.“⁹⁸ Die Figur der Fee allein und allgemein über die Furcht vor dem Unbekannten zu erklären, ist bei genauerer Betrachtung als vorschnell und nur zum Teil als zutreffend zu beurteilen. Als ein grundlegendes Charakteristikum kann die aber damit bereits angedeutete ambivalente Seite angesehen werden, die dieser Figur inhärent ist.

Bis zu einem bestimmten Grad trifft PURKISS' Ansicht so auch auf die Feen-Figuren in der Literatur zu, etwa auf die literarische und bildnerische Gestaltung der viktorianischen *fairy*. Sie verkörpert in miniature den Erklärungsversuch und die Aufarbeitung einer größtenteils unerklärlich, durch technischen Fortschritt besorgniserregend neuartig und dadurch fremd gewordenen Welt im Zeitalter der Industrialisierung.⁹⁹

Fällt der Blick auf diese Figuren als *Glaubensgestalten*, erschweren die Geschöpfe ihre genauere Bestimmung durch das Attribut der möglichen Wirklichkeit. Wie Erika TIMM

⁹⁶ PETZOLDT: Tradition im Wandel. Frankfurt a. M. (u.a.) 2002. S. 14 u. S. 7.

⁹⁷ Vgl. PETZOLDT: Tradition im Wandel. 2002. S. 14. WUNDERLICH: Dämonen Monster Fabelwesen. St. Gallen 1999. S. 12 u. S. 20, (zur „Wirklichkeit mythischer Geschöpfe heute“ vgl. S. 11-14, insbes. S. 13). PURKISS: Troublesome Things. London 2001. S. 3.

⁹⁸ PURKISS: Troublesome Things. London 2001. S. 11. Gemeint sind damit in erster Linie die englischen Entsprechungen.

⁹⁹ Siehe dazu BOWN, Nicola: Fairies in Nineteenth-century Art and Literature. - Cambridge: University Press 2001. (Cambridge Studies in Nineteenth-century Literature and Culture 33).

anhand der Phrase ‚hold‘ (vgl. ahd. *hold*: günstig, gnädig, ergeben, dienstbar) zeigen konnte, erweisen sich die Bezeichnungen der jeweiligen Gestalten zumeist als irreführend. TIMM erklärt dies über die Figurenvorstellungen der germanischen Holda/Holle. Der Grund erscheint plausibel, stellt die Forschung allerdings vor folgendes Problem: Solange diese Wesen wirklich geglaubt wurden, wurde in „numinoser Scheu“ aus deren ambivalentem Charakter der negative Teil ausgeblendet und der positive unauffällig, meist ohne expliziten Bezug auf das Außermenschliche, ausgedrückt.¹⁰⁰ Es erweist sich daher kaum als zielführend, ihr (ursprüngliches) Wesen allein aus der Etymologie zu rekonstruieren.¹⁰¹ Aus welchen Gründen diese für die Figur der Fee dennoch zu konsultieren ist, wird noch zu klären sein.

Ein weiterer Faktor, der eine eindeutige Bestimmung der (mythologischen) Ursprünge des Glaubens und Charakters dieser Wesen eintrübt, ist in dem von Evgen TARANTUL als Vermischungshypothese¹⁰² bezeichneten Phänomen zu lokalisieren. Ausgehend von selten rein und unverschmolzenen mythologischen Wesen gründet die Entstehungs-These auf der Vermischung aus zwei Prozessen: zum einen der *Namensverlust*, beispielsweise durch Dämonisierung/Christianisierung, meist schon viel früher; zum anderen die *Namenszerstreuung*, die ein und denselben Gattungsnamen für mehrere Gestalten vorsieht, von denen nur eine denselben ursprünglich getragen hat.¹⁰³

Eine erste Sichtung des Forschungsmaterials lässt dies auch für das Wesen der Fee konstatieren. Dieses ist in mehreren Ursprungs-Thesen am plausibelsten in der (kelto-)romanischen Feenmythologie¹⁰⁴ definiert, die ausgehend von einer Verschmelzung unterschiedlicher Traditionen¹⁰⁵ in die oben beschriebenen Probleme mündet. Eine genauere Klärung erfordert Materialien, die von der Antike ausgehend über mythologische, folkloristische/ethnologische, historische, archäologische und, wenn vorhanden, schriftliche Quellen (Inschriften, Rechtstexte) aus dem Sprach- und Kulturbereichen des europäischen Raumes verfügen. Sie müsste weiter noch über diese Gebiete hinausweisen, denn die

¹⁰⁰ Vgl. TIMM: *Frau Holle, Frau Percht und verwandte Gestalten. 160 Jahre nach Jakob Grimm aus germanistischer Sicht betrachtet*. Unter Mitarbeit v. Gustav Adolf Beckmann. - Stuttgart: Hirzel 2003. S. 36.

¹⁰¹ Vgl. TIMM: *Frau Holle, Frau Percht*. Stuttgart 2003. S. 53.

¹⁰² Vgl. TARANTUL, Evgen: *Elfen, Zwerge und Riesen. Untersuchungen zur Vorstellungswelt germanischer Völker im Mittelalter*. Frankfurt a. M. (u.a.): Lang 2001. (Europäische Hochschulschriften Reihe 1, Deutsche Sprache und Literatur 1791), S. 31.

¹⁰³ Vgl. TARANTUL: *Elfen, Zwerge und Riesen*. Frankfurt a. M. (u.a.) 2001. S. 33.

¹⁰⁴ Vgl. WOLFZETTEL, Friedrich: *Fee, Feenland*. - In: Ranke, Kurt u. Hermann Bausinger (Hrsg.): *Enzyklopädie des Märchens*. Bd. 4: [Ent-Fors]. - Berlin, New York: de Gruyter 1984. Sp. 945-964, hier Sp. 945-946. (Im Folgenden zitiert als EM mit entsprechender Bandangabe.)

¹⁰⁵ *Indoeuropäischer Schicksalsglaube, volkstümliche Natur- und Elementargeistermythologie, Fruchtbarkeitskulte und der Kult weiser und wahrsagender Frauen*.

Vorstellungen von Feenwesen finden sich über den gesamten Globus verbreitet (vgl. z.B. die zumeist weiblich besetzte Fuchsfée, ein Fuchsgeist aus der chinesischen Mythologie).

Um einen für diese Arbeit angemessenen Rahmen zu schaffen, orientieren sich die nachfolgenden Punkte ausschließlich in einer Skizzierung der europäischen Feenmythologie. Ein globaler Kontext kann an dieser Stelle nicht weiter verfolgt werden, das wäre Thema einer eigenen Studie.

In der europäischen Feenmythologie wird eine irokeltische Form der *Sidhe* unter irischer Tradition von einer englischen und kontinentalen Tradition individueller, mit speziellen Orten (Haus, Hof, Natur) verbundenen Feen unterschieden. Letztere ist eine Mischung aus keltischen und germanischen Elementen, wobei angelsächsische Quellen bereits im Frühmittelalter westgermanische von skandinavischen Elben-Vorstellungen unterscheiden.¹⁰⁶

Die Annahme einer doppelten Abstammung von Göttern und Elben (Alben) sowie der antiken Verbindung von Parzen und weissagenden Nymphen vergrößern zusätzlich die Bandbreite möglicher Einflüsse. Dies ist kein allgemeingültiges Urteil und wird dementsprechend in der Forschungsliteratur kontrovers diskutiert.

Diane PURKISS sieht darüber hinaus Ursprünge und Einflüsse auch in mediterranen, antiken Zivilisationen Mesopotamiens (Gello, sumerische Lamashtu) und Ägyptens, neben Griechenland und Rom, als wahrscheinlich an.¹⁰⁷ Ferner werden Beziehungen zu den mütterlichen Junones (Aspekt der Geburtshelferin) und dem Fruchtbarkeitskult der Diana¹⁰⁸ durch die frühmittelalterliche synkretische Vermischung antiker und nordeuropäischer Mythologie angenommen. Nach einer Ausweitung der Schicksalsdämonen (*Fatae* im cisalpinen Gallien) zu mütterlichen Gabenfeen werden Bezüge letztlich auch zu den aus dem Keltischen sowie aus dem germanischen Rheinland stammenden *Matres* bzw. *Mátronae* (Mutter- und Wassergottheiten) hergestellt.¹⁰⁹ In deren unterschiedlichen Namen sieht Helmut BIRKHAN anhand der großen Anzahl antiker Inschriften¹¹⁰ die Vielfalt der Nebenfunktionen

¹⁰⁶ Vgl. WOLFZETTEL: Fee, Feenland. - In: EM4 (1984), Sp. 945.

Vgl. SIMEK, Rudolf: Lexikon der germanischen Mythologie. 3., völlig überarb. Aufl. - Stuttgart: Körner 2006. (Körners Taschenausgabe 368), *Elfen*: (urspr. *Alben*) S. 88-89, hier S. 88; siehe dazu auch den Art. *Alben* (altnord. *álfr*, ahd. *alb*, altengl. *aelf*, mhd. *elbinne*): S. 8-10, insbes. S. 10.

¹⁰⁷ Vgl. PURKISS: *Troublesome Things*. London 2001. S. 12, S. 15-23, S. 23-51, insbes. S. 50.

¹⁰⁸ Fruchtbarkeits- und Kindbettzauber, Heilkraft, Wald- und Jagdmotiv, „[...] im franz. Volksglauben bis in die Merowingerzeit und darüberhinaus.“ TIMM: *Frau Holle, Frau Percht*. Stuttgart 2003. S. 223.

¹⁰⁹ Vgl. WOLFZETTEL: Fee, Feenland. - In: EM 4 (1984), Sp. 945, 946 u. 947.

¹¹⁰ Vgl. BIRKHAN, Helmut: *Die Kelten. Versuch einer Gesamtdarstellung ihrer Kultur*. 3. Aufl. - Wien: Verl. d. Österr. Akad. d. Wiss. 1999. S. 513: *Matronae* (523), *Matres/Matrae* (184), *Parcae* (72), *Viae* (66), *Iunones* (59), *Deae* (53), *Cereres* (46), *Suleviae* (39), *Campetres* (38), *Proxumae* (36), *Fatae* (35), *Silvanae* (28), *Nutrices* (18), *Fontes* (11). Zur Verbreitung der Weiheinschriften vgl. S. 516-517.

angedeutet, die diese Wesen ursprünglich innehatten und für die sie speziell zuständig waren.¹¹¹ Ob diesen Namen allen ein- und dieselbe (weibliche) Ur-Gestalt zugrunde liegt, muss hier unbeantwortet bleiben. Der Hinweis zeigt lediglich mögliche Einflüsse auf, bedeutet aber nicht den Ursprung an sich. Was hingegen hinreichend bezeugt wird, ist eine bereits sehr früh einsetzende Vermischung der Benennungen unter einer weitgefächerten Funktionsbreite, die hier allesamt einem weiblichen Typus zugeschrieben werden.

Um allen Aspekten annähernd gerecht zu werden, sei an dieser Stelle abschließend auf die irische gelehrte Tradition verwiesen (*Sidhe*-Mythos). Diese ist nicht als Ursprungstheorie anzusehen, sondern als ein eigenständiger Traditionsstrang.¹¹² Im mittelirischen *Lebor Gabála Éirenn* (dt. *Buch der Übernahmen/Landnamen Irlands*, auch *Buch der Invasionen*, ab 9. Jhd. n. Chr.) wird ausgehend von der mythischen Landnahme Irlands eine vierte, mythische Einwanderung unter den *Túatha Dé Danann* (,die Stämme der Göttin Danann¹¹³) erwähnt. Sie unterliegen in der Schlacht gegen die letzte der mythischen Einwanderscharen (*Milesier*, Schlacht bei Tailtiu, Teltown im Co. Meath, Irland) und müssen sich besiegt in unterirdische Höhlen und vorzeitliche Hügelgräber zurückziehen, „wo sie seitdem als *áes síde* ‚Volk der Grabhügel‘ (bzw. Elfen oder Feen) hausen.“¹¹⁴

Innerhalb dieser Vorstellungen zeichnet sich nicht mehr ein primär weiblich imaginiertes Typus ab, diese Wesen sind auch männlich besetzt. Sie bezeichnen in der irischen Tradition Götter als lebende Tote in Elfenhügeln, *fairies* (schott.-gäl. *síodhach*, kymr. *tylwyth teg* ‚die schöne Familie‘, *ellyllon* ‚Elfen‘). Vom Ahnenkult sind diese Wesen nicht zu trennen: „Die verehrten Ahnen konnten zu Heroen und diese wohl auch zu Göttern werden, aus denen dann nach der Christianisierung die *fairies* wurden.“¹¹⁵ Da sie nicht nur verwundet werden, sondern auch sterben können, entsprechen sie Helmut BIRKHAN zufolge eher den griechischen Heroen, wobei unklar ist, wo die Götterwelt aufhört und die Heroenwelt respektive die der

¹¹¹ Vgl. BIRKHAN: *Die Kelten*. Wien 1999. S. 514. Ihr Auftreten allein oder (häufiger) zu dritt ist nicht funktionell, sondern meist regional bedingt. Eine Reihe der Matronennamen beziehen sich auf die Natur (Baumkult, Typus germ. *Alatervae*); interessant und wieder zurückführend auf die Fee erweist sich die von ihm in diesem Zusammenhang gebrachte Gegenüberstellung der germanischen Matronen mit den etymologisch (ing. **deru*- Baum) verwandten *Matronae Dervonae* (Dervo bei Mailand), die, wie Helmut BIRKHAN aufzeigt, in einer Inschrift (Cavalzesio bei Brescia) als *Fatae* (vgl. frz. *Fée*) bezeichnet werden. Vgl. ebd., S. 520.

¹¹² Vgl. WOLFZETTEL: *Fee, Feenland*. - In: EM 4 (1984), Sp. 945. PURKISS: *Troublesome Things*. London 2001. S. 5-7 u. S. 50-51.

¹¹³ Vgl. BIRKHAN: *Die Kelten*. Wien 1999. S. 499. Birkhan vermutet einen engeren Zusammenhang dieses Göttergeschlechts mit den Kindern der Dón. Diese sind Hauptfiguren des Vierten Zweigs des wal. *Mabinogi*.

¹¹⁴ Vgl. BIRKHAN: *Die Kelten*. Wien 1999. S. 507; vgl. zur Schlacht gegen die Milesier insbes. S. 506-507, zur Tradition des *Lebor Gabála* ausführlicher S. 496-513.

¹¹⁵ Vgl. BIRKHAN: *Die Kelten*. Wien 1999. S. 508 u. S. 507.

menschlichen Helden beginnt.¹¹⁶

Die mythologischen Bezüge und Parallelen sind demnach in einer Weise vielschichtig, die für die literarische Adaption der Figur zwar Anknüpfungspunkte bietet, die aber in einer restlosen Aufklärung Rahmen-sprengend wirken würde. Sie beziehen sich zudem größtenteils auf die Figur als *Glaubensgestalt*.

Zwei Anbindungen lassen sich dennoch aus den mythologisch-folkloristischen Zusammenhängen herstellen. (I) Für die literarisch-imaginierte Figur bleibt das Zusammenspiel mit dem Fremden/Unbekannten und Unerklärlichen auch auf textueller Ebene bedeutend. (II) Zudem wird die Gestalt unter dem Begriff der Fee primär mit nahezu ausschließlich weiblichen Attributen besetzt und in dieser Weise auch in die Literatur übernommen. Die eingangs erwähnte populäre Vorstellung einer zauberhaft-zarten und geflügelten Miniaturgestalt entstammt nicht genuin mythologischen Darstellungen.

Als gemeinsamer Nenner, so ließe sich zusammenfassend schließen, erweist sich stets der Hinweis eines Fremdbezugs. Diese Gestalt kommt ursprünglich aus einer ‚anderen Welt‘ (in der keltischen Tradition als Ander(s)welt bezeichnet), nicht selten um die eigene widerspiegelnd zu erklären, idealisierend zu kompensieren (z.B. Feengeliebte/r) oder um ganz allgemein Leerstellen (maps) zu besetzen.

3.2. Signifikante Typen und narrative Ausprägungen

Trotz der bereits dargestellten Polymorphie der Feen-Figur lassen sich auf narrativer Ebene signifikante Typen festmachen. Die Forschungsliteratur erwähnt dazu nach zwei Gruppen unterteilte Typen: die als ‚mütterlich‘ bezeichneten Feen (Schicksals-, und Gaben-Feen) auf der einen und die ‚elbischen‘ Feen (erotische Feen, Motiv der erotischen Verlockung) auf der anderen Seite.¹¹⁷ Diese beiden Gruppen stehen zwar in enger Beziehung zur mythologisch-folkloristischen Tradition, sie bieten jedoch für die Ausbildung literarischer Formen eine erste Anschlussstelle. Da nur jene Feen-Konzeptionen einen näheren Bezugspunkt bilden, die in den nachfolgenden Ausführungen für die literarische Adaption infrage kommen, bleiben weitere Klassifizierungen der Wesensformen aus Folkloristik und Mythologie

¹¹⁶ Vgl. BIRKHAN: Die Kelten. Wien 1999. S. 510.

¹¹⁷ Vgl. WOLFZETTEL: Fee, Feenland. EM4 (1984), insbes. Sp. 947-956.

unberücksichtigt. Die wesentlichen Zusammenhänge beziehen sich auf die *Erzählgestalt*. Die beiden genannten Typen-Gruppen sind dabei nicht differenzierend zu verstehen. Sie stehen in wechselseitiger Beziehung und weisen Parallelen auf, deren Übergänge fließend sind.¹¹⁸ Die folgende, knapp skizzierte Figurenentwicklung dient einem ersten literaturhistorischen Überblick. Feenhafte Formen auf Märchenbasis werden nur gestreift, da das Märchengenre und seine Konzeption des Wunderbaren nicht Thema dieser Arbeit sind.

3.2.1. Feen: Konstante des Unbekannten und ihre Anverwandlung

In der älteren Forschungsliteratur wird davon ausgegangen, dass im mittelalterlichen deutschsprachigen Volksglauben kein Wort für das Wesen der Fee existierte, da diese Art einer übernatürlichen Gestalt gänzlich unbekannt war.¹¹⁹

Dieser Verdacht gilt jedoch nur bedingt als zutreffend. Wie im Kapitel 3.1. über die Zusammenhänge mythologischer Spuren gezeigt werden konnte, existieren Parallelbezüge zwischen ähnlichen Wesen, die bereits zu einem sehr frühen Zeitpunkt hergestellt werden. Sie vermischen sich in der jeweiligen Gestalt, werden absorbiert oder übertragen. Richtig ist, dass der Begriff ‚Fee‘ bis zu seiner Aufnahme in die Literatur eine Konstante des Unbekannten für den deutschen Sprachraum darstellt. Die entsprechende Begriffsbildung wird Thema eines eigenen Kapitels sein. In diesem Zusammenhang sei lediglich darauf verwiesen, dass ihr Wesen im Merkmal der Herkunft aus einer anderen Welt nicht nur textuell, sondern auch begrifflich mit dem Fremden und Unbekannten zusammenspielt.

Ebenso wie der Begriff wird die literarisch imaginierte Figur der Fee erstmals über die Literaturvermittlung in den deutschsprachigen Raum transportiert. Um ihre textuelle Anverwandlung zu klären, sei die Aufmerksamkeit vorweg auf die historisch-literarischen Beziehungen gerichtet. Maßgebend für die Aufnahme der Feen-Figur(en) ist ein reger Austausch innerhalb der deutsch-französischen Literaturbeziehungen. Der Prozess wird durch „konjunkturelle Schwankungen“ wesentlich geprägt.¹²⁰ Ab dem frühen Mittelalter werden überirdisch schöne, zauberkräftige, magisch helfende oder heilkundige, aber auch erotisch verlockende (Verlockungsmotiv) und aktiv-verführende Feen-Figuren in den deutschen

¹¹⁸ Vgl. WOLFZETTEL: Fee, Feenland. EM4 (1984), Sp. 951 u. Sp. 956.

¹¹⁹ Vgl. u.a. WALZ: Fei, Fee – Elfe. - In: ZfdW 14 (1912/13), S. 190-210, hier S. 191.

¹²⁰ LUCKSCHEITER, Roman: Kultureller Austausch und europäischer Geist. - In: Krings Marcel u. Roman Luckscheiter (Hrsg.): Deutsch-französische Literaturbeziehungen. Stationen und Aspekte dichterischer Nachbarschaft vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Mit einem Geleitwort von Bernhard Böschstein. - Würzburg: Königshausen & Neumann 2007. S. 7-15, hier S. 13.

Sprachraum übernommen (vgl. mhd. *fei*, *feine*). Wesentlich beeinflusst durch den weitreichenden Wirkungskreis der Troubadours, die altfranzösische Dichtung (Artusstoffkreis), aber auch die keltisch beeinflussten *matière de Bretagne* gelangen sie in die Adaptionen und Übersetzungen der mittelhochdeutschen Dichter.

Folkloristische, arturische und orientalische Einflüsse verarbeiten erstmals STRAPAROLA (*Le piacevoli notti*, 1550-53) und BASILE (*Cunto de li Cunti* auch *Pentamerone*, 1634) in Italien. Die Werke beider Autoren wirken wiederum auf die Entwicklung der französischen vernunftgesteuerten und moralisierenden Feen der *Contes des fées* (franz. Feenmärchen), die eine „Reliterarisierung folkloristischer Grundmotive“¹²¹ mit orientalischen Einflüssen verbinden und so in den deutschen Sprachraum der Aufklärung gelangen. Aus dem englischen Sprachraum verbreitet sich die von William SHAKESPEARE (*A Midsummer Night's Dream* 1595/96) und Edmund SPENSER (*Faerie Queene* 1590-96) konzipierte Vorstellung einer Feenkönigin (*Fairy Queen*). Übernommen wird aus diesem Raum nicht zuletzt auch die literarisierte Form der diminutiven und mit Insektenflügeln ausgestatteten Gestalt der viktorianischen *fairy*. Es ist demnach von einem Literaturaustausch auf der einen und einem literarischen Synkretismus auf der anderen Seite auszugehen.

Wie ist dabei die Konstante des Unbekannten der Feenfigur zu beurteilen? Dazu sei ein Schritt zurück zu den Anfängen des Literaturaustauschs getan – zu den Vorstellungen des Mittelalters. Johann A. WALZ attestiert am Beginn des vorigen Jahrhunderts den im deutschen Volksglauben ansässigen weiblichen Wesen, *waltminnen*, *merwîp*, *wildiu wîp*, die mehr oder weniger Ähnlichkeit mit den französischen faies hatten: „[...] ihnen mangelte [...] das Feine, das Menschlich-Anziehende, das Durchgebildete der faies.“¹²² Die enge Verbindung zwischen Rittertum und Feenwelt sei ein Wert der französischen (mittelalterlichen) Dichtung.

Übersehen werden dabei zwei wesentliche Faktoren: Es handelt sich bei den genannten Wesen um Charakteristika, die diese in ihrer Funktion nicht brauchen, wenn das *wildiu wîp* in der mittelhochdeutschen Epik oder Heldendichtung den Typus der (riesenhaften) abstoßenden ‚wilden Frau‘ aufruft. Ihre Hauptcharakteristika sind das hässliche Aussehen und mitunter eine animalische (Ganzkörper-)Behaarung.¹²³ Das attributiv ‚Wilde‘, nach Christa

¹²¹ Vgl. WOLFZETTEL: Fee, Feenland. EM4 (1984), Sp. 961.

¹²² WALZ: Fei, Fee – Elfe. - In: ZfdW 14 (1912/13), S. 191.

¹²³ Vgl. HABIGER-TUCZAY, Christa: Wilde Frau. - In: Müller/Wunderlich (Hrsg.): Dämonen Monster, Fabelwesen. - St. Gallen: UVK Fachverlag für Wissenschaft und Studium 1999. (Mittelalter-Mythen Bd. 2), S. 603-615, hier S. 609.

TUCZAY¹²⁴ im Mittelalter die Beschreibung für alles außerhalb der sozialen Ordnung oder Norm Befindliche (auch Einsiedler oder Umschreibung eines Geisteszustands wie Wahnsinn), ist darin auf die Gleichsetzung mit dem Unheimlichen und Gespenstischen bezogen. All die Facetten von hässlich und bedrohlich – monströs-animalisch, aber auch fremd und barbarisch – fungieren als Metapher der Ausgrenzung aus der von der christlichen Anschauung geprägten Symbolebene. Topographisch verstärkt wird dies durch die Herkunft der Figur aus dem Wald oder Gebirge. Das Hässliche ist funktionell Gradmesser der erotischen Attraktivität im Anti-Bild zum Typus der schönen begehrenswerten Frau. Mit dem Attribut einer lebensbedrohlichen Gewalt verbunden, erhält es zudem die Züge eines Totendämons.

Im Gegenzug dazu ist bei der Ausgestaltung des Typus ‚(begehrenswertes) schönes wildes Fräulein‘ nach Christa TUCZAY von einer ‚deutlichen Verwandtschaft‘ zu Feengestalten auszugehen.¹²⁵ Ihrem Wesen, mit großer Schönheit und ‚allen Attributen einer adeligen Dame‘¹²⁶ ausgestattet, ist das von WALZ geforderte ‚Menschlich-Anziehende‘ kaum abzusprechen. Die Attribute des Erotisch-Anziehenden, der Heil- und Verwandlungskunst teilt diese Figur mit den keltischen Feengestalten, das der Helferfigur und/oder Übernatürlichen-Geliebten unter Einhaltung von Verboten (Tabu) mit dem Typus der elbischen Feen (Motiv der gestörten Mahrtenehe). Die ihr zugewiesenen adeligen Attribute rücken sie in literarischen Ausgestaltungen standesbezogen der *vrouwe* näher als dem *wîp* und stehen damit in einem deutlichen Gegensatz zum Prototyp der Lasterhaftigkeit, Unmoral und Zügellosigkeit eines hässlichen *wilden wîp*.¹²⁷ Interessant für die Standeszuordnung im historischen Kontext und deshalb erwähnt seien in diesem Zusammenhang die im 15. Jahrhundert als ‚wilde Frauen‘ bezeichneten Prostituierten.¹²⁸

Anders aber als dem realen Beispiel der rauen Wirklichkeit, wird dem literarisch imaginierten *wilden wîp* zugestanden, von ihrem lasterhaften Übel erlöst zu werden. Sie knüpft dadurch, ebenso wie das schöne wilde Fräulein, am Erlösungsmotiv an, wie dies die Beispiele der Figur der *Rauhen Else* aus der mittelhochdeutschen *Wolfdietrichsage* (ca. Mitte 13. Jh.) oder

¹²⁴ Vgl. HABIGER-TUCZAY: Wilde Frau. Im Folgenden zitiert nach S. 603, 609-610.

¹²⁵ Vgl. HABIGER-TUCZAY: Wilde Frau. S. 609.

¹²⁶ Vgl. HABIGER-TUCZAY: Wilde Frau. S. 611, vgl. dazu auch S. 605 u. S. 609.

¹²⁷ PETZOLDT dagegen sieht in den lateinischen Bezeichnungen der Feen des Mittelalters als *bonae mulieres*, *felices dominae* und *dominae nocturnae* in deren Übertragung auf die einheimischen Bezeichnungen der Saligen, Wilden Frauen und ähnlicher Wesen keinen direkten Zusammenhang. Zu den Problemen der polymorphen Variationsbreite sowie der Vermischungshypothese gesellt sich der Einfluss einer christlich-gelehrten und lateinisierenden (Kloster-)Literatur. Vgl. PETZOLDT: Kleines Lexikon der Elementargeister. 2., durchges. Aufl. – München: Beck 1995. (Beck'sche Reihe 427), *Fee*: S. 72-73, hier S. 72.

¹²⁸ Vgl. HABIGER-TUCZAY: Wilde Frau. S. 610.

die in ein Untier verzauberte Gestalt der *Esmérée* aus dem altfranzösischen Roman *Le Bel Inconnu* (Renaut de BEAUJEU, ca. 1180-1230) zeigen.

Wenn die französischen und inselkeltischen Entsprechungen der *faies* (nhd. Feen) dem deutschsprachigen mittelalterlichen Volksglauben und Sagenkreis etymologisch wie narrativ auch unbekannt waren, so ist bei näherer Betrachtung das von WALZ getroffene Urteil unzureichend. Der deutschsprachige Raum hatte ganz offensichtlich eine den *faies* ähnlich imaginierte Gestalt im Typus des schönen wilden Fräuleins vorzuweisen. Wie sehr dabei bereits ein Einfluss von außen bedingend war, lässt sich nicht eindeutig klären, ist aber unter den oben dargestellten Problemen – Vermischungshypothese und polymorphe Variationsbreite – anzunehmen.

Unbekannt war dem deutschsprachigen literarischen Raum zunächst weniger das Motiv des mehr oder minder Erotisch-Anziehenden einer übernatürlichen als vielmehr die Ausbildung einer das Schicksal schon bei der Geburt vorherbestimmenden, leitenden und personifizierenden Figur, wie dies der Typus der okzitanischen *fadas* (aus lat. *fata*, zu franz. *fée*) verkörpert. Von den provenzalischen Troubadours auch als Ursache der Minnegewalt angesehen, die einen Menschen zugrunde richten oder mit großem Glück erfüllen kann, sind *fadas* für die mittelhochdeutsche Lyrik nicht von Interesse. Innerhalb dieser literarischen Form zeichnet sich „[...] Gott oder Frau Minne für das fatalistische Schicksal des unglücklich Liebenden verantwortlich [...], Feen kennt der Minnesang nicht.“¹²⁹

Die Figur der Fee des Mittelalters wird demgemäß nicht in alle literarischen Gattungen gleichermaßen übernommen. In Anlehnung an die narrativen Ausformungen zum wilden Fräulein lässt dies schließen: Die Figur der Fee ist in ihrer gesamten Adaption für den deutschsprachigen Raum zwar eine – in den jeweiligen Grenzgebieten nur bedingt – Unbekannte, keinesfalls jedoch eine Gestalt *faute de mieux*. Sie wird vom kulturellen und literaturhistorischen Kontext jeweils beeinflusst und entsprechend neu inszeniert.

3.2.2. Das Konzept der Paten-Feen: Verkörperung der Vernunft, Güte und Allmacht

Einer der signifikanten Grund-Typen wird in der Forschungsliteratur unter dem Begriff der ‚mütterlichen Feen‘ zusammengefasst. Eng mit den (Glaubens-)Vorstellungen der *Fata/e* und

¹²⁹ Vgl. TOUBER A.H.: Die Fee im deutschen Minnesang. - In: *Wodan* 47 (1994), S. 185-193, hier S. 186, zu *fadas* und der feenhaften Vorbestimmung zu einer bestimmten Lebensweise vgl. S. 185.

den Matres/Mátronaes verknüpft, teilt sich die Gruppe in Schicksals- und/oder Gaben-Feen. Ihre Funktion ist selbstredend: Sie haben bei Geburt/Kindbett, Taufe und Tod sowie zu besonderen Lebensabschnitten ihren großen Auftritt. Neben ihren Funktionen als Hebammen, Ammen, Ziehmütter oder Patinnen spiegelt der Kindsraub die ursprüngliche Ambivalenz ihres Wesens wider.

An dieser Typus-Zuordnung fällt auf, dass mit dem Begriff des Mütterlichen ein Radius gezogen wird, dessen Grenzverlauf mögliche weibliche Attribute einschließt, eine männlich gedachte Form jedoch ausklammert. Was angesichts der Funktionen um die Themenbereiche Geburt und Mutterschaft für eine weibliche Aspektzuordnung außer Frage steht, erweist sich bereits im Zusammenhang von Schicksalsmacht und Patenschaft als problematisch. Dennoch wird dieser Typus aus Folklore und Mythologie mit all seinen spezifisch weiblichen Attributen zum Vorbild für eine literarische Form, die in einer Ausprägung besondere Bedeutung erlangt: im Typus der Paten-Feen.

Diese Figuren verkörpern den erklärten Prototyp des romanischen Märchens bis zu den höfischen *Contes de(s) fées* des 18. Jahrhunderts.¹³⁰ Wie die weiteren Ergebnisse zeigen werden, ist einer der Hauptgründe für die Dominanz des weiblichen Feenkonzepts in der Adaption dieses literarischen Figurentypus zu sehen. Das signifikante Merkmal dieser Form basiert auf der Verbindung mit Funktionsbereichen des Lebens (Geburt, Taufe, Hochzeit, Tod), die Aspekte des Belohnens, aber auch des Bestrafens inkludieren. Mit möglichen sexuellen oder erotischen Attributen und Funktionen wird dieser Typ auf den ersten Blick jedoch nicht direkt verbunden.

Die bekannte Konstellation gute versus böse Fee(n)¹³¹, eine auf Eifersucht, Rivalität, Beleidigung und/oder Verdruss und Neid aufbauende Komponente, ist in diesem Typus verankert. Die verärgerte, einen schlimmen Losspruch einwerfende Fee verkörpert „urtümlich noch die schwarze Moira im Aromunischen[,] eben die dunkle Gestalt des Schicksals, die für ihre Entscheidung keine Begründung braucht [...]“¹³² Die Abstraktion des Verhängnisses (Losspruch) wird erst in narrativen Strukturen genauer begründet. Der Anlass geht von einem

¹³⁰ Vgl. WOLFZETTEL: Fee, Feenland. - In: EM 4 (1984), Sp. 947-948. Vgl. hierzu auch HARF-LANCNER, Laurence: Les fées au moyen âge. Morgane et Mélusine. La naissance des fées. - Genève 1984. S. 9.

¹³¹ Die beiden namentlich bekanntesten ‚bösen Feen‘ entstammen der Feder der Comtesse d’Aulnoy, Fanferluche (*Biabole*) und Carrabosse/Karabosse (*La Princesse Printanière*). Zum literarischen Prototyp der bösen Fee für den deutschen Sprachraum reicht es nicht. Siehe dazu BÖHM, Roswitha: Wunderbares Erzählen. Die Feenmärchen der Marie-Catherine d’Auloy. - Göttingen: Wallstein 2003. (Ergebnisse der Frauen- und Geschlechterforschung, N.F. 3), insbes. S.196-198.

¹³² KARLINGER: Nüancen (sic!) in der Typisierung romanischer Feengestalten. Frankfurt a. M. 1995. S. 18.

natürlichen bis zum formellen, beispielsweise durch Verletzung der Höflichkeitsetikette in den französischen *Contes des fées*. In diesen Erzählungen bilden die höfischen Feen – von Charles PERRAULT (1628-1703) in den *Contes de ma mère l'Oye* (1697, dt. *Geschichten meiner Mutter Gans*) erstmals in dieser Form konzipiert – in der Verkörperung der Vernunft (Figur der guten Fee) oder des Irrationalen (Figur der bösen Fee) einen „ironisch-gebrochenen Fremdkörper“ im volkstümlichen Erzählgut.¹³³ Diese Konstellation, vor allem aber ihre zentrale Figur¹³⁴, aus dem französischen Volksmärchen übernommen und als Antithese zur Figur des Oger (franz. *ogre* Unhold, Menschenfresser) begriffen¹³⁵, löst nach Charles PERRAULTs vorbereiteter Märchen-Aufwertung einen über Frankreich hereinbrechenden Boom aus. Das Resultat ist eine Flut an Feenmärchen, ihre literarische Massenproduktion. Den Grundstein dazu legt eine überwiegend – später jedoch nicht ausschließlich – weibliche (höfische) Salon-Autorenschaft, ausgehend vom Pariser Salon der Marie-Catherine Comtesse d'AULNOY (1650-1705). Die von ihr verfassten *Les Contes des fées* (4 Bde., 1696/98) sowie die Sammlung *Contes nouveaux ou le Fées à la mode* (4 Bde., 1698) leiten die Ära der *Contes de(s) fées* ein.

Die Welt des Wunderbaren¹³⁶ wird darin anfänglich stark vom absolutistischen Umfeld der Zeit geprägt. In der aus den alten Stoffen der Volkserzählung losgelösten Form, besonders der mit Allmacht ausgestatteten Feen-Figur, spiegeln sich nicht mehr mythologische Bezüge, sondern politisch-höfische Hintergründe wider. Sie werden in literatursoziologischer Hinsicht als eine Wunschprojektion lesbar, „die intakte höfische Welt der Glanzzeit Ludwigs XIV. verklärt wieder aufleben zu lassen, die der Realität nicht mehr entsprach.“¹³⁷ Susanne

¹³³ Vgl. WÜHRL, Paul-Wolfgang: Das deutsche Kunstmärchen. Geschichte, Botschaft und Erzählstrukturen. Überarb. u. aktual. Neuaufl. - Baltmannsweiler: Schneider Hohengehren 2003. S. 31. Zu Perrault im „Spannungsfeld zwischen ‚culture savante‘ und ‚tradition populaire‘“, vgl. WOLFZETTEL, Friedrich: ‚Märchenhaftes‘ und märchenloses Mittelalter. Eine historische Gewinn- und Verlustrechnung. - In: Ders. (Hrsg.): *Le Conte en palimpseste. Studien zur Funktion von Märchen und Mythos im französischen Mittelalter*. - Stuttgart: Steiner 2005. S. 16-32, hier S. 19, unter Verweis auf Marc Soriano: *Les Contes de Perrault*. Paris 1977.

¹³⁴ TISMAR u. MAYER erklären die Fee zur charakteristisch herausgebildeten Märchenfigur par excellence, nirgendwo sonst, wie im Frankreich des 17. und 18. Jahrhunderts. Vgl. MAYER, Mathias u. Jens TISMAR: *Kunstmärchen*. 3., völlig neu bearb. Aufl. - Stuttgart (u.a.): Metzler 1997. (Sammlung Metzler 155, Realien zur Literatur), S. 23.

¹³⁵ Vgl. WÜHRL: *Das deutsche Kunstmärchen*. Baltmannsweiler 2003. S. 31.

¹³⁶ Der literaturästhetischen Debatte um den Stellenwert des Wunderbaren und der Phantasie in der Aufklärung (insbes. auch zur Gattung der *Contes de fées* aus deren Ermangelung innerer Wahrscheinlichkeit, Allegorie, Wirkung etc.) zwischen Gottsched, Bodmer, Breitinger, Johann Adolph Schlegel usw. wird hier nicht weiter nachgegangen werden.

¹³⁷ SCHAUF, Susanne: Die verlorene Allmacht der Feen. Untersuchungen zum französischen Kunstmärchen des 19. Jahrhunderts. - Frankfurt a. M.: Lang 1986. (Europäische Hochschulschriften 13; Französische Sprache und Literatur 104). S. 42-43. Es ist allerdings darauf hinzuweisen, dass SCHAUF das Feenmärchen nicht auf

SCHAUF vermeint in diesen Feen, die in den genannten Erzählungen noch alle Fäden des Geschehens in den Händen halten, einen Anklang an die Etymologie Fee, zu lat. *fata*, Schicksalsgöttin, zu lokalisieren.¹³⁸ Wie schnell diese Konnotation ihre Gültigkeit verliert, bezeugt das französische Kunstmärchen, das im 19. Jahrhundert die Allmacht der Feen-Figuren aus Gründen des Realismus und der Rationalisierung durch die Eigenleistung des Helden ersetzt.¹³⁹ Im Weiteren reduziert sich die Feen-Figur auf ihre Zauberkunst. Sie wird im Funktionsradius stark eingeschränkt und vermittelt so das Bild einer in der narrativen Struktur herabgesunkenen Figur. Dies spiegelt eine Tendenz wider, die verhältnismäßig früh, bereits in der mittelalterlichen Literatur, zutage tritt. Bedingt durch eine Veränderung der mittelalterlichen räumlichen Ausprägung der Feenwelt¹⁴⁰, verkommt die Fee zur „exotischen Sensation“ am Artushof und verblasst.¹⁴¹ In den menschlich-irdischen Bereich hereingeholt, ist sie entzaubert, rationalisiert und domestiziert – kurz: sie ist „sterblich“ geworden.¹⁴² Die verlorene Allmacht einer in der jeweiligen Gattung anfänglich omnipräsenten und omnipotenten Feen-Figur lässt nicht nur auf eine schrittweise Reduktion innerhalb der Gattung schließen. Sie ist, wie die Materialsicht offenbart, ein ubiquitär ausgeprägtes Phänomen. Vor dem Hintergrund literatursoziologischer, gesellschaftspolitischer und narrativ-struktureller Faktoren kann ihre Omnipotenz ebenso stetig abnehmen, wie die Funktion der Figur selbst in einer anderen Gattung und Epoche wieder neu als mit Allmacht ausgestattet eingeführt wird oder zu dieser aufsteigt; nicht selten, um dann erneut abzusinken. Die näheren Zusammenhänge dafür sind zumeist nur aus der narrativen Struktur und in Verbindung mit möglichen außer-literarischen Umständen abzulesen (vgl. *fée électricité*). Sie können aber auch, wie Barbara FRISCHMUTHs Roman *Die Mystifikationen der Sophie*

„eskapistische Bestrebungen“ reduziert betrachtet. WÜHRL sieht darin, etwas zu verallgemeinernd, die Selbststilisierung der ‚dichtenden Damen‘ zu mächtigen Feen der Moral und Vernunft. (Vgl. WÜHRL: S. 33.).

¹³⁸ Vgl. SCHAUF: Die verlorene Allmacht der Feen. Frankfurt a. M. 1986. S. 42.

¹³⁹ Vgl. SCHAUF: Die verlorene Allmacht der Feen. Frankfurt a. M. 1986. S. 297.

¹⁴⁰ Vgl. u.a. BURRICHTER, Brigitte: Die narrative Funktion der Feen und ihrer Welt in der französischen Artusliteratur des 12. und 13. Jahrhunderts. - In: Wolfzettel Friedrich (Hrsg.): Das Wunderbare in der arthurischen Literatur. Probleme und Perspektiven. - Tübingen: Niemeyer 2003. S. 281-296, hier insbes. S. 281 u. S. 282-283.

¹⁴¹ LICHTBLAU, Karin: Das „Minnegericht“ in Fluratrône: die domestizierte Fee. - In: Tuczey Christa (Hrsg.): „Ir sult sprechen willekomen“: grenzenlose Mediävistik. Festschrift für Helmut Birkhan zum 60. Geburtstag. - Bern (u.a.): Lang 1998. S. 263-283, hier S. 281.

¹⁴² Vgl. LICHTBLAU: Das „Minnegericht“ in Fluratrône. Bern (u.a.) 1998. S. 281.

Brigitte BURRICHTER sieht den Grundstein für diese Entwicklung in den französischen Artusromanen des 12. Jahrhunderts insbesondere in den Romanen Chrétien de Troyes' gelegt: „[b]eides, die Eingrenzung der Fee auf die Zauberkunst und ihre Integration in die Artuswelt wird dort bereits vollzogen und im Prosa-Lancelot dann vertieft. [...] Je mehr eine Fee räumlich in die Artuswelt integriert ist, desto geringer ist ihr Gewicht in der narrativen Struktur.“ (BURRICHTER, S. 282 u. S. 283).

Silber (1974) zeigen wird, aus der Erzählerperspektive oder durch die Figuren direkt begründet und motiviert sein.

Wenn auch nicht eine ausgeprägte Allmacht wie in den *Contes des fées*, so lässt die französische Feen-Figur für die deutschsprachige Literatur zumindest einen ernstzunehmenden Einfluss erkennen, insbesondere durch die von ihr geprägte Gattung. Das bezeugen auf der einen Seite die ersten Übersetzungsarbeiten ins Deutsche: August Boßes (pseud. TALANDER 1661-1730) Übertragung der französischen *Les Mille et une Nuits* (dt. *Die Erzählungen aus Tausendundein Nächten*, 1712) – jene Fassung orientalischer Erzählungen der 1001 Nächte von Jean Antoine GALLAND (1646-1715) – sowie die um 1750 beginnenden Übertragungen der französischen Feenmärchen-Sammlungen.¹⁴³

Auf der anderen Seite entfaltet ihre literarische Adaption eine Wirkungsmacht und die ersten deutschsprachigen Feenmärchen entstehen. Unter Christoph Martin WIELAND (1733-1813) entwickelt sich aus diesen intertextuellen Bezügen erstmals eine eigene Tradition, die kommende Nachfolger und das deutsche Kunstmärchen wesentlich beeinflusst. Darüber hinaus ist vor allem die Bedeutung Charles PERRAULTs für die Märchen der Brüder GRIMM und deren Einfluss auf ganz Europa zu sehen. Mit besonderem Erfolg zu nutzen wissen sie im Vormärz des 19. Jahrhunderts für die Bühne der Alt-Wiener Volkskomödie Ferdinand RAIMUND (1790-1836) und Johann Nepomuk NESTROY (1801-1862).

Wie ist die bekannte Konstellation gute versus böse Fee aus diesen intertextuellen Bezügen im Detail zu beurteilen? Das Zusammentreffen dieser polarisierenden Figuren innerhalb des narrativen Raums der Kunst- bzw. Feenmärchen lässt sich kaum mehr auf einen mythischen Kontext beziehen. Sie ist hauptsächlich eine inszenierte Konzeption, dem (Kunst-)Märchen verpflichtet und daher für diese Arbeit nicht weiter von Belang. Als lohnend erweist sich jedoch ein Blick auf die Figuren selbst, entspringt doch aus dieser Konstellation die bekannteste Form: die gute (Paten-)Fee. Sie erhält die weitaus größere Beachtung in dieser Figurentypus-Konstellation. Ein Mitgrund für das mangelnde Interesse an ihrem Gegenpart, dem übelwollenden, Schaden stiftenden Typus der bösen Fee, liegt augenscheinlich in der Konzeption dieser Figur. Trotz Neid und Missgunst fehlen ihr im Kunstmärchen die ursprünglichen Aspekte des Bedrohlichen und Unheimlichen.

Christoph Martin WIELAND beschreibt sie dementsprechend ausdrucksstark in den

¹⁴³ Ab 1761-1766 dt. von Rudolf Erich Raspe (*Cabinet der Feen*), von Friedrich Justin Bertuch ab 1790 (*Blaue Bibliothek aller Nationen*).

Anmerkungen seines Prosaromans *Der Sieg der Natur über die Schwärmerey, oder die Abentheuer des Don Sylvio von Rosalva* (1764, Ausgabe letzter Hand 1795)¹⁴⁴, indem er sie neben den Schönsten, den guten Feen, explizit auszeichnet:

Es giebt bekannter Maßen zweyerley Arten von Feen, gute und böse. Ordentlicher Weise sind jene die schönsten Damen von der Welt, und diese die häßlichsten Mißgeburten, die man sich vorstellen kann. Von den letztern ist Karabosse eine der ausgezeichnetsten [...] als ein häßliches Thier [...], mit krummen Beinen, einem großen Höcker, schielenden Augen, einer kohlschwarzen Haut und zu einem sehr kurzen dicken Leib mit einem so großen Kopfe, daß ihre Knie am Kinn anstießen.¹⁴⁵

Ein weiterer Grund besteht darin, dass im deutschen Sprachraum insbesondere in den Märchen der Brüder GRIMM intertextuelle Feenfiguren durch einheimisches Figurenpersonal ersetzt wurden.¹⁴⁶

Diesen dominierenden Typus der Paten-Fee prägt lexikalisch wie narrativ die feminine Form. Eine Patenfunktion kann jedoch auch männlich besetzt sein, diese Rolle ist nicht zwingend auf eine weibliche zugeschrieben.¹⁴⁷ Durch die französischen *Contes des fées* aber wird eine Figurenform transportiert, die sich mit einer Dominanz auch außerhalb des französischen Sprachraums verbreitet und dort, im ungünstigen Fall, einheimische Bezeichnungen und Vorstellungen verdrängt oder ersetzt. Wie Catherine BRIGGS konstatiert, erreichte erst mit Charles PERRAULT der Typus der ‚Fairy Godmother‘ England, um dort als neuer Charakter eine leitende Rolle einzunehmen. Anders der intertextuelle Einfluss unter den orientalischen Märchen, denn, so BRIGGS konkreter, „[...] the djinns and afrits and peris of the Arabian tales had no influence on the English fairies, and in no way modified them as the French

¹⁴⁴ Wielands Werke. Historisch-kritische Ausg. Hrsg. v. Klaus Manger u. Jan Philipp Reemtsma. Bd. 7.1. Text. *Der Sieg der Natur über die Schwärmerey, oder die Abentheuer des Don Sylvio von Rosalva*. - Comische Erzählungen. März 1764 - April 1765 [98-99]. Bearb. v. Nikolas Immer. Oßmannstedter Ausg. - Berlin, New York: de Gruyter 2009.

¹⁴⁵ WIELAND, Christoph Martin: *Die Abentheuer des Don Sylvio von Rosalva*. - In: *Sämtliche Werke*. Bd. IV. Hrsg. v. der „Hamburger Stiftung zur Förderung von Wissenschaft und Kultur“ in Zusammenarb. mit dem „Wieland-Archiv“, Biberach/Riß, u. Hans Radspieler. Hamburger Repr.-Ausg. 1. Aufl. - Hamburg, Nördlingen: Greno 1984. S. 25-26. WIELAND beschreibt hier Carabosse, eine Fee aus einem Feenmärchen von C. d’Aulnoy.

¹⁴⁶ Jakob und Wilhelm GRIMM tilgen oder ‚verbessern‘ bekanntermaßen in den Kinder- und Hausmärchen (KHM) die aus den französischen Märchen-Vorlagen übernommenen Feen, um sie, in Umkehrung zum englischen Sprachraum (vgl. BRIGGS 2002, S. 222 u. 224), durch einheimische Bezeichnungen zu ersetzen; vgl. z.B. Rapunzel (KHM 12): ‚Fee‘ ersetzt durch ‚Zauberin‘, Dornröschen (KHM 50): ‚Feen‘ ersetzt durch ‚weise Frauen‘. Vgl. UThER, Hans-Jörg (Hrsg.): *Kinder- und Hausmärchen*. 3 Bde. Gesammelt durch die Brüder Grimm. 2., verm. u. verb. Aufl., 1819. Nachdr. d. Ausg. Berlin 1819 u. d. Anmerkungsbandes von 1822. - Hildesheim: Olms-Weidmann 2004. (Forschungsausgabe: Jacob u. Wilhelm Grimm. Werke. Bd. 43-45).

¹⁴⁷ Siehe dazu u.a. GOBRECHT, Barbara: Pate, Patin. - In: EM 10 (2002), Sp. 612-620.

fairies had done.“¹⁴⁸

Der Typus der (guten) Paten-Fee führt im deutschen Sprachraum, anders als im Englischen, zu keiner Verdrängung bereits bekannter Figuren. Dem Englischen wiederum ähnlich, wurde und ist dieser Typ auch außerhalb der Literatur verbreitet und bekannt. Durch Assoziation größtenteils weiblicher Bezüge wird ihr Bild im deutschsprachigen Raum zumeist in Verbindung einer (zauberhaft-gütigen) Helfer-Figur transportiert.

3.2.3. Das Konzept der Feen-Geliebten: Verlockung und Entrückung

Neben dem signifikanten Typus der ‚mütterlichen Feen‘ (vgl. Patenfee) zeichnet sich eine weitere Hauptgruppe ab: die Gruppe der ‚elbischen Feen‘. Sie stehen mythologisch einerseits den Nymphen, andererseits den männlichen Wald- und Herdendämonen nahe (Naturmythologische Lokalisierung).¹⁴⁹ Ihr signifikantes Merkmal ist das Motiv der erotischen Verlockung.

Bedeutend wird ihre Ausprägung im Folgenden durch das narrative Motiv der Feenliebe, die ursprünglich sexuelle Verbindung eines mythischen Feen-Wesens mit einem irdischen Menschen. Das Motiv wird im Feenraub-Motiv (Entrückung) sowie im Motiv der gestörten Mahrtenehe weiter verankert. Die sexuelle Verbindung mit fairies, ein „Lieblingsthema der inselkeltischen Erzähltradition“¹⁵⁰, hat hier ihren literarischen Ursprung (vgl. *matière de Bretagne*).

Den literarischen Prototyp bildet die im Motiv der Feenliebe bzw. im Motiv der „gestörten Mahrtenehe“¹⁵¹ verortete Melusinensage; sie führt zurück auf den literarischen Kontext. Ihre

¹⁴⁸ BRIGGS, Katherine M.: *The Fairies in Tradition and Literature*. - London: Routledge and Kegan Paul 2002. S. 222 u. 224; ganz ähnlich argumentiert SILVER, Carole G.: *Strange and Secret Peoples. Fairies and Victorian Consciousness*. - New York (u.a.): Oxford Univ. Press 1999. S. 10: „French tales, both traditional and literary (d’Aulnoy, Perrault) dominated England.“

¹⁴⁹ Vgl. WOLFZETTEL: *Fee, Feenland*. EM 4 (1984), Sp. 950-951.

¹⁵⁰ Vgl. BIRKHAN: *Die Kelten*. Wien 1999. S. 544.

¹⁵¹ Von PANZER Friedrich 1902 in die Fachliteratur eingeführte Terminus [P.F. (Hrsg.): *Albrecht von Scharfenberg: Merlin und Seifrid de Ardemont in der Bearbeitung Ulrich Füetrers*. - Tübingen 1902. (Bibliothek des Litterarischen Vereins Stuttgart 227), Vorwort S. LXXIII ff.], zur Kennzeichnung der Ehe oder eheähnlichen Verbindung mit einem nächtlichen Druckgeist (Dämon, Mahr, Mahr, Nachtmahr), in erweiterter Beziehung die Umschreibung erotischer oder sexueller Verbindungen eines Menschen mit mythischen, übernatürlich-jenseitigen Wesen und dessen Scheitern. Vgl. RÖHRICH, Lutz: *Mahrtenehe. Die gestörte M.* - In: EM 9 (1999), Sp. 44-53, hier Sp. 45. Röhrich verweist unter 'Feenlieben' auf einen Unterschied zur Mahrtenehe hinsichtlich der sozialen Umstände der zumeist im mittelalterlich- aristokratischen Milieu angesiedelten Erzählungen sowie der Eigeninitiative der Feen (u.a. Melusine) (Vgl. Sp. 49). Zur Kritik am ‚Motiv der gestörten M.‘ und dem Begriff ‚Tabubruch‘ (19. Jh.), als ein Bedürfnis des ‚mythophilen‘ 19. Jahrhunderts, in beiden „einen überzeitlichen Mythos zu sehen“, vgl. STEINKÄMPER: *Melusine – vom Schlangenweib zur ‚Beauté mit dem Fischeschwanz‘*. Göttingen 2007. S. 16 u. S. 17.

narrative Konzipierung im Motiv der Erlösung ist dem Motiv der Verlockung (Artustradition) entgegengesetzt.

Laurence HARF-LANCNER zieht den Kreis in ähnlicher Weise um die Feen der Literatur des Mittelalters. Sie stellt ihrer umfassenden Monographie ein zweiteiliges Modell voran, nach zwei Arten unterteilend: „[...] les *fées marraines*, héritières des Parques antiques, décident des destinées humains. Les *fées amantes*, éprises d'un mortel, dominant l'imaginaire érotique du Moyen Age.”¹⁵² Den vorherrschenden Typ mittelalterlicher Vers-Romane und Wundererzählungen eruiert HARF-LANCNER¹⁵³ in den *fées amantes*, genauer im Motiv der Feenliebe, die in einem doppelten Erzählschema zwei einander entgegengesetzte Typen aufweisen.

(I) Die Liebesverbindung eines übernatürlichen Wesens mit einem Sterblichen, wobei ihm das übernatürliche Wesen zu diesem Zweck in die sterbliche Welt folgt (Hochzeit), ihm dabei das Versprechen abnimmt, ein Verbot (Tabu) zu respektieren, nach dessen Bruch (das Verbot/Tabu wird immer gebrochen) jedoch in die eigene Welt zurückkehrt und – als signifikantes Merkmal – Nachkommenschaft hinterlässt. Den Prototyp bildet übereinstimmend mit WOLFZETTEL und in Anlehnung an den von DUMÉZIL als „*mélusiniens*“ benannten folkloristischen Erzählungen die Melusinenerzählung.

(II) Der zweite Definitionstypus geht von derselben Konstellation aus. Diesmal nimmt das übernatürliche Wesen den Sterblichen mit in die andere Welt (Motiv des Feenraubs, Entrückung des Helden), wobei die Übertretung des Verbots (Tabu) im Tod des Helden oder seinem definitiven, mehr oder weniger freiwilligen Verschwinden in die andere Welt gründet. Diese Verbindung bleibt ohne Nachkommen. Als literarischer Prototyp fungiert Morgue (Morgiane la fée), die als Antithese zu Melusine begriffen wird. Sie wird erstmals in der *Vita Merlini* (ca. 1150 n. Chr.) des Geoffreys of MONMOUTH in Verbindung mit der Artussage als heilkundige, schöne Fee und Herrscherin über die Insel Avalon (keltisches Toten-, Jenseitsreich und irdisches Paradies) genannt.¹⁵⁴ Ihrem Typus gleichgestellt und als Lanval-Typus bezeichnet, wird jene Konstellation, die neben den anonym verfassten Werken

¹⁵² HARF-LANCNER, Laurence: *Les fées au moyen âge. Morgane et Mélusine. La naissance des fées.* - Genève: Editions Slatkine 1984. (Nouvelle bibliothèque du moyen âge 8), S. 9.

„Die Paten-Feen, Nachfolger der antiken Parzen, die das menschliche Schicksal beschließen. Die liebenden Feen, die sich mit einem Sterblichen verbinden, dominieren die erotischen Vorstellungen des Mittelalters.“ (Hervorhebung u. Übers. G.S.)

¹⁵³ HARF-LANCNER: *Les fées au moyen âge.* 1984. S. 9-10.

¹⁵⁴ Zur Fee der Artustradition als ursprünglich Heilende, vgl. WOLFZETTEL: *Fee, Feenland.* - In: EM 4 (1984), Sp. 950.

Grealent und *Guingamor* in Marie de FRANCEs *Lai de Lanval* (12. Jh.) am aussagekräftigsten hervorgeht.¹⁵⁵ Das beiden Typen (Melusine- und Morgue/Lanval-Typ) gemeinsame Motiv des erotischen Glücks wird nach Friedrich WOLFZETTEL diametral verschieden instrumentalisiert: Der verlockende Körper der Fee offenbart auch in gesellschaftlicher Hinsicht seine mythische Ambivalenz. Daraus resultierend, hat das beider Typen zentrale Tabumotiv eine jeweils entgegengesetzte Funktion inne, die auf einen „neuen Fragehorizont auch in Bezug auf die damit verbundenen Funktionen des Mythischen und der Folklore im Hochmittelalter [...] verweisen.“¹⁵⁶

Die Konstellation mittelalterlicher Feengestalten begrenzt sich im anschließenden analytischen Teil auf die Melusinenerzählung und ihre Figur als ein Ausgangspunkt für alle weiteren Überlegungen. Die Figur der Morgane¹⁵⁷ stellt keinen näheren Bezugspunkt dar. Hartmann von AUE übernimmt sie unter dem Namen *Fâmurgân* als eine der ersten Feen in die Mittelhochdeutsche Literatur (*Erec*, 1180/1190 n. Chr.). Das weitere Interesse an ihrer Figur jedoch verblasst innerhalb der deutschsprachigen Literatur. Größte Resonanz erfährt sie im 20. Jahrhundert, wo sie im Bereich der Gattung Fantasy wieder in den deutschen Sprachraum transportiert wird.¹⁵⁸

Anders die von Thüring v. RINGOLTINGEN aus dem Französischen übersetzte und adaptierte Melusinenerzählung: Das Interesse an ihrer Figur überdauert das Mittelalter. Es findet, neben den bereits im 16. Jahrhundert erfolgten Bühnen-Adaptionen durch Hans SACHS (*Die Melusina* 1556) und Jakob AYRER (*Von der schönen Melusina* 1598) einen Höhepunkt in der Romantik als wiederentdecktes Elementarwesen der Kunst und Literatur. Bis zur Jahrhundertwende, dann ebbt die Rezeptionsflut merklich ab und ihre Figur gerät – nur beinahe – in Vergessenheit.

Das wesentliche Merkmal der beiden Figuren und kennzeichnend für ihre Persönlichkeit sowie Funktion auf narrativer Ebene ist die Ausstattung mit einem Namen *und* der

¹⁵⁵ Vgl. WOLFZETTEL, Friedrich: Der Körper der Fee. Melusine und der Trifunktionalismus. In: Ridder Klaus u. Otto Langer (Hrsg.): Körperinszenierungen in mittelalterlicher Literatur. Kolloquium am Zentrum f. Interdisziplinäre Forschung der Universität Bielefeld (18. bis 20. März 1999). - Berlin: Weidler 2002. (Körper Zeichen Kultur, Body Sign Culture 11), S. 353-383, hier S. 356.

¹⁵⁶ Vgl. WOLFZETTEL: Der Körper der Fee. - In: Ridder/Langer (Hrsg.). Berlin 2002. S. 354.

¹⁵⁷ Vgl. WOLFZETTEL: Fee, Feenland. - In: EM4 (1984), Sp. 956. Vgl. BURRICHTER: Die narrative Funktion der Feen und ihrer Welt. Tübingen 2003. S. 281. Zur unterschiedlichen Darstellung ihres Charakters in den Texten des 13/14. Jahrhunderts siehe insbes. S. 282. BURRICHTER konstatiert einen Wandel zum Negativen aus der Tendenz der Feenkonzepktion, die im 12. und frühen 13. Jahrhundert vor allem bei Chrétien de Troyes auf eine Eingrenzung der Fee auf ihre Zauberkunst und ihre Integration in die Artuswelt beruht.

¹⁵⁸ Bekanntermaßen u.a. durch den Fantasy-Roman von BRADLEY ZIMMER, Marion: *The Mists of Avalon*. - New York 1982. (dt. u.a. *Die Nebel von Avalon*. Fischer Tb 2000.).

signifikanten Bezeichnung als Fee. Das Problem der Identifikation der frühen mittelalterlichen Feen en gros aber ist, neben der fehlenden Bezeichnung als solche, ihre Anonymität. Das Fremde und Unbekannte rührt so gesehen nicht allein von der Abstammung und Herkunft aus einer anderen (übernatürlichen, jenseitigen) Welt (Anderwelt), sondern zumeist auch aus der Anonymität der Figur.

Wie aber ist diese dann noch zu klären? Laurence HARF-LANCNER bietet dazu eine erste Antwort. Sie orientiert sich anhand der Merkmale des nicht christlich Wunderbaren und der Herkunft des Wesens aus einer anderen Welt, das sich beim zeitweisen Betreten des Diesseits in menschlicher Gestalt materialisiert, um mit dieser Kontakt aufzunehmen.¹⁵⁹ In aktueller Forschungsliteratur lässt sich konsequenterweise die Frage, was überhaupt eine Fee sei, „nicht eindeutig beantworten.“¹⁶⁰ Eine Fragestellung solcher Art führt, grob betrachtet, wieder zurück an den Ausgangspunkt und dessen Probleme der Bezeichnung und Benennung.

3.3. Entwicklung eines Basistypus ‚Fee feminine‘

Die Figur erhält bei der Benennung einen Haken, an dem die Figureninformationen befestigt werden. Dieser „Haken“, an welchem die Figur der Fee festgemacht wird, ihre Beschreibung in Lexika als „zauberkundige Naturmächte in *Frauengestalt*“¹⁶¹ oder als ein „mit Schönheit und Zauberkraften ausgestattetes *weibliches* Märchenwesen“¹⁶², verweist unverkennbar auf einen – nach wie vor – aktuellen Konnex von Fee und weiblicher Gestalt, auf einen – zumindest begrifflichen – Basistypus ‚Fee feminine‘.

Ist ein weiterer Wegweiser ihrer Figur in der Dominanz dieses Basistypus zu sehen? Auch wenn, wie von Erika TIMM aufgezeigt, die Etymologie eines Begriffs nur wenig über ein Wesen aussagt, ist ein Blick darauf für die weitere Figureninformation unerlässlich. Dies nicht zuletzt aus dem einfachen Grund, da die weibliche Form in erster Linie auf der Etymologie ihres Begriffs beruht. Von der lateinischen Bezeichnung *fata* (mlat. *fata* und lat.

¹⁵⁹ Vgl. HARF-LANCNER: *Les fées au moyen âge*. Genève 1984. S. 48-49 u. S. 62.

¹⁶⁰ BURRICHTER: *Die narrative Funktion der Feen und ihrer Welt*. 2003. S. 281.

¹⁶¹ SCHWEIKLE, Irmgard: *Feengeschichten*. - In: MLL. Stuttgart 1990. S.153. (Hervorh. G.S.).

¹⁶² KLUGE, Friedrich: *Fee*. *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*. Bearb. v. Elmar Seebold. 24., durchges. u. erw. Aufl. - Berlin, New York: de Gruyter 2002. S. 281-282, hier S. 281. Vgl. DUDEN. *Deutsches Universalwörterbuch*. Bearb. v. AUBERLE Anette. Hrsg. v. Wissenschaftl. Rat d. Dudenredaktion. 5., überarb. Aufl. - Mannheim, Wien (u.a.): Dudenverlag 2003. S. 526. (Hervorh. G.S.).

Fata) ausgehend, entwickelt sich einerseits die Bedeutung „Schicksalsgöttin“, andererseits verweisen die Basisformen lat. *fatum* „Schicksal(-sspruch)“ und lat. *fari* „sprechen“ (mlat. *fatare*, mengl. *Faerie*, nengl. *fairy*) ganz allgemein auf „Zauber“, „verzaubern“ (Zauber sprechen) und „schicksalhaft bestimmen“ (feien).¹⁶³ Ein wichtiger Faktor für die Ausbildung des Begriffs „Schicksalsgöttin“ ist die metonymische Personifizierung von *fatum*, dessen Pluralform *fata* als Femininum begriffen wurde.¹⁶⁴

Die deutsche Entlehnung aus dem altfrz. *fae* (aus lat. *fata*) übernimmt deren weiblichen Bezug zunächst im Mittelalter als mhd. *fei/feie* und *feine* (mfrz. *Feie*)¹⁶⁵. Diese Begriffe setzen sich nicht durch, aus dem frz. Femininum *fée* wird schließlich das nhd. Femininum *Fee*.

Die unheilvolle, ambivalente Seite, die auch elbischen Wesen zu eigen ist, wird in den Wortbedeutungen ‚verzaubern‘ im Sinne von ‚Zauber sprechen‘ und ‚schicksalhaft bestimmen‘ angedeutet, beides Handlungsweisen, die nicht positiv konnotiert sein müssen. Deutlich schwingt das ‚dunkle‘ Wesen zudem im Begriff *fata/fatum* mit, das als personifiziertes Schicksal, wie am erwähnten Beispiel der Moira, ursprünglich dunkle Seiten aufzuweisen hatte. Aus der Etymologie allein ist das später literarisch dominierende wohlwollende Wesen nicht zu lesen, ebenso wenig die vielen weiteren Facetten dieser Figur.

Das Charakteristikum des Übernatürlichen/Überirdischen ihrer Gestalt lässt sich, von *fata* in der Ableitung „Schicksalsgöttin“ abgesehen, nicht mit Sicherheit festmachen, da Begriffe wie ‚Zauber‘ (sprechen) und ‚verzaubern‘ seit Anbeginn auch dem Menschen zugewiesene Attribute (Schamane usw.) sind.¹⁶⁶ Aufgezeigt wird hingegen die bereits sehr frühe Verbindung mit einem Femininum, die Johann A. WALZ Anfang des 20. Jahrhunderts zu dem Schluss führt: „[...] soviel kann man aber behaupten, daß Feen als weibliche Wesen gedacht werden, von menschlicher Größe, wenn sie auch ihre Gestalt nach Umständen ändern können und einem König unterstellt sind [...]“¹⁶⁷

Bevor die Frage nach einem lexikalisch maskulin besetzten Feen-König zu klären ist, sei ein Blick auf die lexikalische Ausprägung des Feen-Begriffs gerichtet. Bezeichnend in der

¹⁶³ KLUGE: *Fee*. Etymologisches Wörterbuch. Berlin, New York 2002. S. 281.

¹⁶⁴ Vgl. WOLFZETTEL: *Fee, Feenland*. - In: EM 4 (1984), Sp. 946.

¹⁶⁵ Vgl. LEXER, Matthias: *Mittelhochdeutsches Taschenwörterbuch*. Mit einem Nachtr. v. Ulrich Pretzel. 38. Aufl., unveränd. Nachdr. - Stuttgart: Hirzel 1992. S. 265.

¹⁶⁶ Anthonius H. TOUBER sieht durch die Etymologie zu lat. *fatum*, das orakelhaft Gesprochenes/Feststehende, eine Linie zum Übernatürlichen gegeben. Vgl. TOUBER A. H.: *Die Fee im deutschen Minnesang*. - In: *Die Welt der Feen im Mittelalter*. 2. Tagung auf dem Mont Saint-Michel. (Mont Saint-Michel, 31 octobre – 1er novembre 1994). *Le monde des fées dans la culture médiévale*. - Greifswald: Reineke 1994. (Greifswalder Beiträge zum Mittelalter 32, Wodan 47). S. 185-193, hier S. 186.

¹⁶⁷ WALZ, Johann A.: *Fei, Fee – Elfe*. - In: *ZfdW* 14 (1912/13), S. 190-210, hier S. 201-202.

modernen Begriffsbildung ist das Lexem im Simplex als Femininum (die Fee). Es kann erst zu einem grammatikalischen Maskulinum werden, wenn zwei Begriffe durch ein Kompositum zusammentreffen, etwa in „der Feen-König“. Die Bildung „der Fee“ ist lexikalisch im Neuhochdeutschen nicht existent. Diese Form findet sich ebenso wenig auf Textbasis innerhalb der Literatur.¹⁶⁸

Zum Vergleich sei die englische Begriffsentwicklung der *fairy* herangezogen. Die aus dem altfranzösischen *fae* (*feie*) übernommene altenglische Bezeichnung *fay* gründet, wie auch im Altfranzösischen, auf den etymologischen Ursprung aus dem mlat. *fata*. Mit diesem und dem daraus entstehenden Begriff *fairy* werden vorerst nur die von den Fata(e)s und Nornen abstammenden, weiblichen *fairies* bezeichnet, bis der Begriff auf alle elbischen Wesen ausgeweitet wird.¹⁶⁹ Es wird also, ähnlich wie im Deutschen, zunächst eine weiblich assoziierte Figur entlehnt. Dies erfolgt ausschließlich in Versroman und lay. Der mit einer hochentwickelten Literatur verbundene Begriff geht erst im 15. Jahrhundert in die mündliche Tradition ein.¹⁷⁰

Im Gegensatz zu dem deutschsprachigen Feen-Begriff, der – ausgenommen der Gebiete Rheinland, Westschweiz und Südtirol – ebenso unbekannt und literarischen Ursprungs ist¹⁷¹, inkludiert der englische Begriff fortan auch männliche Wesen. Eine vergleichbare Form als expliziter Singular ‚der Fee‘ existiert für den deutschen Sprachraum weder in lexikalischer noch in literarischer Hinsicht.

Es ist entscheidend festzuhalten, dass für den deutschsprachigen Feenbegriff die literarische Aufnahme maßgeblich wurde. Ist die Fee als Figur dabei, ebenso wie ihr Begriff, von Anbeginn als Femininum zu betrachten? Das abstrakte Substantiv ‚Schicksal‘¹⁷² (lat. *fatum*) kann, abgesehen von Schicksalsgöttin oder Schicksalsfrauen, durchaus auch männlich personifiziert sein, beispielsweise in alternativen Konzepten von Schicksal und Schicksalsverkündung unter Verwaltung einer gottähnlich oder männlich gedachten Person.¹⁷³ Wenn der Begriff der Fee, aus berechtigtem Einwand, als geschlechtsneutraler Gattungsname

¹⁶⁸ Einzig hier bekanntes Beispiel: HASENCLEVER, Walter: Der Fee. Ein Märchen. - Frankfurt a. M.: Fischer Rita G. 1988.

¹⁶⁹ BRIGGS, Katharine M.: The Anatomy of Puck. An Examination of Fairy Beliefs among Shakespeare's Contemporaries and Successors. - London: Routledge and Kegan Paul 1959. S. 21.

¹⁷⁰ WILLIAMS, Noel: Fairy. - In: EM 4 (1984), Sp. 793-800, hier Sp. 793.

¹⁷¹ Vgl. WOLFZETTEL: Fee, Feenland. In: EM 4 (1984), Sp. 946. WALZ: Fei, Fee – Elfe. S. 191.

¹⁷² Zum Begriff ‚Schicksal‘ und der Problematik durch nachhaltige Belastung der Diskussion germanischer Schicksalsvorstellungen durch Nationalsozialismus siehe u.a. FRENCHKOWSKI, Marco: Schicksal. - In: EM 11 (2003-2004), Sp. 1380-1385, insbes. Sp. 1381.

¹⁷³ Vgl. BREDNICH, Rudolf: Schicksalserzählung. - In: EM 11 (2003-2004), Sp. 1386-1395, hier Sp. 1393.

zu verstehen ist, dann stellt sich zudem die Frage, warum in Lexika nur und zumeist ausschließlich auf die weibliche Entsprechung Bezug genommen wird.

3.4. Der Fee – (k)eine lexikalische und narrative Leerstelle

Soweit bisher ersichtlich wurde, gründen die Wurzeln der ersten begrifflich bezeichneten Feen der deutschen Literaturgeschichte sowohl lexikalisch wie auch narrativ in der romanischen, besonders der französischen Sprache. Dieser Sprachraum verfügt im Gegensatz zum Deutschen über die Ausbildung männlicher Feenwesen. In der französischen Folklore sind diese Wesen als sogenannte *féetauds* bekannt.¹⁷⁴ Ähnliche Wesen hat auch der irische Raum aufzuweisen. Die folgende Fragestellung kreist um eine männlich besetzte Wesensform. Aus Gründen der literarischen Adaption gelangt mit der vorzugsweise weiblich besetzten Figur auch begrifflich die feminine Form in den deutschen Sprachraum (vgl. lat. *fata*, franz. *fee*). Ungeklärt aber bleibt, ob die lexikalische Leerstelle einer männlichen Form prinzipiell auch auf eine narrative Leerstelle schließen lässt. Wie ist im Verhältnis dazu etwa die Tatsache zu bewerten, dass sich in narrativen und mythologischen Spuren (vgl. Kap.3.1.) Vorstellungen zu männlichen Gestalten finden, die gleichrangig neben den weiblichen Formen existieren?

Ein erster Wegweiser zu einer dementsprechenden Ausbildung im deutschsprachigen Raum würde geradewegs zu den germanischen Elben-Vorstellungen führen. Ihr Einfluss erscheint jedoch kaum bedeutend, da im (Spät-)Mittelalter und in der Neuzeit diese Wesen aus der nordischen, niederen Mythologie (ursprünglich mit den Alben identisch, vgl. Kap.3.1.) keine große Rolle im deutschen Volksglauben spielten.¹⁷⁵

Ein Hinweis ganz anderer Richtung könnte sich als aufschlussreicher erweisen: Erika TIMM hat in ihrer Studie zu den beiden mythischen Figuren des deutschsprachigen Raums Holle und Percht innerhalb der Vorstellungen eine männliche Ausgestaltung als unbedeutend eruieren können. Eine männliche Gestalt wird narrativ nur durch Anonymität oder Quasi-Anonymität ausgedrückt. Erst im Norden des deutschen Sprachraums verweisen die Bezeichnungen Frau Herke/Frau Gode auf den Namen ihres mächtigeren Mannes. Was mit den Figuren verbunden

¹⁷⁴ Vgl. WOLFZETTEL: Fee, Feenland. - In: EM 4 (1984), Sp. 946. Vgl. dazu auch HARF-LANCNER: Les fées au moyen âge. - Genève 1984. S. 63, Anm. 12: „Le folklore connaît des fées au masculin, proches des lutins.“

¹⁷⁵ Vgl. SIMEK: *Elfen*. - In: (Ders.): Lexikon der germanischen Mythologie. Stuttgart 2006. S. 88-89, hier S. 88.

blieb, war „[...] nicht eine individuierte männliche Figur, sondern das dunkle Bewußtsein einer männlichen Leerstelle.“¹⁷⁶ Wird diese These auf die Feen-Vorstellungen übertragen, dann, so die naheliegende Schlussfolgerung, wird das Bewusstsein einer männlichen Leerstelle erst in lexikalischer und literarischer Hinsicht manifest. Nachvollziehbar wird dies auf einer Metaebene des Textes, durch intertextuelle und translatorische Prozesse.

Im Zuge dieser Verfahren wird ersichtlich, dass nicht jede als Fee auftretende Figur auch als solche einzuordnen ist. Es stellt sich die Frage, wie literarische Figuren zu beurteilen sind, die wie am Beispiel der Figur des Oberon in der deutschsprachigen Bezeichnung Feenkönig und Elfenkönig variieren. Die Gestalt Oberons und ihre Bezeichnungen seien deshalb im Folgenden knapp skizziert.

Im 13. Jahrhundert wird Auberon in Anlehnung an Alberich, jenem Zwerg aus dem *Nibelungenlied* (13. Jhd.), in die altfranzösische Chanson de Geste (Karlskreis) *Huon de Bordeaux* übernommen und mit Elementen aus der keltischen Tradition verwoben. Die im Weiteren als Oberon bezeichnete Figur entstammt ursprünglich der deutschen Heldensagen-Tradition und wird von der Forschung vermehrt als Elfenkönig (Elbenkönig) bezeichnet.¹⁷⁷

Über die Verbreitung der ersten Druckausgabe der französischen Volksbuch-Fassung (Paris 1513) gelangt die Figur des Oberon in den englischen Sprachraum. Sie wird von Edmund SPENSER in das Versepos *Faerie Queene* (3 Bde.1590, Gesamtwerk 1596) und von William SHAKESPEARE in *A Midsummer Night's Dream* (1595/96) übernommen.

Auf der Grundlage der Geschichte von Oberon und Titania, ferner Geoffrey CHAUCERS *Merchant's Tale* (*The Canterbury Tales* um 1400) und dem Prosa-Auszug der *Geschichte von Hüon von Bordeaux* (*Bibliothèque universelle des romans* 1778) verfasst Christoph Martin WIELAND sein Versepos *Oberon* (1780). WIELANDs Oberon orientiert sich allerdings nicht am Vorbild der Chanson de Geste, sondern an der Oberon-Figur von William SHAKESPEARE. In einer Vorrede „An den Leser“, die erstmals in den Ausgaben ab 1785

¹⁷⁶ TIMM: Frau Holle, Frau Percht und verwandte Gestalten. Stuttgart 2003. S. 259.

In der Vorstellung ambivalenter Jenseitsmächte als Wächterinnen des Kosmos gegenüber dem Chaos ist ihre Tätigkeit „schwer zu resümieren“. Sie erschienen nach dem Volksglauben vor allem in den zwölf Nächten beiderseits der Jahreswende. Ihr Tätigkeitsfeld umfasst das Überprüfen der Spinnstuben (Fleiß, Einhaltung der Spinnruhe, Festspeisen) unter Gewährung von häuslichem Segen oder drastischen Strafen der Schuldigen (Gastroomie). Sie sind zuständig für das Wetter (Himmelsmotiv) und Betreuerinnen der früh verstorbenen oder der noch ungeborenen Kinder (Kinderseelen-Bewahrerin). Vgl. S. 9, S. 233, S. 245ff. u. S. 255-258. Zur Vorstellung einer „Göttin, die Kinder nicht nur bringt, sondern auch nimmt und zugleich diesen Bereich bei weitem noch transzendiert [...]“ (bes. Percht), vgl. insbes. S. 263 u. 268.

¹⁷⁷ Vgl. SIMEK: Lexikon der germanischen Mythologie. Stuttgart 2006. *Alberich*: S. 10. Vgl. dazu auch den entsprechenden Eintrag zu *Andvari*: S. 21.

aufscheint, führt er zur Erklärung der Figur näher aus:

Aber der Oberon, der in diesem alten Ritterromane die Rolle des *Deus ex machina* spielt, und der Oberon, der dem gegenwärtigen Gedichte seinen Namen geben, sind zwei sehr verschiedene Wesen. Jener ist eine seltsame Art von Spuk, ein Mittelding von Mensch und Kobold, der Sohn Julius Cäsars und einer Fee, der durch eine sonderbare Bezauberung in einen Zwerg verwandelt ist; der meinige ist mit dem Oberon, welcher in Chaucers *Merchant's-Tale* und Shakespeares *Midsummer-Night's-Dream* als ein Feen- oder Elfenkönig (*King of Fairies*) erscheint, eine und eben dieselbe Person [...].¹⁷⁸

WIELAND grenzt den Begriff von der Figurenvorstellung eines verzauberten „Mitteldings von Mensch und Kobold“ ab, gebraucht jedoch synonym beide Bezeichnungen, die des Feen- oder Elfenkönigs. In WIELANDS Versepos erscheint Oberon selbst wandlungsfähig¹⁷⁹, seine wahre Gestalt zeigt sich erst am Ende als „[e]in Jüngling, ewig schön und ewig blühend (...) / Der Elfenkönig [...]“ (12,71). Synonyme Bezeichnungen werden auch angesichts der Figur Titantias augenfällig. Sie wird variiert als Feenkönigin (6,85,89), als Königin der Elfen (6,92) oder Elfenkönigin (8,56) „mit ihren kleinen Feen“ (8,68) beschrieben. Daraus wird ersichtlich, dass WIELAND den Begriff der Fee nicht mehr nur, wie in der mittelalterlichen Literatur, auf eine Gestalt in Menschengröße bezieht.

Wie aber sind die Begriffe der Fee und Elfe bei WIELAND genau zu verstehen? Durch seine Übersetzung des Sommernachtstraums von William SHAKESPEARE (*St. Johannis-Nachts-Traum* 1761) gelangt der Begriff Elfe aus dem Englischen in den deutschen Sprachraum, bezeichnet aber jene Figuren der englischen *fairies* in der Form von literarischen, diminutiven Gestalten. Diese manifestieren sich als Elfen – in männlicher und weiblicher Ausprägung – in eben dieser Vorstellung. Sie werden gleichsam ‚zurück-entlehnt‘. Wie bereits zur Begriffsbildung der *fairies* erläutert, inkludiert die Bezeichnung *fairy* in der späteren Anwendung sowohl weiblich als auch männlich imaginierte Wesen. WIELAND gebraucht daher das Wort Fee auch für männliche Gestalten.¹⁸⁰ Der Hinweis in einem eigens dem Versepos angefügtem Glossar (*Glossarium*) „über die im Oberon vorkommenden veralteten

¹⁷⁸ WIELAND, Christoph-Martin: Oberon. Ein romantisches Heldengedicht in zwölf Gesängen. - In: Christoph Marin Wieland Werke. Bd. 5: Verserzählungen 2, Übersetzungen. Hrsg. v. Fritz Martini u. Hans Werner Seiffert. - München: Hanser 1968. S. 162. Im laufenden Text zit. nach dieser Ausg. nach Gesang und Stanze.

¹⁷⁹ Oberon wird im Text eingeführt als kleiner Halbgott (1[=Gesang],4 [=Stanze]), als Liebesgott (2,28) und überirdisch schön (2,28 u. 2,36). Er erscheint den Protagonisten bewusst und aus freiem Willen – nicht etwa durch einen „seltsamen Zauber“ – in der Gestalt eines Knaben (2,35) und klein wie ein Zwerg („gestützt auf einen Lilienstengel“, 2,36). Begründet wird diese Erscheinungsform durch einen Schwur, der von einem Zwist (Bruch) mit Titania herrührt.

¹⁸⁰ Vgl. dazu WALZ: Fei, Fee – Elfe. - In: ZfdW 14 (1912/13), S. 201.

oder fremden, auch neu gewagten Wörter, Wortformen und Redensarten“¹⁸¹ gibt Auskunft darüber, welche Bedeutung WIELAND der Bezeichnung ‚Elfen‘ beimisst:

*Elfen, [...] und a.o. Alfen, Elfen, Elven sind eine Art von Genien, in der Mythologie der Nordischen Völker, in welcher sie (wie Adelnung unter dem Wort Alp schon bemerkt) ungefähr die Stelle der Nymphen und Waldgötter der Griechen vertreten. Auch die Fairies, an welche das Britische Landvolk noch itzt hier und da glaubt, gehören in diese Rubrik. [...] Unser Dichter hat diese Elfen zu einer Art von edeln, mächtigen und den Menschen gewogenen Sylphen erhoben, und Oberon, ihr König, spielt in diesem Gedicht eine so wichtige Rolle, daß es daher den Namen von ihm erhalten hat.*¹⁸²

Die mythologische Erklärung zu ihrer Erscheinung verbindet und durchmischt WIELAND mit einer Wesensform (Sylphen, Luftgeister), die er der Elementargeister-Lehre des PARACELSUS (1493-1551) entlehnt (vgl. Kap. 4.4.1.). Ein Hinweis zu den Feen findet sich nicht. All dies verdeutlicht, wie stark die Figurenvorstellungen und ihre Bezeichnungen durch den Dichter selbst bereits modifiziert wurden.

Der Ansatz, Begriffe über ihre literarische Übersetzung oder Entlehnung zu erklären, erweist sich angesichts der definitorisch ohnehin schwer zu ziehenden Grenzlinie zwischen Feen und Elfen¹⁸³ demnach nur bedingt erhellend. Erinnerung sei an dieser Stelle an die Prozesse der polymorphen Variationsbreite und Vermischung, lange vor der literarischen Adaption. In den oben genannten Beispielen hat eine Metamorphose der Begriffe und der damit zusammenhängenden Figur(en) bereits vor der Übernahme durch die Dichter stattgefunden. Eine Differenzierung unternimmt allerdings in den zwanziger Jahren des vorigen Jahrhunderts Rudolf THURNEYSEN in der Übersetzung der irischen Helden- und Königssagen (1921). Im ersten Teil erläutert er sein Vorgehen zur Bezeichnung der überirdischen oder übermenschlichen Wesen des mythologischen Sagenkreises: „[...] den allgemeinen Namen, womit die Iren diese Wesen bezeichnen ist *side* (Plural), was ich, wo es sich um männliche Wesen handelt, mit ‚Elfen‘, wenn um weibliche, mit ‚Feen‘ wiedergebe.“¹⁸⁴ THURNEYSEN lässt die Verwendung der Begriffe nicht unbegründet, sie verweisen auf eine tatsächliche Leerstelle des Feen-Begriffs in grammatikalisch-maskuliner Form. Augenfällig wird deshalb auch das Bemühen, diese Wesen näher zu bezeichnen. Differenziert wird nur entsprechend

¹⁸¹ WIELAND: Oberon. Glossarium. - In: Wieland Werke. Bd. 5. München 1968. S. 716-727, hier S. 716.

¹⁸² WIELAND: Oberon. Glossarium. München 1968. S. 718.

¹⁸³ Vgl. WALZ: Fei, Fee – Elfe. S. 201-202. Vgl. WOLFZETTEL (vgl. Kap. 3.2.).

¹⁸⁴ THURNEYSEN, Rudolf (Hrsg.): Die irische Helden- und Königssage bis zum 17. Jahrhundert. Unveränd. repograph. Nachdr. d. 1. Aufl., Halle an d. Saale 1921. - Hildesheim (u.a.): Olms 1980. (Volkskundliche Quellen 4, Sage). S. 62. Im Folgenden zitiert als IHK.

dem Geschlecht. THURNEYSSEN verwendet weder den einen noch den anderen Begriff für beide Formen dieser ein und derselben Gruppe angehörigen Wesen.¹⁸⁵ Folgt man THURNEYSSEN, sind männliche Feenwesen – ob nun als Elfen oder Feen bezeichnet – jedenfalls als überirdische, übernatürliche Wesen zu begreifen. In entsprechender Form sind sie innerhalb des Motivkomplexes der Verlockung aufzuspüren.¹⁸⁶

Für die deutschsprachige narrative Adaption und Ausbildung kann dies zweierlei bedeuten. Zum einen besetzen männliche Feenwesen eine lexikalische Leerstelle hinsichtlich ihrer Benennung. Zum anderen sind sie als männliche Ausprägungen in literarischen Imaginationen nicht wegzuleugnen. Sie sind beispielsweise im Motiv der erotischen Verlockung (Feengeliebte/r) oder im Motiv der Entrückung/Entführung verankert, etwa im mittellenglischen *Sir Orfeo* (ca. 1330), im *Lai de Tydorel* (12. Jh.) oder in dem für diese Arbeit bedeutenden *Lai di Yonec*.

Aus diesem Grund muss die Festlegung auf eine narrative Leerstelle teilweise revidiert werden. Angesichts einer vor allem lexikalischen Vorrang-Stellung und der rezeptiven Vorliebe für weibliche Feengestalten ist eher von einer (deutschsprachigen) narrativen Unterbesetzung auszugehen.

Da in deutschsprachigen Ausgestaltungen ein explizit maskuliner Feen-Begriff fehlt, sei abschließend ein Blick zurück ins Literarische und an den Ausgangspunkt der Feen-Rezeption getan: in den französischen Sprachraum des Mittelalters. Dort hat die narrative Ausgestaltung eine Begriffs-Form anzubieten, die sich parallel zur Entwicklung des substantivischen Feen-Begriffs aus der adjektivischen Form *fâe* etablieren konnte. Ausgehend und im Weiteren geprägt vom höfischen Milieu und Umfeld des 12. Jahrhunderts konnte damit eine neue menschenähnliche und männliche, literarische Feen-Figur entwickelt und bezeichnet werden: „De cette rencontre entre les guerriers surnaturels des contes merveilleux et l'idée chevaleresque du roman courtois est né un nouveau personnage, double masculin de la fée: le

¹⁸⁵ Dabei erweist sich die im Deutschen grammatikalisch maskulin und feminin belegte Form des Begriffs Elf(en) (fem. nhd. Elfe, Elbin; mhd. elbinne) für die Übersetzung der irischen *side* als unbedeutend. THURNEYSSEN beschreibt Elfen als männliche Götter (z.B. Manannan mac Lir, „Sohn des Meeres“, ehemaliger Meergott auf der Insel Man; kym. Manaw, im walisischen Sagenkreis des Mabinogion Manawyddan ab Llyr). Zur weiblichen Entsprechung der *side* unter dem von ihm verwendeten Begriff der Fee werden, von Vermerken auf ihre topographische Ansiedlung auf fernen, unbekanntem Inseln und das den *side* allgemein immanente Attribut der Unsichtbarkeit abgesehen, keine spezifischeren Hinweise gegeben. Vgl. IHK (1980), S. 62, siehe dazu auch S. 63.

¹⁸⁶ Vgl. dazu PRIEST, Hannah: „The king o fairy with his rout’: Fairy Magic in the Literature of Late Medieval Britain.” - In: Hortulus. The Online Graduate Journal of Medieval Studies. Vol. 4, No. 1 (2008). Online unter: http://www.hortulus.net/~hortulus/index.php/%2227The_king_o_fairy_with_his_rout%27:_Fairy_Magic_in_the_Literature_of_Late_Medieval_Britain%22_by_Hannah_Priest (22.01.2012).

chevalier faé.“¹⁸⁷ Die Grenzen zwischen einem elfen- oder feenhaften Ritter sind dabei, ähnlich wie in den Vorstellungen der Elfe und Fee, fließend.

Die Bezeichnung war in dieser Form dem deutschen Sprachraum unbekannt. Damit aber ist ein männlicher Partner in imaginativ-narrativem Sinne den weiblichen Feen-Figuren zur Seite gestellt. Die Forschung hat an den männlichen Formen dieser Gestalten Parallelen zur Schwanritter-Figur gezogen, insbesondere als ein „double masculin de Mélusine“¹⁸⁸.

Der Gang der weiteren Überlegungen verfolgt jedoch ein anderes Ziel. Für die männliche Konzeption der Feenfigur werden im Folgenden nicht die sich anbietenden Parallelbezüge zwischen jenen Schwanritter-Formen und der Melusine-Figur herangezogen. Im Fokus steht vielmehr der Habicht-Ritter Muldumarec aus dem *Lai di Yonec* der Marie de FRANCE. Dies nicht zuletzt deshalb, da an Muldumarecs Figur, ähnlich der Melusine, eine doppelte Metamorphose narrativ inszeniert wird.

Zwischenbilanz

Die Figur der Fee abschließend auf *einen* Nenner zu bringen, erweist sich als nahezu aussichtslos. Aus dem Inventar der Attribute kann als Grundstruktur ihrer Gestalt in Verbindung mit dem Übernatürlichen und Übermenschlichen einmal das stets Außergewöhnliche angesehen werden, beispielsweise außergewöhnliche Schönheit. Die Maßstäbe des Gewöhnlichen, des Irdischen werden dabei immer übertroffen oder überboten. Hinsichtlich der übernatürlichen Eigenschaften und Kräfte inkludiert dies unter anderem die Fähigkeit zum Gestalten-Wandel. Darüber hinaus ist ihre Lebensdauer in der Unsterblichkeit situiert. Letztere wird spätestens dann zu einem Unsicherheitsfaktor, wenn diese Gestalten, wie gewöhnlich Sterbliche auch, dem Tod erliegen. Ein Beispiel dafür bietet, wie im Folgenden zu sehen sein wird, der Habicht-Ritter und Herrscher einer ‚Anderwelt‘ Muldumarec im *Lai Yonec* der Marie de FRANCE.

¹⁸⁷ HARF-LANCNER: *Les fées au moyen âge*. - Genève 1984. S. 62.

¹⁸⁸ Vgl. HARF-LANCNER: *Les fées au moyen âge*. - Genève 1984. S. 179-198, hier insbes. S. 179; umfassend u.a. LECOUTEUX, Claude: *Mélusine et le Chevalier au cygne*. Préf. de Jacques Le Goff Paris: Payot 1982. (Le regard d'histoire) und KELLNER, Beate: *Schwanenkinder – Schwanritter – Lohengrin. Wege mythischer Erzählungen*. - In: Friedrich Udo u. Bruno Quast (Hrsg.): *Präsenz des Mythos. Konfigurationen einer Denkform in Mittelalter und Früher Neuzeit*. - Berlin, New York: de Gruyter 2004. (Trends in Medieval Philology 2), S. 131-154.

Ein Unterschied zu Göttern ließe sich in der mehr oder minder eingeschränkten Allmacht festmachen. Aber auch hier wird es schwierig, endgültig zu scheiden, wenn, wie weiter oben dargestellt, die Figur der Fee innerhalb der narrativen Funktion als mit Allmacht ausgestattet vorausgesetzt wird.

Doch es gilt, einen Basistypus festzumachen. Einen solchen bildet für die folgenden narrativen Ausformungen das anderweltliche übernatürliche/jenseitige Wesen in Gestalt einer oder eines Unbekannten. Dieses Wesen partizipiert hinsichtlich der Gefühle und Handlungsweisen am Menschen und unterliegt autark oder fremd verschuldet (Ver-)Wandlungen. Dabei kann es weiblich und/oder männlich besetzt sein.

Die Herkunft aus der traditionell mythisch verstandenen ‚Anderwelt‘ erstreckt sich im Anschluss auf eine Herkunft aus einer grundsätzlich anderen Welt.

Der Diskrepanz sowohl im als auch um den Begriff der Feen-Figur ist dabei am ehesten mit einem Versuch beizukommen. Jeremy HARTE hat vorgeschlagen, den Begriff *fairy* eher als *experiential* denn als ontologische Definition zu verstehen.¹⁸⁹ Dieser Überlegung folgend, soll der Begriff etwas weiter gefasst als *experimental* verstanden werden. Einen näheren Zusammenhang stellt dafür die Konzeption der Figur bereit. Sie verkörpert zumeist nichts anderes als eine narrative Versuchsanordnung, eine Alternative. Das etymologisch im Begriff des Anderwelt-Wesen steckende ‚Andere‘, zu lat. *alter*, verweist auf diese Möglichkeit.

¹⁸⁹ HARTE, Jeremy: *Explore Fairy Traditions*. - Loughborough: Heart of Albion Press 2004. S. 32, zitiert nach Priest: ‘The king o fairy with his route’. - In: *Hortulus*. Vol. 4, No. 1 (2008), (wie Anm. 186).

4. Inszenierung narrativer Metamorphosen am Basistypus ,Fee‘

Die Verwandlung einer Figur erfordert zunächst eine Bühne im narrativen Raum, denn inszenierte Verwandlungen, das gilt auch für literarische Inszenierungen, sind keine Prozesse sine loco. Sie vollziehen sich zum einen an der Figur, die selbst einen bestimmten Schau-Platz dafür bereitstellt, zum anderen entwickeln sie sich innerhalb einer Bewegung. Genauer: Sie lösen Bewegung aus, und diese Dynamik schafft einen Raum. Zugleich bedingt die Prozessualität eine zeitliche Dimension, die sich nicht-verwandelnden Protagonisten entzieht und aus der sie zumeist ausgeschlossen bleiben.

Verwandlung und Metamorphose vollziehen sich so gesehen immer in einem Raum-Zeit-Verhältnis, sie sind ohne Verortung nicht oder kaum denkbar. Dieser Prozess, der ‚Akt‘ der Metamorphose, führt dabei von einem Raum-(Zeit)-Verhältnis in ein anderes. Dem zugrunde liegt die Prämisse, dass dabei auf eine im Weiteren noch genauer zu spezifizierende Art stets das Liminale berührt wird, eine Schwelle, bevor etwas in ein *Anderes* kippt, sich auf- und löst im Zustand des sich (Ver-)Wandelns. Dieser Raum ist von Bedeutung. Ihm obliegt eine „paradoxe Ordnung des ‚Zwischen‘“¹⁹⁰, einmal hinsichtlich des Status von Liminalität, da dieser Begriff sowohl eine fundamentale Ordnungskategorie als auch eine transitorische Zone des Übergangs markiert, zudem in einer Unschärfe der Relationen:

Im Unterschied zum starren Begriff der Grenze geht es der Liminalität um das Widerspiel von Grenze und Überschreitung. [...] Der Begriff der Liminalität richtet sich entsprechend auf eine Kultur des Zwischen, auf die unscharfen Ränder [...] in der Fremdes und Eigenes verschmelzen, auf die Eröffnung eines Raums zwischen den Grenzen.¹⁹¹

Dem Akt des Sehens und der Beobachtung (Blick) kommt dabei von Anbeginn eine besondere Bedeutung zu. Erkennen, Wissen und Nicht-Wissen beruhen auf ihm. Den gesamten narrativen Bereich der ausgewählten Beispiele durchziehend, setzt er sich auch außerhalb der literarischen Darstellungen fort: an den exemplarischen Veranschaulichungen außer-textueller Wandlungen. Metamorphose, so die Prämisse, fordert einen ‚Schauraum‘, im Text und

¹⁹⁰ Vgl. GEISENHANSLÜKE, Achim u. Georg MEIN (Hrsg.): *Schriftkultur und Schwellenkunde*. - Bielefeld: transcript 2008. (Literalität und Liminalität 1), S. 8 (Einleitung).

¹⁹¹ Ebd., S. 8.

außerhalb des Textes. Dieser Raum korreliert dabei innertextuell mit den unterschiedlichen Ebenen der Protagonisten, gleichzeitig aber auch mit einem Innen (Text, Protagonisten) *und* einem Außen (Rezipient, Lese-Publikum).

Für die Betrachtungen zur Figur der Fee bedeutet dies: Ihr Ab- und Wegrücken aus der erzählten Welt lässt sie – wie alle Anderwelt-Gestalten – einem eigenen Raum angehören, zumeist auch einer eigenen Zeit. Ihre Figur wird nicht nur handlungstragend im Motiv der Entrückung, sie selbst ist bereits von Beginn an in gewisser Hinsicht narrativ entrückt. Die Funktion dieses Raumes, aus dem eine Integration und Reintegration der Figur in die erzählte Wirklichkeit stattfindet, steht neben dem Verhältnis der Figur-Metamorphose im Licht der Aufmerksamkeit. Aus diesem Schwellenraum, so die leitende These, wird die Figur des ‚Basistypus Fee‘ selbst zu einer Schwellenfigur und als solche inszeniert.

4.1. Exkurs: Der Raum des Liminalen

Der Entwurf eines Raumes, der sich narrativ als Konzeption einer Schwelle entpuppt, steht nicht nur für sich, sondern zugleich auch in Relation zu den Räumen, die ihn umgeben. Eröffnet wird dadurch ein Wirkungskreis, dessen Radius eng mit der definierten Schwelle zusammenhängt. Für die Topographie des Schwellenraums ist daher nach einer genaueren Definition der Schwelle und der eng damit zusammenhängenden Grenze zu fragen.

Aus der Ethnologie übernommen etablierte sich dazu der Begriff der Liminalität. Dabei fällt auf, dass es kaum eine einheitliche Theorie gibt, diese auch nicht angestrebt wird. Der Begriff selbst und seine Nutzung in unterschiedlichen theoretischen Modellen der Kultur- und Sozial- sowie der Geisteswissenschaften¹⁹² erweisen sich als heterogen, die jedoch nicht zwingend auf eine Vereinheitlichung abzielen müssen; auch eine gemischt symbolische, metaphorische *und* wissenschaftliche „Quasi-Terminologie“ kann an Operativität gewinnen.¹⁹³

Grenzen sind zunächst vorwiegend gedachte Linien. In territorialer Hinsicht werden sie in Form von natürlichen Grenzen wie Flüsse, Berge, Seen und Meere an der Erdoberfläche

¹⁹² Vgl. PARR, Rolf: Liminale und andere Übergänge. Theoretische Modellierungen von Grenzzonen, Normalitätsspektren, Schwellen, Übergängen und Zwischenräumen in Literatur und Kulturwissenschaft. - In: Geisenhanslüke/Mein (Hrsg.): Schriftkultur und Schwellenkunde. - Bielefeld: transcript 2008. (Literalität und Liminalität 1), S. 11-63; zu den Modellen ausführlicher S. 13-15, neben einer ausführlichen Bibliographie zu den einzelnen Disziplinen S. 56-63.

¹⁹³ Vgl. PARR, Rolf: Liminale und andere Übergänge. Bielefeld 2008. S. 48.

manifest und repräsentieren so Trennräume oder -linien zur Orientierung territorialer Grenzziehungen.¹⁹⁴ Durch Grenzzeichen in oder aus der Natur (Felsen, Bäume, Grenzpflocke, -steine oder -säulen), durch symbolische Handlungen oder schriftlich fixiert (Beschreibungen, Verträge, Karten) konnten sie markiert und damit zur Faktizität werden.¹⁹⁵ Dem Raum an der Grenze, dem Grenzraum per se, wird dabei als Zwischenbereich ein eigener Charakter zugeschrieben, dessen Erforschung sich nicht mehr nur auf seine trennende, sondern auf seine verbindende Funktion ausrichtet. Ins Zentrum rückt dabei auch das abstrakte wie ambivalente Phänomen territorialer Grenzen, beispielsweise durch Grenzgänger.¹⁹⁶

Grenzen zeichnen sich auf unterschiedliche Arten ab, sichtbar etwa im konkreten Raum, der Landschaft. Sie können in dieser Weise aber auch unsichtbar zwischen sozialen, kulturellen, konfessionellen, geschlechtlichen, ethnischen oder sprachlichen Konstellationen eingeschrieben sein. Als Be- und Entgrenzung jeglicher Art ist die Grenze dabei „zusehends zu einer universalen Metapher für all das geworden, was zuerst dichotomisch aufgespalten und anschließend auf die verschiedensten Arten und Weisen wieder miteinander verschränkt werden kann.“¹⁹⁷ Ihre intellektuelle Signatur als ein die Disziplinen übergreifender „Zentraltopos der Moderne“ verweist darauf, dass die Rede von Grenzen, Schwellen und Passagen nahezu immer symbolischen oder metaphorischen Charakter hat.¹⁹⁸

Welche Funktionen mit dem symbolischen Charakter zusammenhängen, lässt sich in unterschiedlichen Modellen spezifizieren. Rudolf PARR differenziert vier verschiedene Formen der symbolischen Nutzung von Grenzen:

- I. ein einfaches, eine dyadische Unterscheidung schaffendes Modell ohne Übergangszone als Grundmodell von Grenze,
- II. eine Abwandlung des Grundmodells zu einem mit wie auch immer fungierenden Übergangszonen,
- III. ein triadisches Modell mit Übergangszone und teleologischer Prozessualität und
- IV. ein triadisches Modell mit zwei Übergangszonen und permanenter, nicht

¹⁹⁴ Vgl. RUTZ, Andreas: Grenzen im Raum – Grenzen in der Geschichte. - In: Geulen Eva u. Stephan Kraft (Hrsg.): Grenzen im Raum – Grenzen in der Literatur. ZfdPh Sonderheft 129 (2010), S. 7-32, hier S. 11-12.

¹⁹⁵ Vgl. RUTZ: Grenzen im Raum. S. 12-13.

¹⁹⁶ Vgl. RUTZ: Grenzen im Raum. S. 28-31.

¹⁹⁷ Vgl. GEULEN Eva u. Stephan KRAFT: Vorwort. - In: ZfdPh Sonderheft 129 (2010), S. 1-4, hier S. 1.

¹⁹⁸ PARR: Liminale und andere Übergänge. Bielefeld 2008. S. 16 u. S. 15.

konsequent auf ein Ziel hinauslaufender Prozessualität.¹⁹⁹

Das Grundmodell von Grenze (I) bildet die Basis für alle Übergänge in den Beispieltexten. Es erweist sich, dass der starre, in nur eine Richtung laufende Prozess im liminalen Raum allerdings nur bedingt zielführend bleibt. Aus eben diesem Grund ist der ethnologische Forschungsansatz unter Arnold van GENNEP (1873-1957) zu den *rites de passage* (Übergangsriten) (*Les rites de passage*, dt. *Übergangsriten* 1909) formuliert ungenügend. Nach Arnold Van GENNEPs Dreiphasenmodell erfolgen Übergangsriten zu bestimmten Phasen innerhalb einer Gesellschaft theoretisch in drei Schritten: den Trennungsriten, sie kennzeichnen die Ablösungsphase, Schwellen- bzw. Umwandlungsriten kennzeichnen die Zwischenphase (die Schwellen- bzw. Umwandlungsphase) und die Angliederungsriten die Integrationsphase.²⁰⁰ Van GENNEP geht dabei von einem engeren Zusammenhang von Liminalität und Räumlichkeit aus, der in räumlichen Übergängen wie Schwellen, Bodenschwellen, Tragebalken oder Ähnlichem evident wird.²⁰¹ Die enge Verbindung von Liminalität und Raum führt zum gewünschten Kurs für diese Arbeit, das Modell versteht sich jedoch als fortlaufender Prozess in nur eine Richtung, der mit dem (symbolischen) Tod (Wiedergeburt) als beendet angesehen wird. Da die Schwellenphasen der Feen-Figuren in den ausgewählten Beispielen nicht in jedem Text zwangsläufig mit dem Tod enden, ist nach einem Modell zu fragen, das auch einem weniger starren Prozessverlauf gerecht wird.

4.1.1. Zwischen zwei Welten: Verortung im Narrativen

Für die Konzeption von Schwellenphasen erscheint Van GENNEPs Modell auf den ersten Blick verlockend griffig. An der Figur der Melusine lässt sich dieses Modell allerdings nicht punktgenau anwenden. Im Text kommt es zu keiner Wiedereingliederung bzw. Reintegrationsphase. Melusines letzte Verwandlung ist irreversibel, deren Ursache, der Bruch, zu einer endgültigen Trennung von Reymund führt. Es bleibt ihr im Gegensatz zu diesem jedoch die Möglichkeit gegeben, sich zwischen den Räumen oder ‚Welten‘ frei zu bewegen und einmal überwundene Grenzen *und* Schwellen wiederholte Male, das heißt in beiden Richtungen, zu passieren. Der Prozess im Melusine-Roman verläuft, wenn überhaupt nach einer Gemeinsamkeit zu fragen ist, in gewisser Hinsicht umgekehrt zu Van GENNEPs

¹⁹⁹ Vgl. PARR: *Liminale und andere Übergänge*. Bielefeld 2008. S. 47-48.

²⁰⁰ Vgl. GENNEP, Arnold van: *Übergangsriten*. (*Les rites de passage*). - Frankfurt/M. (u.a.): Campus 2005. S. 21.

²⁰¹ Vgl. GENNEP: *Übergangsriten*. Frankfurt/M. (u.a.) 2005. S. 25.

Modell.

In ähnlicher Weise einer nach beiden Seiten offenen Schwelle fungiert dieser Übergang für die Figur Muldumarec im Lai *Yonec*. Van GENNEP beschreibt den Zustand, der dabei erreicht wird, als gleichsam in der Schweben: „Jeder, der sich von einer Sphäre in die andere begibt, befindet sich eine Zeitlang sowohl räumlich als auch magisch-religiös in einer besonderen Situation: er schwebt zwischen zwei Welten.“²⁰²

Für Melusine und Muldumarec als narrative Schwellenfiguren ist dieses ‚Schweben‘ zwischen den Welten aber keine einmalige Besonderheit, sondern eine vorauszusetzende Tatsache. Interessanter wird dieses Überschreiten am Beispiel der menschlichen Protagonisten, die wie Reymund im Melusine-Roman oder die junge Frau im *Yonec* für eine bestimmte Zeit lang diesen Zustand tangieren. Dies kann durch ein Überschreiten von Schwellen, aber auch durch Schwellensituationen des Bewusstseins, wie sie traumähnliche Zustände hervorrufen, geschehen. Die Schwellensituation ‚Traum‘ schließlich kann abrupt übergangen werden, und damit ist ein Zustand erreicht, dem der plötzliche und gänzliche Verlust des Bewusstseins und jeder Handlungsfähigkeit vorangeht: die Ohnmacht. Ein besonders Gewicht wird innerhalb der Beispieltex-te jedoch weniger auf den Ritus der Übergänge als auf die Verortung der räumlichen Schwelle an sich gelegt: eine Schwelle ‚zwischen zwei Welten‘.

4.1.2. Situierung von Schwellenorten nach Walter Benjamin

Als zielführender für die Begriffe der Grenze und Schwelle und für einen nach beiden Richtungen möglichen Prozess der Übergänge erweist sich die Schwellentheorie von Walter BENJAMIN. Diese bietet zum einen die gewünschte Mehrdimensionalität, die „nebeneinander Statik (z.B. längeres Verharren in einer Übergangszone) und Prozessualität zulässt und zudem eine zeitliche mit einer räumlichen Dimension verbindet.“²⁰³ Zum anderen differenziert BENJAMIN in einer für die folgenden Beispiele grundlegenden Art und Weise zwischen Grenze und Schwelle. BENJAMIN bemerkt dazu, an den *rites de passage* anknüpfend:

Rites de passage – so heißen in der Folklore die Zeremonien, die sich an Tod, Geburt, an Hochzeit, Mannbarwerden etc. anschließen. In dem modernen Leben sind

²⁰² GENNEP: Übergangsriten. Frankfurt/M. 2005. S. 27.

²⁰³ PARR: Liminale und andere Übergänge. Bielefeld 2008. S. 48

diese Übergänge immer unkenntlicher und unerlebter geworden. Wir sind arm an Schwellenerfahrungen geworden. Das Einschlafen ist vielleicht die einzige, die uns geblieben ist. (Aber damit auch das Erwachen.) Und schließlich wogt wie der Gestaltenwandel des Traums über Schwellen auch das Auf und Nieder der Unterhaltung und der Geschlechterwandel der Liebe.²⁰⁴

Und weiter zur Schwelle an sich:

Die Schwelle ist ganz scharf von der Grenze zu scheiden. Schwelle ist eine Zone. Wandel, Übergang, Fluten liegen im Worte „schwelen“ und diese Bedeutung hat die Etymologie nicht zu übersehen. Andererseits ist notwendig, den unmittelbaren tektonischen und zeremonialen Zusammenhang festzustellen, der das Wort zu seiner Bedeutung gebracht.²⁰⁵

Damit sind zugleich jene Aspekte angesprochen, die sich für die ausgewählten Beispiele in einen engeren Zusammenhang bringen lassen: (I) die Metamorphose, die selbst schon auf den Wandel und Übergang verweist, (II) die Schwelle als architektonischer Raum und (III) die Raumvorstellung einer Zone, in der ein Wandlungsprozess entweder stattfindet oder mündet. Für BENJAMIN sind diese Zonen des Übergangs, die es erlauben, einen längeren Zeitraum in einem Zwischen- und Übergangsstadium zu verharren, die Pariser Passagen des neunzehnten Jahrhunderts. Als Schwellen-Orte par excellence bilden sie Orte des Wandels, des Erinnerns, Vergessens und Erwachens (Auflösung der Mythologie in den Geschichtsraum). Sie sind in ihrer Bauweise aber auch in architektonischer (Eisenkonstruktion; Bedeutung von Glas) und wirtschaftlicher Hinsicht (Warenhaus, Mode etc.) bedeutend.²⁰⁶

In seinen ersten Notizen zum *Passagen-Werk* vergleicht BENJAMIN diese Stadt-Passagen noch mit „Feenpalästen“, „[s]olange in [ihnen] die Gas- ja Öllampen gebrannt haben [...] auf dem Höhepunkt ihres Zaubers [...] 1870 [...]“²⁰⁷ Sie „strahlten ins Paris der Empirezeit als Feengrotten“, die mit dem Aufblitzen der elektrischen Lichter erloschen und deren Gänge „plötzlich schwieriger zu finden waren, eine schwarze Magie der Tore betrieben [...]“²⁰⁸

Doch auch abseits seines *Passagen-Werks* werden für BENJAMIN Schwellen zu Zeichen für räumlich-topografische Zonen der Unentschiedenheit und des Übergangs jeglicher Art.²⁰⁹ In seinem autobiographischen Werk *Berliner Kindheit um neunzehnhundert* (ca. 1938) finden

²⁰⁴ BENJAMIN, Walter: Das Passagen-Werk. - In: Gesammelte Schriften Bd. V.1. Hrsg. v. Rolf Tiedemann. - F. a. M.: Suhrkamp 2006. S. 617. (Alle Verweise folgen dieser Ausgabe, zitiert als GS mit Bandangabe).

²⁰⁵ BENJAMIN: Das Passagen-Werk. GS V.1. S. 618.

²⁰⁶ Vgl. BENJAMIN: Das Passagen-Werk. GS V.1. S. 83 u. 571, insbes. Passagen, magasins de nouveauté<s>, calicots, S. 83-109. Vgl. dazu auch das Exposé Paris, die Hauptstadt des XIX. Jahrhunderts, ebd., S. 45-59.

²⁰⁷ BENJAMIN: Das Passagen-Werk. GS V.2. S. 1001.

²⁰⁸ BENJAMIN: Das Passagen-Werk. GS V.2. S. 700.

²⁰⁹ Vgl. PARR: Liminale und andere Übergänge. Bielefeld 2008. S. 17.

sich Arten von Schwellen, die über die Pariser Passagen hinaus Ansatzpunkte liefern. Wenn sich die folgenden Überlegungen an diesen orientieren, dann mit zwei Einschränkungen. Der gesamten Bandbreite der Bedeutungsvielfalt von Passagen und den damit zusammenhängenden Schwellen und Schwellenräumen bei BENJAMIN kann und soll hier nicht nachgegangen werden.²¹⁰ Die folgenden Punkte stellen mehr eine Auswahl dar, die sich an Rudolf PARR²¹¹ orientieren. Sie sind als der Versuch anzusehen, den Schwellenräumen der Textbeispiele eine genauere Bedeutung beizumessen.

Da ist zunächst die Rede von Loggien, die nicht mehr richtig zu einem Drinnen gehören, aber ebenso wenig zu einem Draußen. Sie treten als Zwischen-Räume eines Innen und Außen in Erscheinung und sind auf der Schwelle selbst verortet. Vergleichbares leistet der Fenstersims in der *Melusine* und im *Yonéc*, aber auch das Fenster in *Amy oder Die Metamorphose* (FRISCHMUTH). Der Schwellenraum von Innen und Außen wird dort erweitert zu einem zwischen Öffentlichkeit und Privatem, Sichtbarem und nicht Sichtbarem (Verborgenen).

Das Telefon bei BENJAMIN steht für jene Schwelle, die das Innen der Wohnung und das Draußen der Welt miteinander verbindet. Es lässt so die Wohnungsgrenze nach beiden Seiten überschreiten. Was das Telefon der Moderne ist, war der Bote dem Mittelalter. Er fungiert wie im *Melusine*-Roman als ‚bewegte‘ Schwelle zwischen dem Hof als in sich geschlossener Raum und der restlichen Welt.

In der Zimmertür (*Das Fieber*) sieht BENJAMIN die Schwelle zwischen krank und gesund. Der Zustand Reymunds nach dem ersten Tabubruch ist dem vergleichbar. Zugleich markiert die Tür an sich aber auch eine deutliche, zumeist unüberwindbare Grenze. Kennzeichnend dafür ist die Tür zum hermetisch abgeriegelten Baderaum in der *Melusine* oder die ebenso verschlossene Tür zum Turmzimmer im *Yonéc*.

Das wirft die Frage nach der genaueren symbolischen Funktion der Grenze auf. Walter BENJAMIN folgend, ist diese als der rigide Gegensatz zur wandelbaren Zone der Schwelle zu deuten. Die Grenze symbolisiert angesichts der ausgewählten narrativen Beispiele eine starre und festgesetzt gedachte Linie, deren Übertretung nicht ohne Folgen bleiben kann. Dies betrifft gesellschaftlich festgelegte Symboliken der Grenzziehung, die wie die mittelalterliche

²¹⁰ Verwiesen sei weiterführend u.a. auf den Band von WITTE Bernd (Hrsg.): *Topographien der Erinnerung*. Zu Walter Benjamins Passagen. Unter Mitarbeit v. Claas Morgenroth u. Karl Solibakke. - Würzburg: Königshausen & Neumann 2008. (Benjamin-Blätter 3).

²¹¹ Vgl. PARR: *Liminale und andere Übergänge*. Bielefeld 2008. S. 17-18. Vgl. BENJAMIN, Walter: *Berliner Kindheit um neunzehnhundert*. Fassung letzter Hand und Fragmente aus früheren Fassungen. Mit e. Nachw. v. Theodor W. Adorno. – Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2010. (suhrkamp tb 4197), zu den Loggien S. 11-13; *Das Telefon* S. 18-19; *Das Fieber* S. 37-42.

Tugend ‚maße halten‘ einzuhalten sind. Sie können aber auch, wie in der *Melusine*, in der Form eines Eids bzw. Verbots verankert sein. Ihre Übertretung führt als letzte Konsequenz zu einer endgültigen Trennung. Im Lai *Yonec* basiert diese Grenzziehung auf einer individuellen, persönlichen Grundlage. Es ist die Separation, eine Ab- und damit Ausgrenzung der jungen Frau aus dem gesellschaftlichen Leben durch den eifersüchtigen alten Ehemann. Eine begrenzte Phantasie führt schließlich im Text *Die Mystifikationen der Sophie Silber* zur Ausgrenzung aller phantastischen Wesen.

Metamorphose und Schwellenraum sind in all diesen narrativen Beispielen aufs engste miteinander verflochten.

4.2. *Junckfraw, merfeÿ und fremde geschoeff* – Liminalität und Metamorphose in der *Melusine* des Thüring von Ringoltingen (1456)

4.2.1. Die ‚historia‘ – ein Schwellen-Text

„Gedruckt vn volenndt von johanne Ba(e)m̄ler zũ || Augspurg an dem mitwochen nach aller heÿligē || tag Anno etc. jm .lxxiiij. jare.“²¹², setzte ebendieser 1474 unter die Schlusssätze des ersten und zugleich ältesten bekannten Drucks (München, BSB Inc. c.a. 295) der deutschsprachigen *Melusine*. Johann BÄMLER begründet damit mehr als zweihundert Jahre vor der Massenproduktion der französischen Contes des fées, neben den ersten gedruckten deutschsprachigen Prosaromanen *Alexander* (Johann Hartlieb, 1473), der *Histori von Troya* (nach Guido de Columnis, 1474) und *Apollonius* (Heinrich Steinhöwel, 1476), einen ‚frühen Bestseller‘²¹³ aus den Früchten deutschsprachig-französischsprachiger Literaturbeziehungen. Eine Beziehung, die seit dem frühen Mittelalter für die deutschsprachige Literatur im Austausch mit dem benachbarten Anderen als konstitutiv für das Eigene anzusehen ist.²¹⁴

²¹² MÜLLER, Jan-Dirk: Kommentar. *Melusine*. - In: ders. (Hrsg.): *Romane des 15. und 16. Jahrhunderts*. Nach den Erstdrucken mit sämtlichen Holzschnitten. - Frankfurt am Main 1990. (Bibliothek der Frühen Neuzeit Abt. 1,1), S. 1012-1087, hier S. 1012, <Bl. 99>. Vgl. Thüring von Ringoltingen: *Melusine*. Nach den Handschriften kritisch hrsg. v. Karin SCHNEIDER. - Berlin: Schmidt 1958. (Texte des späten Mittelalters 9), S. 17.

²¹³ Vgl. BACKES, Martina: *Fremde Historien*. Untersuchungen zur Überlieferungs- und Rezeptionsgeschichte französischer Erzählstoffe im deutschen Spätmittelalter. - Tübingen: Niemeyer 2004. (Hermaea Germanistische Forschungen N. F. 103), S. 2.

²¹⁴ Vgl. LUCKSCHEITER, Roman: *Kultureller Austausch und europäischer Geist*. - In: Krings Marcel u. Roman

Bereits dieser Austausch über eine sprachliche wie geographische Grenze hinweg eröffnet einen ersten Schwellenraum. Ein Raum im Dazwischen, in dem sich etwas erst wandelt, entwickelt und dann neu entfaltet. Und zugleich ein Raum, in dem das Andere nicht als das Fremde erscheint, sondern im Prozess eines Sowohl-Als-Auch ein trennendes Entweder-Oder im Sinne einer unüberwindlichen, starren Grenzvorstellung abgelöst und schließlich zur literarischen wie kulturellen Bereicherung werden kann. Erste Anklänge an die Art und Weise, wie die Melusine-Figur narrativ gestaltet wird, ließen sich hierin bereits ablesen.

Als Vermittler dieser kulturell wie literarisch „innovativen Zwiesprache“²¹⁵ über eine Grenze hinweg und zugleich als Zeuge eines daraus entstehenden ‚innovativ Eigenen‘ fungiert am Beispiel des an der Schwelle zur Neuzeit stehenden Melusine-Romans der Berner Stadt-Adelige Thuring von RINGOLTINGEN (1415-1483).

Die Vorlage und den Anreiz der von ihm am 28. Januar 1456 abgeschlossenen *zemat selczame[n] vnd auch gar wunderliche[n] fremde[n] hystoryen*²¹⁶ lieferte bekanntlich der französische Versroman *Le Roman de Mélusine* (um 1400) von Cou(l)drette. Die französische Vorlage wurde noch im Auftrag der Herren von Parthenay Guillaume VII. Larchevêque Seigneur de Parthenay (†17.5.1401) und dessen Sohn Jean II. Seigneur de Mathefelon (†1427) verfasst. Die deutschsprachige Fassung hingegen entsteht ohne jede Fremdbestimmung. Thuring überträgt Couldrettes Werk in Prosaform, nach eigenen Angaben aus *franzosischer sprach vnd waelscher zungen [...] zû eren vnd zû dienste* (M 11,18-19), jedoch nicht im Auftrag des Markgrafen Rudolf von Hochberg (M 11,20-21). Anders als bei Thürings Vorgängern fußt die Initiative zur Entstehung dieses Werks erstmals auf Autonomie und Eigeninteresse des Autors. Ein Interesse, das sich schnell auf seine Leserschaft überträgt. Mit Blick auf die Auflagen und Ausgabenanzahl (bis 1586 mehr als dreißig verschiedene) ist Thürings Prosafassung eines der erfolgreichsten volkssprachigen Historien-Bücher dieser Zeit.²¹⁷

Luckscheiter (Hrsg.): Deutsch-französische Literaturbeziehungen. Stationen und Aspekte dichterischer Nachbarschaft vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Mit einem Geleitwort von Bernhard Böschstein. - Würzburg: Königshausen & Neumann 2007. S. 7-15, hier S. 7.

²¹⁵ Vgl. LUCKSCHEITER: Kultureller Austausch und europäischer Geist. Würzburg 2007. S. 7.

²¹⁶ Thuring von Ringoltingen: Melusine. - In: MÜLLER Jan-Dirk (Hrsg.): Romane des 15. und 16. Jahrhunderts. Nach den Erstdrucken mit sämtlichen Holzschnitten. - Frankfurt am Main 1990. (Bibliothek der Frühen Neuzeit Abt. 1,1), S. 9-176, hier S. 11, Z.17-18 u. S. 175, Z.13-15. (Das ges. Kapitel folgt dem Text dieser Ausgabe; im Folgenden zitiert im laufenden Text nach M[üller], jeweils unter Verweis der Seiten- u. Zeilenangabe. Wo Ergänzungen durch die Handschrift erfolgen, wird zitiert nach S[CHNEIDER] K[arin] (1958), unter Seiten- u. Zeilenangabe.)

²¹⁷ Vgl. BACKES: Fremde Historien. Tübingen 2004. S. 111, Anm. 6.

4.2.1.1. Aneignung und *expergentz*

Das nach LUCKSCHEITER konstitutiv Eigene liegt im Werk neben der Einmaligkeit der Übertragung, die zu Thürings Zeit *in teütscher zungen vnd sprach noch nie funden ist* (M 175,10-11), zunächst in der Adaption vom Vers- in den Prosaroman.

Thüring bekennt selbst, er habe seine *Melusine*-Fassung *nit gancz nach dem waelschen büch* (M 11,23-24) *schlecht vnd on reymen* (M 175,16) verfasst. Für Thüring bedeutet dies jedoch nicht, die historia sei deshalb unwahr, beweisen doch die Nachkommen (der Lusignan) *noch hewt* durch *ir expergentz* die historia als *war vnd gerecht an ir selbs* (M 11,8-9 u.11-12).

Thüring folgt damit der im 15. Jahrhundert aufkommenden „bewusste[n] Anlehnung“ an die Historiographie (zeitgenössisch *histori/historia*) und deren programmatische Darstellung des Geschehens als ‚re facta‘.²¹⁸

Diese *expergentz* gilt es mit Blick auf die Text-Aneignung zu bewerten. Eine französische Prosafassung, die zugleich die Vorlage von Couldrettes Versroman bildete, wurde bereits 1387 von Jean d'ARRAS im Auftrag des Herzogs Jean de Berry (1340-1416) begonnen, 1393 vollendet und innerhalb des französischen Sprachraums weithin bekannt. Dieses Werk wurde jedoch nicht ins Deutsche übertragen.²¹⁹ Thürings *Melusine*-Fassung obliegt aus diesem Grunde ein auch für die (deutschsprachige) Prosaform gültiger Premiere-Status. Der Verfasser reagiert damit auf die beginnenden Umwälzungen innerhalb des Literaturgeschehens seiner Zeit. Ein Schritt, der sich als zukunftsweisend herausstellen sollte: Der narrative Stil der Prosaform wird fortan die Romanform bis in die Gegenwart prägen. Dem Werk ist daher ein Verweischarakter der Modernität²²⁰ beizumessen, den Walter HAUG überdies in der Neubewertung des Glücks verankert sieht: Als zufällig und in einer „unkontrollierbaren Ambivalenz von Heil und Unheil“ für den Protagonisten verweise es auf den Status des Textes als ein Wegbereiter hin zu einer historisch-individuellen Figurengestaltung des modernen Romans.²²¹

Die bekannte Titelgebung, worauf noch diverse Adaptionen aus der Romantik rekurren, sowie Titelgebungen im Allgemeinen fehlen größtenteils in den Inkunabeln (Frühdrucken). Sie treten erstmals ab 1506, beispielsweise im Straßburger Druck von Matthias Hupfuff (*Die*

²¹⁸ BACKES: *Fremde Historien*. Tübingen 2004. S. 11.

²¹⁹ Vgl. BACKES: *Fremde Historien*. Tübingen 2004. S. 12.

²²⁰ Vgl. ebd., S. 14.

²²¹ Vgl. HAUG, Walter: *Petrarca – Cusanus – Thüring. Drei Probestücke zu einer Geschichte der Individualität im 14./15. Jahrhundert*. - In: Frank Manfred u. Anselm Haverkamp: *Individualität*. - München: 1988. (Poetik und Hermeneutik XIII), S. 291-324, hier S. 321 u. 322.

hystoria von Melusina), regelmäßig in Erscheinung.²²²

Fällt der Blickwinkel auf den Verfasser etwas zentrierter aus, rückt auch die Frage nach Autonomie und Eigeninteresse wieder ins Blickfeld. Thüring erleichtert hier die Arbeit des Rezipienten, die entsprechenden Antworten sind bereits in der Vorrede des Romans explizit bereitgestellt durch:

- das Interesse und den Beweggrund zur Wahl/Entstehung der *historia* (das natürliche Begehren/Streben *vil zû wissen*, M 11,15; *Melusines andere gar fremde und selczame außzeychnung als gottes wunder* M 12,2f; Aufforderung zur Verehrung von Kunst und Abenteuer, M 12,23-27),
- die Autoreninformation (*ich Thüring von Ringgeltingen von Bern auß üchtland*, M 11,16-17; vgl. SK 36,13-14: *ich, Turing von Ringgoltingen von Bern auß Oechtland*),
- das Verfahren (*zû teütscher zungen gemacht vnd translatiert*, M 11,22), und der programmatischen Darstellung des Geschehens als ‚re facta‘ folgend,
- Wahrheitsanspruch und Überprüfbarkeit (*nachkommen noch hew̄t beweisen durch ir expergentz diese hystorj̄ als war vnd gerecht an ir selbs*, M 11,8-9 u.11-12).

Die Elemente der Überprüfbarkeit einer ‚re facta‘ werden im Epilog verstärkend wieder aufgenommen. Sie spiegeln sich in Hinweisen zum Auftraggeber der französischen Vorlage (*herr von Partenach*, M 173-175) wider und reichen bis hin zu einem namentlich genannten Augenzeugen. Dieser soll die großartigen Bauten aus dem Text selbst als nachweislich sichtbare *expergentz gesehen* haben (M 175,24-176,2). Gegen Ende der *historia* wird zuletzt ein weiterer (Augen-)Zeuge angeführt; es ist der französische Verfasser der Vorlage selbst: „[...] *vnd hat der tichter diß pûchs sein [Geoffreys] erhaben Grab gesehen*.“ (M 172,23-24).

Diese „Wahrhaftigkeits-Indizienkette“ sieht Richard SCHRODT parallel aufgebaut: Die Abenteuergeschichte als genealogische Verherrlichung schlage „unversehens in die Abenteuergeschichte der Textfertigung um.“²²³

Wichtiger als das Verhältnis zwischen einer genealogischen und schreibhandwerklichen

²²² Vgl. BACKES: *Fremde Historien*. Tübingen 2004. S. 111, Anm. 6.

²²³ SCHRODT, Richard: *Textstrukturen und Themenkomplexe in der ‚Melusine‘ Thürings von Ringoltingen*. - In: Keller Johannes u. Florian Kragl (Hrsg.): *Mythos – Sage – Erzählung. Gedenkschrift für Alfred Ebenbauer*. - Göttingen: Vienna University Press 2009. S. 455-474, hier S.472-473.

„Abenteuergeschichte“ erweist sich jedoch die der *expergentz* immanente Komponente: das *Sehen*. Diesem Aspekt kommt im erweiterten Sinne zu wissen, (wieder-)erkennen und entdecken in der Folge ein größerer Stellenwert innerhalb des Textes zu.

Das Sehen in diesen Zusammenhängen wird aber auch außerhalb des Textes – für den Text selbst – von Belang. Richtet sich der Fokus einer ‚re facta‘ der *historia* auf den Stand der wissenschaftlich eindeutig sicht- und damit nachvollziehbaren *expergentz* des Textes, zeigt sich, dass diese noch erhaltenen (sichtbaren) Textzeugen die von Thüring in der *historia* genannten Zeugenbeispiele zahlenmäßig überbieten. Von den bestehenden Handschriften, deren Überlieferung ab 1467 (Klosterneuburg, Stiftsbibliothek Nr. 747, CCL. 747) anzusetzen ist, sind sechzehn Textzeugen neben zwei verschollenen zu verzeichnen.²²⁴ Tina TERRAHE ergänzt 2009 die zuletzt von Martina BACKES (2004) zusammengestellten sechzehn Handschriften um einen weiteren Textzeugen aus der Vorarbeit Christa BERTELSMEIER-KIERST (1996; Heinrich Steinhöwels *Apollonius*, Cod. 1951 Biblioteca Comunale, Trento). Unter der Druckabschrift des *Apollonius* sowie eines Krönungsberichts Maximilians I. konnte TERRAHE eine unvollständige anonyme Abschrift der *Melusine* (Bl. 1r-90v) zuordnen.²²⁵ Die Vorlage dazu bildete die Augsburger Druck-Ausgabe von Johann Bämmler, datiert mit dem 18. Februar 1480²²⁶.

Ein derartiger Fund und seine eindeutige Zuordnung stellen einen Idealfall dar, der nicht immer gegeben ist. Die relativ junge Datierung der Entdeckung lässt deutlich erkennen, wie groß die Zeitabstände zumeist beschaffen sind, bis weitere Textzeugen ein umfassendes Bild liefern können. Überdies gilt zu bedenken, dass die Abschrift eine Druckabschrift darstellt, die Vorlage selbst somit bereits eine Bearbeitung repräsentiert. Probleme und Diskrepanzen die sich einstellen, wenn es darum geht, die Verhältnisse zwischen Handschriften und Druckausgaben oder die Verhältnisse innerhalb der jeweiligen Textzeugen zu ermitteln, erschweren so eine klare Sicht auf einen möglichen Urtext aus Thürings erster Hand. Karin SCHNEIDER betrachtet dahingehend die Kopenhagener Handschrift (Hs. O, Königliche Bibl.

²²⁴ Dazu, unter Zusammenstellung von 15 Hs., SCHNEIDER, Karin: Thüring von Ringoltingen. *Melusine*. Nach den Handschriften kritisch hrsg. Berlin 1958. S. 7-17 (Inkunabeln S. 17-19). Zuletzt und Schneiders Angaben aktualisierend BACKES, Martina: *Fremde Historien*. Tübingen 2004. Darin Textzeugen zu den Vorgängern Jean d'Arras (10 Hs., 3 verschollene), sowie Couldrette (20 Hs.) S. 95-112; zu Thüring mit insgesamt 16 Hs. durch Hinzufügung der Erlanger Hs., siehe insbes. S. 103-112.

²²⁵ TERRAHE, Tina: Eine neue Handschrift der ‚Melusine‘ Thürings von Ringoltingen. - In: *Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur* 138, H. 1 (2009), S. 50-52, hier S. 50-51.

²²⁶ Dieser Text richtet sich nach dem Erstdruck von Bämmler aus dem Jahr 1474 (Inc. St. Gallen, Stiftsbibliothek). Vgl. SCHNEIDER: Thüring von Ringoltingen. *Melusine*. Berlin 1958. S. 19.

Nr. 423; Ende des 15. Jh.) als der französischen Vorlage und dem Urtext am nächsten.²²⁷

Kritischer dazu äußert sich Jan-Dirk MÜLLER in der Erwägung möglicher Alternativen, gemeinhin und im Folgenden jedoch gilt: „[...] in jedem Fall ist nicht mehr als eine Annäherung an Thürings Text möglich, mit einigen Unsicherheiten belastet und nicht fehlerfrei.“²²⁸ Dieses Dilemma erinnert an den Ausgangspunkt, an die Probleme und Grenzen der Annäherung an die Figur der Fee.

4.2.1.2. Aus Metamorphose ein Text: Anverwandlungen

Zurück zum thematischen Schwerpunkt der Metamorphose führt, mit Blick auf die deutschsprachige Überlieferung, Thürings Translation des französischen Versromans in die alemannische Prosa. Diese ist nicht nur eine Transformation der narrativen Form und Sprache. Seine Übersetzung verkörpert eine tiefgreifende textuelle Metamorphose in mehrerer Hinsicht. Auf der Metaebene lässt sich dieser Prozess nachvollziehen.

Bereits der Umfang an Streichungen und Hinzufügungen²²⁹ ist ein Schritt in diese Richtung. Der Begriff der Metamorphose als ein Gewaltakt, der künstlerischen Rezeptionsvorgängen innewohnen *kann* (vgl. Kap. 2.4.), rückt dabei wieder ins Blickfeld. Die von Thüring offengelegten Prozesse der Transformation schwächen einen solchen ‚Akt der Gewalt‘ vorerst jedoch ab. Erst am Ort der Vervielfältigung, in den Handschriften und Inkunabeln, tritt eine gewaltsame Änderung des Textes zutage. Im ältesten noch erhaltenen Druck (Bämler, Augsburg 1474) wechselt der von Thüring in südalemannisch-bernischer Mundart verfasste Text (vgl. SCHNEIDER: Hs. O) in eine andere Sprachlandschaft. Er wird dort in eine überregionale oberdeutsche Druckersprache umgeformt.²³⁰ Die Tilgung regional spezifischer phonologischer und morphologischer Besonderheiten im Wortschatz fördern neben verderbten Textstellen²³¹ das zu einem bestimmten Grad latent Gewaltsame der Text-Metamorphose zutage, da das Fremde der Wortwahl und Sprache nicht übernommen oder beibehalten, sondern umgeformt wurde. Dem Text wäre das sprachlich ‚Eigene‘ damit, mehr oder minder gewaltsam, zugunsten eines Standardisierungsprozesses genommen.

²²⁷ Vgl. SCHNEIDER: Thüring von Ringoltingen. Melusine. Berlin 1958. S. 28, genauer dazu S. 19-28.

²²⁸ MÜLLER: Kommentar. Melusine. Frankfurt a. M. 1990. S. 1013.

²²⁹ Vgl. ROLOFF, Hans-Gert: Nachwort. - In: Ders. (Hrsg.): Thüring von Ringoltingen. Melusine. In der Fassung des Buchs der Liebe (1587) mit 22 Holzschnitten. - Stuttgart: Reclam 1969. S. 153-176, hier S. 163. Die Streichung umfasst 40% der ursprünglich ca. 7000 Verse unter Hinzufügung von einem Drittel.

²³⁰ Vgl. MÜLLER: Kommentar. Melusine. Frankfurt a. M. 1990. S. 1014-1015.

²³¹ Vgl. MÜLLER: Kommentar. Melusine. Frankfurt a. M. 1990. S. 1015.

Was für das textuelle Verfahren angesichts der Sprache gilt, ist auf inhaltlicher Ebene anders zu beurteilen. Die narrative Vermittlung einer spezifischen Genealogie der Lusignan, welche die französischen Vorlagen (Coudretts und Jean d'Arras') intendieren, führt bei Thüning auf eine allgemeinere Ebene der Legitimation von Adel und eines ‚herkommen von unten‘²³². Damit wird die sprachliche Metamorphose des Textes auch auf die inhaltliche Ebene transferiert. Die inhaltliche (Um-)Wandlung, ihre Neubewertung auch in der Figur Melusines, ist (noch) nicht als das Opfer einer Standardisierung zu beurteilen. Darin liegt vielmehr das eigentliche Moment des ‚innovativ Eigenen‘ der *historia*: An diesem Punkt setzt produktionsästhetisch jener Vorgang ein, den Peter KUON als eine Operation der Aneignung, der Anverwandlung und der Einverleibung fremder Texte bezeichnet (vgl. Kap. 2.4.). Diesen Prozessen folgt Thüning aus literaturhistorischer Sicht im aufkommenden zeitgenössischen Rezeptions- und Verschriftlichungs-Drang²³³. Eine Anverwandlung setzt aus narrativer Sicht bereits zu dem Zeitpunkt ein, an dem Thüning den Text in Prosa-Form adaptiert. Angesichts der darauf folgenden sprachlichen Umformungen, das gilt auch für den Versuch der Text-Annäherung wie sie in Form der vorliegenden Fassung durch Jan-Dirk MÜLLER evident wird, ist von einem mehrfach ‚an-verwandelten‘ Text auszugehen, einem Text aus dem Prozess einer Metamorphose der Metamorphose ...

Die Prämisse könnte daher lauten: Der polymorphe Verwandlungsprozess der Melusine-Figur innerhalb der *historia* findet sich im Textkörper widergespiegelt. Sie selbst ist das Produkt eines solchen Polymorphismus, der, nimmt man die Figur dabei ähnlich dem textuellen Körper als der Transformation und Metamorphose durch Intertextualität unterworfen wahr, bis in die Gegenwart fort dauert. Die Szene der Verwandlung ist dann an den Schauplatz der Adaptionen gestellt und ist als Prozess strenggenommen zeitlich unbegrenzt.

Eine Anverwandlung wird, vom Text abgesehen, noch auf eine weitere Ebene übertragen. Dabei verschmilzt der auf den Verfasser gerichtete Fokus (Außensicht) mit dem Geschehen der *historia* (Innensicht). Die bereits vollzogene – für Thüning jedoch stets präsent – Anverwandlung auf gesellschaftlich-hierarchischer Ebene, wird als auf die Textebene widergespiegelt betrachtet.

So plädiert beispielsweise Hildegard E. KELLER²³⁴ dafür, dass der Roman die familiäre

²³² Vgl. KELLER, Hildegard Elisabeth: Berner Samstagsgeheimnisse. Die Vertikale als Erzählformel in der ‚Melusine‘. - In: PBB 127 (2005), S. 208-239.

²³³ Vgl. BACKES: Fremde Historien. Tübingen 2004. S. 8-9.

²³⁴ Die folgenden Ausführungen zitiert nach KELLER: Berner Samstagsgeheimnisse. 2005. S. 233-238. Die Familiengeschichte im Berner Stadtadel und Thürings Probleme im aufkommenden Twingherrenstreit

Selbstkonstruktion auch seines Autors erkennen lasse. Dieser Anverwandlung wird mit der Entstehungszeit der *Melusine* im historischen und gesellschaftspolitischen Kontext am Vorabend des Twingerherrenstreits (1469-1471)²³⁵ und Thürings Abstammung (gesellschaftspolitischer Aufstieg seiner Familie) eine „Erzählformel des Vertikalen“ zur Seite gestellt. KELLER sieht darin textinterne und -externe Familiengeschichten (die familiäre adelige Selbstkonstruktion des Autors) einerseits, genealogisches Denken und poetologische Modelle andererseits ineinander reflektiert und in ihrer Linearität gebrochen. Auf die Textebene übertragen und grob zusammengefasst bedeutet dies: Melusine wird aufgrund ihrer samstägligen Verwandlung am topischen Ort sichtbarer Status-Repräsentation fehlen und angesichts der adeligen Protokoll-Formen versagen müssen. Ein Entzug der (adeligen) Sichtbarkeit, der sich analog zum Verbot von adeligen Zeichen im Twingerherrenstreit in Beziehung setzen ließe. Die *Melusine* lesen hieße also, am Leitfaden der Aventiuren abzustiegen – in die Abgründe der ‚hystori‘ und ihrer dort enthüllten Abgründigkeiten, nicht anders als bei einer Aufsteigerfamilie in der Berner Elite des 15. Jahrhunderts, „die [...] sich vor dem ‚Schlangenschwanz‘ ihrer Vorfahren in Acht nehmen muss. Thüring weiß dies. Genealogie ist [...] eine Frage der sozialen und medialen Performanz.“²³⁶

Die genealogisch-dynastischen Analogien im und außerhalb des Romans, also die Auffassung der *historia* als historische Geschlechtermythologie²³⁷, haben die *Melusine*-Forschung in unterschiedlichsten Ansätzen beschäftigt.²³⁸ Sie leisten einen wesentlichen Beitrag zum

betreffend; Thürings Familie war unter dem ursprünglichen Namen ‚Zigerli‘ aus bäuerlich-handwerklichem Milieu in Bern zugewandert und nach dem Aufstieg in die Berner Oberschicht bemüht, die eigentliche Herkunft durch eine adeligen Namensänderung (‚von Ringoltigen‘) zu tilgen. (vgl. dazu S. 233-238).

²³⁵ RÖCKE, Werner: Thüring v. Ringoltingen. - In: Angermann, Norbert u.a. (Hrsg.): Lexikon d. Mittelalters. Bd. 8: Stadt (Byzantinisches Reich) bis Werl. - München, Zürich: LexMA-Verlag 1997, Sp. 746-747, hier Sp.747.

²³⁶ KELLER: Berner Samstaggeheimnisse. - In: PBB 127 (2005). S. 238 u. S. 221.

²³⁷ Vgl. PETERS, Ursula: Dynastengeschichte und Verwandtschaftsbilder. Die Adelsfamilie in der volkssprachigen Literatur des Mittelalters. - Tübingen: Niemeyer 1999. (Hermæa N.F. 85), darin zum Begriff der *Melusine* als historische Geschlechtermythologie insbes. S. 197-224.

²³⁸ Zur Genealogie siehe u.a. Judith KLINGER, die Gewalttaten im Text mit Brüchen im Zusammenhang sieht und von einer ‚Entkörperung‘ der Genealogie ausgeht, die als Ordnung des Wissens, nicht des Blutes zu verstehen sei. Vgl. KLINGER, Judith: Gespenstische Verwandtschaft. *Melusine* oder die unleserliche Natur des adligen Geschlechts. - In: Emming Jutta (u.a) (Hrsg.): Historische Inzestdiskurse. - Königstein/Taunus: Helmer 2003. S. 46-85, insbes. S. 55 u. S. 58. Dazu auch KELLNER, Beate (a): Ursprung und Kontinuität. Studien zum genealogischen Wissen im Mittelalter. - München: Fink 2004. Zu den männlichen Nachkommen in der *Melusine* angesichts eines ‚genealogischen Überschusses‘ zur Sicherung der Familie vgl. insbes. S. 448. Etwas anders als H.E. Keller beurteilt Beate Kellner in einem weiteren Aufsatz Thürings Gründungslegende tradiert als „ein adelig-genealogisches Legitimationsmuster von Herrschaft, das den komplizierten Verhältnissen des 15. Jahrhunderts in Bern nicht mehr entspricht.“ Es gehe um die Fragen des Ursprungs, um die Frage von sozialen Gemeinschaften überhaupt. *Melusine* als ‚Spitzenahn‘ und die ‚Vertikale‘ sieht Kellner eher auf eine Loslösung aus den bloß horizontalen genealogischen Verbindungen der Menschenwelt in die Nähe des Göttlichen gerückt und mit besonderem mythischem Heil ausgestattet. Vgl. KELLNER, Beate (b):

genealogischen/dynastischen, aber auch gesellschaftspolitisch-historischen Verständnis der *Melusine*, das angesichts der für Thüring nicht mehr wichtigen Lusignan-Dynastie ein anderes ist, als noch in den Fassungen seiner Vorgänger. Für den Brennpunkt der Metamorphosen der Fee ermöglicht das eine erste Orientierung. An diese Überlegungen anzuknüpfen, wird aufgrund der Dichte der Ergebnisse aber nur bedingt zielführend. Fragen zu genealogisch-mythischen Zusammenhängen nimmt in mittelalterlichen Erzählungen überdies nicht nur der Melusine-Stoff für sich in Anspruch.

Im Zentrum der Fragestellung stehen daher der Entzug der Sichtbarkeit und seine Ursache: Melusines figurale Verwandlungsprozesse in Verbindung mit jenem Raum, in dem sich diese narrative (Verwandlungs-)Performance vollzieht.

4.2.2. Der Kern der *materj*: Melusine als Schwellenfigur

Die Melusinenerzählung konzentriert ihren Handlungsverlauf um eine Figur, deren Aspekte als (*Junck-*)*frawe*, *merfej* und *fremde geschoeff* Zwischenräume berühren und dadurch auf eine Schwellenfigur verweisen. Diese Konzipierung zeichnet sich durch ihr enges Verhältnis zum Text aus. An den Prozessen der Brüche und Umbrüche, aber auch am Kern der Erzählung wird dies evident.

Gleich zu Beginn des Prosaromans unterrichtet (*beweÿset* M 11,1) die Vorrede von *einer frawen genandt Melusina* (M 11,1-2), und dem impliziten Leser begegnet bereits im ersten Satz der Brennpunkt des Stoffes (*materj*): die Hauptfigur der *dramatis personae* mit Namen. In den frühen Melusine-Versionen, beispielsweise in der provenzalischen Sage, aufgenommen in die *Otia imperialia* (ca. 1209-1214) des Gervasius von TILBURY, tritt Melusine noch anonym als *domina* oder *domina in serpentem* auf, während Reymund (Raimundus) bereits namentlich erwähnt wird.²³⁹ Thüring stellt seiner Melusine-Figur vor allen weiteren

Melusine. Dämonin, Schlange, Spitzenahn. - In: Neumann Michael (Hrsg.): *Mythen Europas. Schlüsselfiguren der Imagination. Renaissance*. - Regensburg: Pustet 2006. S. 157-173, hier S. 162-164.

²³⁹ Vgl. BANKS S.E. u. J.W. BINNS (Hrsg.): *Gervase of Tilbury. Otia imperialia. Recreation for an Emperor. (Otia imperialia English & Latin)*. - Oxford: University Press 2002. (Oxford Medieval Texts), darin i.xv. *De oculis apertis post peccatum* S. 84-90, hier S. 88 u. S. 90; vgl. dazu auch iii.lvii. *De domina castri de Esperuer* (S. 664-668). BROOKE C.N.L. u. R.A.B. MYNORS (Hrsg.): *Walter Map. De nugis curialium. Courtiers' Trifles. ed. and transl. by M.R. James. (English & Latin)* - Oxford: University Press 1983. (Oxford Medieval Texts), ii.xiii (S.160-162), insbes. iv.ix. (*Henno cum dentibus*, S. 344-348). Weitere Hinweise zu Vorstufen des Romans bietet u.a. LECOUTEUX, Claude: *Zur Entstehung der Melusinensage*. - In: *ZfdPh* 98 (1979), S. 73-84, insbes. S. 76-81.

Die Umstände wie und wann diese anonyme Fee einen Namen erhielt, gelten als unbekannt. Vgl. BACKES: *Fremde Historien*. Tübingen 2004. S. 13.

Kennzeichen eine Hoheitsbezeichnung (*frawen*) voran, ehe weitere Erklärungen zu ihrer Gestalt als *merfaym*, oder ihrem höfisch-adeligen Status (*darzû ein geborne künigin* M 11,2-3) folgen.²⁴⁰ Der Hinweis auf das Menschliche, zumindest der Anteil am Menschlichen, ist der Einführung ihrer Figur damit von Anbeginn bewusst vorgegeben. Sie wird weder als *merfaym* noch als sonst irgendein dämonischen Verdacht erregendes Wesen deklariert. Allen voran ist Melusine zunächst *frawe* und dadurch, additiv zur höfisch-gesellschaftlichen Standesbezeichnung, in der Rolle eines (adelig-)menschlichen Wesens festgelegt. Die Erstbezeichnung erweist sich als essenzieller Kern ihrer Figur; sie bleibt gegen Ende des Romans auch dann beibehalten, wenn Melusines zweite Gestalt (Schlangenschwanz) längst ‚ent-deckt‘ ist (M 141,5-6).

Die wiederholte Akzentuierung auf das *natürliche* und *leipliche* als Mutter rückt sie als Begründerin eines mächtigen Geschlechts (M 11,6-7) so bereits in der Vorrede vom Dämonischen²⁴¹ ab. Im weiteren Verlauf des Textes ist im Zusammenhang mit Geburt und Nachkommen²⁴² dies auch nicht mehr anzuzweifeln. Dort wo ein Verdacht in dämonische Richtungen weisen könnte, etwa wenn Thuring die *materj* vorstellt von „*einer frawen genannt Melusina / die ein merfeyin gewesen vnd noch ist*“ und ihrer Gestalt, die „*nit nach ganzער menschlicher natur ein weyb gewesen ist*“, wird diese „*andere gar fremde vnd selczame außzeychnung*“ (M 12,2-6) vom Verfasser als Gottes Wunderwerk, nicht als *gespenst* gedeutet (M 12,5/7/16-17).

Ausgestattet mit den nötigen christlichen und adeligen Tugenden und dem Privileg, *hochgeporne* zu sein (M 133,18-19), agiert Melusine mit Weisheit und Verständigkeit im Sinne Gottes. Aus diesem Handeln speist sich letztlich auch ihre menschliche höfisch-adelige

²⁴⁰ Ebenso am Beginn des Textes der Hs. O, vgl. SK (1958), S. 36,1f.

²⁴¹ Dämonen „können zwar den Schein der Zeugung und Geburt erwecken, jedoch keine wirklichen Kinder hervorbringen. Entweder es sind geraubte Kinder, oder es sind Phantome, die verschwinden [...]“. MÜLLER: Kommentar. Melusine. Frankfurt a. M. 1990. S. 1044.

²⁴² Melusines Kinder, alles Söhne, tragen, ausgenommen der beiden jüngsten, besondere animalische und/oder monströse ‚Auszeichnungen‘ im Gesicht (vgl. M 46,14-50,27; z.B. Geoffrey mit dem *zan*). Diese verwundern und befremden zwar, werden aber durch die Betonung der sonst schönen, höfisch-adeligen Gestalt und der Bereitschaft zu außerordentlichen Heldentaten relativiert. Einzig Horibel ist als Allegorie für das Schreckliche von *boeser sitten* (M 50, 20-24), weshalb er aus der *historia* scheiden, d.h. getötet werden muss - funktional eine „Entlastung“ der Fee, „deren Ambivalenz damit entscheidend verringert wird.“ Vgl. SCHULZ, Armin: Spaltungsphantasmen. Erzählungen von der ‚gestörten Mahrtenehe‘. - In: Haubrichs Wolfgang (u.a.) (Hrsg.): Erzähltechnik und Erzählstrategien in der deutschen Literatur des Mittelalters. Saarbrücker Kolloquium 2002. - Berlin 2004. (Wolfram-Studien XVIII), S. 233-262, hier S. 258-259. J. KLINGER sieht darin eine „sinnvolle Abwendung einer Apokalypse“, aber auch ein „bloßes Gewaltphantasma“. Vgl. KLINGER: Gespenstische Verwandtschaft. - In: Emming (u.a.) (Hrsg.): Historische Inzestdiskurse. - Königstein/Taunus 2003. S. 53-54 u. S. 63. Expliziter zu den Kindern bereits an anderer Stelle: STÖRMER-CAUSA, Uta: Melusines Kinder bei Thuring von Ringoltingen. - In: PBB 121 (1999), S. 239-261.

Identität, wie die Hochzeitsfeierlichkeiten zur Eheschließung mit Reymund, die kluge Heiratspolitik einiger ihrer heraldischen Söhne und das verwunderliche Ausmaß an Bautätigkeiten und Kultivierung (Bau von Klöstern) bezeugen. Das Insistieren auf christlich-adelige Tugendzeichen findet in der Trennungsszene, dem endgültigen Bruch zwischen Reymund und Melusine, ihren Höhepunkt und erscheint so in mehrerer Hinsicht kontrastiv zu Reymunds Fehlverhalten. Dieser Szene wird an anderer Stelle noch genauer nachgegangen werden.

Vorerst stellt sich die Frage, wie sich die Figur Melusines überhaupt beurteilen lässt, denn trotz aller Darstellung ihres Wesens als tugendreiche *frawe* ist die Sicht auf ihre Gestalt nicht ganz klar. Eine Unsicherheit ihr gegenüber bleibt deutlich erkennbar, auch wenn es bis zu ihrer Entdeckung, wie MÜLLER konstatiert, „wenig Auffälliges an ihr“²⁴³ gibt.

Dabei kann es nicht darum gehen, mögliche dämonische Spuren aufzudecken. Ihre Rollen als Ehefrau und als leibliche Mutter werden genauso wie ihre Nachkommenschaft im Text durch die rechtmäßige Verbindung (Ehe mit Reymund) christlich legitimiert (*so hat sy doch natürliche und eeliche kinder gelassen* M 12,8). Die Gestalt als *merfeÿn* ist demnach nicht das primär Befremdliche an Melusine. Es ist vielmehr der Akt der Verwandlung selbst, den Thüring sicherheitshalber zwischen Gotteswunder und *gespenst* ansiedelt – ein erster bedeutender Schritt in Richtung Schwellenfigur.

Eröffnet wird im gleichen Augenblick ein Raum, der den Blick auf das Hintergründige freigibt: der Verwandlungsraum. Über diesen Raum schreibt Nelly SACHS (1891-1970) Jahrhunderte später in einem ihrer Gedichte des Melusine-Zyklus treffend: „Verwunschen ist alles zur Hälfte / abwärts wandert das Licht / ins Hintergründige - /.“²⁴⁴ In ihrer Dichtung bedeutet diese Hälfte den Teil von transzendierender Bewegung ins Jenseits nicht als eine getrennte Sphäre, sondern als die andere Dimension ein und derselben Welt: „Das Jenseitige ist nichts als das verwandelte Diesseitige, das ‚Verwunschene‘ nichts als das unsichtbare ‚Hintergründige‘ des ‚Vordergrunds‘, des auf den ersten Blick allein Wirklichen.“²⁴⁵ Ganz ähnlich kann das für die sich verwandelnde Körperhälfte der frühneuzeitlichen Melusine gesehen werden. Einerseits verweist der hybride Körper auf einen Raum außerhalb der Wirklichkeit, die untere Körperhälfte ist der Wegweiser ebendahin. Andererseits verbleibt die

²⁴³ Vgl. MÜLLER: Kommentar. Melusine. Frankfurt a. M. 1990. S. 1032.

²⁴⁴ SACHS, Nelly: Fahrt ins Staublose. Gedichte. 1. Aufl. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1988. S. 192.

²⁴⁵ BENNHOLDT-THOMSEN Anke u. Alfredo GUZZONI: Melusine. Herkunft und Bedeutung bei Nelly Sachs. - In: Euphorion 81 (1987), S. 156-170, hier S. 159.

obere Körperhälfte in der narrativen Wirklichkeit verhaftet, um nach wie vor, wie noch zu sehen sein wird, eine wichtige Funktion zu erfüllen.

Dieses wundersame Andere – ihre Verwandlung in Form einer *aufzeyerchnung* – erhöht das Wesen und ihre Gestalt analog zur Titelbezeichnung *frawe* auf Leserebene bis zu einem bestimmten Grad, insbesondere im christlichen Verständnis eines Geschöpfes Gottes. Vorerst, das heißt bis zur öffentlich sichtbaren Verwandlung, markiert die noch nicht sichtbare Auszeichnung für die Protagonisten eine Unterscheidung allein durch besondere Zeichen. Getragen wird dies aber nicht durch eine deutliche Differenzierung, sondern eher vom Status des auf den ersten Blick Unbekannten, später des Ungewöhnlichen und Außergewöhnlichen, das sich wiederholt an der Frage um Melusines Herkunft (Name, Ort, Geschlecht/gesellschaftspolitischer Status und Stand M 35,21-25) reibt. Den Fokus auf ihre Figur gerichtet, bedeutet dies für ihr Umfeld auch ein Oszillieren zwischen Wissen und Nicht-Wissen, Sichtbarem und Verborgenenem.

Erst die Herkunft aus dem Berg *Awalon* (M 11,3) sowie die Vorwegnahme ihrer samstäglichem Verwandlung im Prolog verweisen, allerdings nur für den Leser, auf das *selczame* und *wunderliche* ihrer Gestalt, die sie als *halbe gespenste* (M 11,6) auszeichnen. Für die Protagonisten bleibt bis zur öffentlich sichtbaren Verwandlung nur der Verdacht. Eine Auskunft darüber, woher Melusine stammt, wird nur im Prolog partiell enthüllt (Tochter einer *merfeyin vnd doch [...] künigin*, M 12,21-22).

Nach einer langen Aneinanderreihung von Aventiuren-Episoden lichten sich einzig für Melusines Sohn Geoffrey gegen Ende des Romans die genaueren Zusammenhänge um Melusine, wenn auch durch Zufall und nicht durch eine ernsthafte Suche. Das ‚Hintergründige‘ tritt gewissermaßen erst in den Vordergrund, als Geoffrey zum Zweck einer Aventiure (Tötung eines Riesen) in eine Höhle hinabsteigt und im Inneren des Berges *Awelon* (M 138,3) auf die mit *gold* und *edelm gestein* reich geschmückte Grabkammer seiner Großeltern (Presine und Helmas, M 137,21-30) stößt. Eine am Grab befindliche Tafel enthält die in Stein gemeißelte Vorgeschichte, welche als Text im Text durch die narrative Stimme Presines Aufklärung betreibt.

Erst zu diesem Zeitpunkt wird die davor verschleierte Abstammung Melusines aus der Verbindung Presines mit dem Menschen-König Helmas, *künig vnd herre zu Albanie* (Helinas d’Albanie/Schottland M 138,10-11), enthüllt, wird das Geheimnis um ihre Verwandlung rückblickend ‚ent-deckt‘ (M 138,1-141,2). Der Leser nimmt mit Geoffrey in einer Verdoppelung des Blicks auf die Tafel all die zuvor geäußerten Verdachtsmomente, das

Hörensagen um die im Dunkel liegenden, ‚fremden seltsamen Dinge‘ (M 135,12-136,6) als sichtbar gewordenen Beweis (Text) wahr. Schon die Darstellung des Eingangs als schwarzes Loch, das Geoffrey erst wieder suchen muss (M 137,1), bevor er hinabsteigen kann, verweist auf die bis dahin dunkle, nahezu ortlose Stelle des Wissens. Kontrastiv dazu liegt die ‚golden‘ und ‚reich‘ präsentierte genealogische *und* verwandlungstechnische Wahrheit, ‚das Hintergründige‘, dann auch in hellem (Tages-)Licht (M 137,19).

Dennoch vermag dieser Rückblick nicht alle undeutlichen Stellen zu erhellen. So verbleibt nicht nur Geoffrey „*noch etwas in zweiffel was diß were*“ (M 141,8). Einen auch narrativ sinnvollen Nutzen können ihm weder die Aventure noch die Entdeckung der Vorgeschichte einbringen. Der Rückblick bleibt daher auch für den Leser ohne Gewinn. Jede Vorstellung kontinuierlicher Zeitlichkeit eines Ablaufs von Ursprüngen und Folgen müsse, so Judith KLINGER treffend, „in solchen rückwärts erzählten Zwangsläufigkeiten kollabieren.“

Unbeantwortet und daher unklar für eine nähere Bestimmung der Melusine-Figur bleiben demzufolge mehrere Punkte.

(I) Bis zum Schluss bleibt der genauere Status Presines fraglich. Ist Melusines Mutter eine Feen-Figur oder lediglich eine (zaubernde) Königin? Einen expliziten Hinweis über Presines Herkunft liefern weder die Inschrift noch der Melusine-Roman insgesamt; ganz im Gegensatz zur französischen Fassung, denn in Jean d’Arras Prosa-Version tritt das Wunderbare offenkundiger zutage. Die Handlung setzt dort mit Melusines Mutter ein, Herkunft und Rückkehr in eine dezidiert dargestellte Feenwelt (Insel Avalon) werden nicht verschleiert und Presine als Schwester der Fee Morgane wird deutlicher einer Feen-Figur zugewiesen.²⁴⁶ Die eindeutig feenhafte Zuordnung wird im Gegensatz dazu in Thürings Version, auch für die Melusine-Figur, tendenziell ins Dunkel und Ungewisse verschoben oder zumindest erschwert. An das Wunderbare der Feenwelt vermag das *gespenste* im Berg, wenn überhaupt, kaum zu erinnern.

(II) Das liegt nicht zuletzt an der Verortung des Berges *Awelon*. Der grundsätzlich charakteristische Topos des Mythischen/Wunderbaren auf einer weit entfernten (Feen-)Insel Avalon (ir./keltisches Feenland), oder eines unbekanntes Ortes außerhalb des narrativen Raum-Zeit-Geschehens, wird in Thürings spätmittelalterlichem Text seiner Vorlage entsprechend in den Bereich des Bekannten hereingeholt. *Awalon* wird in den Berg verlegt,

²⁴⁶ Vgl. MÜLLER: Kommentar. Melusine. Frankfurt a. M. 1990. S. 1026.

zudem explizit lokalisiert²⁴⁷ (M 11,3-4) und zeitlich fixiert²⁴⁸ (M 14,1-3).

(III) Der ‚Text im Text‘ als nachträglicher Hinweis zum Kern der *materij* und damit zu Melusines Metamorphosen, der Versuch, dieses Wunder gewissermaßen post scriptum rational zu erklären, wirft mehr Fragen auf, als es klären kann.

(IV) Neben dem anfänglichen Wunderwerk Gottes werden die Metamorphosen im Text der Höhle als die Gaben (*gob* M 139,24) und zugleich strafende Antwort der Mutter auf die Rache Melusines und ihrer Schwestern am Vater (Einschluss im Berg *Awelon* M 139,9-14) dargelegt. Diesen ‚Gaben‘ fällt also ein durchwegs ambivalenter Charakter zu und auch innerhalb des Textes werden sie unterschiedlich bewertet, von Geoffrey noch als die drei *gob oder flüche* (z.B. M 151, 3-4), von Melusines Schwester Meliora eindeutig als *fluch* „[...] *also sein wir zū gespenst worden* [...] (M 162,1-3)“. Das erklärt rückblickend die Metamorphose(n) von Melusines Unterleib in einen Schlangen- oder Drachenschwanz, „*das sý sol sein und werden* [...] *von dem nabel hin vder ein schlang oder wûrm* (M 139,26-27)“. Auf Leserebene gerät die vormals als *auszeychnung* und Wunderwerk Gottes bekräftigte Metamorphose dadurch jedoch in eine ambivalente Stellung.

(V) Von großer Unklarheit zeugen auch die Bedingungen, die sich an die ‚Gaben‘ knüpfen und die allein in der Gewährung der ‚Freiheit‘ Melusines und dem damit zusammenhängenden Sicht- und Sprechverbot (M 139,28-32) erfüllt werden können. Während das Sichtverbot von Beginn an thematisiert wird, erhält das Sprechverbot zunächst keine genauere Begründung, es äußert sich implizit in Melusines Verschweigen ihrer genaueren Herkunft. Innerhalb der sozial-gesellschaftlichen und politischen Bezüge des Spätmittelalters führt allein das Sichtverbot zum Scheitern Melusines auf menschlich-adeligem Parkett. Ein Scheitern, das, so will es die „narrative Stringenz“ des Tabu-Motivs, schon im Vorhinein darauf angelegt ist. Der sonst „geläufige Automatismus“ aber fehlt im ersten Tabu-Bruch, Reymunds heimlicher Beobachtung Melusines im Bad.²⁴⁹ Die Übertretung bleibt vorerst (noch) ohne jede Konsequenz. Warum dies möglich ist, wird sich noch zeigen. Deutlich unklarer hingegen erweist sich die nachträgliche Erklärung eines Sprechverbots, das bis dahin auch nicht zur Sprache kommt.

²⁴⁷ Vgl. MÜLLER: Kommentar. Melusine. Frankfurt a. M. 1990. S. 1042. Müller verweist auf die Bezeichnung als Feenland „noch deutlich bei Jean d'Arras [...]. Couldrette denkt schon nicht mehr an die Feeninsel, sondern an einen verwunschenen Berg in Northumberland.“ (ebd.). Thüring verlegt *Awelon* nach Frankreich.

²⁴⁸ Die zeitliche Fixierung soll hier als eine Integration der Feenwelt in das Raum-Zeitgefüge der narrativen höfischen Wirklichkeit des Textes verstanden sein. Zum Hinweis auf die franz. Vorlage und deren Datierung in eine „Sagenzeit“, vgl. MÜLLER: Kommentar. Melusine. S. 1045.

²⁴⁹ Vgl. KLINGER: Gespenstische Verwandtschaft. - In: Emming (u.a.) (Hrsg.). Königstein/Taunus 2003. S. 48.

(VI) Die nur knapp erwähnte Vorgeschichte zur Tabukonstellation der Elterngeneration (Presine und Helmas) klärt diesen Umstand nur bedingt. Während Jan-Dirk MÜLLER dem Vergehen von König Helmas, das übertretene Besuchsverbot im Kindbett, sexuelle Züge beimisst²⁵⁰, deutet Judith KLINGER diesen Verstoß in eine andere Richtung. Sie verlagert das im Text dargelegte Besuchsverbot durch Dritte auf ein allgemeines Erkenntnisverbot (*wissen/erfahren*), das sich auf den Geburtsvorgang bezieht. Damit sei nichts anderes besagt, als dass dem Ehemann und Vater jeder Einblick in die Herstellung der einzigen Form von Blutsverwandtschaft verwehrt sei, die unter mittelalterlichen Bedingungen „unbezweifelbar und leibhaftig festgestellt werden kann: der zwischen Mutter und Kind. Helmas ist genötigt [...] [diese] zu unterstellen, so wie Reymund auch Melusines ‚stat‘ und ‚wesen‘ nicht erkennen, sondern nur unterstellen kann.“²⁵¹

Welche Rolle spielt das aber für die Deutung Melusines, deren Geheimnis ausdrücklich weder gesehen noch an Dritte weitergegeben werden darf (M 139,32)? Denn im Gegensatz zur Vorgeschichte ihrer Eltern gibt es bei ihren Geburten keine geheimnisvollen dunklen Stellen des Wissens. Alles vollzieht sich strikt nach gesellschaftlichem Recht und christlich-höfischer Ordnung, für die Hochzeitsnacht gibt es neben Zeugen (M 41,9-15) eine Segnung der Brautleute durch den anwesenden Bischof (M 41,15-16). Geburt und Kindbett werden nicht weiter thematisiert, es genügt, dass Melusine natürliche *und* leibliche Mutter ist. Wissen und *erfahren* in eben diesem Zusammenhang stehen damit nicht mehr zur Diskussion. Beide Komponenten werden auf eine neue Ebene übertragen und führen in ihrer Diskrepanz auch in eine gänzlich andere Richtung (vgl. zweiter Tabubruch), die das Verschweigen des Sprechverbots jedoch weder begründet noch klärt.

Zusammenfassend lässt sich folgende Zwischenbilanz ziehen: Aus all diesen Gründen findet sich in diesem ‚Text im Text‘ der Grabkammer letztlich nicht des Pudels Kern im Sinne einer rein dämonologischen Deutung Melusines. Thüring rückt, wie zu sehen war, von einer deutlich dämonisch inszenierten Figur bewusst ab, sie auf eine diesbezügliche Rolle festzulegen gilt längst nicht mehr als zielführend.²⁵²

²⁵⁰ Vgl. MÜLLER: Kommentar. Melusine. Frankfurt a. M. 1990. S. 1077-1078. u.a. auch die älteren Beiträge im Zusammenhang mit Feminismus und Gender, dazu stellvertretend JUNK, Ulrike: So müssen Weiber sein. Zur Analyse eines Deutungsmuster von Weiblichkeit am Beispiel der Melusine des Thüring von Ringoltingen. - In: Bennwitz Ingrid (Hrsg.): Der frauwen buoch. Versuche zu einer feministischen Mediävistik. - Göppingen: Kümmerle 1989. (Göppinger Arbeiten zur Germanistik 517), S. 327-352, insbes. S. 335-336.

²⁵¹ KLINGER: Gespenstische Verwandtschaft. - In: Emming (u.a.) (Hrsg.). Königstein/Taunus 2003. S. 57-58.

²⁵² Vgl. DRITTENBASS, Catherine: „unde fabulatur a quadam melusina incuba – ein Blick durch die dämonologische Brille auf Begegnung und Bund zwischen Reymund und Melusine. - In: Schnyder André u.

Wenn auch nicht eindeutig dämonischer Natur, so bleibt doch und gerade aufgrund der Widersprüchlichkeiten ein zumindest ambivalenter Rest. Diesen weiß die Inszenierung als Figur der möglichen Anderwelt durch das ‚Halbe‘, das Partielle und Hybride, bezogen sowohl auf das Gespenstische als auch auf ihre Gestalt zu nutzen. Es verweist permanent auf ihren Status im Da-Zwischen und damit auf den Kern der *materij*: auf die Inszenierung Melusines als Schwellenfigur.

Das schließt jedoch die Gefahr mit ein, sie ins Allgemeine zu deuten. Jenseitige Wesen, Zauber-, Natur- und Mensch-Tierwesen, überhaupt Mischwesen aller mehr oder minder übernatürlicher Art werden in Sagen, Mythen und Märchen zu Schwellenfiguren. Sie kommen aus einem (Be-)Reich im Dazwischen, aus der Zone eines Übergangs jedweder Art. Ihre Deutung verläuft in diese Richtung. Bezeichnend für jene Figuren ist ein ambivalenter Zug, eine ambivalente Seite. Sie verkörpern Funktionen als Paten- oder Helferfiguren, ordnungs- und/oder sinnstiftende, aber auch zerstörende Elemente, als gatekeeper oder als Wächter des Kosmos gegenüber dem Chaos. Zu nennen sind hier alle Arten vom Typ des sogenannten *shapeshifters*. Als populäre Schwellenfigur auf der Grenze zwischen Mensch und Tier werden im Mittelalter beispielsweise die *Wilden Menschen* angesehen²⁵³, auf das *wildiu wip* wurde bereits verwiesen (vgl. Kap. 3.2.1.). Bedingt durch einen Paradigmenwechsel gerät die eindeutige Trennung zwischen Mensch und Tier im fortschreitenden Mittelalter immer mehr zum strittigen Punkt klerikaler Thesen. Es ist also kein Zufall, wenn im späten Mittelalter das Interesse an Grenzphänomenen der Natur und Lebewesen (Wilde Leute) wächst, „[...] die eine Differenz Mensch/Tier in frage stellen.“²⁵⁴

Thürings Melusine dagegen wird zur Schwellenfigur nicht allein durch ihre Inszenierung entlang liminaler Orte oder ihrer Metamorphosen. Bereits der Roman selbst erweist sich als Schwellenwerk, der Melusine über eine allgemeine Deutung als Schwellenfigur hinausweist. Diesem Ausgangspunkt sind zwei Faktoren zugrunde gelegt.

Erstens die Auffassung eines Textkörpers der medialen Umbruchphase(n), dessen Form der

Jean-Claude Mühlethaler (Hrsg.): 550 Jahre deutsche Melusine – Coudrette und Thüring von Ringoltingen. Beiträge der wissenschaftlichen Tagung an der Universität Bern und Lausanne vom August 2006. - Bern, Berlin (u.a.): Lang 2008. (Tausch Textanalyse in Universität und Schule 16), S. 83-109, insbes. S. 84. Vgl. dazu auch KLINGER (2003) S. 71; ebenso BACKES: Fremde Historien. Tübingen 2004. S. 150.

²⁵³ Vgl. FRIEDRICH, Udo: Menschentier und Tiermensch. Diskurse der Grenzziehung und Grenzüberschreitung im Mittelalter. - Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2009. (Historische Semantik 5), S. 115.

²⁵⁴ Vgl. KLINGER: Gespenstische Verwandtschaft. Königstein/Taunus 2003. S. 84, Anm. 93. Siehe insbes. Auch SALISBURY, Joyce E.: The beast within. Animals in the Middle Ages. - New York (u.a.): Routledge 1994.

Übertragung und Entstehungszeit im Übergang von der mittelalterlichen Handschrift zum neuzeitlichen Buch²⁵⁵ dem vorliegenden Text die Stellung eines Schwellentextes zuweist. Zweitens die allgemeine literaturhistorische und gesellschaftspolitische Umbruchphase vom Spätmittelalter zur Frühen Neuzeit. Melusine wird angesichts dieser basalen Faktoren zu einer Schwellenfigur der Umbruchphase(n) in mehrerer Hinsicht:

(a) in der narrativen Konzeption einer christlich-humanisierten Fee, *frawe* (Herrscherin) und leiblichen Mutter auf menschlichem Terrain (Integration in die narrative Wirklichkeit), (b) das Erzählschema betreffend in der Ab- und Loslösung der mehr oder minder dämonischen, erotisierten, verheimlichten oder streng zu verheimlichenden Feen-Geliebten in einer Entwicklung hin zur stilisiert klugen, treuen, liebenden, christlich-legalen Ehefrau und auf (c) der Textebene in der Situierung eines Eid- und Treuebruchs, der schließlich selbst eine Umbruch-Phase einleitet, zuletzt in (d) der Inszenierung ihrer Gestalt, der durch eine extrinsische, fremd bewirkte Metamorphose (Gabe/Fluch) jede feenhafte Allmacht entzogen ist.

4.2.3. Begegnungen und Metamorphosen entlang liminaler Räume

Bevor es im Melusine-Roman zum Umbruch kommt oder genauer, bevor es dem Stoff entsprechend zu einem Eid-Bruch kommen muss, wird Melusines Auftreten zunächst durch Begegnungen im privaten Raum einerseits, im öffentlichen Raum andererseits entlang liminaler Räume inszeniert.²⁵⁶ Dem Akt des Sehens (Blick) kommt dabei eine besondere Bedeutung zu. Als der nobelste und erkenntnisträchtigste aller Sinne²⁵⁷ ist das Sehen im Melusine-Roman eine wichtige Komponente von Erkennen und Wissen für die Herstellung und Aufrechterhaltung von Tugend und Ehre, aber auch in der Divergenz von Nicht-Wissen im (Ver-)Sehen sowie in der (Ent-)Täuschung.

Von Beginn an gilt den wichtigsten Personen stets ein Blick, zumeist der alles entscheidende. Dies zeigt in auffälliger Weise bereits der Beginn der *historia*. Reymund, aus ärmlichen Verhältnissen stammend, wird in einer eingehenden Betrachtung unter seinen Brüdern

²⁵⁵ Vgl. BACKES: Fremde Historien. Tübingen 2004. S. 6.

²⁵⁶ ‚Privat‘ kann hier nicht im modernen Sinne verstanden werden, es verweist in diesem Roman einerseits auf das Abgesonderte, das Für-sich-Bestehende (Melusine im Bad). Andererseits ist hinsichtlich der Metamorphose sowie der Bad-Beobachtungs-Szene deutlich der Begriffsanklang an die Heimlichkeit gegeben, in einer weiteren Szene (Versöhnung nach dem ersten Tabubruch) auch jener der Intimität. ‚Öffentlichkeit‘ meint hier ein Kollektiv, das über diese abgesonderten Räume hinaus den Hof und damit den Raum und Blick des Allgemeinen darstellt.

²⁵⁷ ESDERS, Karin: Blick. - In: MLÄ. Stuttgart (u.a.) 2006. S. 67-68, hier S. 67.

ausgewählt, um bei seinem wohlhabenden Verwandten Graf Emmerich von Portiers zu leben: „*der graff [...] begunde die jüngling seines vettern [...] ansehen vnd beschawen Vnder den drejen der jüingste Reymund genannt jm ze mal gefaellig was / (M 15,8 u. 12-15).*“ Dieser Akt des *Beschawens* wird von den handelnden Haupt- und Nebenpersonen später wiederholt narrativ durchgespielt. Der Ort wechselt dabei zwischen einem öffentlichen und einem privaten. In einer ersten Vorschau erweisen sich Melusines Metamorphosen daher als entlang den privaten und öffentlichen Blicken entsprechend inszeniert. Das wirft Grenzen auf, es öffnet aber auch Schwellenräume, die überwunden werden wollen, die aber nicht überwunden werden können (vgl. dazu die zweite Metamorphose). Es kommt zu einer Inszenierung von Blicken entlang von Schwellen-Räumen, Grenzen und Metamorphosen, die sich als wichtige Komponenten allesamt aufeinander beziehen und wechselweise zusammenspielen. Der Fokus richtet sich dabei auf den Kern der *materj*, der, Richard SCHRODT folgend, in der Melusinengeschichte anzusetzen ist.²⁵⁸

4.2.3.1. Erste Begegnung mit Melusine – erste Schwellenräume

Dem wie auch immer begründeten Mangel des Helden im narrativen höfischen Diesseits wird in mittelalterlichen Texten eine Feenwelt zumeist kompensierend gegenübergestellt. Der anderweltliche Überschuss der Feenliebe wirkt darin gewissermaßen ausgleichend.

Diese Rolle übernimmt dergestalt eine der „ersten (anonymen) Feen der französischen Artuswelt“²⁵⁹ im altfranzösischen Lai *Lanval* (ca. 1160-1170) der Marie de FRANCE. Bea LUNDT sieht die „Kraft dieser namenlosen Melusinen-Gestalt“ in keiner späteren Variante mehr so ungebrochen und ganzheitlich dargestellt.²⁶⁰ Ob und wie sehr diese Figur tatsächlich der Melusine gleichzusetzen ist, bleibt fragwürdig. Ganz offensichtlich aber besitzt diese völlig autonom agierende feenhaft Geliebte noch jene Allmacht, über den Bruch eines von ihr gestellten Tabus (vgl. ir. *geis*) hinwegzusehen, als auch in einer Umkehrung des klassischen Rollenverhältnisses das Leben des Helden zu retten und ihn mit sich zu nehmen. Die Ausgangssituation entwirft das Bild einer unmissverständlichen Mangelsituation des Helden am Artushof.²⁶¹ Das Erzählschema dieses Feen-Typus und seiner Welt (vgl. Kap. 3.2.)

²⁵⁸ Vgl. SCHRODT: Textstrukturen in der Melusine. - In: Keller/Kragl (Hrsg.). Göttingen 2009. S. 471.

²⁵⁹ Vgl. BURRICHTER: Die narrative Funktion der Feen und ihrer Welt. Tübingen 2003. S. 284.

²⁶⁰ Vgl. LUNDT, Bea: Schwestern der Melusine im 12. Jahrhundert. Aufbruchs-Phantasien und Beziehungsvielfalt in Texten von Marie de France, Walter Map und Gervasius von Tilbury. – In: Dies. (Hrsg.): Auf der Suche nach der Frau im Mittelalter. - München: Fink 1991. S. 233-253, hier S. 242.

²⁶¹ Vgl. Marie de FRANCE: *Lanval*. - In: RIEGER, Dietmar (Hrsg.): Die Lais. Übers., m. e. Einl., e.

entrückt den Helden dem Hof und letztlich dem narrativen Diesseits. Lanval folgt der Feen-Geliebten am Ende in ihr Reich, das noch alle Züge eines mythisch-jenseitigen Feen-Reichs trägt: „Mit ihr geht er fort nach Avalon, das erzählen die Bretonen, auf eine Insel, die sehr schön ist. Dorthin wurde der junge Edelmann entrückt!“²⁶² Dieser entsprechend dem (jenseitigen) Feen-Reich endgültige Fortgang erfolgt aus dem Raum-Zeit-Geschehen der narrativen Wirklichkeit in eine Welt, die nur mehr angedeutet, jedoch nicht mehr näher ausgeführt wird. Es gibt nichts mehr zu erzählen, der Held verlässt den Raum des Narrativen selbst.²⁶³

In diesen von Armin SCHULZ unter dem Begriff der ‚Spaltungsphantasmen‘ vereinten Erzählungen fehlt bereits die ursprüngliche Funktion des Mythos (Liebe zur Fee). Im Kontext der höfischen Liebe gerät er „in den Sog eines neuen Funktionszusammenhangs: der Mythisierung und damit unhintergehbaren Letztbegründung von heimlicher, gesellschafts-abgewandter Liebe (Lanval).“²⁶⁴

Thürings Melusine-Figur dagegen ist dies alles nicht. Kaum mehr mit Allmacht ausgestattet und auch keine Kompensationsform in einer gegensätzlichen Feenwelt, ist Melusine weder die geheime noch die verklarte Mythisierung einer erotischen Liaison des Helden. Diesen vermag sie nur bis zu einem bestimmten Punkt zu retten. Es gibt kein Feenreich mehr, und wohin Melusine entschwindet, kann Reymund ihr nicht folgen. Einzig in der Unkenntnis ihrer Herkunft liegt ein letzter Rest ihrer geheimnisvollen Erscheinung.

Bei genauer Betrachtung vollzieht sich in Thürings *historia* vorerst auch keine Kompensation eines Mangels mithilfe der feenhaften Gegenwelt. Reymund wird am Hof des Grafen von Poitiers begünstigt und bevorzugt (M 16,16-17,1). Er erlangt Ehre, gezwungenermaßen auch von Seiten des Hofgesindes, der Freunde und Gönner des Grafen (M 17,3-4). Das wird wertfrei auf Reymunds Fleiß und Blutsverwandtschaft zurückgeführt (M 17,1-2), ein Konfliktpotential ist denkbar, wird aber mit keinem Hinweis erwähnt.

Melusines Auftritt erfolgt daher erst im Zuge der eigentlichen Krise, an dem Punkt jener Ausweglosigkeit, an welchem Reymund selbst einen Schwellenraum tangiert. Auf der Jagd

Bibliographie sowie Anm. vers. v. D. R. unter Mitarb. v. Renate Kroll. - München: Fink 1980. (Klassische Texte des roman. Mittelalters in zweispr. Ausg. 19), S. 208-249, hier bes. S. 208. Zur Mangelsituation und zum Gegenpart/Gegenpol Fee(-nwelt) versus Artuswelt siehe inbes. BURRICHTER, S. 284-286.

²⁶² Marie de FRANCE: Lanval. - In: RIEGER (Hrsg.): Die Lais. München 1980. S. 249.

²⁶³ „Niemand hörte mehr von ihm sprechen, und auch ich [Marie de France, Anm. G.S.] weiß über ihn nichts weiter zu erzählen.“ Marie de FRANCE: Lanval. - In: RIEGER (Hrsg.): Die Lais. München 1980. S. 249.

²⁶⁴ Vgl. SCHULZ, Armin: Spaltungsphantasmen. Erzählungen von der ‚gestörten Mahrtenehe‘. - In: Wolfram-Studien XVIII (2004), S. 233-262, hier S. 237.

kommt es zum Unglück, er tötet durch *vngefell* seinen Herren *und* Blutsverwandten, den Grafen von Poitiers. Eine gesellschaftlich sanktionierte Grenze wird dadurch zum ersten Mal dezidiert und in doppelter Weise übertreten. Ein Versehen, das im Abseits passiert; Reymund ist mit dem Grafen allein, es gibt keine Zeugen. Ort und Zeit des Geschehenes deuten einen ersten Schwellenraum an, sie sind als der Wald und die Nacht durchaus als ambivalente Raum-Zeit-Konstellation zu betrachten. Der Wald steht allgemein für die Wildnis, für den unzivilisierten, unerschlossenen und unbekanntes Raum abseits der sozialen Normen und der Gesellschaft. Andererseits ist er bekannt (*walde von Columpier* M 17,12) und dient hier als der Raum für ein adelig-kultiviertes Vergnügen (Jagd). Die Wildnis in Form der rohen und wilden Gewalt (Wildschwein) auf der einen, die höfisch-kultivierte Welt auf der anderen Seite prallen schließlich aufeinander, als alle höfischen Attribute entschwinden (Gefolge, Jagdhunde M 17,15-24). In dieser Isolation bzw. Separation durchbricht das Wilde den Raum, als der Graf von Pferd absteigt und damit das letzte höfische *und* ritterliche Attribut ‚verlässt‘. Die Ehre wird nun zur Thematik des Paradoxen. Für den Grafen bedeutet sie den Tod, denn durch *eines schweȳns willen* (und ohne Pferd) zu fliehen wäre schändlich (M 19, 25-28). Er stirbt, weniger ehrenhaft, durch seine eigene Lanze in der Hand Reymunds, der durch ein Missgeschick (*vngefell*) das Schwein verfehlt und stattdessen seinen Herren durchbohrt (M 20, 3-6). Damit haben auch die Seiten blitzartig gewechselt. Auf dem Spiel stehen nun die Ehre und das Leben Reymunds. Gleichzeitig aber bildet diese Konstellation auf dem Boden fern ab aller sozialen Normen (Hof) die Grundlage, dass ein Mann durch sein *„übel tûn vnd seiner missetatt sol in grossen vnd zeitlichen eren erhoecht werden / wann es doch vnzimlich ist das von übel tûn yemant sol auffkommen / gelobt oder geeret werden* (M 19,3-6).²⁶⁵ Der Ursache dieses Zwiespalts wird Bedeutung, aber keine dämonische Instanz zugrunde gelegt. Es ist vielmehr Gott in seinem mannigfaltigen Wunderwirken und die unerklärliche Gestalt der Natur, die sich in den Sternen am Himmel abzeichnet und auf dem Erdboden als Tatsache bewahrheitet (M 18,12-19,6). Melusines erstes Erscheinen ist demnach auch keinesfalls zwingend als eine Reaktion auf Reymunds Fluch zu lesen (*verflucht sey die stund in der ich empfangen ward oder ye an die welt kam* M 21,20-21).

Nicht eine Fee entrückt Reymund aus dieser Notsituation, vielmehr ist es die Kehrseite des Glücks, das Unglück selbst, das ihn unmittelbar nach der Tat in eine tiefe Krise stürzt. Und

²⁶⁵ Beate KELLNER sieht darin das „Außergewöhnliche zugleich aber auch Verbrecherische des Gründungsvorgangs.“ Vgl. KELLNER: Melusine. Dämonin, Schlange, Spitzenahn. Regensburg 2006. S. 166.

das entrückt ihn in erster Linie von sich selbst. In diesem psychologisch motivierten, ausweglosen Schwellenzustand tangiert Reymund einen Status im Dazwischen. Völlig handlungs- und weisungsunfähig ist er ziel- weg- und willenslos, es bewegt sich nur noch sein Pferd *on fueren und on weysen* (M 21,26). In diesem Zustand körperlicher Passivität und geistiger Abwesenheit trifft er erstmals auf Melusine, die er jedoch nicht wahrnimmt. Der erste Blick auf ihre Person ist ein Nicht-Sehen im Über-Sehen, einmal aufgrund seines tranceähnlichen Zustandes „zwischen Leben und Tod“²⁶⁶, der ihn blind für seine Umgebung macht, zudem in der erneuten Thematisierung der Ehre: Die Entrückung seines Selbst ist zugleich auch eine des Hofes insofern, als er die in dieser Begegnung angemessenen Standespflichten, den respektvollen Gruß an die Dame(n), vergisst. In einer Vorausschau auf die später folgende Trennungsszene mündet dieses Vergessen in einer deutlichen Übertretung einer Grenze nicht nur der gebotenen Höflichkeit. Reymunds Schweigen und seine körperliche wie geistige Passivität stehen hier in einem Gegensatz zu seinem späteren verbalen Ausbruch flammenden Zornes (vgl. Kap.4.1.4.4.).

Zum tatsächlichen ‚Hin-Sehen‘ braucht es schließlich das Eingreifen Melusines: Sie fasst den Zügel des Pferdes, das sofort anhält. Der tranceähnliche Schwellenzustand ist durchbrochen. Reymund kommt wieder zu sich und erkennt als erstes ihre körperlichen Reize (*Da begund er die vnsaeglichen schoenheit ired leybs fast sere beschawen* M 23,5-6). Wieder zum Leben erweckt wird er handlungsfähig, steigt vom Pferd, betritt den Boden und damit den Wirkungskreis Melusines: „Diese Ausgangskonstellation ist auffällig Reymunds Willen entzogen (Totschlag, ungewollte Begegnung, ‚Vergessen‘ der Standespflichten). In traumhafter Folgerichtigkeit gerät Reymund in die Sphäre Melusines, deren Weisungen er sich unterwirft.“²⁶⁷ Eine entscheidende Voraussetzung der Begegnung ist folglich eben jener Schwellenzustand zwischen Leben und Tod, von dem Reymund selbst sagt, Leid und Kummer über ein großes Unglück hätten ihn dazu gebracht, „*das ich nit kund wissen ob ich tod oder lebendig was / wann ich was also von mir selbs kommen das ich nit weste was ich tett oder wo ich was / vnd noch ewer noch niemantz nicht achtet [...]*“ (M 23,12-15).“

Der Bitte um Verzeihung kann Melusine zu diesem Zeitpunkt noch nachgehen, in der Phase der endgültigen Trennung ist ihr dies nicht mehr möglich. Unmittelbar auf die Erweckung aus dem tranceähnlichen Klagezustand folgt der Bund mit Reymund, der im Grunde genommen

²⁶⁶ Vgl. dazu auch DRITTENBASS: „unde fabulatur a quadam melusina incuba“. Bern (u.a) 2008. S. 85.

²⁶⁷ MÜLLER: Kommentar. Melusine. Frankfurt a. M. 1990. S. 1046.

ähnlich dem Lai *Lanval* eine Rettung seines Lebens bedeutet. Dies geschieht nicht mehr durch besondere Feen-Mächte, sondern eher durch List (Landgewinn durch Hirschhaut M 26,26f.) und klugen Rat. Einzig die Anrede Reymunds bei seinem Namen (*Reymund lieber freünd* M 23,18) und Melusines Kenntnis über sein *vngefell* verweisen auf letzte Reste einer möglichen Feenwelt, auf Melusines besondere ‚Gabe‘ (Weissagung). Über allem jedoch stehen die Vorsehung und der Wille Gottes, erst *nach got* ist Melusine diejenige Instanz, durch die Reymunds *gelücke vnd saelde vnd eren* sich erhöhen werden (M 24,29-25,3).

Bei genauem Hin-Sehen auf Leserebene treten in dieser ersten Begegnung zwei signifikante Auffälligkeiten in den Vordergrund. Melusines Figur wird relativ statisch, beinahe bildhaft eingeführt. Welchen Urzustand eine Erzählung ihren verwandelten Wesen zuweist, so Uta STÖRMER-CAYSA, sei unterschiedlich, insbesondere bei Erzählungen, deren verwandelte Figuren im Grundmodus der Anderwelt in die erfundene Zeit der Erzählung treten.²⁶⁸

Dieser Eintritt erfolgt weder unvermittelt noch unter außergewöhnlicher Inszenierung oder Dynamik. Melusine steht, mit dem Hinweis *hochgeboren* und *von adelicher gestalt* (M 22,6-7) zu sein, bei einer Quelle (Brunnen). Da die narrative Präsentation dieses Ortes ohne außergewöhnliche oder besondere Kennzeichen des Wunderbaren auskommt, kann dieser als Schwellenraum (noch) nicht ganz überzeugen.

Unter den oben genannten Attributen und ebenso statisch sind ihr zwei weitere schöne *junckfrawen* (M 22,6) zur Seite gestellt, die sich bei genauerer Betrachtung als blinder Fleck nicht nur für Reymund erweisen. Kontrastiv zur Melusine-Figur erfüllen sie offenbar lediglich die Funktion, diese als die schönste und jüngste unter ihnen hervortreten zu lassen. Da innerhalb dieser Szene keine weiteren Angaben über ihre genauere Bestimmung folgen, sie selbst völlig passiv und kommentarlos bleiben und auch die Tatsache unwichtig erscheint, dass Reymund nicht nur Melusine, sondern alle drei *junckfrawen* übersieht und nicht grüßt, ist ihre Nennung zu diesem Zeitpunkt seltsam unmotiviert. Das ändert sich nicht bis zur Auflösung durch den ‚Text im Text‘, wonach durch die Kennzeichnung der ‚Jüngsten‘ die beiden anderen adeligen Jungfrauen als die Schwestern Melusines hervorgehen. Ein Wissen, über das die Hauptfigur hier nicht verfügen muss und das so auch kaum eine magische Aufladung der Szene evoziert.

²⁶⁸ STÖRMER-CAYSA, Uta: Verwandlungsgeschichten im romanhaften Erzählen des Mittelalters. Ein kurzer Durchgang durch Raumzeitkonstellationen und Umbesetzungen. - In: Keller Johannes u. Florian Kragl (Hrsg.): Mythos – Sage – Erzählung. Gedenkschrift für Alfred Ebenbauer. - Göttingen: Vienna University Press 2009. S. 475-498, hier S. 485. Anm. 17.

Reymunds Blick auf Melusines Gestalt in dieser ersten Begegnung ist in Anklänge an die Feenwelt noch auf ihren schönen Körper ausgerichtet (vgl. den Lai *Lanval*). Eine erotische Faszination mag darin noch schwach lesbar sein, auch wenn eine stark betonte Ehre und Tugend dies überdecken.

Wie ist im Gegenzug der öffentliche Blick auf Melusines Gestalt zu bewerten? Die körperliche ‚Auszeichnung‘, genauer die Wandlung der unteren Körperhälfte in einen Schlangenschwanz, wird vorerst von einer sozial-gesellschaftlichen und materiellen Seite verdeckt. Exemplarisch dazu sei die erste Begegnung Melusines mit der (Hof-)Öffentlichkeit auf einem von ihr fixierten Terrain herangezogen. Sie erregt angesichts der genannten Zeichen Rang, Kleidung, Schmuck, Auftreten (M 36,23 bis 38,19) ein ‚Auf-Sehen‘ durch ein Übermaß des Besonderen (M 38,5-9)‘, das am Gradmesser des Unbekannten (M 38,20-21) befremden muss (M 38,21-23). Dieses Befremden verweist bereits auf einen, auf *den* Fremdkörper Melusines sowohl in physischer (überirdisch schön: *gleicht sie baß einem scho(e)nen engel denn einem to(e)ttlichen menschen* M 38,9-10) als auch in politisch-gesellschaftlicher Hinsicht: Die außergewöhnliche Hochzeitsfeierlichkeit impliziert auch Melusine, die man weder der Erscheinung nach (Gestalt, Auftreten) noch überhaupt jemals gesehen oder je von ihr *vernomen* hat. Verstärkt wird das Außergewöhnliche an ihrer Figur in der Begegnung an dem von ihr gewählten Ort, dem *brunnen genant der turstbrunn*²⁶⁹ (M 35,14). Topographisch wird die erste Begegnung mit Reymund hier wiederholt.

Der zuerst vom Grafen Bertram offen ausgesprochene bloße Verdacht des Spuks an der Quelle (*diß ist ein froemde sach / es mag wol ein gespenst sein* M 33,4-11), welcher allein auf Hörensagen beruht (*wann ich hab vil vnd dick geho(e)rt sagen das etwas fremder wunder vnd abentewr dick bey dem brunnen gesehen seÿen worden* M 33,5-7), wird in Reymunds Begegnung an der Quelle und beim Anblick Melusines *scho(e)ner* Gefolgschaft (M 33,23-29) zur narrativen Wirklichkeit. Zusätzlich werden sie zum tatsächlich sichtbaren Beweis für den Grafen und seine Leute beim Hochzeitsfest. Ein stummer, diesmal nicht ausgesprochener Verdacht des Spuks wird wiederholt (M 36,28-29). Diese seltsame Aufladung des Ortes an der Quelle aber ist allein getragen durch das Verdachtsmoment. Thüring reduziert dezidiert Spuk und Wunderwerk in einer Rationalisierung dessen, was tatsächlich narrativ dargestellt ist: eine

²⁶⁹ Zur namentlichen ‚Umformung‘ des Ortes durch ein Übersetzungs-Missverständnis (bei Couldrette: „La Fontaine de Soif jolye“; poitevin. Hecke, Hag; mlat. saepes), vgl. MÜLLER: Kommentar. Melusine. Frankfurt a. M. 1990. S. 1046.

natürliche Quelle samt Kapelle in der simplen Landschaft.²⁷⁰ Eine Landschaft, die zudem auf narrativer Ebene dem Bekannten angehört.

Die Intensivierung des Außergewöhnlichen vollzieht sich für die Öffentlichkeit vom Anblick der Gestalt, des Ortes, des Reichtums und Gefolges Melusines (passiv/quantitativ) hin zum Handeln (aktiv/qualitativ), das trotz der bekannten (adeligen) Gesten staunendes Befremden auslöst: jeder der eintreffenden Gäste wird „nach seinem stand [...] als ob sy all ir tag bey jnen wa(e)ren gewesen“ (M 36,29-37,5) begrüßt. Das kommt der Szene in Reymunds erster Begegnung mit Melusine gleich. Diesmal übernimmt die Gefolgschaft den wundersamen Gruß. Es ist eine Übertragung der *außzeychnung* auf Melusines Volk, das in dieser Hinsicht nichts anderes darstellt als einen erweiterten Körper Melusines.

Der Akzent liegt für das narrative Publikum auf einer Betonung der bekannten höfischen Repräsentationsformen, und zwar in einem Über-Maß, das ins Außergewöhnliche gesteigert wird. All dies löst zunächst stille, kollektive Verwunderung aus, die im Akt der kostbaren Schenkung am Ende des 15-tägigen Festes (M 43,28-29) einen Höhepunkt darstellt. Zu diesem Zeitpunkt wird von den weiblichen Gästen der bis dahin stille Verdacht eines Wunders erstmals öffentlich ausgesprochen: „Ach got was mag dises wunder sein Reymund ist gar reychlich zu der <ee> kummen.“ (M 43,31-33 u. 43,28-44,2). Das *fremde* und Außergewöhnliche in dieser Gestalt löst derart weder Furcht noch Fluchtgedanken aus. Es übernimmt ganz im Gegenteil durch all seine höfische *gütte ordnung* Vorbildcharakter (M 39,3-14). Die drängende Frage um das Wesen und die Herkunft Melusines, in diesem Fall auch den ungeheuren Reichtum und das Wunder betreffend, wird dadurch immer wieder überlagert.

Innerhalb der Begegnung der Hof-Öffentlichkeit und Melusine wird ersichtlich, wie sehr alles Handeln Letzterer nach adelig angemessener Art und Weise strebt – ein Handeln, das die narrative Wirklichkeit schließlich überbietet (M 37,15-38,3). Die Hof-Öffentlichkeit sieht, erkennt und anerkennt dies. Doch auch wenn Thüring sich beeilt, in dieser Begegnung Melusine mit *scham vnd lo(e)blicher geba(e)rede* (M 38,15) auszustatten, sie bleibt, wie alles um sie, *ettwas fremd*. All das zuvor Genannte kann als ‚feenhafte Gegenwelt‘ eines „staunenswert-außergewöhnlichen Grenzfall der bekannten Realität“²⁷¹ jedoch nicht ganz überzeugen. Diese Welt beruht auf einer Spiegelung des bisher narrativ-inszenierten

²⁷⁰ Vgl. MÜLLER: Kommentar. Melusine. Frankfurt a. M. 1990. S. 1046.

²⁷¹ MÜLLER: Kommentar. Melusine. Frankfurt a. M. 1990. S. 1051.

Höfischen einzig in der Quantität (Über-Maß) und Qualität (das Besondere). In dieser Hinsicht wäre das zu Beginn erwähnte große Fest des Grafen in Poitiers zu verstehen (M 15,3f.) und auch Thürings stete Betonung der *zucht, ordnung* und *ere* (*güte ordnung* im Sinne der Standesehre M 14,16-18). Die qualitative Steigerung der höfischen *güte[n] ordnung* und Ehrerweisung wird als Vorbild wieder auf die höfische narrative Wirklichkeit zurück projiziert. Dies als Kompensationsform einzuordnen, würde fehlleiten. Der unermessliche Reichtum ist keinesfalls ein Gegensatz im eigentlichen Sinne, er übersteigt lediglich jenen des Grafen von Poitiers en gros. Im Kontrast der von Thüring erläuterten Armut des Grafen vom Forst (M 14,10-15) bildet der plötzlich sichtbare, materielle und gesellschaftspolitische Aufstieg Reymunds durch die Ehe mit Melusine das von der weiblichen Hofgesellschaft erkannte eigentliche Wunder. Dies wäre durchaus als der kompensierende Gegensatz im Sinne einer (narrativen) Gegenwelt anzusehen. Dass dem nicht so ist, vermittelt diese (Gegen-)Welt, indem sie, wie im Weiteren ersichtlich, keine großartigen Wunder mehr bereitstellt. Der Aufstieg und die Expansion basieren vielmehr auf wirtschaftlichen Grundlagen, militärisch-ritterlichen Heldentaten und kluger Heiratspolitik. Die höfischen Werte als oberstes Gebot erfolgt dieses Streben in christlicher Mission auf dem Wege *ritterliche[r] abentw̄er* (z.B. M 51,14-54,14), mit der steten Betonung auf Gottes Beistand und dem *vnderstand erlich z̄ sein* (M 51,6). Ein Wunder in kleinem Ausmaß und zugleich eine Diskrepanz zwischen Vertrautem und Fremden offenbart sich, eine mögliche Feenwelt und einen Schwellenraum tangierend, für die Öffentlichkeit und Außenwelt vorerst nur in Form *einer* sichtbaren Komponente: im Anblick der Söhne und ihrer ungewöhnlichen körperlichen Zeichnung – eine weitere Übertragung der *aufz̄ychnung*.

Die allererste Begegnung der Öffentlichkeit mit Melusine kennzeichnet ein öffentlicher Blick, der in einem Gegensatz zum privaten Blick durch Reymund in ihrem ‚erweiterten Körper‘ Gefolgschaft und Repräsentationszeichen als grundsätzlich (geschlechts-)neutral zu lesen ist.

4.2.3.2. Locus conclusus – Das Bad: privater Blick und erste Metamorphose

Der Ort des Bades im Melusine-Roman vereint zwei wesentliche Merkmale. Zum einen ist er der Raum, in dem sich die wöchentlich wiederholte (heimliche) Metamorphose Melusines zuträgt. Zum anderen ist er der Burg und damit dem Hof zwar angehörig, zugleich aber auf eine Weise entfremdet, die sich durch eine völlige Abgeschlossenheit auszeichnet. Niemand

des Hofes, Reymund eingeschlossen, betritt je diese zu Melusines *heymlikejt* erbaute *kamern* (M 96,30-32) – den Ort eines *Locus conclusus* par excellence.

Die Schwelle als ein architektonischer Raum ist damit noch nicht direkt angesprochen, der Ort des Bades trägt in sich jedoch bereits die Zeichen eines Schwellenraums angesichts des Dazwischen, jenes von Hof und *heymlikejt* sowie eines von Innen und Außen. Anders aber als die bei einer Schwelle mögliche Überschreitung ist hier der Ort ein Raum für sich, ein *Locus conclusus* und damit ein Innen, das in keiner Wechselbeziehung mit einem Außen steht. Besonders deutlich wird dies in der Grenzziehung, die durch eine eiserne Tür (M 97,1) markiert wird. Sie verdeutlicht die von Melusine festgelegte ‚eiserne‘ Grenze des Tabus, sie zu sehen oder zu ihr zu gelangen. Von den Blicken der Gesellschaft gänzlich abgesondert, ermöglicht der Raum ihr, nur für sich – ‚privat‘ – zu sein. Gleichzeitig wirkt diese Grenzziehung aber auch in die andere Richtung – die erzwungene Isolation vom Hof wird zum Hindernis, die höfische Etikette zu erfüllen. Zur Episode der Hochzeitsfeierlichkeiten und dem dezidiert höfisch-vorbildlichen Handeln Melusines gestaltet sich dies konträr.

Die Isolation basiert sowohl auf einer örtlichen als auch auf einer zeitlichen Dimension, da die anderen Figuren den regelmäßigen Gestaltenwechsel als räumliche Abwesenheit und zeitliche Präsenzlücke wahrnehmen: „man verliert [sie] [...]“. ²⁷² Uta STÖRMER-CAYSA bezieht dies auf den Werwolf-Ritter Bisclavret und seine periodische Verwandlung im gleichnamigen Lai von Marie de FRANCE. ²⁷³ Vergleichbares vollzieht sich im Melusine-Roman, denn schließlich wird auch der Öffentlichkeit offenbar, was sich wiederholt an einem Samstag zuträgt: „*das reymund Melusina aber verloren hette* [...] (M 95, 28-30).“

Ihre Abwesenheit vom Hof wird jedoch anders beurteilt als die eines ritterlichen Helden auf Aventure (*chevalier errant*). In erster Linie ist Melusines Fernbleiben für die Protagonisten eine nicht näher erklärbare Tatsache. Selbst aus spätmittelalterlicher Sicht muss es unbegreiflich erscheinen, dass Reymund als Ehemann seine Gemahlin (aus den Augen) „verliert“, denn die mittelalterlich-höfische Dame war eng mit dem Hof verbunden. Sofern sie sich nicht auf einer ausdrücklich begründeten Reise (Pilgerreise) befindet oder als entführt gilt, gibt es für sie auch auf narrativer Ebene kaum einen Anlass, dem Hof fern zu bleiben. Melusines Abwesenheit tritt in Konflikt mit einem höfischen Fest und den damit verbundenen Pflichten. Es ist dementsprechend ein Nährboden für Verdächtigungen, Missgunst und

²⁷² Vgl. STÖRMER-CAYSA: *Verwandlungsgeschichten*. Göttingen 2009. S. 496. (Anm. Änd.: G.S.)

²⁷³ Vgl. Marie de FRANCE: *Bisclavret*. - In: *Die Lais*. München 1980. S. 186-207.

Gerüchte. Für Reymund, der bis dahin sein *gelüb* und *eide* gehalten, nichts „*dann gûtes [...] gedacht*“ und kein Misstrauen gefasst hat (M 95,31-32), geraten die Verhältnisse um Melusine zu einem Druckpunkt der Öffentlichkeit, der erneut die Ehre thematisiert und sich im Affekt, dem Überschreiten einer Grenze, entlädt. Dieser Ausbruch steht im Gegensatz zu allen Handlungen davor, die Thuring betont als *schoen* und *erlich* darstellt (M 96,4/11-12). Die Verdächtigungen und Anschuldigungen messen der Gefahr um den Verlust von Ehre und Ansehen, ähnlich wie in der besprochenen Episode des Jagdunfalls (Verwandtenmord), ein doppeltes Gewicht bei, die diesmal nicht mehr nur als Möglichkeitsform gedacht wird. Einmal vom Kollektiv des Öffentlichen (Hof, Lehensherren) und zudem von Seiten des Einzelnen ausgehend, in dieser Szene Reymunds Bruder, mündet die Aufrechterhaltung der Ehre in eine ähnlich paradoxe Ausgangssituation: Um das Ansehen in der Hof-Öffentlichkeit und auch vor seinem Bruder nicht zu verlieren, ist Reymund gezwungen, auf all die geäußerten Verdächtigungen hin zu handeln. Er muss dabei den vor Melusine geschworenen Eid brechen, wodurch die Ehre auf privater Seite auf dem Spiel steht.

Der Bruch geschieht, wie sich zeigt, nicht aus eigenem Antrieb. Durch die Anschuldigungen und Behauptungen von außen (*das ist ein ganz lantmer / vnd spricht meniglich* M 96,14-15) entsteht ein Handlungszwang, der aufgrund der Diffamierung durch seinen Bruder auf die Spitze getrieben wird.²⁷⁴ Diese Diffamierung veranlasst, dass nicht nur das Gleichgewicht am Hof, sondern auch die Beherrschung Reymunds und dadurch das (Vertrauens-)Verhältnis zu Melusine endgültig kippt. Der Zwang von außen entlädt sich exemplarisch im Affekt (*do wardt [...] [Reymund] von zoren rot und darnach pleich [...] in gar grosser grymmigkeit vnd in hertem zoren* M 96,26-29). Er führt dazu, dass Reymund den Ort der Heimlichkeiten aufsucht, dort aber scheitert an der deutlich markierten Grenze, die er unmöglich übertreten kann (*eysene tuer* M 97,1). Er muss davor innehalten und sich fragen, was genau eigentlich zu tun sei.

Dem Affekt als ein persönlicher und individueller Charakterzug im Sinne einer Entwicklung hat Hans-Gert ROLOFF im Nachwort zur *Melusine* (Fassung des Buchs der Liebe 1587) keinerlei Bedeutung zugestanden. Die Figuren als Typen, die vorherbestimmte geistige Wesenheiten verkörpern und festgelegte Funktionen zu erfüllen haben, seien im Wesentlichen durch den Ablauf der Handlung, in dem sie Funktionen wahrnehmen, bestimmt und nicht

²⁷⁴Die Rede geht von Unwissen und Feigheit, über *grosse[n] vnere vnd vil nachrede* bis zum allgemein gehegten Verdacht, Melusine „[...] *treib buebreÿ / vnd es sey ein gespenst vnd ein vngehewr wesen umb sy* [...]“, mit dem anschließenden vermeintlich guten Rat, *nit zû einem toren* gemacht oder *geeffet* zu werden (M 96,13-26).

umgekehrt die Handlung durch die Figuren.²⁷⁵ Der typische Held ist „eine Ausnahmeerscheinung im Positiven wie im Negativen“, sein Handeln geschieht nahezu immer aus dem Affekt. ROLOFF kommt zu dem übereilten Schluss: „Alle diese epischen Figuren führen eine Art Marionettendasein.“²⁷⁶ Er übersieht dabei, dass dies für die narrative Konzipierung insbesondere der frühen Neuzeit nur noch zu einem bestimmten Grad als zutreffend gelten kann.²⁷⁷ Reymunds Handeln und Vorgehen ist nach einem Schema konzipiert, das sich in den bisher besprochenen Szenen stets durch Andere bestimmt zeigt. Das verstärkt den Eindruck einer ‚Marionette‘. Eine derart grobe Verengung ist aber für den Melusine-Roman nicht immer zu sehen. Die Figuren sind (noch) keine Individuen im Verständnis des modernen Romans oder einer besonderen Entwicklung. Dennoch zeichnen sich in bestimmten Szenen eine Art Intimität und eine Interaktion zwischen den beiden Protagonisten ab, die vom Typ- oder Schablonendenken wegführen. Besonders deutlich wird dieser Prozess, wie im Weiteren zu sehen sein wird, in der Versöhnungsszene nach dem Eidbruch (vgl. auch Kap. 4.2.3.4.).

In der Ausgangssituation, der Szene vor dem eisernen Tor der Badekammer, ist Reymunds Handeln fremdbestimmt gesteuert. Erst die Reaktion auf die folgenschwere Grenzüberschreitung zeugen von Eigeninitiative.

Es stellt sich die Frage, wie es überhaupt zu einer Grenzüberschreitung kommen kann. Die grundsätzlichen Voraussetzungen für den Eidbruch, der einer narrativen Stringenz entsprechend im Melusine-Roman eintreten muss, sind das Misstrauen und der Zweifel. Doch auch diese beiden Aspekte erweisen sich als fremdbestimmt und stellen sich erst durch ein Nach-Denken ein ([...] / *vnd nach seines pruders worten do kam im in seinen sin vnd gedacht das sein weib gegen ime vngetreuwlichen fuere vnd bueberey schand und laster trib* / M 97,2-4). Die Hoffnung *auß zweiffel* zu kommen (M 97,19), deutet das gesamte Ausmaß an Unwissen oder Unkenntnis um Melusine an, ist hier aber auch dahingehend zu lesen, den potentiellen Ehrverlust wiederherstellen zu können. Für Reymund bedeutet dies: in den Raum der Wahrheit vorzudringen.

Die nun folgende Überschreitung geschieht über zwei Grenzziehungen hinweg. Reymund durchbohrt mit dem Schwert die sichtbar markierte Grenze (Tür) (M 97,10-11) eines

²⁷⁵ ROLOFF, Hans-Gert: Nachwort. - In: Thüring von Ringoltingen: Melusine. In der Fassung des Buchs der Liebe (1587) mit 22 Holzschnitten. Hg. v. H. R. - Stuttgart: Reclam 1969. S. 153-176, hier S. 165.

²⁷⁶ ROLOFF: Nachwort. Melusine. Stuttgart 1969. S. 169.

²⁷⁷ Vgl. dazu nochmals HAUG: Petrarca – Cusanus – Thüring. Drei Probestücke zu einer Geschichte der Individualität im 14./15. Jahrhundert. München: 1988. S. 291-324, insbes. 321-322.

hermetisch abgeschlossenen Raumes. Er dringt damit, mehr oder minder gewaltsam, in Melusines „Geheimnis“ ein²⁷⁸, das davor nicht zugänglich, nicht sichtbar, vor allem aber auch nicht Gegenstand seines Interesses oder Misstrauens war. Der Blick durch das Loch schafft Wissen und Wahrheit um das Verborgene. Was ‚ent-deckt‘ wird, bricht dabei aber zugleich den geleisteten Eid, durchbricht die nicht sichtbar verortete Grenze des Raumes an sich.

Dieser Blick ist, wie das Überschreiten der Grenze, ein Doppelter, der zu gleichen Teilen von der Intimität des Einzelnen (Reymund) auf Textebene und eines von außerhalb (Leser) getragen ist. Reymund blickt durch das Loch und sieht den Körper Melusines, der sich ihm (und damit dem Leser) im Stadium der bereits vollzogenen Metamorphose nackt beim Bade präsentiert: „[...] it is only at this point that the reader's gaze (following Raymund but carefully distanced from it) is allowed to see Melusines transformed body.“²⁷⁹

Erst im Blick und in der Beobachtung durch das Loch werden all die zuvor geäußerten Verweise innerhalb des Textes zur narrativen Wirklichkeit. Hier erst wird das Verborgene entdeckt und die ‚Wahrheit‘ um Melusine tritt in den Vordergrund, während für den impliziten Leser die Kenntnis um die Metamorphose aus dem Prolog sich lediglich bestätigt.

Sehen bedeutet im Melusine-Roman eine wichtige Komponente von Erkennen und Wissen für die Herstellung und den Erhalt von Tugend und Ehre.

Was genau aber sieht Reymund?

/ vnd sÿ was von dem nabel auff auß dermassen vnd vnaußsprechlich ein schoen weiplich pilde von leÿb vnd von angesicht vnseglichen schoen / Aber von dem nabel hinab do was sy ein grosser langer veÿntlicher vnd vngehewrer wurmes schwancz von ploer lasur mit weisser silberin varbe. vnd darunder silberin troepfflin gesprengt vnder eÿnander. als dann ein schlang gemeinglich gestalt ist. (M 97,16-22).

Es enthüllen sich ihm weder ein möglicher Verrat noch irgendein erotischer Fehltritt. Die ‚Wahrheit‘ einer möglichen Untreue bestätigt sich nicht, er erblickt allein den überaus schönen, wenn auch partiell verwandelten Körper seiner Gemahlin beim Bade. Diese Wahrheit erhärtet den zuvor dargestellten Verdacht der Öffentlichkeit, führt aber bei Reymund wiederum zu einem Über-Sehen im Hinsehen, ähnlich der Szenen in der Jagdepisode und in der ersten Begegnung mit Melusine.

²⁷⁸ Vgl. KELLNER: Melusine. Regensburg 2006. S. 167: Er „dringt in ihr innerstes Wesen [...]“.

²⁷⁹ BROWNLEE, Kevin: Mélusine's Hybrid Body and the Poetics of Metamorphosis. - In: Maddox, Donald (u.a.) (Hrsg.): Melusine of Lusignan. Foundig Fiction in Late Medieval France. - Athens, Ga. (u.a.): Univ. of Georgia Press 1996. S. 80.

Die Erwartung eines erotischen Anblicks oder Schauspiels²⁸⁰ wird vom Verdachtsmoment auf den Körper Melusines umgeleitet. Die Szenerie folgt damit der französischen Vorlage und zugleich einer literarischen Tradition. Kevin BROWNLEE dazu: „[...] the voyeur gazing through a secret perforation in the door leading to a lady's bath is a stylized generic convention within the context of late fourteenth-century French romance narrative.“²⁸¹

Der überraschende oder heimliche Anblick der Göttin beim Bad und seine drastischen Folgen sind bereits in der Antike ein Thema und dementsprechend als Sage von Diana und Actaeon in Ovids *Metamorphosen* eingegangen. Auch im Mittelhochdeutschen ist, wenngleich aus anderen Gründen, der (heimliche/voyeuristische) Blick durch ein Loch oder einen Spalt in der Tür ins Innere eines verschlossenen Raumes auf den schönen nackten Körper einer weiblichen Gestalt bekannt. Hartmann von AUE (gest. ca. 1210-1220) inszeniert eine derartige Szene mehr als zwei Jahrhunderte vor Thürings Übertragung in seiner Verserzählung *Der arme Heinrich* (um 1190/95).²⁸² Mit dem Melusine-Roman vergleichbar, trägt der (An-)Blick in der Erzählung dazu bei, dass die Verhältnisse sich ändern und dadurch einen Umbruch bedingen. Bei Hartmann von AUE bewirkt der reizvolle Anblick einen Gesinnungswandel der männlichen Hauptfigur, der letztlich zu einer ‚win-win-Situation‘ von Betrachter und Betrachteter führt. Die augenblickliche Genesung des Helden sowie eine deutliche Steigerung von Ehre, Reichtum und Ansehen zählen neben dem gesellschaftlichen und materiellen Aufstieg der weiblichen Protagonistin (Bauerstochter) zum Gewinn.

Reymunds Blick hingegen führt in die entgegengesetzte Richtung – der Anblick ist ein erster Schritt ins Unglück. Seine Beobachtung löst neben dem Eidbruch eine Reihe unglücklicher Verkettungen aus. Ein Gesinnungswandel tritt nur insofern ein, als Reymund sich seines Vergehens besinnt (M 99,3-98,3). Diese Erkenntnis lässt ihn abermals die Grenze der Beherrschung explizit überschreiten (*das er vast von sich selbs kommen was von zorn* M 99,14-16) und er verstößt seinen Bruder, ohne ihn jedoch zu töten. Die Tat wird in einer darauffolgenden Episode auf Geoffrey übertragen und erst durch diesen vollzogen. Diese Szene wird in einem weiteren Kapitel Teil der Betrachtung sein (vgl. dazu 4.2.4.3); vorab nur so viel: Durch seinen Sohn wird unbeherrscht und konsequent in die Tat umgesetzt, was Reymund (gerade) noch unterdrücken kann – die Tötungsabsicht, den Brudermord (vgl. die

²⁸⁰ Vgl. BROWNLEE: *Melusine's Hybrid Body*. London 1996. S. 80.

²⁸¹ Vgl. BROWNLEE: *Melusine's Hybrid Body*. London 1996. S. 80.

²⁸² HARTMANN v. AUE: *Der arme Heinrich*. Hrsg. v. Paul Hermann. 18., durchges. Aufl. neu bearb. v. Kurt Gärtner. - Tübingen: Niemeyer 2001. (Altdeutsche Textbibliothek 3).

Verbrennung der Mönche von Malliers, M 107-111).

Entscheidend für alle weiteren Entwicklungen ist der Blick auf Melusine, der nicht nur durch den expliziten und impliziten Betrachter innerhalb und außerhalb des Textes verdoppelt wird. Er ist zudem auch doppelwertig: Einerseits dafür sorgend, dass die Ehre wiederhergestellt ist, bleibt er andererseits in sich ambivalent. Dies nicht so sehr durch den Anblick an sich, der *greüsenliche[n] vnd fremde[n] geschoeff an* Melusine (M 98,4-5), als vielmehr durch Reymunds Übertretung und das Wissen, dass er *an ir also prüchig was worden* (M 99,28). Dieses Wissen lässt ihn vor Angst erstarren (*vnd stünd also von vorcht in grossen sorgen das im der schweiß von not außgieng* M 98,7-8). Die Diskrepanz um den Anblick und dessen Bewertung entwickelt sich in vollem Ausmaße erst innerhalb der zweiten Übertretung des Eides.

In einem deutlichen Kontrast setzt Thuring die obere Körperhälfte Melusines der unteren entgegen, ohne aber das Monströse, Unbegreifliche²⁸³ in abstoßender Weise hervorzukehren. Reymunds Reaktion bezieht sich nicht direkt auf den Anblick, er ist aufgrund der Situation *bekümmert* und *betruebet* (M 98,5-6). Die Grenzüberschreitung ist demnach ein Sehen im Übersehen und ein Ringen um Wissen und Nicht-Wissen. Reymunds gewonnenes Wissen rettet Tugend und Ehre, muss vor anderen jedoch verborgen bleiben. Aus diesem Grund versiegelt er sorgfältig das Loch vor dem Einblick Dritter (*das nymant hinein gesehen moechte* M 98,13-14). Im Versuch, diese heimlich geschaffene Brücke oder Verbindung zwischen beiden Räumen, dem Innen und dem Außen, wieder abzurechen und auch vor Melusine zu verbergen, übersieht Reymund nicht nur Melusines hybride Gestalt, sondern auch, dass er selbst längst Gegenstand der Beobachtung und des Wissens ist. Es kommt zu einer Umkehrung der gesamten Szenerie.

Die Erkenntnis um das mögliche Wissen Melusines (M 99,30) trifft ihn wie ein Schlag. In großer Sorge um die nun folgenden Konsequenzen zieht er sich nun seinerseits mit dem Geheimnis in eine Kammer zurück. Die Diskrepanz zeichnet sich auch physisch ab. Niemand kann ihm helfen, bis Melusine die Kammer aufschließt, beide darin einschließt und so einen gemeinsamen Raum im Privaten schafft. Der ‚private‘ Ort des *Locus conclusus* (Bad) wird darin gleichsam verdoppelt.

Melusines Verhalten und ihr Trost erzeugen in diesem abgeschlossenen Raum auf beiden Seiten eine „Komplizenschaft im inszenierten Nichtwissen“, die eine von „sozialen Zwecken

²⁸³ Vgl. KELLNER: Melusine. Dämonin, Schlange, Spitzenahn. Regensburg 2006. S. 167

abgelöste, körperliche Intimität der Eheleute“ ermöglicht.²⁸⁴ Verdoppelt wird dabei nicht allein der private Raum eines *Locus conclusus*, sondern abermals der Blick auf Melusines nackten Körper. Eine „Verdoppelung der Nacktheit“, die einmal Un-Begreifliches, einmal nichts Ungewöhnliches, sondern (be-)greifbar ist.²⁸⁵ Für beide bedeutet Letzteres schließlich konkret: eine für Liebende übliche Versöhnungsszene.

Dabei wäre festzuhalten, dass sich spätestens am Schlangenschwanz die Geister (unter-)scheiden, doch für Reymund wird dies unmöglich. Er unterscheidet daher vorerst (noch) nicht. Was für den Rezipienten aus der Beobachtung Reymunds zurückbleibt, ist das Grenzwertige zwischen dem außergewöhnlichen *fremden* und zugleich Menschlichen an der Figur, das im Spiel zwischen Doppeldeutung und (Ver-)Doppelung oszilliert, das jedoch keineswegs nur die eine Deutung – die als monströse Schlangengestalt – zulässt.

Die Frage nach den Konsequenzen der Grenz- und damit der Verbots-Übertretungen beantwortet ein rationaler Erklärungsversuch: Melusine „*verstünd*“, dass Reymund noch keinem Menschen „*nichcz dauon gesaget. vnd die sach im selbes behalten / vnd vmb die sach grosse rew hett / doch west sy es alles [...]*“ (M 101,4-5).“ Dieses Wissen aber hat von beiden Seiten, wie Melusines Verwandlung, im Raum des *Locus conclusus* verschlossen zu bleiben, nur so ist das Glück gesichert.

4.2.3.3. Träger der Umbruchphase: Der Bote

Charakteristisch für die Erzählweise des Raumzeitverhältnisses im mittelalterlichen Roman ist der Zusammenhang der begangenen Räume und der durchmessenen und koordinierten Zeiten in der fiktionalen Welt, ein „optimistisches Sinngebungskonzept“, nach dem sich die Welt in der Bewegung des Menschen als ein auf ihn eingestimmtes Kontinuum bewährt.²⁸⁶ An den Helden und seinen Weg gebunden, gibt es fern von ihm nur dann Raum und Zeit, „wenn er davon Kenntnis erlangt oder wenn sein Geschick damit zusammenhängt.“²⁸⁷

Als Informationsvermittler der Ereignisse und als Bindeglied der Außenwelt und dem Hof fungiert im mittelalterlichen Roman der Bote. Er ist jene ‚bewegte Schwelle‘ zwischen einem in sich geschlossenen Raum (Innen, der Hof) und der ihn umgebenden Räume bzw. Welten (Außen, Raum der Aventure etc.). Die Grenzen des Hofes lassen sich dadurch nach beiden

²⁸⁴ Vgl. KLINGER: *Gespentische Verwandtschaft*. Königstein/Taunus 2003. S. 71.

²⁸⁵ Vgl. KLINGER: *Gespentische Verwandtschaft*. Königstein/Taunus 2003. S. 71.

²⁸⁶ Vgl. STÖRMER-CAYSA: *Verwandlungsgeschichten*. - In: Keller/Kragl (Hrsg.). Göttingen 2009. S. 475.

²⁸⁷ Vgl. STÖRMER-CAYSA: *Verwandlungsgeschichten*. - In: Keller/Kragl (Hrsg.). Göttingen 2009. S. 475.

Seiten überschreiten.

Durch ihn treten die beiden Hauptfiguren im Melusine-Roman miteinander in Verbindung, wenn sie räumlich voneinander getrennt sind, beispielsweise bei der Entscheidungs-Frage des Klostereintritts ihres Sohnes Fraymund (M 93,20-27). Oder sie erlangen Wissen über die Heldentaten der Söhne fernab vom Hof (M 94,15-22). Für Reymund, aber auch für Melusine hängt ganz besonders von *einer* Nachricht zudem auch ihr weiteres Glück ab.

Fokussiert wird eingrenzend nur auf jene beiden Szenen, die dem durch Eidbruch eingeleiteten Umbruch verstärkend hinzukommen und schließlich zur Krise führen. Der Bote als Überbringer der Nachricht nimmt dabei eine Schlüsselstellung ein.

(I) Innerhalb der ersten Szene maßgebend ist die Kunde einer ehrenhaften *grosse[n] vnd ritterliche[n] tat* Geoffreys (M 105,10-11), die von außen (Aventiure, Tötung des Riesen von Garande) durch einen Boten nach innen in den Hof/die Burg zu Reymund transportiert wird. Der positiv besetzten Nachricht folgt eine Antwort von Reymund (Hof/Innen), die jedoch ambivalente Züge trägt. Diese Ambivalenz wird explizit hervorgehoben (*Diß schreyben im aber mißriet* [...]. M 105,17). Sie nimmt in der Aufzählung der negativen Folgen – der Verlust von *leib, ere, güt* und *gemachel* (M 105,17-19) – die sich anbahnende Katastrophe bereits vorweg. Auslöser dafür ist die im Brief enthaltene Information über Fraymunds Klostereintritt, eine Tatsache, der Reymund selbst ambivalent gegenübersteht (M 93,5-12). Wiederholt sind es die Ehre und das ambivalente Verhältnis dazu, die in Widerspruch geraten. Obwohl einerseits das anzustrebende und ehrenhafte Rittertum Fraymunds durch den Klostereintritt als gefährdet angesehen wird, ist die (Familien-)Ehre andererseits durch seinen „Gebetsdienst für sein Geschlecht“ gesichert.²⁸⁸

Der sich anbahnende Konflikt²⁸⁹ thematisiert in einem markanten Gegensatz und in gleicher Ambivalenz auch die Ehre Geoffreys. Als zwei Botenberichte sich kreuzen, der Hilferuf aus *fremden landen (künigreich Norwegen* M 105,22-25) nach dem Beistand der *manliche[n] ritterschafft Geoffreys* und der zeitgleich eintreffende Bote mit dem *schreyben* aus Lusignan, stehen Geoffreys Reaktionen auf beide Nachrichten einander widersprüchlich gegenüber. Die höfisch-ritterliche Hilfestellung aus ‚Barmherzigkeit‘ (M 106,1-5) bildet dabei einen starken, nahezu absurden Kontrast zur Reaktion auf die Nachricht des Vaters und der damit zusammenhängenden Tat (Verbrennen des Klosters samt Mönchen). Ganz wie sein Vater

²⁸⁸ Vgl. MÜLLER: Kommentar. Melusine. Frankfurt a. M. 1990. S. 1066.

²⁸⁹ Zur Grundlage des Konflikts, der Verachtung des Ritters (*miles*) für den Kleriker und der Konkurrenz der beiden Lebensformen, vgl. MÜLLER: Kommentar. Melusine. Frankfurt a. M. 1990. S. 1066. u. 1072.

aufgrund der Diffamierungen durch seinen Bruder (vgl. Kap. 4.3.2.2), steuert auch Geoffrey affektgeladen den Tatort an. Dort richtet sich sein Zorn erst gegen die Mönche und schließlich gegen seinen Bruder. Das wilde Wüten ist dabei weniger als animalische Monstrosität zu lesen, sondern gleicht dem Affektausbruch väterlicherseits. Geoffrey schäumt zwar vor Wut wie ein wildes Schwein (M 107,15) – ein Umstand, den MÜLLER jedoch zu Recht als die Verkörperung eines „archaischen Typus heroischer Affektverfallenheit“²⁹⁰ ansieht. Die nun folgende Tat ist demnach auch nicht über eine rein dämonische Richtung zu deuten.

Vergleichbar mit der bereits vorgestellten Jagd-Szene entwickelt sich das gesamte Ausmaß des Unglücks (*vngeuell* M 109,15-16), als Geoffrey vom Pferd absteigt (vgl. Kap. 4.3.2.1). Damit werden zugleich auch der Weg und die Gesinnung einer ritterlichen Heldentat (Ehre) verlassen. Die davor nur verbal angedrohte Tat wird eigenhändig vollstreckt: Geoffrey verbrennt das Kloster samt den darin eingeschlossenen Mönchen, unter ihnen sein Bruder (M 109,4-14). Der anfänglich guten *mer* seiner Heldentaten steht der Brudermord damit in gegensätzlicher und grausamer Weise gegenüber.

(II) Diese Diskrepanz zeigt sich in der zweiten Szene im Konflikt des Boten. Deutlich ringt der Übermittler zwischen seiner Aufgabe, die Nachricht vom Tod Fraymunds zu überbringen, und dem gleichzeitigen Wunsch, diese zu verschweigen (M 111,14-15; *der pot verhielt die potschafft so lang er mocht* M 111,16-17). Schließlich vorgebracht, löst die schlimme (*herte*) *mer* bei Reymund ungeheuren Zorn aus, deren Wahrheitsgehalt er durch einen sichtbaren Beweis bezeugt haben muss. Das kann er nur, indem er wie in der Szene des Bades auch in den Raum der Wahrheit vordringt. Der Nachricht in entgegengesetzter Richtung folgend, muss er den Tat-Ort selbst mit eigenen Augen sehen (M 112,10-17). Sehen und Erkennen treten damit wieder auf den Plan und knüpfen an der *expergentz*, dem programmatischen Diktus des gesamten Textes von Wahrheitsanspruch und Überprüfbarkeit, unmittelbar an.

Am Unglücksort angekommen, potenziert sich Reymunds Zorn durch den Anblick der Wahrheit „*auß dermassen [...] vnd souil*“ (M 112,17-18), dass er – in abermals paradoxer Weise – ‚selbst dafür bezahlen‘ wird (M 112, Anm. 18). Die zweite Grenzübertretung kündigt sich damit bereits an.

Der Bote liefert dazu den entscheidenden Anstoß, er wird zum Auslöser und Haupttragenden der Umbruchphase in zweierlei Hinsicht: erstens durch das Überbringen der Nachricht *vom* Hof (Innen, Reymund), die einen von Thüring eindeutig Geoffrey zugeschriebenen Wechsel

²⁹⁰ Vgl. MÜLLER: Kommentar. Melusine. Frankfurt a. M. 1990. S. 1071.

ins Unglück bedingt.²⁹¹ Zweitens und daraus resultierend im Überbringen der Nachricht zum Hof, die Reymunds Zornausbruch auslöst und in der endgültigen Krise mündet.

4.2.3.4. Der Fenstersims als Schwelle: Sprung und zweite Metamorphose

Im Szenario der zweiten Metamorphose wiederholt sich der ursächliche Zusammenhang von affektgesteuertem Auslöser und sich einstellender Krise. Der Ort der Inszenierung wird dabei von einem privaten in den öffentlichen Raum verschoben. Den Fokus bildet die architektonisch wie topologisch ästhetische Schwelle zwischen diesen Räumen, einem Innen (privat) und einem Außen (Öffentlichkeit): das Fenster.

Die *expergentz* als unumstößlichen und sichtbaren Beweis der Tat seines Sohnes vor Augen (M 112,16-17), kehrt Reymund in *grossem zorn* (M 112,21) zurück zum Hof. Er zieht sich dort, ähnlich wie nach dem ersten Bruch an Melusine, klagend in einen geschlossenen Raum (Kammer) zurück. Der Zorn überlagert dabei die Trauer. Aus dieser Haltung heraus entsteht der Rückschluss auf sein eigenes ‚Übel‘ – die eigene Tat (Verwandtenmord) auf der einen, das Bild Melusines auf der anderen Seite, das Reymund aus der Erinnerung herbeizitiert: „*Es ist ganz ein gespenst vmb diß weib </> das mag ich wol pruefen. Wann sy sich in dem pad erzeigete also ein halber mensch vnd ein halber würm. Das doch ein grewßenlich angesicht was* (M 113,5-9).“

Der tatsächliche Anblick beim Bade wird erst an dieser Stelle reflektiert; er erweist sich in seiner Bewertung ambivalent und an den Affekt gebunden. Die untere Körperhälfte Melusines, der Schlangenschwanz, wird dabei als differenzierendes Merkmal wahrgenommen und später auf die gesamte Gestalt übertragen. Die „Hybridität von Melusines Körper“ bewirkt, wie Judith KLINGER treffend aufzeigt, erst eine „identitätskonstitutive Differenz“, als Reymund ihn öffentlich zum Stigma des ursprünglich Bösen erklärt.²⁹²

Konzipiert wird ein erneut in sich geschlossener Raum der Kammer, der in allen Zügen den bereits sich vollziehenden Umbruch demonstriert. Unübersehbar ist er konträr zur vormaligen Intimität der beiden Hauptfiguren gestaltet. Melusine findet Reymund nicht mehr nackt auf dem Bett vor, sondern noch ‚in Kleidern liegen‘ (M 113,13). Eine Passivität, die in der beschriebenen Szene nach dem ersten Eid-Bruch noch von der Furcht um die Konsequenzen getragen war. Diesmal jedoch ist Reymund vor *unmut* und übermäßigem Zorn wie gelähmt.

²⁹¹ Eine Mitschuld von Reymund wäre ebenfalls erwägenswert.

²⁹² Vgl. KLINGER: *Gespentische Verwandtschaft*. Königstein/Taunus 2003. S. 71.

Beide Male wird damit der passive Zustand nach dem Jagdunfall, Reymunds Entrückung, wiederholend variiert.

Das Verhältnis von Grenze und Überschreitung wird in Folge nicht nur erneut am *Locus conclusus*, diesmal als Kammer, durchgespielt, sondern auch bestätigt. Während Reymund an den ihm aufgezeigten Grenzen abermals scheitern wird, ist es Melusine möglich, in den von Reymund geschaffenen Raum des Privaten (M 113,10-11) einzudringen. Thüring markiert dies nur knapp: Sie verfügt über den ‚Schlüssel‘ zur Tür (M 113,11). Anders aber als in der Versöhnungsszene nach dem ersten Eidbruch durchbricht hier die mit Melusine eintretende Hofgesellschaft (*ritter vnd knechtt frawen vnd iunckfrawen* M 113,12) den privaten, in sich geschlossenen Raum und verhindert damit jene Intimität, die in der Szene nach dem ersten Bruch noch versöhnlich wirken konnte. Gleichzeitig kehrt sich das Innen nach Außen, genauer bewirkt es, dass sich der private Raum in den Öffentlichen umkehrt. Diese Umkehrung spiegelt sich in der Inszenierung des Gestaltwandels wider. Die Metamorphose vollzieht sich ähnlich der Bade-Szene zunächst in einem Innen, hier dem Erinnerungs-Raum. Als Melusine eintritt, überlagert bei Reymund das Erinnerungsbild, das *grewsenlich[en] angesicht in gedancken*, den Anblick ihrer realen Gestalt. Im Gegensatz zur allerersten Begegnung ist es Reymund zu diesem Zeitpunkt unmöglich, ihre Schönheit in Analogie mit der Reinheit ihres Wesens herzustellen. Die optimistische weltlich-höfische Auffassung der „Spiegelgleichheit von körperlicher Attraktivität und innerer Schönheit“ wird umgekehrt: Vom Schlangenschwanz schließt er auf ihr Wesen, das demzufolge nur *poese* sein kann.²⁹³

Das imaginierte Bild und die Affekte divergieren mit der *tügentreichen*, höfischen und weisen Rede Melusines, die nicht zu ihm durchdringt. Zusammen mit dem Sehen (Anblick) steigern ihre Worte sukzessive seinen Unmut, seinen Zorn und seine *grymmikyet* (M 114,2), bis Reymund alle *vernunfft* verliert (M 114,2) – es kommt zum Eklat. Vor der versammelten Hof-Öffentlichkeit beschimpft er Melusine so wie er sie gerade sieht als *poese schlang* und *schemliche[n] würm* (M 114,14-15). Nicht nur die Grenzen der Selbstbeherrschung, auch die des Geheimnisses und der gebotenen Höflichkeit bzw. Ehrerweisung sind folgeschwer überschritten. Reymunds Entdeckung dringt verbalisiert nach außen. Im Sinne der damit verbundenen etymologischen Begriffe aufdecken/entblößen (ahd. *intdecchan*, mhd. *end-*, *entdecken*) ist Melusine vor versammeltem Hof bloß-gestellt. Sie ist damit genau genommen

²⁹³ Vgl. DRITTENBASS: „unde fabulatur a quadam melusina incuba“. - In: Schnyder/Mühlethaler (Hrsg.). Bern (u.a) 2006. S. 87.

wesentlich nackter als in der Szene des Bades.

Hat sie bis dahin minimal in ihr Schicksal eingreifen und Reymund den Eid-Bruch nachsehen können, steht sie diesem Bruch ohnmächtig gegenüber, „*das sy sich fuerbaß auff den fuessen nicht mer enthalten mocht. vnd vile stracks von stund an nyder auff die erden [...]*“ (M 115,17-19).“ Der Zustand der Ohnmacht evoziert dabei einen Schwellenraum, der zwischen Leben und Tod bereits auf den Raum nach der Metamorphose vorausdeutet.

Der Eid-Bruch, der beide Male deutlich vom Akt des Sehens – einmal direkt, einmal indirekt – getragen ist, wird Melusine in den Mund gelegt: „*Ach got ach got Reymund wee mir das ich dich ye gesahe mit augen.*“ (M 116,6-7). Auch an der Grenzüberschreitung wird dies thematisiert und dezidiert mit dem Ehrverlust verbunden: *Verretery*, *valscheyt* und Untreue sind jene Komponenten, die weit mehr als die gebotene Höflichkeit und Ehre *lesterlich übersehen* (116,14/117,4). Da Reymund all die genannten Taten vor Dritten begeht, durch das Veröffentlichende also, wird er an *leib vnd an güt*, an Glück, *selde* und besonders an Ehre *mißgeen* (M 117,9-11), allen voran aber Melusine für immer verlieren. Dieses Schicksal ist endgültig, es ist, teils gottgegeben (M 121,11-13), teils Fluch der Mutter, für Melusine hier nicht mehr abzuschwächen oder zu ändern (M 119,3). Sie wird selbst an Leib und Seele *leiden* müssen bis an den jüngsten Tag (M 116,15f./117,19-20). Ihre natürliche Gestalt und ein natürlicher Tod sind ihr damit verwehrt (M 117,15-18).

Somit ist die Umkehrung vollzogen, das gilt gemeinhin auch für das Land und Geschlecht (Dynastie): „*[...] vnser freüd die ist verkert in grosses trawren. Vnser sterck vnd krafft ist verkert in anmacht [...]* vnser freyhēyt ist verwandelt in ein dienstperkeit.“ (M 119,7-8).“ Reymund kommt bei diesen Worten wieder zu sich und erkennt sein Vergehen. Seinem verbalen Zornausbruch folgt nur mehr hilfloses Schweigen (vor *jamer* und *herzenleit* M 13-16). Diese Hilflosigkeit spielt die darauffolgende Ohnmacht wiederholt an beiden durch (M 120,19-22).

Auf körperlicher Ebene wird die Umkehrung, die Metamorphose der ‚natürlichen‘ Gestalt Melusines, dem ersten Gestaltwandel gegenübergestellt. Im Gegensatz zur Verwandlungsszene im Bad, die als bereits vollzogen statisch und bildhaft bleibt – Melusine bewegt sich kein einziges Mal –, eignet die zweite Metamorphose eine Dynamik. Sie entsteht in der Bewegung und aus der Bewegung heraus. In einem Innenraum entwickelt, als imaginiertes Bild (Erinnerungs-Raum) und als Bild im geschlossenen Raum des Bades verlagert sich der private Akt hin zu einer öffentlichen Inszenierung, die einer Art Performance gleichkommt. Reymunds letzter Blick auf Melusine in *weiplicher natur* (M

122,5-6) wird hierin durch den Gestaltwandel abgelöst.

Dem Ort dieses Wechsels kommt dabei eine besondere Bedeutung zu. Ihn hat die Forschung bislang kaum berücksichtigt.²⁹⁴ Melusine springt nach einem zärtlichen Abschied von ihrem Gemahl noch in menschlicher Gestalt auf einen Fenstersims (*auff ein venster* M122,7). Dieser Ort wird dabei als ein Schwellenraum in doppelter Hinsicht relevant. Zunächst ist er jene Zone des Übergangs, die es Melusine erlaubt, ganz nach Benjaminscher Sichtweise und nach van Genneps Modell (vgl. Kap. 4.1.) einen längeren Zeitraum in einem Zwischen- und Übergangsstadium zu verharren. Ihr zögerliches Innehalten (*vnd luget do hinauß vnd wolt doch nit von dannen scheýden* M 122,7-8) markiert das deutlich. Das Zwischenstadium ist in der Leichtigkeit des Sprungs bereits angedeutet, die ihrer vorherigen Schwäche und Ohnmacht entgegengesetzt ist. Melusines natürliche und vollständige Gestalt ist demnach endgültig im Wandel begriffen, sobald ihre Füße den (menschlichen) Boden verlassen haben und ihn nicht mehr berühren. Für die Szene des Bades kann dies retrospektiv nicht festgestellt werden, da Thuring darin nur eine Momentaufnahme liefert, in der die Metamorphose bereits vollzogen ist.

Wie sich zeigt, nimmt der Wandlungsprozess ihres Körpers unmittelbar nach der Grenzübertretung (Eid-Bruch) erste Züge an, die im *hinscheýden* sichtbar werden (M 120,10). Die Metamorphose ist genau genommen kein plötzlicher und überraschender Gewaltakt, sondern in vielen kleinen Schritten allmählich angekündigt (*wann man mich sicht [...] schweben ob dem schloß Lusinen* M 118, 24-25).

Bevor es zur endgültigen Wandlung kommt, ermöglicht die Zeitverzögerung auf dem Fenstersims Melusine litaneiarig liebevolle und letzte Abschiedsworte an ihren Geliebten zu richten, die eine Intimität zwischen den beiden Hauptfiguren zumindest ansatzweise wiederherstellt: „*Gesegen dich got mein hercz mein leib / mein ware rechte freude* [...] (M122,10-30).“²⁹⁵ Kevin BROWNLEE, der mithin auf den liminalen Raum des Fenstersimses verwiesen hat, sieht darin ein „farewell“ von Reymund *und* ihrem menschlichen Körper von jenem Ort eines „intermediate space“ aus, „[...] that isolates her both from Raymund and from the assembled courtly multitude.“²⁹⁶ Dies trifft Thürings Text bei genauer Betrachtung jedoch

²⁹⁴Vgl. dazu auch KELLER, mit Verweis auf BROWNLEE: Berner Samstagsgeheimnisse. - In: PBB 127 (2005). S. 222 u. ebd., Anm. 55.

²⁹⁵Kevin BROWNLEE sieht in der Abschiedsrede auch ihren Retrospective-Status als begehrendes Subjekt. Vgl. Ders.: *Melusine's Hybrid Body*. - In: Maddox/ Sturm-Maddox (Hrsg.). *Melusine of Lusignan. Founding Fiction in Late Medieval France*. - Athens: Georgia Univ. Press 1996. S. 76-99, hier S. 88.

²⁹⁶BROWNLEE: *Melusine's Hybrid Body*. Athens 1996. S. 90 u. S. 92. Zum „liminal space of the windowsill“, vgl. S. 91. Brownlees Überlegungen basieren auf Jean d'Arras' Textfassung (1393).

nur bedingt. Denn hier verweist die Rede explizit auf Reymund (*Nun sprach sy aber fuerbaß zu reymund und gesegnet in [...] M 122,9-10*). Die direkte Ansprache an ihn und die Hofgesellschaft kann die räumliche Distanz (noch) verbal überwinden.

Der Ort, von dem Melusine sich durch den Sprung auf den Fenstersims dezidiert wegbewegt, ist der geschlossene, höfische Raum. Interessant wird das Fenster dabei mit einem (Aus-)Blick auf die Romantik. Als die Epoche einer „Hochkonjunktur der Thematisierung des Fensters“²⁹⁷ wird insbesondere ein Bezugspunkt bedeutend und sei deshalb erwähnt: das Fenster als Ort der Distanz. Melusines Perspektive ist der Blick vom Fenster aus zurück in den Raum. Es ist anzunehmen, dass sich ihr Fokus während ihrer Abschiedsrede nach innen richtet. In der Romantik wird vor allem der Blick *aus* dem Fenster in die Weite oder von außen bzw. einem Gegenüber *in* ein Fenster bedeutend. Den Anknüpfungspunkt bildet also nicht der Ein- oder Ausblick, sondern vielmehr die Darstellung des Fensters als einen Ort, den Melusine in der Bewegung aufsucht. Dieser Bewegung ist nachzugehen, zumal eine besondere Konstellation geschaffen wird. Das Fenster wird einmal zu einem „Ort der Distanz“²⁹⁸, während es zugleich mit einem performativen Akt verschmilzt. Bereits im neuzeitlichen Melusine-Roman ist so ein „hoher dramatischer Informationswert“ geschaffen, den Detlef KREMER für die Epoche der Romantik im Fenster verankert sieht. Dieses eröffne eine grundlegende topologische Differenz „[...] im einfachsten Fall durch die Opposition von innen und außen, alter und ego [...]“²⁹⁹. Mit Blick auf die Melusine-Figur ist diese Differenz topologisch einerseits durch ihren Standpunkt, ihre erhabene Position auf dem Fenstersims, markiert, andererseits durch den Schwellenraum selbst festgelegt.

Detlef KREMER entwickelt seine These am romantischen Beispiel des ‚einsamen Beobachters am Fenster‘. Mit dem Augenmerk auf Heinrich von KLEISTs *Die Verlobung in St. Domingo* (Novelle, 1811) erklärt KREMER den Gang des Helden zum Fenster – der Figur des Gustav von der Ried – als eine ‚isolierende Geste‘, die sich nicht mehr auf den Ausblick ausrichtet. Mit dieser Geste habe der Held gleichermaßen die endgültige Distanz zur Geliebten und zu sich selbst festgeschrieben.³⁰⁰

Das trifft auf diese Weise auch auf Melusine zu. Die Beurteilung der räumlichen

²⁹⁷ KREMER, Detlef: Fenster. - In: Jaeger Stephan u. Stefan Willer (Hrsg.): Das Denken der Sprache und die Performanz des Literarischen um 1800. - Würzburg: Königshausen u. Neumann 2000. (Stiftung für Romantikforschung 10), S. 213-228, hier S. 213.

²⁹⁸ Vgl. KREMER: Fenster. - In: Jaeger/Willer (Hrsg.). Würzburg 2000. S. 214.

²⁹⁹ Vgl. KREMER: Fenster. - In: Jaeger/Willer (Hrsg.). Würzburg 2000. S. 214.

³⁰⁰ Vgl. KREMER: Fenster. - In: Jaeger/Willer (Hrsg.). Würzburg 2000. S. 214.

‚Isolierung‘ am Fenster (BROWNLEE) überzeugt durch diese ‚Distanz schaffende Geste‘ (KREMER). Der Sprung auf den Fenstersims verstärkt den isolierenden Akt, er verdoppelt gleichsam die Bewegung und Distanzierung. Trotz der räumlichen Verbindung über die Sprache, die als Monolog (Abschiedsrede) selbst bereits eine gewisse Distanz und Isolierung impliziert, entzieht sich Melusine dadurch in erster Linie physisch ihrem Geliebten. In einem weiteren signifikanten Charakteristikum verweist der Fenstersims auf eine Schwelle zwischen Innen und Außen und partizipiert zugleich Öffentliches und Privates. Ein Raum im Dazwischen also, der Melusines Gestalt widerspiegelt, die, nicht mehr dem höfischen Raum angehörend, aber auch noch nicht in der ihr vorbestimmten Sphäre angekommen, eine Zwischenstellung einnimmt.³⁰¹

Der tatsächliche Akt der Metamorphose vollzieht sich schließlich in der Bewegung und aus der Bewegung heraus. Die Figur erweist sich als Szene der Verwandlung par excellence (vgl. Kap. 2.3.). Mit einem weiteren Sprung, einem Sprung aus dem Fenster, verlässt Melusine den Bereich des Dazwischen in ein Draußen. Gleichzeitig ‚schießt‘ sie in die Luft und wird augenblicklich unterhalb der Gürtellinie vor versammeltem Hofe „*widerumb ein veintlicher vngehewürer langer wûrm [...]* (M 123,6-7).“ Sprung und Transformation geschehen aus diesem Blickwinkel narrativ simultan. Zugleich evozieren beide eine große Dynamik. Die weitere Inszenierung der Szene ist davon getragen: Melusine ‚schießt‘ schnell durch die Luft, umfliegt dreimal das Schloss und lässt dabei jedes Mal einen lauten und erbärmlichen Schrei hören. Mit der Metamorphose der unteren Körperhälfte vollzieht sich so auch eine Wandlung der menschlichen Stimme, die an dieser Stelle die lange Abschiedsrede Melusines nur noch in der Reduktion eines Schreis kontrastiert. Dadurch ist sie nicht allein Reymund, sondern auch der höfischen Welt und ihrer Pflichten endgültig entglitten, sie hat hier nichts mehr zu ‚sagen‘. Der Weg führt weiter durch die Luft, wohin, wird nicht mehr erwähnt, nur so viel: „*Das [...] von stund darnach nyemandt mer sj gesehen mochte* (M 123,14-15).“ Dem widerspricht Thürings Darstellung ihrer nächtlichen Rückkehr ins Schloss, wo sie *gar dick vnd offt* in einer Kammer ihre beiden jüngsten Kinder stillt und dabei von den Ammen beobachtet wird (M 126,20-28). Dies und das Verhaftet-Sein an einem unbekanntem Ort zwischen Leben und Tod bezeugen wiederum einen Schwellenraum, dem Melusine fortan angehören muss. Deutlich geht daraus hervor, dass dessen Grenzen von ihr aber, wenn auch nur bedingt, in

³⁰¹ Vgl. dazu auch KELLER: Berner Samstagsgeheimnisse. - In: PBB 127 (2005), S.222: „[...] der auf ihr lastende Fluch zwingt sie zu einem ‚rite de passage‘.“

beide Richtungen überschritten werden können; ein fliegender Wechsel zwischen den Räumen, der Reymund verwehrt ist. Für ihn markiert der Fenstersims bereits die Grenze, in den Schwellenraum kann er ihr nicht folgen. Diese Grenze ist so deutlich, dass er Melusine, anders als die Ammen, auch nicht mehr sehen wird.

4.2.3.5. Bedeutung von Metamorphose und (Aus-)Blick

Melusines zweite Metamorphose ist eine Inszenierung im offenen Raum und dadurch für die Öffentlichkeit bestimmt. Wie aber wird Melusines ‚andere‘ Gestalt von dieser bewertet? Für Reymund ist sie ein altbekannter Anblick, Zeugin für seinen ersten und den daraus resultierenden zweiten Eid-Bruch. Für die Hof-Öffentlichkeit ist sie lediglich ein Anblick „*des sÿ sich alle ser wunderten* (M 123,7-8).“ Eine vage Ambivalenz bleibt mithin erhalten, so flößt das nächtliche Erscheinen (*gesicht* M 126,29) Melusines in der Kammer ihrer Kinder den Ammen Furcht ein. Sie wagen es nicht, bei ihrem Anblick aufzustehen oder mit ihr Kontakt aufzunehmen. Außerhalb der Kammer jedoch zeichnet sich weder Furcht noch Schrecken ab, man trauert um sie in all ihren Ländern und auch darüber hinaus (M 125,4-7).³⁰²

Ihr Anblick evoziert (noch) nicht die Affekte von Angst, Schrecken und Ekel, die als „Wirkungsmomente der modernen Horrorästhetik“³⁰³ hier noch unbekannt Züge sind. Der Akt ihrer Metamorphose, ihr Anblick und ihr Schrei zeugen keineswegs vom Grauen der späteren Horrorliteratur. Was sich durch ihre Metamorphose der Öffentlichkeit visuell präsentiert, ist Melusine als hybrides Wesen, das den öffentlichen Verdacht des *gespenstes* und die *seltsame sach* um sie freilich bestätigt, das aufgrund der wundersamen Auszeichnung aber nicht in dämonischer Hinsicht³⁰⁴ degradiert, sondern weiterhin als ein Wunder betrachtet wird. Thürings Inszenierung der Metamorphose ist eine Wandlung nur der unteren Körperhälfte, die ihre menschliche Gestalt niemals zur Gänze ausblendet. Melusine verbleibt analog zum Schwellenraum auch körperlich im Dazwischen. Sie ist wie Elfriede JELINEKs Carmilla-

³⁰² Vgl. SCHULZ: Spaltungsphantasmen. Erzählungen von der ‚gestörten Mahrteenehe‘. - In: Wolfram-Studien XVIII (2004), S. 258: Schulz sieht in Melusines Mischgestalt von Mensch und Schlange „eine mythische Ambivalenz [...] sozusagen auf den Leib geschrieben.“

³⁰³ Vgl. INNERHOFER, Roland: „Da tauchen Menschen auf und verschwinden wieder“. Horrorszenarien in Elfriede Jelineks Roman *Die Kinder der Toten*. - In: Biedermann Claudio (u.a.) (Hrsg.): Horror und Ästhetik. Eine interdisziplinäre Spurensuche. - Konstanz: UVK 2008. S. 86-101, hier S. 86.

³⁰⁴ Vgl. DRITTENBASS: „unde fabulatur“. - In: Schnyder/Mühlethaler (Hrsg.). Bern (u.a) 2006. Reptilienform und Wegflug sind grundsätzlich zwei traditionsgemäß dem Diabolischen verpflichtete Elemente. (Vgl. S. 95).

Figur „nichts Halbes und nichts Ganzes“ (vgl. zur Figur, Kap. 2.2). Ihre ‚polycorporality‘³⁰⁵ und ihre ‚tiermenschliche Polymorphie‘³⁰⁶ bezeugen dies, sind aber keineswegs nur in eine Richtung zu deuten. Der hybride Körper verweist auf einen Raum außerhalb der Wirklichkeit, während die obere Körperhälfte in der narrativen Wirklichkeit verhaftet bleibt, um nach wie vor menschliche Aufgaben zu erfüllen. Das signalisiert der Akt des Stillens in der nächtlichen Betreuung ihrer Kinder. Die Funktion des Körpers selbst ist nicht mehr Grenzen-los. An ihm lässt sich nun eine strikte Trennung erkennen: Für die Rolle der *natürlichen* Mutter bleibt er einerseits in der narrativen Wirklichkeit erhalten, während er andererseits als Körper der Geliebten, zumindest für Reymund, dort keine Funktion mehr erfüllen kann. Es ist ein Körper zwischen zwei Welten, der angesichts seiner Funktionen Schwellenfigur und Schwellen-Körper in sich vereint. Dabei sind ihm aber deutlich Grenzen gesetzt.

Die narrative Figur der Feen-Geliebten, in diesem Beispiel in legitimierter Form (Ehe), ist damit zur Figur einer Art Paten-Fee verschoben. Melusine dient gleichsam als *mater spiritualis* nur noch ihren jüngsten Kindern und dadurch indirekt (noch) dem Hause Lusignan. Der endgültige Austritt aus der höfisch-gesellschaftlichen Ordnung hat sie allen anderen gesellschaftlichen Funktionen enthoben. Sie ist für die narrative Wirklichkeit nunmehr ohne Besitz und Rang. Anders aber als in der ethnologischen Auslegung der Liminalität bleibt sie nicht gänzlich ohne Geschlecht, Rang oder Status. Für ihre Nachkommen spielt sie textintern nach wie vor eine wichtige Rolle: Sie wird immer dann über der Burg erscheinen, wenn sich ein neuer Herr ankündigt (M 118,19-32).

Melusines zweite Metamorphose, das sei abschließend betonend zu wiederholen, bildet eine Inszenierung im offenen Raum und für die Öffentlichkeit. Dabei ist sie als eine letzte Metamorphose gegenüber ihrer ersten, partiellen und temporären einzig für die narrative Wirklichkeit endgültig. Für Thüring, aber auch für diese Arbeit verweist sie über den Text der *historia* hinaus (vgl. M 12,2-3). Es ist eine Wandlung, die angesichts ihrer literarischen Figur innerhalb des allgemeinen narrativen Raumes im Gesamten noch nicht abgeschlossen ist. Die Dynamik des Erzählens hält ihre Metamorphose aufrecht. Durch die Prozesse der Überlieferung und der Intertextualität ist diese aber, wie innerhalb des vorliegenden Textes auch, immer schon fremdbestimmt.

³⁰⁵ Vgl. BROWNLEE: *Melusine's Hybrid Body*. London 1996. S. 77.

³⁰⁶ Vgl. KELLER: *Berner Samstagsgeheimnisse*. - In: PBB 127 (2005), S. 222 u. 227.

4.3. Der Feen-Ritter im Vergleich: Liminalität und Metamorphosen im *Yonec* der Marie de France (ca. 1160-1170)

4.3.1. Parallelbezüge und konzeptuelle Gegensätze

Marie de FRANCE (ca. 1135-1200) konstruiert in ihrem Lai *Yonec* die Version einer Figur, die in Anlehnung an HARF-LANCNER genau das bieten kann, wonach hier gesucht wird: eine Figur „double masculin de la fée: le chevalier faé“³⁰⁷. Es wird der Begriff des feenhaften Ritters im Weiteren als Feen-Ritter übernommen, ohne dabei vom Selbstverständnis einer reinen Feen-Figur auszugehen, da Marie de FRANCE den Protagonisten nicht als solche bezeichnet.³⁰⁸ Als der Herrscher über eine andere Welt müsste er strenggenommen als Feen-König deklariert werden, dies ist für die folgenden Überlegungen jedoch nicht relevant.

Diese männlich besetzte Figur verweist zweifellos auf den Bereich des Übernatürlichen. Sie tritt dezidiert aus einer mehr oder minder mythischen, geheimnisvollen ‚Anderen Welt‘ in die narrative Wirklichkeit. In der folgenden Lektüre wird diese Figur einem narrativen Vergleich dienen.

Der Melusine-Figur in der Prosafassung Thürings v. RINGOLTINGEN in den konzipierten Begegnungen, ferner Räumen und Metamorphosen vergleichend an die Seite gestellt, lassen sich signifikante narrative Parallelbezüge und konzeptuelle Gegensätze eruieren. Die beiden Texte sind grundsätzlich jedoch in ihrer Entstehung – Ort, Zeit, Sprache und Umfeld – als völlig unabhängig voneinander zu betrachten. Im Gegensatz zur Person Thüring v. RINGOLTINGEN und seinem Werk ist von Marie de FRANCE und der Entstehung ihres Lais verhältnismäßig wenig bekannt. Ihr Werk ist, anders auch als Thürings *Melusine*-Version, keine auf den ersten Blick auffällige Metamorphose einer Textproduktion. Marie bedient aber in der Figuren- und Text-Konzeption wie Thüring das Merkmal des ‚innovativ Eigenen‘. Sie setzt dazu den Schwerpunkt auf eine weibliche Protagonistin. Einzig aus der Perspektive der Heldin lässt sich – mit einer Ausnahme – die Figur des Feen-Ritters rekonstruieren.

Der mit knapp 558 Zeilen relativ kurze, in achtsilbigen Reimpaar-Versen verfasste Lai

³⁰⁷ HARF-LANCNER: *Les fées au moyen âge*. - Genève 1984. S. 62.

³⁰⁸ Genauer zum Begriff, auch in anderen anglonormannischen Texten des 12. Jhs., vgl. PRIEST, Hannah: *Marie de France's Yonec: Sex, Blood and Shapeshifting in a Twelfth-Century Verse*. (2010). Online unter: <http://www.inter-disciplinary.net/wp-content/uploads/2010/02/priestpaper.pdf> S. 1-11, hier S. 3. (24.02.2012).

entstand zwischen 1160 und 1170 n. Chr. in England. In der Entstehungszeit noch vor dem altfranzösischen Artusroman von Chrétien de TROYES einzureihen, gehört er den mittelalterlichen erzählenden Vers-Texten des 12. Jahrhunderts an. Die dem Lai zugrunde liegende Sprache ist Anglonormannisch, ein Dialekt aus dem Altfranzösischen, der in England von der Aristokratie im Zuge der Normannischen Invasion gesprochen wurde. Das ermöglicht Rückschlüsse auf die adelige Zugehörigkeit der Verfasserin, die zu dieser Zeit im Umfeld des englischen Hofes des Königs Heinrich II. lebt. Neben den *Lais*, eine Sammlung von insgesamt 12 Vers-Texten, werden Marie de FRANCE eine lateinische Übersetzung (*Esope*, Äsopische Fabeln) und *L'Espurgatoire de Saint Patrice* (Das Fegefeuer des Heiligen Patrick, nach 1200) zugeordnet.

Der *Lai de Yonec* (kurz *Yonec*) ist innerhalb ihrer *Lais* editorisch an siebenter Stelle gereiht. Ihn umgeben die Vers-Texte *Deus Amanz* und *Laüstic*. Wie in der mittelalterlichen, schriftlich fixierten Erzählweise üblich, legt die Verfasserin unter Verweis auf sich selbst ihre Quellen, den Inhalt sowie die Verfahrensweise ihres Erzählens explizit dar. In den einleitenden Versen des *Lais Guigemar* findet sich der einzige Hinweis zu ihrer Person: „*Oëz, seignurs, ke dit Marie / [...]*“, (*Guigemar* S. 74, V.3; „Hört, ihr Herren, was Marie sagt, [...].“).

Der *Lai Yonec* wird mit folgenden Worten eröffnet:

Da ich nun einmal mit den *Lais* begonnen habe, wird damit trotz meiner Mühe (auch) nicht mehr aufgehört werden; die abenteuerlichen Begebenheiten, die ich darüber weiß, die werde ich ganz in Reimen erzählen. Ich habe die Absicht und die Lust dazu, daß ich euch im folgenden von *Iwenec* berichte, wo er herstammte und von seinem Vater, wie dieser zum ersten Mal zu seiner [Iwenecs späterer] Mutter kam. Jener, der *Yvvenec* zeugte, hatte *Muldumarec* zum Namen.³⁰⁹

Aus bretonischen Quellen übernommen, beruft sich Marie de FRANCE dabei auch auf einen gewissen Wahrheitsgehalt der von ihr erzählten *aventures* (*Yonec*, S. 268, V.3) durch Dritte: „Die von diesem abenteuerlichen Geschehen hörten, verfertigten darüber lange Zeit danach einen *Lai*, aus Mitleid über den Schmerz, den jene [*Yonecs* Eltern, Anm. G.S.] um der Liebe willen erlitten.“ (*Yonec*, S. 303; V.555-558).

Zwei wesentliche Komponenten sind damit dem Text prologartig einmal voran-, epilogartig

³⁰⁹ Marie de FRANCE: *Yonec*. - In: RIEGER, Dietmar (Hrsg.): *Die Lais*. - München: Fink 1980. (Klassische Texte des romanischen Mittelalters in zweisprachigen Ausgaben 19), S. 268-303, hier dt. Übers.: S. 269. Im Folgenden zitiert im laufenden Text nach der deutschen Übersetzung *Yonec* mit der jeweiligen Seitenangabe und nach dem Original mit der jeweiligen Versangabe. Originalstelle: „*Puis que des lais ai comencié, / Ja n'iert pur mun travaïl laissié; / Les aventures que j'en sai, / Tut par rime les cunterai. / En pensé ai e en talent / Que d'Iwenec vus die avant / Dunt il fu nez, e de sun pere / Cum il vint primes a sa mere. / Cil ki engendra Yvvenec / Aveit a nun Muldumarec.*“ (*Yonec*, V.1-10).

einmal nachgestellt. Erstens die einleitende Nennung der Hauptfigur mit Namen Muldumarec, die wie Melusine keine anonyme Feen-Figur mehr ist; anders dagegen noch die Feen-Geliebte in Maries *Lai Lanval*. Zweitens das narrative Programm des Textes, das explizit auf den thematischen Diskurs der möglichen und unmöglichen Liebe verweist. Im Zentrum des Lais stehen somit nicht wie zu erwarten die *aventures* einer Figur namens Yonec, sondern die Liebes-Beziehung seiner Eltern und ihr tragisches Ende.

Zur Hauptfigur wird Muldumarec. Er erfüllt und bedient dabei, wesentlich stärker als Melusine, den Typus der/des (erotischen) Feen-Geliebten, der zugleich Nachkommenschaft hinterlässt (vgl. Kap.3.2.1.). Während jedoch Melusine aus der legitimen Verbindung mit Reymund mehrere Söhne gebiert und damit eine ganze Dynastie begründet, zeugt der Feen-Ritter in Maries Lai nur einen einzigen Sohn aus illegitimer Zusammenkunft – Yonec. Dieser wird später das Reich des Feen-Ritters durch ‚Gottes Willen und Fügung‘ übernehmen (*Yonec*, V.529-530 u. V.553-554). Der Lai „wagt“ damit eine Imagination, die traditionelle Darstellungen dieser Zeit von heimlicher Liebe und Ehebruch in dieser Weise nicht weiterverfolgen können: die genealogischen Konsequenzen einer *fin’amor*.³¹⁰

Mit eingeschlossen ist so auch eine politische Thematik (Herrscherwechsel, Erbfolge), deren Krise aus der feudalen Politik von Erbfolge resultiert.³¹¹ Vergeblich erhofft sich der betagte adelige Ehemann und Konterpart zum Feen-Geliebten Muldumarec von seiner jungen und sehr schönen Frau Erben.

Aus diesem Grund ist, anders als bei Thüring und an die ursprünglichere Version des Motivs der/des (Feen-)Geliebten aus der Anderwelt anknüpfend, Muldumarec die dringend zu verheimlichende Kompensations-Gestalt aus einer anderen Welt. Sein Verbleiben in der narrativen Wirklichkeit unterliegt einer Bedingung, deren Bruch zu einer folgenschweren Konsequenz führt. Über die endgültige Trennung hinaus gründet sie im Tod des Feen-Geliebten. Daraus wird ersichtlich, dass die Figur des Feen-Ritters wie ein Mensch der narrativen Wirklichkeit sterblich konzipiert ist.

In Entwürfen und Gegenentwürfen räumlicher Liminalität und Grenzen entwickeln sich Transgressionen, deren Konsequenzen keine Zwischenlösungen bieten, sondern die sich vielmehr mit eben jenem endgültigen Ausgang (Tod) vollziehen.

³¹⁰ Vgl. KINOSHITA, Sharon: *Medieval Boundaries. Rethinking Difference in Old French Literature*. Philadelphia, Pa.: Univ. of Pennsylvania Press 2006. (Middle Age series), darin insbes. Kap. 4: *Colonial Possessions: Wales and the Anglo-Norman Imaginary in the Lais of Marie de France*. S. 105-132, hier S. 105.

³¹¹ Vgl. KINOSHITA: *Medieval Boundaries*. Philadelphia 2006. S. 110.

Muldumarecs Metamorphosen sind nicht extrinsischer Art, bedingt durch einen Fluch oder eine Strafe. Sie sind als intrinsische Prozesse konzipiert, die keiner genaueren Erklärung und auch keiner Geheimhaltung vor der menschlichen Geliebten bedürfen, wenngleich sie vor dem Blick Dritter verborgen bleiben müssen. Vergleichbar mit dem Melusine-Roman ist die Inszenierung der Metamorphosen an Orte gebunden, die ihrerseits liminale Räume eröffnen und die Figur jeweils wieder neu bestimmen.

Die narrativen strukturellen Bezüge zur *Melusine* werden im Folgenden an den jeweils signifikanten Punkten festgemacht, die sich aufbauend an der Inszenierung von Begegnung und Metamorphose(n) entlang liminaler Räume orientieren. Die Analyse folgt diesen Schritten zunächst am Beispiel des *Locus conclusus* des Turms (vgl. Das Bad, Kap.4.2.3.2.). Im Anschluss daran richtet sich der Fokus auf die Öffnung im Turm, das Fenster (vgl. Der Fenstersims, Kap.4.2.4.4.)

4.3.2. Locus conclusus – Locus secretus: Metamorphosen im Turm

Der Turm als Motiv in der Literatur vereint mehrer Möglichkeiten, einen Raum topologisch und narrativ zu organisieren. Er kann funktionell als Aussichtspunkt zur Beobachtung oder Wache dienen, aber auch dazu, jemanden der Beachtung zu entziehen, etwa durch Isolation – erzwungen durch Gefangenschaft oder freiwillig als Rückzugsort. Dabei wechselt sein Verhältnis jeweils als geschlossener Raum eines *Locus conclusus* oder als geheimer Ort eines *Locus secretus*. Grundlegend wird beide Male die Verankerung einer Grenze.

Als „kulturspezifisches Äquivalent“ zur Höhle und zum unterirdischen Gemach kommt ihm in vielen Erzählungen narrativ die Funktion zu, die meist weibliche Protagonistin aus unterschiedlichen Gründen (Gefangenschaft, Initiation) zu isolieren.³¹² Im *Yonec* ist der Turm daher jener Ort, an dem der reiche, aber alte (*Yonec*, V.11-12, u. V.17) und eifersüchtige Ehemann – eine Variante des reichen *vilain* der *Chansons de toile*³¹³ – seine junge, kluge, höfische und sehr schöne Ehefrau (*Yonec*, V.21-23) in einem großen Gemach mit steinernem Boden sorgsam eingesperrt gefangen hält. Die weibliche, namenlose Hauptfigur soll darin vor allen gesellschaftlichen Unternehmungen, in erster Linie aber vor potentiellen Liebhabern ferngehalten werden. Der Turm kann überdies als eine Art ‚Strafmaßnahme‘ gelesen werden,

³¹² Vgl. BECKER, Erika: Turm. - In: EM 13 (2010), Sp. 1055-1058, hier bes. Sp.1056.

³¹³ Vgl. WOLFZETTEL, Friedrich: Die Frau im Turm: Variationen von Rapunzel. [1998]. - In: Ders. (Hrsg.): *Le Conte en palimpseste. Studien zur Funktion von Märchen und Mythos im französischen Mittelalter.* - Stuttgart: Steiner 2005. S. 165-186, hier S. 176.

die darauf basiert, dass die junge Frau sich den Verführungsversuchen des alten Ehemanns widersetzt. Sie hat keine besondere Lust, ihm ‚freundlich‘ zu tun (*Yonec*, S. 268; V.19-20 u. V.79-80). Der Wunsch des Mannes nach Erben bleibt demgemäß unerfüllt. Streng bewacht nur durch seine alte, verwitwete Schwester wird sie mehr als sieben Jahre von allen sozialen Verbindungen völlig isoliert (*Yonec*, V.29-44). Zutiefst unglücklich und davon auch physisch gezeichnet (*Yonec*, V.47), wünscht sie sich mit Gottes Macht einen schönen, höfischen, edlen und vortrefflichen Ritter als Liebhaber (*Yonec*, S. 274; V.91-104). Beide Aspekte, erotische Widersetzung und Wunscherfüllung, werden dadurch sublimiert und in einen anderen Raum verlagert.

Das Motiv der Frau im Turm ist dabei, wie Friedrich WOLFZETTEL konstatiert, „weniger eindeutig märchenhaft, als man auf den ersten Blick annehmen könnte.“³¹⁴ Es sei quer durch alle literarischen Gattungen gleichsam frei funktionalisierbar und nicht im engeren Sinn an Märchenschemata gebunden. Anders als im neuzeitlichen Märchen entziehe sich die Protagonistin nicht einem übermächtigen mütterlichen Einfluss, sondern einem männlich geprägten Herrschaftsanspruch. WOLFZETTEL erklärt das Motiv des Freiers oder Liebhabers funktional als den märchenhaft konnotierten Raum freier erotischer Entfaltung, das unübersehbar reale gesellschaftliche Machtverhältnisse suspendiert und korrigiert. Die jeweilige Erzählung als Ganzes könne demnach nicht märchenhaft sein.³¹⁵ Maries *Yonec* als die klassische Erzählung einer *mal-mariée*³¹⁶ ist so gesehen auch nicht als Märchen oder „Problemmärchen“³¹⁷ zu verstehen:

[...] the *mal-mariée* of courtly tradition [...] is the young, beautiful bride of a much older man. This situation, common in an age when marriages were contracted for political and familial interests, is (from the Provençal lyric to Chaucer) a staple of the medieval literature of adultery. Sequestered by their jealous old husbands, young wives find solace with handsome young lovers who help them forget their virtual imprisonment. Even as a literary theme, however, adultery poses something of a moral dilemma.³¹⁸

Das moralische Dilemma wird auch im *Yonec* offenbar, dort aber auf eine besondere Art und Weise gelöst. Auf welche Weise dies geschieht, wird sich im Anschluss zeigen.

³¹⁴ Vgl. WOLFZETTEL: *Die Frau im Turm*. Stuttgart 2005. S. 167.

³¹⁵ Vgl. WOLFZETTEL: *Die Frau im Turm*. Stuttgart 2005. S. 167-168. Vgl. dazu auch Ders.: ‚Märchenhaftes‘ und märchenloses Mittelalter. Eine historische Gewinn- und Verlustrechnung. - In: Ders. (Hrsg.): *Le Conte en palimpseste*. Stuttgart 2005. S. 16-32, hier insbes. S. 16.

³¹⁶ Vgl. KINOSHITA: *Medieval Boundaries*. Philadelphia 2006. S. 105.

³¹⁷ Vgl. SPITZER, Leo: *Marie de France, Dichterin von Problem-Märchen*. - In: *ZrP* 50 (1930), S. 29-67.

³¹⁸ Vgl. KINOSHITA: *Medieval Boundaries*. Philadelphia 2006. S. 56.

Die Situierung des Turmes belegt einen deutlichen Bezug zur erzählten und zur außerliterarischen Wirklichkeit. Er isoliert die junge Frau, ist aber nicht als mythischer Raum im Ort-losen oder Zeit-losen platziert, sondern der narrativen Wirklichkeit angehörend. Die *aventures* werden lokalisiert und topographisch präzisiert (*Yonec*, V.11). Die Ortsangabe *Carwent* als Schauplatz der Handlung („[...]/ *La citez siet sur Duëlas*;/ [...]“, V.13 u. V.15) bezeichnet den Namen einer Stadt, die noch heute (wal. *Caer-went*) als Dorf und Gemeinde in Monmouthshire im südlichen Wales existiert; ebenso der Ort *Caerleon*, an dem das große Finale des *Lais* stattfindet.

Da der Ehemann als Vogt von *Caerwent* und „Herr“ über das Land bezeichnet wird und auch nicht von einem, sondern von *seinem* Turm die Rede ist (*Yonec*, V.27), erweist sich das Gebäude des Turms auch in diesem Umfeld verortet. Mit dem Hinweis auf anwesende Damen in einem weiteren Gemach steht der Turm in enger Beziehung zum unmittelbaren adelig-gesellschaftlichen Umfeld und Haushalt des Ehemannes, von dem die junge Ehefrau jedoch genauso isoliert ist.

4.3.2.1. Locus conclusus – Isolierung und Überwindung

Als Ort der Isolierung ist die Kammer im Turm, analog zum Bad im *Melusine-Roman*, ein abgeschlossener Raum, dessen Grenzen für die weibliche Hauptfigur über einen bestimmten Zeitraum nicht überschritten werden können. Während *Melusines* Isolierung durch den samstäglichem Rückzug zunächst eine periodisch wiederkehrende ist, verbleibt die junge Frau in einer durchgängigen. Allerdings nur so lange, bis sich ihr sehnsuchtsvoller Wunsch erfüllt. Die erotische Widersetzung wird dadurch sublimiert und in einen anderen Raum verlagert, der sich zunächst aus einer Art mythisiertem Erinnerungsraum heraus entwickelt.

Dieser Raum gewinnt bereits zu Beginn der Erzählung an Bedeutung, ist es doch jener Ort, an dem sich Wunsch und Erinnerung materialisieren. Die junge Frau ersehnt sich einen Geliebten, vertraut jedoch nicht dem Zufall, sondern präzisiert ihren Wunsch nach genauen Vorstellungen aus einer vergangenen und erzählten Zeit, in der die Ritter in allen Belangen nicht nur vortrefflich, mehr noch, solche Verbindungen für die Frauen auch ohne Konsequenzen bleiben konnten (*Yonec*, V.91-104). Mit diesem Wunsch ist eine narrative Vergangenheit herbeizitiert, die sich für die Wirklichkeit nur noch als ‚Mythos‘, eben in Erzählungen, aufrechterhält oder aufrechterhalten kann.

Seine Erfüllung ist mit dem frühen Morgen Anfang des Monats April zeitlich bereits als

Liebesraum konzipiert (*Yonec*, V.51-52) und tritt im Augenblick personalisiert oder materialisiert³¹⁹ in Gestalt eines Habichts durch das Fenster in den geschlossenen Raum der Kammer ein.

Zwei entscheidende Mechanismen werden wirksam:

- I. Es ändert sich das Verhältnis des Raumes als *Locus conclusus* der Gefangenschaft und Isolation, in welcher Weise wird sich noch zeigen.
- II. Zugleich verdoppelt sich die Funktion als Gefängnis-Raum. Der Raum wird zu einem topographischen Ort der Inszenierung von Muldumarecs Metamorphosen (Wandel), gleichzeitig aber auch zu einem Ort der Liebenden (Vereinigung).

Diese Mechanismen wirken auf die Szene insgesamt, die Friedrich WOLFZETTEL zum Sieg der mit magisch-zauberischen Konnotationen verknüpften Macht des natürlichen Begehrens erklärt, das dem unnatürlich repressiven Ehebund entgegengesetzt ist.³²⁰

Dem Blick in den beiden Aspekten Sehen und Nicht-Sehen kommt dabei, wie in der *Melusine* auch, eine besondere Bedeutung zu. Beispielhaft dafür sind (I) die Gefangenschaft der jungen Frau, (II) die Figur Muldumarecs sowie (III) die Gesamtsituation bzw. -konzeption der (Liebes-)Beziehung per se.

Zunächst richtet sich der Blick auf die junge Frau – oder eben gerade nicht. Denn ihr Anblick ist der höfischen Öffentlichkeit und damit der Gesellschaft willkürlich entzogen. Vor dem Hintergrund der Verfügungsgewalt und Eifersucht des Ehemanns erfolgt ihre Isolierung fremdbestimmt. Wird Melusine durch den Fluch und ihre periodische körperliche Verwandlung an der regelmäßigen Teilnahme höfischer Zusammenkünfte und der Erfüllung ihrer gesellschaftlichen Pflichten gehindert, muss im Gegensatz dazu die junge Ehefrau im *Yonec* nicht aufgrund eines besonderen körperlichen Makels verborgen werden. Sie wird gerade durch das Gegenteil, ihre große Schönheit, weggeschlossen. Selbst wenn es gesellschaftlich-christliche Pflichten zu erfüllen gäbe (Kirchengang, *Yonec* V.75-76), diesen Tätigkeiten im öffentlichen Raum nachzugehen, ist ihr verwehrt. Beide Male führt der Anblick der weiblichen Hauptfigur dazu, sie zu isolieren. Es ist ein Anblick, der ‚privat‘ zu halten, zu verbergen ist.

³¹⁹ STÖRMER-CAYSA, Uta: Verwandlungsgeschichten. - In: Keller/Kragl (Hrsg.). Göttingen 2009. S.493.

³²⁰ Vgl. WOLFZETTEL: Die Frau im Turm. Stuttgart 2005. S. 176.

Die Schuld an dem Unglück der „Isolierung“ wird der Elterngeneration zugespielt (*Yonec* V.79-84). Anders aber als im Melusine-Roman fußt die Eheschließung im *Yonec* auf einen Vertrag, der unfreiwillig eingegangen wurde. Es ist das Ergebnis einer weiteren ‚Gefangenschaft‘ aus einem Handel, den im Gegensatz zur Melusine Andere für die junge Frau geschlossen haben. Der Diskurs der Ehe erhält im mittelalterlichen *Yonec* dadurch eine andere Bedeutung als in der frühneuzeitlichen *Melusine*. Freier Wille, Liebe respektive ‚natürliches Begehren‘ und erotische (Wunsch-)Erfüllung sind darin nicht vorgesehen; diese Komponenten werden in einen idealisierten Raum verlagert, den Raum eines *Locus secretus*.

4.3.2.2. Blick und Bewegung: Metamorphose in progress

Gemäß der vorliegenden These, dass die Inszenierung der Metamorphose einer Figur einen ‚Schau-Raum‘ bereitstellt und zugleich erfordert, sich also sowohl vom Akt des Sehens als auch vom Raumverhältnis wesentlich bestimmt erweist, wird im *Yonec* der Blick auch das zentrale und ausschlaggebende Moment der (Ver-)Wandlung. Da diese Wandlung sich in einem geschlossenen Raum vollzieht und einzig für die Augen der jungen Frau bestimmt ist, berührt der Verwandlungsraum zudem erstmals den Raum eines *Locus secretus*.

Der Blick im *Yonec* offenbart seine Bedeutung in der Entwicklung der Verwandlung. Der Habicht- oder Feen-Ritter transformiert sich nicht in einem plötzlichen und überraschenden Akt. Nachdem er als Vogel in den geschlossenen Raum eingedrungen ist, hält er für kurze Zeit inne. Erst aus der abwartenden Haltung heraus und durch den Blick der jungen Frau, ihre eingehende Betrachtung des Vogels (*Yonec*, V.112-115), vollzieht sich die Verwandlung. Dieser Prozess entwickelt sich gleichsam durch den Blick. Dies geschieht im Gegensatz zu Melusines partieller Verwandlung in einer totalen Metamorphose – der Habicht verwandelt sich zur Gänze in einen menschlichen „schönen und artigen Ritter“ (*Yonec*, S. 275 u. V.115). Dabei wird die Figur durch den Rezipient verdoppelt: „Eine Figur, die sich in einer Erzählung verwandelt, wird jedoch, in der Szene angekommen, dem Anschein nach unversehens eine andere, indem sie ihre Gestalt und damit Bewegungsform ändert.“³²¹ Uta STÖRMER-CAYSA bezeichnet das als ein „Sein am gleichen Ort“ neben einer zeitlichen Unterschiedlosigkeit, die an Gleichzeitigkeit grenzt – zwei Bewegungen und damit zwei Bewegungssubjekte, die aber raumzeitlich nicht durch einen Unterschied voneinander getrennt sind, sondern die ineinander übergehen. Der Rezipient, so STÖRMER-CAYSA weiter, verdoppelt das Wesen in

³²¹ STÖRMER-CAYSA: Verwandlungsgeschichten. - In: Keller/Kragl (Hrsg.). Göttingen 2009. S. 478.

seiner Einbildung. Beide Gestalten und Bewegungsweisen gehören zur Figur, weil sie gerade dort ist, wo eben die andere noch war. Eine „virtuelle Verdoppelung der Figur am gleichen Ort“, die von den Figuren textintern nicht geteilt wird. Der Rezipient könne deren Ringen mit dem Schein oder Sein von ebenso überlegener wie ohnmächtiger Position aus mitverfolgen.³²² Nicht immer gestaltet sich der von Uta STÖRMER-CAYSA dargestellte Prozess für den Rezipienten derart klar, wie die weitere Metamorphose des Feen-Ritters zeigt.

Auch wenn die Verwandlung des Feen-Ritters sich erst allmählich entwickelt, die Ambivalenz auf Protagonisten-Seite wird zum Zeitpunkt von Muldumarecs Metamorphose überaus deutlich. Die junge Frau schwankt in der Bewertung der Szene zwischen Wunderglauben und Schrecken. Schließlich siegt der optische und wohl auch körperliche Reiz des Neuen über die Furcht: „Noch nie zuvor in ihrem Leben sah sie einen so schönen Ritter und nie wird sie (noch einmal) einen so schönen erblicken.“ (*Yonec*, S. 277; V.141-144). Der Feen-Ritter erweist sich überdies auf beruhigende Weise als höfisch, er verspricht Sicherheit und edle Herkunft („Im Habicht stecke ein edler Vogel!“, *Yonec* S. 277; V.122) – Attribute, die der Habicht im Mittelalter selbst als integraler Bestandteil ritterlicher und adeliger Identität impliziert.³²³ Als eine letzte Stufe der Sicherheit, die darüber entscheidet, ob der wundersame Ritter zum Geliebten taugt, muss der Beweis des Glaubens dienen. Muldumarec verspricht der jungen Frau, ihr Aussehen anzunehmen, um „den Leib des Herren“ zu empfangen und ihr das Credo ‚ganz‘ herzusagen (*Yonec*, S. 278; V.154-164). Durch den Kaplan und die Eucharistie wird der geschlossene Raum dadurch für einen kurzen Moment zu einem sakralen Raum, der durch die Metamorphose des Feen-Ritters in die junge Frau den eigenen wie auch den Transformations-Akt der Eucharistie gewissermaßen verdoppelt. Da der christliche Akt (Eucharistie) für die aktuelle Fragestellung thematisch nicht weiter interessiert, richtet sich der Fokus im Folgenden auf die Gestalten des Feen-Ritters und der jungen Frau.

Der Prozess der Metamorphose Feen-Ritter - junge Frau und zurück wird für den Leser/Hörer nicht im Detail explizit. Wo befindet sich die junge Frau, deren Gestalt er annimmt, wenn er spricht? Wo wiederum verbleibt der Feen-Ritter, wenn die alte Schwester des Ehemanns in die Kammer eintritt? Der Zustand des Geliebten wird davor als statisch beschrieben: Er liegt neben der jungen Frau im Bett, ohne sie jedoch zu berühren. Als der Kaplan eintritt, ist nur von ihr die Rede, die Eucharistie empfängt jedoch ausdrücklich der Feen-Ritter. Am Ende der

³²² STÖRMER-CAYSA: Verwandlungsgeschichten. - In: Keller/Kragl (Hrsg.). Göttingen 2009. S. 479.

³²³ Vgl. COHEN, Jeffrey J.: *Medieval Identity Machines*. - Minneapolis, London: University of Minnesota Press 2003. (Medieval cultures 35), S. 71.

Szene, hinter der wieder sorgsam verschlossenen Türe, richtet sich der Fokus schließlich auf die junge Ehefrau, die als neben dem Geliebten liegend beschrieben wird. Weder der Kaplan noch die Alte haben davon etwas bemerkt; sie haben nichts gesehen. Die Transformation geschieht demnach *in* die Dame. Schwierig zu beurteilen ist dann aber der Status des Ritters zu jenem Zeitpunkt, an welchem er sich *in* der jungen Frau befindet. Dies mit Jeffrey J. COHEN als einen „transsexuellen Moment“ zu bezeichnen, fällt jedoch schwer.³²⁴ Vielmehr ist mit Hannah PRIEST von einem „immer wechselnden Körper“ auszugehen.³²⁵ An der Figur des Feen-Ritters zeigt sich in erster Linie dies: die Fähigkeit, sich fortwährend zu wandeln. Das erschwert (s)eine Festlegung, suggeriert zugleich aber auch eine Flüchtigkeit der jeweils gerade handelnden Figur; eine Flüchtigkeit, die sich insbesondere am Feen-Ritter manifestiert.

Mit der vollzogenen Eucharistie ‚ver-legt‘ sich der Feen-Ritter textintern auf den christlichen Glauben. Er partizipiert dadurch neben dem höfischen an einem menschlichen *und* christlichen Wesen. Die von der Verfasserin vermerkte außergewöhnliche Schönheit und seine multiple Wandelbarkeit verlieren dabei das Außergewöhnliche und Übernatürliche nicht aus den Augen. Auf Textebene ist der christliche Glaubensbeweis für die junge Ehefrau schließlich ein letzter Anstoß, das Liebesspiel mit dem Feen-Ritter zu vollziehen (*Yonec*, S. 280, V.192-193). Der Ort des *Locus conclusus* als ein Raum der Isolation und der Metamorphosen unter Ausschluss der Öffentlichkeit ändert damit sein Verhältnis und wird zugleich ein *Locus secretus* der Liebenden.

4.3.2.3. Locus secretus als fragiler Raum erotischer Wunscherfüllung

Sie bittet ihn zärtlich, daß er sie oft wiedersehe. „Meine Dame“, sagt er, „wann immer es euch gefällt [...]; fasst dabei aber solche Maßnahmen ins Auge, daß wir nicht belästigt werden. Diese Alte wird uns verraten und uns Tag und Nacht belauern; sie wird unsere Liebe bemerken und es ihrem Herren erzählen. Wenn es so geschieht, wie ich Euch sage, und wir auf diese Weise verraten werden (dann) kann ich nicht davonkommen ohne daß ich (unweigerlich) sterben muss.“³²⁶

³²⁴ Vgl. COHEN: *Medieval Identity Machines*. Minneapolis (u.a.) 2003. S. 72.

³²⁵ Vgl. PRIEST: *Marie de France's Yonec*, (wie Anm. 308). PRIEST interpretiert diese Transformationen sowie den Text an sich unter Berücksichtigung mittelalterlich-christlicher Diskurse des Blutes und der Transformation Christi (Blut und Leib Christi, „christ-like role“) als Szene, die den Rezipienten dazu bringe, im Feen-Ritter einen immer wechselnden Körper zu sehen, der sich einer Kategorisierung entzieht.

³²⁶ „*Ele le prie ducement / Que il la reveie sovent. / 'Dame, fet il quant vus plerra, / Ja l'ure ne trespasera; / Mes tel mesure en esgardez / Que nus ne seium encumbrez. / Ceste vielle nus traïra, / E nuit e jur nus gaitera; / Ele parcevra nostre amur, / Sil cuntera a sun seignur. / Si ceo avient cum jeo vus di / E nus seium issi trahi,*

Der Feen-Ritter vereint Charaktereigenschaften, das zeigt eben jene Textstelle, die wesentlich zur Sublimierung der (erotischen) Sehnsüchte der jungen Frau beitragen. Er verkörpert den vollkommenen Liebhaber: Die junge Frau kann frei und jederzeit über ihn verfügen. Zwar ist das Liebesverhältnis jeweils zeitlich begrenzt – der Feen-Ritter ‚muss‘ immer wieder in sein Land zurückkehren –, dennoch kann seine Geliebte ihn jederzeit über Raum und Zeit hinweg zu sich rufen, allein ein Gedanke (Wunsch) genügt (*Yonec*, V.219-224). Ihre Verweigerung gegenüber dem alten Ehemann ist in einer Umkehrung begriffen, das (Macht-)Verhältnis des männlichen Verfügungsanspruchs ist durchbrochen.

Wie instabil dieser durch die beiden Liebenden geschaffene Raum tatsächlich ist, zeigen in jener Textstelle die Formen zweier Grenzziehungen und ihre Transgression: zum einen die (moralische und rechtliche) gesellschaftliche Grenze, die durch den Ehebruch überschritten wird, zum anderen die der Geheimhaltung vor dem öffentlichen Blick durch Dritte, deren Verrat vom Feen-Ritter bereits angekündigt wird. (vgl. „Diese Alte wird uns verraten [...].“)

Der *Locus conclusus* ist vorläufig noch ein zeitlich kontinuierlicher Raum, während der *Locus secretus* sich darin einzig durch die beiden Liebenden konstruiert. Dabei spiegelt sich die Fragilität dieses Raumes in der Charakterisierung des Feen-Ritters wider, der sobald sie entdeckt sind ‚(unweigerlich) sterben muss‘. Der Grund dafür ist dem Melusine-Roman vergleichbar: Das große Glück schlägt durch den verhängnisvollen ‚Anblick‘ unversehens ins Unglück um. Dieser Blick bezieht sich sowohl auf die Gestalt des Feen-Ritters als auch auf die Gestalt der jungen Frau, denn letztere lässt durch die gewonnenen Freuden eine psychische und physisch deutlich sichtbare Verwandlung erkennen („*A grant joie [...] Tute recovre sa beauté.*“ *Yonec*, V.212 u. V.216).

Die plötzliche Veränderung der jungen Frau bleibt nicht unbemerkt, sie weckt Argwohn. Dem ohnehin schon fragilen Raum des *Locus secretus* droht der Zusammenbruch. Der schützende Geheimraum wird schließlich durchbrochen, als der alte Ehemann in einer negativen Umkehrung des geheimen Ortes die junge Ehefrau beobachten lässt. Dabei wird der Feen-Ritter ent-deckt: „Jene [die Alte] sah ihn und beobachtete ihn, wie er kam und ging. Sie hatte große Angst deshalb, weil sie ihn als Menschen sah und dann als Habicht.“ (*Yonec*, S. 285; V.275-279). Durch den Blick der Alten wird Muldumarecs Gestalt als Mensch *und* Habicht in der narrativen Wirklichkeit bestätigt. Vermittelt wird zugleich die Ambivalenz, die dieser Anblick für die Öffentlichkeit bereithält. Der Anblick des Feen-Ritters zeugt dadurch nicht

Ne m'en puis mie departier / Que mei n'en estuce murir.“ (V.199-210). Deutsche Übersetzung, *Yonec*, S. 281.

nur von Wohlgefallen, sondern auch von einer Furcht, von der im Melusine-Roman keine Rede sein kann.

Mit dem Blick der Alten tritt die ambivalent-geheimnisvolle Aura, welche die Gestalt des Feen-Ritters umgibt, deutlich in den Vordergrund. Durch diesen Blick wird dem Rezipienten erstmals die Perspektive auf den Ritter durch eine andere Figur übermittelt. Das Besondere an diesem Perspektivenwechsel ist, dass der Blick auf die Gestalt des Feen-Ritters ein weiteres Mal von einer weiblichen Figur ausgeht. Der alte Ehemann erhält ‚Einblick‘ in das Geheimnis seiner jungen Frau allein durch die Beobachtung der Alten. Er selbst bekommt den Feen-Ritter im gesamten Verlauf der Erzählung kein einziges Mal zu Gesicht. Für ihn bleibt der Feen-Ritter trotz Erklärung gewissermaßen unbegreiflich, eine weder greif- noch sichtbare Bedrohung.

Der Raum des *Locus secretus* und die Gestalt des Feen-Ritters erweisen sich, so ließe sich schließen, über den weiblichen Blick jeweils entwickelt (junge Frau), gleichzeitig aber auch ‚ent-deckt‘ und zerstört (die Alte).

4.3.3. Das Fenster als Ort der Grenzziehungen: Freiheit und Tod

Am Fenster konkretisieren sich zwei Räume, die miteinander im Spannungsverhältnis stehen. Einerseits Eingangsraum zur erotischen Lustbarkeit, wird es andererseits zum Schauplatz einer tödlichen Falle. Damit verschiebt sich die Festlegung von Schwelle und Grenze am Fenster. Gleichzeitig ändern sich aber auch die inszenierten Raumverhältnisse im Turm.

In der abgeschlossenen Kammer des Turms bildet das Fenster eine Öffnung, die dem Feen-Ritter als Eingang zum *Locus conclusus* der jungen Ehefrau dient.³²⁷ Die Beschreibung des Fensters als schmal (*Yonec*, V.107) würde bedeuten, dass Muldumarec nur in Gestalt des Vogels eintreten kann. Diese Vorstellung aber wird schwierig, wenn der Feen-Ritter fliegend in der Kammer eintrifft („In das Fenster kam er geflogen.“ *Yonec*, S. 287; V.309).

Vermittelt werden soll vor allem eins: die Leichtigkeit, mit welcher der Feen-Ritter in das sehr hoch gelegene Gemach gelangt. Die Fensteröffnung als Eingang auf der einen Seite markiert auf der anderen für die weibliche Hauptfigur zunächst eine deutliche Grenze, die sie, analog zur verschlossenen Tür, nicht überwinden kann.

Das weitere Raumverhältnis am Fenster konstruiert eine Umkehrung des Ortes: Vom Eingang des erotischen Vergnügens schlägt es zu dem Ort einer tödlichen Falle um. Die Entdeckungen

³²⁷ Eine durchaus mögliche sexuelle Deutung dieses Eingangs bleibt im Weiteren unberücksichtigt.

durch die Alte, der ‚aufgedeckte‘ *Locus secretus* (Ehebruch) und die Wahrheit über Muldumarec führen unweigerlich zum Verhängnis. Die schützende Hülle des *Locus secretus* ist zerstört, es kommt zur Katastrophe. Damit verändert sich das Raumverhältnis eines *Locus conclusus*: Der Turm im Text wandelt sich von einem „Turm der Keuschheit“³²⁸ (*Locus conclusus*) und einem der „sexuellen Erfüllung“³²⁹ (*Locus secretus*) ein weiteres Mal und wird zu einem Ort des tödlichen Unglücks.

Am Beispiel der Fallenstellung lässt sich diese Entwicklung verfolgen. Der betrogene Ehemann gibt den Befehl, im Bereich des Fensters, dem einzigen Weg für Muldumarec zur Geliebten, starke und scharfe Eisenspieße anzubringen. Der Feen-Ritter sieht diese deutlich markierte Grenze nicht, er folgt ‚blind‘ dem Ruf der Geliebten: „In das Fenster kam er geflogen. Aber die Spieße waren davor: Einer davon dringt ihm mitten durch den Leib, das rote Blut spritzte daraus hervor!“³³⁰ (*Yonec*, S. 287 u. S. 289; V.309-312). Eine gesellschaftlich, rechtlich sowie moralisch übertretene Grenze, die im Melusine-Roman nur den Raum der mutmaßlichen Verdächtigung und Spekulation einnimmt, führt hier nach Vollzug, Sicht-Beweis (Entdeckung) und Verrat zwangsläufig zur entsprechenden Konsequenz. Anders als das Verhältnis der Gewalttaten in Thürings Roman, insbesondere der Tat Geoffreys (Brudermord, Verbrennen des Klosters samt Mönche), wird die Gewalttat im *Yonec* durch den Ehebruch auf den ersten Blick allem Anschein nach gerechtfertigt. Bei genauerer Betrachtung erweist sich diese Rechtfertigung jedoch als ambivalent: Dem ‚moralischen Dilemma‘ entspringt ein Sohn, der am Ende diese Tat rächen und den alten Stiefvater töten wird.

Die Ausführung der Strafe (Falle) geschieht durch den alten Ehemann im Modus einer doppelten Form. Sie wird am Feen-Ritter *und* an der Vogelgestalt (Habicht) simultan vollzogen. Jeffrey J. COHEN liefert dazu in seiner umfassenden Arbeit über Identitäts-Konstrukte im Mittelalter ein prägnantes Beispiel. Er verweist auf ein bretonisches Gesetz, das besagt: „[...] should a noble be found guilty of rape, his horse would be castrated and its tail clipped, his hawk debeaked and declawed.“³³¹ Beide Tiere, Pferd und Habicht/Falke, stehen in einem engen Zusammenhang mit der ritterlichen Identität. Der eigentliche Auslöser

³²⁸ Vgl. WOLFZETTEL: Die Frau im Turm. 2005. S. 176.

³²⁹ Vgl. WOLFZETTEL: Die Frau im Turm. 2005. S. 176.

³³⁰ Zum Blut und dessen Bedeutung im *Yonec*, unter Verweis auf BYNUM Carolin W. (Wonderful Blood. Philadelphia 2007), siehe PRIEST: Marie de France's *Yonec*, (wie Anm. 308). Ähnlich dazu, insbes. zum ‚Opfertod‘ und der Vollendung „beinahe christologische[r] Konnotationen“, vgl. WOLFZETTEL: Die Frau im Turm. 2005. S. 176.

³³¹ COHEN: Medieval Identity Machines. Minneapolis (u.a.) 2003. S. 71.

der Strafe im *Yonec* lässt sich weder auf Vergewaltigung zurückführen noch ist die Gewalttat am Feen-Ritter die der beschriebenen Form. Trotz alledem ließe sich die tödliche Fallenstellung ähnlich zu der von COHEN beschriebenen Art lesen, denn auch wenn nicht ganz eindeutig ist, in welcher Gestalt der Feen-Ritter verwundet wird, impliziert sind offenkundig beide Gestalten.

Was ist mit dieser Tat aber für den Wechsel in den Umbruch gewonnen? Einerseits verweist die tödliche Falle auf die immer schon vorhandene Ambivalenz dieses Liebesverhältnisses. Die junge Ehefrau wird darin indirekt zur Mitschuldigen an Muldumarecs Tod: „[...] aus Liebe zu Euch verliere ich das Leben.“ (*Yonec*, S. 289; V. 319-320).

Andererseits erwachsen daraus zwei signifikante Veränderungen: Einmal wird ein Teil von Muldumarec in der narrativen Wirklichkeit als symbolhaftes Zeichen zurückbleiben. Der jungen Ehefrau wird vom Geliebten ein Kind prophezeit, dessen Namen er bereits festlegt (*Yonec*) und dessen Bestimmung keine geringere ist, als den Tod des Feen-Ritters zu rächen (*Yonec*, V.326-332).³³² Darüber hinaus – und bedeutend für das Raumverhältnis – verändert sich der Status des Fensters als Ort einer unüberwindbaren Grenze. Es wird für die junge Ehefrau zur Schwelle. Als der Feen-Ritter sterbend und blutend in sein Reich zurückkehrt, stößt sie einen Klageruf aus und folgt ihm mit einem Sprung durch das Fenster.³³³ Marie de FRANCE, auf die große Höhe verweisend, kennzeichnet diesen Fenstersprung dezidiert als *merveille* (*Yonec*, V.337-339).

Der Sprung erweist sich als eine bedeutende Schnittstelle in der Erzählung. So kann darin eine Umkehrung zur tödlichen Verletzung des Feen-Ritters gesehen werden. Es zeigt jedoch mehr: Die junge Frau partizipiert bereits am Wirkungskreis des Feen-Ritters und seiner Welt. In der Szene unmittelbar nach seinem Eintreffen in der Kammer der jungen Frau wird dieser Zustand begründet. Die vorübergehende Ohnmacht, in die sie fällt, kurz nachdem der blutende Feen-Ritter zu ihr auf das Bett sinkt, kann als auslösendes Moment dieses Wirkungskreises angesehen werden. Dabei ist sie einen Augenblick lang „wie tot“ („*Tute fu*

³³² Der Verweis auf *Yonec* fällt erst nach mehr als der Hälfte der Verse.

³³³ Der dynamische Akt des Sprungs, durch den der menschliche Held der Feengeliebten freiwillig (!) in ihr Reich folgt, ist in zwei weiteren Erzählungen bezeugt. Beide Male ist der Held männlich, das Feenwesen weiblich. In Maries *Lanval* folgt der Held der Feengeliebten am Ende des Lais mit einem gewaltigen Satz auf ihr Pferd und begleitet sie in ihr Reich (Avalon) (vgl. Marie de France: *Lanval*. - In: Die Lais. München 1980, S. 208-249, hier S. 248, V. 631-645). Im anonymen *Lai de Graellent* folgt der gleichnamige Held seiner Feengeliebten mit einem Sprung ins Wasser. Kurz vor dem Ertrinken wird er von der Fee jedoch gerettet, ans gegenüberliegende Ufer gebracht und in ihr Reich aufgenommen. Vgl. Le Lais de Graellent. - In: Les Lais Anonymes des XII et XIII siècles. Hrsg. v. Mary O'Hara Tobin. - Genf 1976. S. 83-126.

morte une loëe.“, *Yonec*, V.324). Sie tangiert dadurch einen Schwellenraum, genauer den eines Schwellenwesens.

Der Ort des *Locus conclusus* im Sinne eines Gefängnisses ist nun für sie aufgehoben. Uta STÖRMER-CAYSA sieht darin die „wunderbare Kraft in der Liebe“ – das Gefängnis ist sicher, aber dennoch kann sie es später verlassen, indem sie in höchster Gefahr für ihren Geliebten nicht länger daran denkt: „Der Respekt vor dem Herrn des Gefängnisses und vor seinem Willen haben das Gefangensein miterzeugt.“³³⁴

Anders also als Reymund, dessen einzige Möglichkeit einer Grenzüberwindung die visuelle Wahrnehmung bietet (vgl. *Das Bad*, Kap.4.2.3.2.) – er kann Melusine ausschließlich mit einem Blick aus dem Fenster folgen –, ist es der Protagonistin im *Yonec* möglich, sich sowohl über eine Schwelle und zugleich über eine Grenze auch körperlich, das heißt mit ganzem Körpereinsatz, hinwegzusetzen.

Die Teilnahme an einem Schwellenreich lässt sie der Blutspur des Feen-Ritters folgen. Dieser blutige Pfad (*sentier*, V.345) führt sie über die letzte Schwelle direkt in sein Reich. Der Weg über jene letzte Schwelle erinnert an einen charakteristischen Gang in den keltischen mythischen Raum der Anderwelt. Es ist der Eingang in einen Hügel, der nach einem langen dunklen Korridor in einer schönen Wiese mündet. Die dahinterliegende Stadt wird als außerordentlich prunkvoll geschildert, es herrscht zudem ein reges Hafentreiben (mehr als dreihundert Schiffe, S. 290; V.369-370). Evoziert werden soll dabei eine deutliche Steigerung bzw. Überhöhung. Dies und der paradox anmutende Kontrast einer völlig menschenleeren Stadt sind Zeichen des Außergewöhnlichen, die im unaufhörlichen Blutstrom des Feen-Ritters auf das Übernatürliche³³⁵ verweisen.

Eine mit der tödlichen Verwundung bereits eingetretene Umkehrung zeigt sich nun auch am Verhältnis der Liebenden. Die junge Frau folgt umgekehrt ihrem Geliebten in sein Reich, bis in *seine* Gemächer. Dort aber gebietet (*cumandë* V. 339) allein der Feen-Ritter und erteilt Befehle. Darin ließe sich ein vages Indiz dafür sehen, dass es für sie unmöglich ist, bei ihm in diesem Schwellen-Reich zu bleiben. In einer möglichen Konnotation als ein Jenseits-Reich im Sinne von Anderweltwesen, die auch das Jenseitige der Liebeserfahrung verkörpern können³³⁶, ist ihr dies narrativ noch nicht bestimmt. Das ihr zugeflogene Glück ist bereits am Fenster (Spieße) zerstört worden, sie muss den verwundeten Geliebten verlassen. Noch auf

³³⁴ STÖRMER-CAYSA: Verwandlungsgeschichten. - In: Keller/Kragl (Hrsg.). Göttingen 2009. S. 493.

³³⁵ Vgl. PRIEST: Marie de France's *Yonec*, (wie Anm. 308).

³³⁶ Vgl. STÖRMER-CAYSA: Verwandlungsgeschichten. - In: Keller/Kragl (Hrsg.). Göttingen 2009. S. 492.

ihrem Weg zurück in ihre Welt stirbt der Feen-Ritter. Erst ihr eigener Tod wird sie durch ein gemeinsames Grab mit dem (Feen-)Geliebten wieder vereinen.

Seine Gaben³³⁷ – ein Ring, der bei ihrem alten Ehemann Vergessen bewirken soll, ein Schwert und ein kostbares Gewand (S. 294, V.415, 421, 438) – erinnern an die (magischen) Feen-Gaben der arturischen Erzählungen.

Die Prophezeiung des Feen-Ritters kurz vor seinem Tod nimmt den Ausgang der *aventures* bereits vorweg: Das Schwert solle dem erwachsenen Sohn und Ritter (Yonec) übergeben werden, wenn ihm zusammen mit der Mutter und dem alten Stiefvater am Grabmal des Feen-Ritters die Wahrheit über seine Herkunft verkündet wird. Diese Prophezeiung erfüllt sich am Ende des Lais. Der Saal des Grabmals wird dabei, wie im Melusine-Roman die Höhle, zu einem Erinnerungs- und Vermächtnis-Raum. In Maries Lai muss dem Rezipienten rückblickend nichts erklärt werden. Die Wahrheitsverkündung am Grabmal des Feen-Ritters dient allein der innertextuellen Ebene. Der Sohn weiß sie entsprechend zu nutzen. Für ihn ist „die Loyalität (zur Anderwelt) klar“: Er tötet den alten Ziehvater, den „Verwalter menschlichen Kalküls“³³⁸ mit dem Schwert seines leiblichen Vaters (Muldumarec) und wird Herrscher über das Land des Feen-Ritters.

Der Tod der einstmaligen jungen Frau, die am Ende der Szene sterbend über dem Grabmal zusammenbricht und daraufhin an die Seite ihres Geliebten ins Grab gelegt wird, verdoppelt die Bedeutung des Raumes als den Erinnerungsraum der Liebenden: Durch die Erzählung wird ihr Schicksal in den Lai transportiert, der das Paar gleichsam unsterblich werden lässt. So öffnet sich neben der Turm-Kammer ein weiteres Fenster, dessen Aus-Blick in die narrative Zukunft (Zukunft des Erzählens) Schwellen und Grenzen über Epochen hinweg überwindet.

4.3.4. Substitutionsgestalt und Schwellenwesen: Feen-Geliebter

Muldumarecs Inszenierung als Habicht-Ritter ist charakteristisch für ein übernatürliches Wesen einer anderen Welt. Wie aber ist dieses übernatürliche Merkmal zu bewerten? Als besonders markant erweist sich der imaginierte und materialisierte Wunsch, der sich schließlich in der anderen Welt auflöst, in der narrativen Wirklichkeit jedoch ein Zeichen hinterlässt: Yonec. Ähnlich wie ein Tagtraum ist der herbeigesehnte Ritter als

³³⁷ Vgl. doné [Yonec, S. 294, V.438] zu don.

³³⁸ Vgl. STÖRMER-CAYSA: Verwandlungsgeschichten. - In: Keller/Kragl (Hrsg.). Göttingen 2009. S. 494.

Wunschvorstellung allerdings vergänglich: Er ist tödlich verwundbar und sterblich. Dennoch fällt es schwer, den Feen-Ritter allein als eine verkörperte Wunschvorstellung zu fixieren. Die Verfasserin verweist deutlich auf ein Spiel des Magisch-Geheimnisvollen, des Übernatürlichen und Außergewöhnlichen seiner Figur.

Als Kompensations-Gestalt erfüllt der Feen-Ritter in dieser Erzählung die Funktion, mehrere signifikante Mängel (Liebe, unerfülltes Begehren, Gefangenschaft) auszugleichen und der narrativen Wirklichkeit in übersteigerter Form entgegenzuhalten. Ein auch in historischen Zusammenhängen reales Verhältnis wird dadurch zugleich in Umkehrung widergespiegelt (Frau verfügt über Mann). In Anlehnung an Armin SCHULZ ist vom Modell einer „Mythisierung und damit unhintergehbaren Letztbegründung von heimlicher, gesellschaftsabgewandter Liebe“³³⁹ auszugehen. Wie schnell solch ein Modell scheitern kann, und wie fragil der Raum beschaffen ist, in dem sich solch ein Verhältnis konstituiert, verdeutlichen die brutale Falle und der Tod des Feen-Ritters.

Während im Gegensatz der an der Schwelle zur Neuzeit stehende Melusine-Text die Vorstellung von Liebe und Ehe, wenn auch nur in einem befristeten Verhältnis, verbinden kann, wird in Maries *Yonec* der Diskurs über Liebe und Ehe als zwei voneinander getrennte Sphären begriffen. Nur der außerehelichen Liebe ist es hierin möglich, sprichwörtlich ‚Früchte‘ zu tragen, indem sie durch den Sohn und genaugenommen durch die Erzählung selbst weiterlebt. Im Gegensatz zur Melusine tritt der Feen-Ritter erst durch den geäußerten Wunsch (Begehren) der jungen Frau in die Erzählung, wobei das Begehren anfangs ausdrücklich von seiner Seite bestimmt wird: „Wenn euch die Geheimnisse auch dunkel bleiben, (so) merkt doch, daß Ihr in Sicherheit seid, und macht aus mir Euren Geliebten! Deshalb [...] kam ich hierher.“ (*Yonec*, S. 277; V.123-126). Wie aus dieser Textpassage hervorgeht, ist der Feen-Ritter dazu bestimmt, die junge Frau zu lieben (*Yonec*, V.126-134). Er verweist dabei selbst auf eine ‚dunkle‘ und geheimnisvolle Seite, beruhigt die junge Frau jedoch (Glaubensbeweis), sodass beide eine (Liebes-)Beziehung eingehen können.

Wie lässt sich die Metamorphose des Feen-Ritters in diesem Zusammenhang bewerten? Sein Gestaltenwandel von einem Vogel (Habicht) in einen „schönen und artigen Ritter“ (*Yonec*, S. 275; V.115) und wieder zurück, schafft offenbar erst die Voraussetzung, die es braucht, um mit der jungen Frau auch körperlich eine Beziehung realisieren zu können. Auch um

³³⁹ Vgl. SCHULZ: Spaltungspantasmen. Erzählungen von der ‚gestörten Mahrtehehe‘. - In: Wolfram-Studien XVIII (2004), S. 233-262.

überhaupt den trennenden Raum zu überwinden. Der Metamorphose kommt aus diesem Grund auf narrativer Ebene eine bedeutende Funktion zu. Im Gegensatz zur Melusine ist diese Funktion jedoch gänzlich anders einzustufen. Während die Metamorphose Melusine von Reymund und dem Hof isoliert, kommt dem Gestaltenwandel im *Yonec* eine Verbindung stiftende Funktion zu. Dies konkretisiert sich im Blick der jungen Frau, denn erst über den beobachtenden Blick wird der Metamorphose-Prozess in Gang gesetzt. Beide Komponenten, Ankunft *und* Gestaltenwandel des Feen-Ritters, ‚erlösen‘ die junge Frau aus ihrer doppelten Gefangenschaft, dem lieblosen, rigiden Eheverhältnis und dem einsamen Turmzimmer. Sie führen beide gleichermaßen jedoch auch zum Tod des Feen-Geliebten.

Der Deutung Muldumarecs als eine (christologische) Erlöser-Figur³⁴⁰ ließe sich an dieser Stelle grundsätzlich anschließen, jedoch mit einem Vorbehalt: Eine solche Auslegung übersieht, dass der Feen-Ritter, dessen Funktion in der Erzählung einzig darin besteht, die junge Frau zu lieben (*Yonec*, V.126-134), erst durch ihr Verlangen (Wunsch) aus dem Palast und dadurch über die ihm gesetzten Grenzen seines eigenen Reichs gelangen kann. Auch wenn eine nähere Begründung dieser Grenzen ausbleibt und diese bis zuletzt im Dunkeln liegt, so ist an dem mittelalterlichen Text besonders die Tatsache relevant, dass das natürliche Begehren (Wunsch) – damit auch die moralische Grenzübertretung (Ehebruch) – von einer weiblichen Figur und nicht von einem männlichen Protagonisten ausgeht. Im Gegenzug ist das Motiv der/des Feen-Geliebten nicht wie so oft von einer weiblichen, sondern von einer männlich Rolle besetzt: Muldumarec – Feengeliebter, Substitutionsgestalt und Schwellenwesen.

4.4. Trans-Formationen und Wandlung eines Narrativs ‚Fee‘

Die Wandlungsästhetik der Figur durch Metamorphose erschließt sich aus ihrer Bewegung, ihrer Dynamik im Entstehungsprozess und zugleich aus ihrer performativen Qualität. Figur als Szene der Verwandlung ist selbst wieder etwas Bewegtes, etwas stets in Bewegung Begriffenes. Die Figuren-Beispiele der *merfey* Melusine und Marie de FRANCEs Feen-Ritter Muldumarec haben gezeigt, dass die Inszenierungen von Metamorphose immer auch in einem

³⁴⁰ Vgl. PRIEST: Marie de France's *Yonec*, (wie Anm. 308). Ähnlich dazu äußert sich WOLFZETTEL; ausführlicher zum ‚Opfertod‘ und zur Vollendung „beinahe christologische[r] Konnotationen“ vgl. (Ders.): Die Frau im Turm. 2005. S. 176.

räumlichen Verhältnis stehen. Dabei wird ein liminaler Raum eröffnet, eine Schwelle berührt, bevor etwas in ein *Anderes* kippt, sich auf- und löst im Zustand des sich (Ver-)Wandelns. Blick und Bewegung gelten dabei als die wesentlichen Parameter nicht nur angesichts einer Entwicklung von Schwellenraum und Grenze, sondern auch in der Inszenierung von Metamorphose. Letztere erzeugt und fordert, so die bislang verfolgte These, einen „Schau-Raum“, einen Bezugspunkt in Form eines Betrachters.

Was aber passiert, wenn der Begriff der Fee sich von der literarischen Figur löst, um sich als Figur einer Allegorie außerhalb des literarisch-textuellen Radius zu ‚bewegen‘? Und wie lässt sich ‚Metamorphose‘ genauer bestimmen, wenn sie nicht mehr direkt an der Figur vollzogen wird; wenn dieser Vorgang innerhalb eines sogenannten Schau-Raums weder direkt gegeben noch nachvollziehbar ist?

Der eingangs ermittelte Figur-Begriff (vgl. Kap.2.2-2.4) erhebt den Anspruch, sich auch über den textuellen Bereich hinaus aufrechtzuerhalten. Mit dem folgenden Beispiel wird die Fee nicht mehr länger an ein literarisches Konzept gebunden. Sie bleibt als Narrativ dennoch eng mit dem mentalen Modell von Figur als ‚dreidimensionale dynamische kognitive Repräsentation‘ verflochten. Die auf diese Weise bewegte Figur wird nun anders verlagert: Nicht mehr nur sie selbst verwandelt sich, sie wird vielmehr zum auslösenden Moment einer Wandlung und dabei nur noch als dessen Effekt sichtbar – als *fée électricité* (Stromfee). Es wiederholen sich an dieser Figur dabei zwei auch in den literarischen Beispielen wichtige Grundzüge: zum einen das Unbekannte, zum anderen das Wechselspiel von Sichtbarem und Unsichtbarem – der Blick.

(I) Die Konstante des Unbekannten wird erneut berührt, wenn die Figur zur Erklärung von Unerklärlichem, in diesem Fall des nicht Sichtbaren herangezogen wird. Sie wird mit einer zauberhaften Macht in Verbindung gebracht und positiv besetzt, solange, bis ein Umschlag erfolgt. Dann rückt auch der mythisch-dämonische Aspekt, mithin ihre ganze mythische Ambivalenz wieder in den Fokus. Die Figur der Fee wird dabei zu einer Art Kippfigur.

(II) Dabei erweist sich der Blick als eine zentrale Komponente, der auf das sichtbare Ergebnis eines unsichtbaren Vorgangs ausgerichtet ist. Wissen und Erkennen stellen sich für den laienhaften, nicht wissenschaftlichen Betrachter an dieser Figur nur mehr über das sichtbare Ergebnis her. Die eigentliche Verwandlung, der physikalische Vorgang an sich, ist mit freiem Auge nicht unmittelbar nachvollziehbar.

Dem kulturellen Kontext kommt dabei eine zentrale Bedeutung zu. Mit dem Fokus auf das Unsichtbare ist ein Weg beschritten, der in Ansätzen von der Romantik über die Moderne bis

zur Gegenwart in einer sogenannten ‚Auflösung der Materie‘ begriffen ist. Verankert wird dieser Vorgang im technischen Fortschritt, seinen Errungenschaften und Entwicklungen im Zuge der Industrialisierung.

Ein erster Ansatz dazu lässt sich bereits in der Neuzeit verorten:

Seit der Zeit um 1500 sind signifikante Modernisierungsschwellen regelmäßig durch eine Überschneidung von wissenschaftlich-technologischer und politisch-gesellschaftlicher Innovation charakterisiert. [...] technologische[n] Innovationen von so weitreichender Bedeutung – gerade auch für die Entwicklung des literarisch-ästhetischen Bereichs – wie dem Buchdruck und der langfristig so folgenreichen politisch-gesellschaftlichen Expansion im Zuge der Entdeckung und Kolonialisierung der außereuropäischen Welt.³⁴¹

Große Distanzen werden überwunden und neue Räume erschlossen, nicht nur mit dem Schiff, Luftschiff oder mit der Eisenbahn. Auf den technischen Gebieten der Kommunikation muss der Mensch dazu nicht einmal mehr seinen Standort verlassen. Was im mittelalterlichen Lai *Yonec* für die Protagonistin allein auf märchenhaft-magische Weise zu schaffen war, ermöglichen technische Entwicklungen nun in der Wirklichkeit: den Geliebten über große Entfernungen jeder Zeit direkt zu erreichen. Zu nennen wären hier der Telegraf und das Telefon.

Dies alles erfordert neue Arten der Wahrnehmung. Das dem Menschen Be-Greifliche und Fassbare steht nicht mehr alleine im Vordergrund: „[...] weder Materie, noch Raum und Zeit seien das geblieben, was sie zuvor waren.“³⁴² Das gewohnte Lebensumfeld unterliegt einer fortwährenden Veränderung, es löst sich wie die Materie nach und nach auf. Neue Innovationen und Entdeckungen tragen ihr Wesentliches dazu bei, beispielsweise die Entwicklungen auf dem Gebiet des elektrischen Stroms oder die Entdeckung der Röntgenstrahlen 1895 durch Wilhelm Conrad Röntgen (X-Stahlen). Das dem freien Auge nicht länger Sichtbare, das Unsichtbare nimmt einerseits zu, führt aber andererseits gleichzeitig durch gesellschaftliche (Französische Revolution) und künstlerisch-technische Entwicklungen zu einer sogenannten „Vervielfältigung der Sehweisen“:

[...] eine Wahrnehmung also, die sich nicht auf feste Körper in einer eben solchen Ordnung richtet, sondern Subjekt und Objekt als Kraftfelder in beständigem Austausch begreift. [...] der ohnehin fiktive Einheitsraum der Renaissance [...], die

³⁴¹ KLINGER, Cornelia: Modern / Moderne / Modernismus. - In: Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Hrsg. v. Karlheinz Barck (u.a.). Bd. 4: Medien – Populär. - Stuttgart, Weimar: Metzler 2002. S. 121-167, hier S. 125.

³⁴² ASENDORF, Christoph: Ströme und Strahlen. Das langsame Verschwinden der Materie um 1900. 1. Aufl. - Gießen: Anabas 1989. (Werkbund-Archiv 18), S. 164.

zentralperspektivische Organisation der Wahrnehmung [...], findet [...] keine Entsprechung mehr in der Wirklichkeit.³⁴³

Die narrative Inszenierung von Metamorphosen der bisherigen Beispiele war eng an die Figur und damit an den Körper gebunden. Es stellt sich also die Frage, was passiert, wenn angesichts der *fée électricité* keine Materie mehr sichtbar ist, es aber trotzdem zu einer Wandlung kommt.

Um diesen Bedeutungswechsel erfassen zu können, wird zunächst an einigen wenigen Punkten die in einer ersten ‚körperlichen‘ Auflösung begriffene Materie in einer Zwischenstufe der Romantik knapp skizziert, bevor sich der Blick dem ‚Zauber des Immateriellen‘ in Form der *fée électricité* zuwendet.

4.4.1. Erste Auflösung im Elementaren und Belebtheit der Materie

Die Neuzeit gilt als erster Ansatzpunkt für eine Verortung von Modernisierungsschwellen. Thüring von Ringoltingens Melusine-Roman als Schwellentext zur Neuzeit lässt sich als ein Beispiel betrachten, das durch den deutlich angelegten Verweis-Charakter der Modernität eine eben solche Modernisierungsschwelle aufzeigt (z.B. Buchdruck, Prosaform).

Ähnliches kann für die Titel gebende Figur des Textes gesehen werden. Melusine in der Konzeption einer Schwellenfigur nicht nur literarischen Ausmaßes sei aus diesem Grund für die folgenden Überlegungen exemplarisch als ein Schnittpunkt herangezogen, an dem die Linien von Mittelalter, Neuzeit, Romantik und Moderne zusammenlaufen. Ihre Figur soll Beispiel gebend als ein Bindeglied dienen, das zwischen Paracelsus' Elementargeisterlehre und der sich dieser Lehre bedienenden Romantik eine erste Verbindung herstellt, bevor ein kurzer Blick auf die Wahrnehmung von Element und Materie jener Zeit fällt.

Besondere Aufmerksamkeit verdient die moderne Auflösung der Feen-Figur Melusines im Elementaren, vereint dieses Element, das Wasser, doch jene Eigenschaften des Fließens und Strömens, die als Begriffe der Romantik und der Moderne in den Vorstellungen des elektrischen ‚Stroms‘ wieder aufgenommen werden. Die ‚elementare‘ Auflösung führt in einem weiteren Schritt zu einer materiellen Auflösung, der Auffassung einer nur mehr unsichtbar fließenden Energie – elektrischer Strom (Elektrizität), der als eine weibliche Figur allegorisiert wird.

Den Auftakt dazu bildet die Transformation ihrer Figur in die moderne Personifikation einer

³⁴³ ASENDORF: Ströme und Strahlen. Gießen 1989. S. 120-121.

Naturgewalt, die eine erste Auflösung ihrer Figur als Fee andeutet. Inspiriert und beeinflusst wurde dieser Vorgang insbesondere von PARACELUS' (Philippus Theophrastus von HOHENHEIM 1493-1551) Elementargeister-Lehre. Die Elemente³⁴⁴ an sich wurden im europäischen Raum bereits in der Antike erstmals unter EMPEDOKLES (483/82-424/23 v. Chr.) als Vier-Einheit (5. Jh. v. Chr.) erfasst und unter PLATON (427-347 v. Chr.) und ARISTOTELES (384/83-322/21 v. Chr.) theoretisch festgehalten. PARACELUS' Auffassung gründet einerseits auf der aristotelischen Elementen-Lehre, andererseits auf Astrologie und Alchemie, entwickelt jedoch erstmals eine Lehre von den vier Elementen als Quartiere der Natur – unterschiedliche Lebensbereiche für unterschiedliche Wesen. Begründet wird ein neuer Animismus – die Elementargeister-Lehre: „[...] es strömt in typisch renaissancehafter Weise der Glaube an die Naturmächte als „Wesen“ wieder ein in Form einer Theorie der Naturgeister und Dämonen [...]“³⁴⁵.

In seinen Schriften von 1520 an betrachtet PARACELUS in der Monographie *Liber de nymphis, sylphis, pygmaeis et salamandris et de caeteris spiritibus* (1537) Wasser, Erde, Feuer und Luft als zwischenweltliche Räume von seelenlosen, menschenförmigen Geschöpfen bewohnt, sogenannte *Inanimata*, antropomorphe Kreaturen.³⁴⁶ Diese sind für die Erde die Gnomen, für das Feuer die Salamander, für die Luft die Sylphen und für das Wasser die Nymphen (Undinen, Melusinen).

Die Romantik eignet sich bekanntlich seine Ansichten in Form einer Re-Definition entsprechend der Naturmythologie jener Zeit an; zurückkommend auf Melusine bedeutet dies: Sie wird, neu interpretiert, zu einem romantischen Elementargeist. Melusine wird dadurch aber auch zu einem Wassergeist unter vielen. Analog zu den lateinischen Gelehrtexten des Mittelalters, aber gegensätzlich zu PARACELUS, wird sie mit dämonisch-verführerischem Potential aufgeladen zur bekannten und modernen Vorstellung einer „aquatischen Femme Fatale.“³⁴⁷ Eine derartige Personifikation der Natur aber geht, wie Paola MAYER-GUELPH kritisch aufzeigt, auf Kosten der Figur: „Such a personalization makes it possible for nature as abstract, larger-than-life entity to become a fictional character, but it does so at the cost of

³⁴⁴ Vgl. BÖHME, Gernot und Hartmut BÖHME: Feuer, Wasser, Erde, Luft. Eine Kulturgeschichte der Elemente. - München: Beck 2004; zitiert nach S. 91-131, insbes. S. 93, S. 100, S. 127-129.

³⁴⁵ BÖHME: Feuer, Wasser, Erde Luft. München 2004, S. 130-131.

³⁴⁶ Vgl. Theophrast von Hohenheim: Das Buch von den Nymphen, Sylphen, Pygmaeen, Salamandern und den übrigen Geistern. Faksimile der Ausg. Basel 1590. Übertr. u. mit e. Nachw. versehen v. Gunhild Pörksen. - Marburg a. d. Lahn 1996.

³⁴⁷ STEINKÄMPER: Melusine – vom Schlangenweib zur „Beauté mit dem Fischschwanz“. Göttingen 2007. S. 11.

depersonalizing a once-human figure.“³⁴⁸ Das ihr eigene *fremde* und *selczsame* der *merfey* Thürings wird aufgelöst in einer ‚mythical anonymity‘. Diese neue Figurvorstellung ist zwar nicht namenlos, „but she has merged with the multitude of water-nymphs [...] who may bear one of various interchangeable names (Melusine, Undine, Russalka....).“³⁴⁹ Dieser Prozess ist nicht gänzlich negativ zu bewerten. Melusine wird, so ließe sich schließen, zur Trägerfigur der neuen Ästhetik auch einer neuen Zeit.

Ganz in diesem Sinne ist die *fée électricité* zu verstehen. Sie ist die namenlose Figur eines nicht mehr direkt einsehbaren physikalischen Vorgangs (elektrischer Strom), eine Allegorie, die in einer mythischen Anonymität aufgeht und sich auflöst. Der Zusammenhang mit den Vorstellungen eines weiblichen aquatischen Elementargeists erweist sich auch für die Entwicklung der *fée électricité* als Basis bildend, zum einen in jenen Vorstellungen von Materie, die sich in den Schlagworten ‚Auflösung‘, ‚Strömen‘, ‚Kraft‘ (Energie) und ‚Schweben‘ widerspiegeln, zum anderen in der sexuellen Konnotation der *fée électricité* als eine weibliche feenhafte Kraft.

Diese ‚neue‘ Zeit lässt sich angesichts einer auch neuen Wahrnehmung in einem knappen Blick auf die Naturphilosophie der Romantik veranschaulichen. Während die aufklärerische Philosophie des 18. Jahrhunderts in ihrem Rationalismus und Empirismus vom analytischen und mechanischen Grundzug der Naturwissenschaften beeinflusst war, strebte die romantische Philosophie³⁵⁰ nach einer organischen Vermittlung der getrennten Sphären von Materie und Geist respektive Natur und Geschichte. Grundlegend wird dabei ein spekulativer Gesamtzusammenhang, in dem die einzelnen Bereiche wechselseitig aufeinander bezogen sind.

Bedeutend für diese Lehre ist der Einfluss SCHELLINGs (*Einleitung zu: Ideen zu einer Philosophie der Natur* 1797) und die Vorstellung eines ursprünglichen Absoluten, das über das Medium der Kunst die Trennung der subjektiven und objektiven Sphäre aufhebt. Im Begriff der „Weltseele“ (SCHELLING, *Von der Weltseele* 1798) ist die „Ineinsbildung“ von Natur und Geist, die Belebtheit der materiellen Natur im Kontext einer spekulativen Physik verankert. Der universale Begriff der Natur umfasst die Einheit von Geist und Materie und

³⁴⁸ MAYER-GUELPH, Paola: Melusine: The Romantic Appropriation of a Medieval Tale. - In: Germanisch-Romanische Monatsschrift 52 (2002), S. 289-302, hier S. 297. Sie bezieht sich hier auf die Figur der mittelalterlichen Fassung von J. d' Arras.

³⁴⁹ MAYER-GUELPH: Melusine. – In: GRM 52 (2002), S. 301.

³⁵⁰ Vgl. KREMER, Detlef: Romantik. Lehrbuch Germanistik. 3., akt. Aufl. - Stuttgart, Weimar: Metzler 2007. S. 59. Die folgenden Ausführungen zur romantischen Naturphilosophie folgen dieser Ausgabe, S.59-69.

den Zusammenhang von Mikro- und Makrokosmos, Mensch und Universum. In den naturwissenschaftlichen Entdeckungen und Theorien der Chemie Antoine Laurent de LAVOISIERS (1743-1794) und den Forschungen Luigi GALVANIs (1737-1798) über die Wirkung der Elektrizität und des Magnetismus auf tierisches Gewebe (*De viribus electricitatis in motu musculari commentarius* 1759) sahen die Romantiker ihre Vorstellungen von der Belebtheit der Materie und des ganzheitlichen Zusammenhangs der Dinge gestützt. Die Unsichtbarkeit elektrischer Leitung und magnetischer Strahlen und ihre Wirkung auf Gegenstände und Lebewesen galt als paradigmatischer Beweis für die organische Verbindung von Geist und Materie.

Zu nennen ist hier – insbesondere für die Romantiker in Bezug auf Körper und Seele und als Möglichkeit eines Zugangs zu den immer wichtiger werdenden verborgenen Strukturen des Unbewussten – der Einfluss des sogenannten Mesmerismus des Arztes und Hermetikers Franz Anton MESMER (*Abhandlung über die Entdeckung des thierischen Magnetismus* 1781; *Mesmerismus. Oder System der Wechselwirkungen, Theorie und Anwendung des thierischen Magnetismus als die allgemeine Heilkunde zur Erhaltung des Menschen* 1814) sowie, Mesmers Theorie wesentlich beeinflussend, Armand Marie Jacques de Chastenet de PUYSÉGUR (Somnambulismus).

Vier bedeutende Punkte lassen sich innerhalb der Romantik für die folgenden Überlegungen angesichts des elektrischen Stroms festmachen. Sie führen zurück auf den für diese Arbeit wichtigen Faktor und Einfluss des Blicks. Sie beruhen also vorrangig auf den veränderten Paradigmen der Wahrnehmung, die Christoph ASENDORF für das 19. Jahrhundert unter dem Stichwort „Dezentralisierung“ zusammenfasst.³⁵¹ Historisch beeinflusst wurde dieser Prozess durch das „Ursprungsereignis der Moderne“, der Französischen Revolution (1789), in welcher in der Ablösung des zentralistischen Absolutismus eine Konstante des bisherigen Weltbildes zerfiel.³⁵² Diese vier zentralen Punkte sind: (I) das Strömen als unendliche Bewegung (z.B. Gedankenstrom), (II) die damit einhergehende Lösung von Erstarrungen, (III) die Öffnung der Räume (Entgrenzung der Sinne) und (IV) ein gleichsam vermitteltes „Schweben“ (Novalis) angesichts der verschiedenen Zustände.³⁵³

Die Wahrnehmung zielt nun nicht mehr auf ‚fest‘ Bestehendes, sondern die „Gemütsrergerkunst“ ist ein „[...] Spiel mit den Sinnen, deren vor [sic!] allem Utilitarismus

³⁵¹ Vgl. ASENDORF: Ströme und Strahlen. Gießen 1989. S. 122.

³⁵² Vgl. ASENDORF: Ströme und Strahlen. Gießen 1989. S. 122.

³⁵³ Vgl. ASENDORF: Ströme und Strahlen. Gießen 1989. S. 122-123.

freie Verknüpfung – das romantische Bewußtsein ist der Ort, in dem die Sinneswahrnehmungen gemischt und transformiert werden.“³⁵⁴

Goethe bezeichnet die Elektrizität in seiner Abhandlung *Versuch einer Witterungslehre* (1825), ganz im Sinne der naturphilosophisch-romantischen Theorie, als „[...] das durchgehende Element, das alles materielle Dasein, auch das atmosphärische begleitet. Sie ist unbefangen als Weltseele zu denken.“³⁵⁵ Dieses ‚durchgehende Element‘, so Christoph ASENDORF, sei unabhängig von der Schwerkraft und den Grenzen der Dinge, die es wie im Traum durchschreitet:

Es bewegt sich geräuschlos fort und hat nichts von der plumpen Schwerfälligkeit mechanischer Geräte. Etwas strömt (Wasser, Menschenmengen), scheint selbstbewegt, ohne Anfang und Ende. Im romantischen Subjekt strömen Empfindungen und Erkenntnisse zusammen, werden entweder fixiert oder treten wieder aus. [...] Strömung ist das Gegenbild zur Verdinglichung. Ströme lösen Erstarrungen.³⁵⁶

Es kommt, wie diese Beispiele zeigen, zu einer ersten Auflösung im Elementaren und zugleich zur Vorstellung einer ‚Belebtheit der Materie‘. Die gewohnten Wahrnehmungsachsen werden ‚dezentralisiert‘, Vorstellungen bewegt in Strömen.

Die allegorische Darstellung der Elektrizität nimmt diese Bilder einer Leichtigkeit des Schwebens und des Wassers im Sinne von Fließen und Strömen insbesondere Ende des 19. Jahrhunderts verstärkt wieder auf und koppelt sie an eine weibliche Figur: die zauberhaft unsichtbar strömende *fée électricité*. Dieser Figur widmet sich das anschließende Kapitel.

4.4.2. Zauber des Immateriellen: la *fée électricité* (Die Stromfee)

Der Begriff der *fée électricité* (dt. Stromfee) tritt ungefähr um die Mitte des 19. Jahrhunderts im Kontext der Euphorie um die neuen Errungenschaften der Technik und deren immateriellen Kräfte auf.

Im Begriff der *fée électricité* ist die Figur der Fee nicht mehr ausschließlich das Zentrum ihrer eigenen Metamorphose. Sie wird zum namentlichen Platzhalter für einen nicht sichtbaren Vorgang, der eine Wandlung anzeigt oder etwas bereits Metamorphosiertes erst als Endprodukt sichtbar werden lässt. Ihr wird so gewissermaßen der ursächliche Zusammenhang

³⁵⁴ Vgl. ASENDORF: *Ströme und Strahlen*. Gießen 1989. S. 123.

³⁵⁵ Zitiert nach ASENDORF, Christoph: *Batterien der Lebenskraft. Zur Geschichte der Dinge und ihrer Wahrnehmung im 19. Jahrhundert*. - Weimar: VDG 2002. [1984]. S. 110.

³⁵⁶ ASENDORF: *Batterien der Lebenskraft*. Weimar 2002. S. 110.

der Wandlung aufoktroiert, in ihre Figur eingeschrieben. Die Fee wird Abbild und Träger einer metaphorischen und allegorischen Figur, die auf eine Wandlung, sei es positiv oder negativ, verweist. Besondere Relevanz hat in diesem Zusammenhang nach wie vor die Konnotation mit einem weiblich imaginierten Bild. Wie bei den narrativen Metamorphosen kommt dabei dem Blick, dem Sehen und Nicht-Sehen, dem Sichtbaren und Unsichtbaren eine besondere Bedeutung zu. Nicht die Frage danach, wie diese Metamorphose geschieht, steht beim Beobachter im Vordergrund, sondern das sichtbare Ergebnis dieses Prozesses, der für den Großteil der Beobachter unerklärlich bleibt.

Dieser nicht sichtbare Vorgang, aber dessen weithin sichtbare Wirkungskraft wird verklärt und mythisiert, es kommt zur Assoziation mit einer ‚wunderbaren‘ und ‚zauberhaften‘ Macht. In welchen Modifikationen und unter welchen Paradigmen dies geschieht, zeigt das folgende Beispiel.

4.4.2.1. Allgegenwärtigkeit des reinen, körperlosen Strömens: Die gute Fee des Lichts

Im neunzehnten und am Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts kommt es im Zuge der immer weiter fortschreitenden Industrialisierung zu rasanten Fortschritten der Technik. Die neuen Entdeckungen und Erfindungen mussten benannt werden. Schwieriger wurde es, die Vorgänge, die vielen Erfindungen oder Entdeckungen in Form naturwissenschaftlicher Prozesse zugrunde lagen, zu beschreiben. Sie waren für den Laien zumeist kaum nachvollziehbar und evozierten so das Bild einer höheren Macht oder eines Zaubers. Die Vorstellung einer charakteristischen Figur (*fée électricité*) für den elektrischen Strom zeugt von diesem Beispiel.

Um die zahlreichen Ausformungen der Elektrizität einzuschränken, sei im Folgenden die „am besten sichtbare Auswirkung“³⁵⁷ des elektrischen Stroms fokussiert – das elektrische Licht. Der nicht unmittelbar sichtbare physikalische Vorgang in einem in sich geschlossenen Raum, im Elektrizitätswerk oder der elektrischen Leitung, erzeugt auch weitab von diesem Raum einen weithin sichtbaren Effekt: Helligkeit durch eine künstliche Lichtquelle, das elektrische Licht. Ähnlich der Textbeispiele *Melusine* und *Yonec* ist der Vorgang dieser Metamorphose, die (Um-)Wandlung der Energie in elektrisches Licht, in einem *Locus conclusus* verortet. Zugleich wirkt der Vorgang in diesem geschlossenen Raum (Elektrizitätswerk) auf weitere Räume, indem sich eine Verwandlung des Ortes oder Raumes von der Dunkelheit in

³⁵⁷ Vgl. ASENDORF: Batterien der Lebenskraft. Weimar 2002. S. 115.

Helligkeit vollzieht, sobald der Prozess in Gang gesetzt wird (z.B. durch Bedienung des Lichtschalters).

Liegt die physikalische Umwandlung in elektrische Energie, mithin ihre Erzeugung, nicht mehr in den Händen seines End-Nutzers, so kann dieser doch spätestens seit dem Anschluss an das allgemeine Stromnetz jederzeit mit nur einem einzigen Handgriff darüber verfügen. Im Bruchteil einer Sekunde wird damit in einer Weiterführung des Sichttabus Melusines ein dem Blick entzogener Ort oder Gegenstand, etwas durch Dunkelheit Unsichtbares und Verborgenes durch Helligkeit (Licht) enthüllt, entschleiert und sichtbar gemacht, und das großflächig. Denn das revolutionierende Neue war nicht die zentrale Energieversorgung, die es bei Wasser und Gas schon längst gegeben hatte, sondern die besondere Qualität des elektrischen Lichts in den Innenräumen: Es war überall präsent, anders als Gaslicht, das die Dunkelheit nur punktuell erleuchtete.³⁵⁸

Die Euphorie über diese Erneuerung und die Entwicklung der Allegorie einer Fee als Botin dieses Phänomens erinnert in bestimmten Zügen an die Entwicklung der literarischen Fee in den französischen *Contes de fées*. Aus dem französischen Volksmärchen übernommen und als Antithese zur Figur des Oger (franz. *ogre* Unhold, Menschenfresser) begriffen, löste die literarisierte Fee der Vernunft einen über Frankreich hereinbrechenden Boom aus. Bemerkenswert ähnlich kennzeichnet sich die Entwicklung des elektrischen Stroms und der *fee électrique*. Die hergebrachte Form der Gasbeleuchtung wurde durch den elektrischen Strom remodelliert und – wie es anfänglich den Anschein erweckte – revolutioniert. Das elektrische Licht erschien so in den Anfängen als Antithese zum ‚Ungeheuer‘ Gas und seiner Verortung, den Gasometern: „Die unförmig-massigen Gasbehälter wurden für das 19. Jahrhundert zu einem Sinnbild sowohl der Formlosigkeit wie der Gefährlichkeit der großen Industrie.“³⁵⁹ Gas selbst war lautlos, unsichtbar und schnell, ähnlich dem elektrischen Strom, dafür aber hoch explosiv, luftverschmutzend und giftig. Die Eigenschaft des elektrischen Stroms als reiner, geruchloser und körperloser Energie erschien dagegen als der Inbegriff einer ‚Guten Fee‘, einer ‚Lichtgöttin‘, die als ‚saubere‘ Lösung der genannten Probleme glorifiziert wurde. Es verwundert daher nicht, dass im ausgehenden neunzehnten Jahrhundert Strom bereits als heilkräftig galt.³⁶⁰

³⁵⁸ Vgl. ASENDORF: Batterien der Lebenskraft. Weimar 2002. S. 115.

³⁵⁹ SCHIVELBUSCH, Wolfgang: Lichtblicke. Zur Geschichte der künstlichen Helligkeit im 19. Jahrhundert. - München, Wien: Fischer 2004. [1983]. S. 38.

³⁶⁰ Vgl. SCHIVELBUSCH: Lichtblicke. München (u.a.) 2004. S. 74.

Diese Assoziation der Attribute sauber, rein und körperlos wird in der Vorstellung der Elektrizität als „feenhafte Kraft“ bis in die 1930er Jahre getragen.³⁶¹ Die *fée électricité* avanciert dabei zu einer mit Allmacht ausgestatteten Figur. Bereits ein Schritt auf die nächtliche, nahezu taghell beleuchtete, städtische Straße oder ein Umschlag (eine Umdrehung) des Lichtschalters in den eigenen vier Wänden genügen, und der Mensch tritt in ihren Wirkungskreis, wird ihrer Präsenz und dem allgegenwärtigen Strömen von Energie gewahr. Es erweist sich als ein Wirkungskreis, dem sich kaum noch entziehen lässt. Besonders deutlich manifestiert sich dies in den Anschlüssen der Haushalte an ein zentrales Versorgungsnetz der Elektrizität. Dieser Schritt zeichnete sich bereits in der zentralen Gasversorgung ab. Es führte zu einer Erleichterung der Nutzung von Energie, bedeutet aber das Ende der häuslichen „Autarkie“, da die Versorgung in eine „nicht mehr kontrollierbare Ferne“ verlegt wurde.³⁶² Das Zentrum der Entstehung der ohnedies unsichtbaren und „feenhaften Kraft“ war dadurch dem Blick entzogen und es ist anzunehmen, dass dies die Vorstellung einer feenhaften Macht zusätzlich nährte.

Die „immaterielle“ und unsichtbare Kraft der Elektrizität bestach, wie Ulrike FELBER aufzeigt, aber auch durch die Möglichkeiten ihrer spielerischen, kreativen Anwendung, des optischen Reizes, der transitorischen Effekte.³⁶³ Verortet wurde dieser Zauber des Immateriellen auf den Bühnen der ersten Fach- und Weltausstellungen. Was Barbara FRISCHMUTH auf narrativem Weg für den Erhalt ihrer Feen-Figur(en) einfordert (vgl. Kap. 4.5.) und Technik und Fortschritt im zwanzigsten Jahrhundert in ihrem Textbeispiel verdrängen – die Kraft der Phantasie –, wird auf diesen Bühnen durch die Inszenierung der Technik nach Meinung der Zeitgenossen geradezu gefördert:

Mehr als die technischen Details und die elektrischen Maschinen begeisterte sich das Publikum für den „Zauber“, Inszenierungen, die die Vorstellung einer immateriellen Kraft, eines Wunders der Technik, nährten. [...] die ‚ungezähmte Natur‘ (Wasser, Stein, Kreatur) [wurde] mit Hilfe der Elektrizität gleichsam neu erfunden und ‚verzaubert‘: ‚Wie ein Märchen aus Tausend und einer Nacht strahlt es uns entgegen in zauberhafter Farbenpracht [...]. Der Dampf, Feuer und Wasser speiende Drachen, der sich aus der Grotte wüthend auf die auf ihren Felsen gebannte, verzweifelte Nixe zu stürzen scheint, regt die Fantasie der Zuschauer in hohem Maße an [...]‘.³⁶⁴

Auch auf architektonischem Weg stellten diese Bühnen Außergewöhnliches dem Blick bereit:

³⁶¹ Vgl. FELBER, Ulrike: „La fée électricité“. Visionen einer Technik. - In: Plitzner Klaus (Hrsg.): Elektrizität in der Geistesgeschichte. - Bassum 1998. S. 105-121, hier S. 105.

³⁶² Vgl. SCHIVELBUSCH: Lichtblicke. München (u.a.) 2004. S. 34.

³⁶³ Vgl. FELBER: „La fée électricité“. Bassum 1998. S. 111.

³⁶⁴ Vgl. FELBER, S. 112. Vgl. Kleine Presse, 10. Juni 1891, zit. nach FELBER, S. 112.

Bauwerke gigantischen und zauberhaften Ausmaßes, die jene Orte vor den Augen des Betrachters entstehen ließen, die sonst nur dem Imaginären angehörten. Diese „Reiche des Wunderbaren“ waren gleichsam aus der Literatur in die Wirklichkeit transportiert. Dadurch boten sie der *fée électricité* einen entsprechend zauberhaften Präsentationsrahmen.

Ein solches Reich wurde erstmals 1851 im Kristallpalast Joseph Paxtons zur *Great Exhibition of the Industries of all Nations* in London materialisiert. Als Verwirklichung poetischer Visionen durch die angewandte Einbildungskraft des Ingenieurs verweisen Bauwerke jener Art auf den Gemeinplatz des 19. Jahrhunderts als „Sieg, den die Technik über die Dichtung errungen hatte.“³⁶⁵

Dies offenbart eine Entwicklung, die im abschließenden Kapitel dieser Arbeit aus der Sicht von Barbara FRISCHMUTH für das 20. Jahrhundert keineswegs einen Fortschritt bedeuten kann (vgl. Kap. 4.5.).

Es wurde bereits darauf hingewiesen, dass sich diese allegorische Feen-Figur stark an Vorstellungen des Weiblichen knüpft. Wie sehen diese im Detail aus?

Die auf der einen Seite reine, ätherische gute Fee wird um die Jahrhundertwende auf der anderen Seite, dem Konzept der Feen-Geliebten vergleichbar, mit erotischem Potential aufgeladen. Das verdeutlichen insbesondere zwei Mechanismen: Zum einen werden symbolhafte Bezeichnungen wie Strömen und Fließen eng mit der Imagination der Figur verbunden. Zum anderen rückt der Fokus wieder verstärkt auf das spezifisch Körperliche. Die allegorische Darstellung der Elektrizität um 1900 verbindet sich mit einem Bild, das sich dieser Zeit entsprechend aus dem Symbolkomplex Frau – Haar – Wasser – Fließen zusammensetzt:

So wie der Elektrizitätspalast auf der Weltausstellung von 1900 (Paris) sich als märchenhaftes Wasserschloss präsentiert, gekrönt von einer nackten Göttin der Elektrizität, so stellt eine zeitgenössische Darstellung das elektrische Licht als Venus mit langem Haar, über dem Wasser schwebend, dar.³⁶⁶

Gerade an diesen Produkten der, so ASENDORF, „Trivialästhetik“, ließen sich die Phantasiekonstruktionen um die rätselhaft strömende Elektrizität ablesen, die nicht nur das Netzwerk der Kraftwerke als „Energiequell“, als Jungbrunnen gleichsam, verbildlichen, sondern die Elektrizität auch als fließend erotische Macht erscheinen lassen.

³⁶⁵ NELLE, Florian: Künstliche Paradiese. Vom Barocktheater zum Filmpalast. – Würzburg: Königshausen & Neumann 2005. (Film – Medium – Diskurs 13), S. 184-185.

³⁶⁶ ASENDORF: Batterien der Lebenskraft. Weimar 2002. S. 117-119.

Daran lässt sich zugleich ein erster Bedeutungswandel der *fée électricité* festmachen, in der eine ambivalente Seite dieser alle Bereiche durchdringenden Kraft bereits mitschwingt.

4.4.2.2. Umschlag einer Kippfigur: Allmacht, Kälte und leblose Starre

Es sind nicht nur durchwegs Zauber und Euphorie, die das elektrische Licht, die allmächtige *fée électricité*, im neunzehnten und am Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts auslöst. Mit der Kritik an dieser neuen Lichtform tritt zugleich das gesamte Ausmaß ihrer mythischen Ambivalenz in den Blickpunkt. Die Figur der Fee schlägt dabei zu einer Art Kippfigur um. In den Vorstellungen dieser neuen Form der Technik geht die Figur der guten Fee damit eine Allianz mit Erscheinungs-Formen ein, die Verhaltensweisen der Kälte offenlegen. Diese Kälte verweist zugleich auf ihre Ambivalenz: Der Glanz des Zaubers erlischt.

So ist das elektrische Licht nicht nur hell und rein im positiven Sinne. Die vielzitierte ‚feenhafte Kraft‘ kann jeden Augenblick in ihr Gegenteil umschlagen. Ihre Allmacht, die große Helligkeit, wird dann mit einer ‚leblosen Starre‘ verbunden, die Kälte und Entfernung hervorruft.³⁶⁷ Dies mag als ein Paradoxon anmuten, ist der allgemeine Konsens dieser Zeit doch auf ein allgegenwärtiges „Strömen“ ausgerichtet, das Erstarrungen geradezu „löst“ (vgl. ASENDORF, Kap. 4.4.1.).

Besonders deutlich wird diese Assoziation der Kälte und Erstarrung bei Walter BENJAMIN. In seinem *Passagen-Werk* misst er dem elektrischen Licht insbesondere in Bezug auf die Pariser Stadtpassagen eine Bedeutung bei, die zugleich auch die Ursache des Wandels zur Kälte beschreibt:

[...] sie [*die Stadtpassagen*, Anm. G.S.] strahlten ins Paris der Empirezeit als Feengrotten. Wer 1817 die Passage des Panoramas betrat, dem sangen auf der einen Seite die Sirenen des Gaslichts und gegenüber lockten als Ölflammen Odaliskinnen. Mit dem Aufblitzen der elektrischen Lichter verlosch das unbescholtene Leuchten in diesen Gängen [...].³⁶⁸

An BENJAMINs Darstellung der *Passage des Panoramas* (erbaut 1799, Paris) fällt zunächst auf, dass darin allein die ‚alten‘ Lichtquellen den Betrachter oder Besucher locken können. Das Gaslicht wird mit den mythologischen Sirenen, die Ölflammen mit den Harems-Dienerinnen, den Odaliskinnen, assoziiert. Beide werden mit einer (sexuellen) Lockkraft konnotiert. Ihre Verortung als oder in einer „Feengrotte“ verstärkt den Eindruck ihres Zaubers.

³⁶⁷ Vgl. SCHIVELBUSCH: *Lichtblicke*. München (u.a.) 2004. S. 148.

³⁶⁸ BENJAMIN: *Das Passagen-Werk*. GS V.2. S. 700.

In dieses „unbescholtne Leuchten“, das durchaus Wärme symbolisiert, fährt nun nach BENJAMINS Darstellung der Blitz, und zwar in Form des elektrischen Lichts. Deutlich wird das durch die Wendung des „Aufblitzens“. Das Blitzen symbolisiert dabei nicht nur die geballte Kraft, mit der diese neue Technologie die alten Beleuchtungsformen überstrahlt, sondern auch ihre Macht, die diese Lichter zum Erlöschen bringt. Mit dem Ende dieser Lichtquellen erlischt zugleich auch ihr zauberhaftes „Leuchten“. Das revolutionär Neue am elektrischen Licht, anders als das Gas nicht mehr nur punktuell, sondern gleichsam jeden Winkel auszuleuchten, verkehrt sich in das Gegenteil.

In seinen ersten Notizen zum *Passagen-Werk* bemerkt Benjamin angesichts dieser Veränderung der Stadtpassagen, er nennt sie nun „Feenpaläste“: „[a]ber ein Niedergang war es im Grunde nicht, sondern genau genommen ein Umschlag.“³⁶⁹

Dieser Umschlag wird in der starken und starren Helligkeit greifbar, welche die elektrischen Lichtquellen verbreiten. Der Zauber der *fée électricité* kippt, zugleich wird ihre Figur mit dämonischem Potential aufgeladen. So dringt oder ‚strömt‘ die *fée électricité* nicht mehr nur als gute Fee in Form einer belebenden Energiequelle durch den Körper, sondern, wie um 1855 ein zeitgenössischer Bericht darlegt, auch mit einer dämonischen, nahezu zerstörerischen Macht: „[...] Passanten auf der Straße fühlten sich von den harten Strahlen des Bogenlichts durchbohrt.“³⁷⁰

Diesen „harten Strahlen“ wohnt jedoch noch ein weiteres Phänomen inne. Sie verwandeln nicht nur Räume von der Dunkelheit in Helligkeit. Objekte, Räume und Körper werden in einem weiteren Aspekt der *fée électricité* ihrer Konturen beraubt und lösen sich auf. Das starre und gleichförmige Leuchten – der gleichförmige Lichtstrom des elektrischen Lichts – bewirkt im Gegensatz zu den Schwankungen des Gas- oder des natürlichen Tageslichts, dass „[...] Dinge und Menschen durch die gleichmäßige, Schatten und Perspektiven verwischenden Lichtquelle gleichsam entmaterialisiert werden.“³⁷¹ Diese immaterielle Kraft der *fée électricité* erscheint so groß, dass sie alles mit ihr in Berührung kommende nicht nur durchdringt, sondern gewissermaßen auch absorbiert, ihr angleicht.

Die Metamorphose, welche die *fée électricité* an den Räumen, Körpern und Dingen bewirkt, so ließe sich schließen, ist wie eine Angleichung an ihre Wesensform, sie werden

³⁶⁹ Vgl. BENJAMIN: Das Passagen-Werk. GS V.2. S. 1001-1002.

³⁷⁰ Vgl. ASENDORF: Batterien der Lebenskraft. Weimar 2002. S. 115.

³⁷¹ Vgl. ASENDORF: Batterien der Lebenskraft. Weimar 2002. S. 115.

„entkörperlicht“³⁷².

Welchen Schluss lässt diese Allmacht im Vergleich mit den literarischen Feen-Figuren zu? Die Bedeutung der *fée électricité* weist einen außer-literarischen und narrativen Gegensatz zur verlorenen Allmacht der französischen Feen der *Contes des fées* auf. Während die eine Figur auf literarischer Ebene an Einfluss und Bedeutung zunehmend verliert, erstarkt die andere in der Wirklichkeit. Es ist zugleich eine Allmacht, die über das 19. Jahrhundert hinaus bis in die Gegenwart reicht. Die aktuellen Probleme in der Diskussion um Atomstrom zeugen von der immer noch ambivalenten und dunklen Seite einer körperlosen und ‚sauberen‘ Macht.

4.5. Vom Scheitern der Feen – Remythisierung, Techno-Kritik und Menschwerdung. Metamorphosen in der Gegenwartsliteratur: Frischmuths Sternwieser-Trilogie

Um der Spur einer Feen-Figur und ihrer Metamorphose bis in die Gegenwart zu folgen, sei abschließend ein Blick auf ein Textbeispiel geworfen, das mit Barbara FRISCHMUTHs Sternwieser-Trilogie (3 Bde. 1976/1978/1979) an der *fée électricité* angesichts einer ‚Techno-Kritik‘ anknüpft. Die enthusiastisch formulierte Feststellung des 19. Jahrhunderts eines „Siegs der Technik über die Dichtung“ (vgl. F. NELLE, Kap. 4.4.2.1.) wird als Blendung entlarvt. Auf einer Metaebene spannt das Text-Beispiel über die bisher gestellten Überlegungen einen Bogen. Ziel ist es, das entworfene Bild gewissermaßen abzurunden, das freilich – der Figur gleich – immer in bestimmtem Maße unvollständig, fragmentarisch bleibt.

Die Anknüpfungspunkte dazu bilden auf Textebene eine Verbindung von drei Kernpunkten:

- I. Die Konzeption einer ‚Fee feminine‘, die zwischen Alltagswelt und Remythisierung einer mütterlichen Fee (Patenfee, Magna Mater) oszilliert, aufgrund der zunehmenden Vermenschlichung (Kommerzialisierung) jedoch scheitern muss.
- II. Konstruiert wird ein instabiler Erinnerungsraum, der im Absinken der Omnipotenz und schließlich in einer Art Rückzug, einer letzten und

³⁷² Vgl. ASENDORF: Batterien der Lebenskraft. Weimar 2002. S. 115.

endgültigen Metamorphose der Feen-Figuren resultiert. Beides wird auf Textebene unmittelbar nachvollziehbar und aus der Erzählerperspektive sowie durch die Figuren direkt begründet, reflektiert und motiviert. Als ein wichtiger Faktor erweist sich dabei der Prozess der Metamorphose.

- III. Begründet wird dieses Scheitern durch die Kritik an der menschlichen Gesellschaft und deren Entwicklung. Die technischen Erfindungen und Errungenschaften führen für Frischmuth unumstößlich zum Verlust der Phantasie. An diese ist jedoch die Existenz der literarischen imaginativen Figuren gekoppelt. Die Allegorie der *fée électricité* auf Fortschritt, Macht und Technik im Gesamten bezogen – so die These –, wird den Feenwesen selbst zum Feind. Der romantisch-kritische Vorwurf an der Aufklärung und einer „Entzauberung der Welt“ klingt an und wird modernisiert fortgeführt.

4.5.1. Schwundspuren im historischen Überblick

Die Bedeutungsminderung der Feen-Figur in der Literatur ist ein Phänomen, das sich literaturgeschichtlich auf unterschiedliche Arten manifestiert. Um diesen Vorgang noch einmal in Erinnerung zu rufen, wird er im Folgenden knapp skizziert.

Der beschriebene Aspekt tritt innerhalb der Literaturgeschichte wiederholt und aus unterschiedlichen Gründen zutage (vgl. Kap. 3.2.). Eine Minderung muss jedoch nicht bedeuten, dass damit ihre Figur gänzlich verschwindet. In der Moderne beispielsweise treten andere Aspekte ihres Wesens als in mittelalterlichen Feen-Konzeptionen in den Vordergrund. Die Bedeutung der Figur zeigt sich in neuen, oft unerwarteten Zusammenhängen, wie das Beispiel der *fée électricité* demonstriert.

Während für die mittelalterliche Artusliteratur die veränderte räumliche Ausprägung der Feenwelt und die zunehmende ‚Vermenschlichung‘ ihrer Figur für das Absinken in der narrativen Struktur verantwortlich gemacht wird (vgl. BURRICHTER 2003, LICHTBLAU 1998, Kap. 3.2), gerät im Zeitalter der Aufklärung in der Debatte um das Schöne und Gute und den (Erkenntnis-)Wert der Poesie die Figur der Fee zwischen zwei Fronten. Entweder in Form einer negativ besetzten Hexenfigur oder als Vertreterin des Wunderbaren (*Contes de fées*) steht sie beide Male in Verruf. Das Zeitalter der Romantik misst ihrer Figur wieder einen höheren Stellenwert bei. Im „programmatischen Bestreben“, das Phantastische, Wunderbare,

Irrationale und so auch das Märchenhafte in der Literatur zu rehabilitieren³⁷³, verstehen es Autoren der Romantik wie E.T.A. Hoffmann auf ironisch-sarkastische Weise, das aufklärerische Vorhaben zu karikieren (Sein und Schein). Durch ironische Kritik werden die Kontroversen der Aufklärung entlarvt. Das Kunstmärchen *Klein Zaches, genannt Zinnober* (1819) bezeugt dies in humorvoller Weise. Die ‚Aufklärung‘ wird darin umgehend durch ein Gesetz ‚eingeführt‘; die Feen als „Gewerbetreibende des Wunderbaren“ werden auf diese Weise zu Staatsfeinden, zum Inbegriff der Feinde der Aufklärung schlechthin:

[...] Sie treiben ein gefährliches Gewerbe mit dem Wunderbaren und scheuen sich nicht, unter dem Namen Poesie ein heimliches Gift zu verbreiten, das die Leute ganz unfähig macht zum Dienste in der Aufklärung. Dann haben sie solche unleidliche polizeiwidrige Gewohnheiten, daß sie schon deshalb in keinem kultivierten Staate geduldet werden dürften. So z.B. entblöden sich die Frechen nicht, sowie es ihnen einfällt, in den Lüften spazieren zu fahren mit vorgespannten Tauben, Schwänen, ja sogar geflügelten Pferden. Nun frage ich aber, gnädigster Herr, verlohnt es sich der Mühe, einen gescheiterten Akzisetarif zu entwerfen und einzuführen, wenn es Leute im Staate gibt, die imstande sind, jedem leichtsinnigen Bürger unversteuerte Waren in den Schornstein zu werfen, wie sie nur wollen? – Darum, gnädigster Herr, – sowie die Aufklärung angekündigt wird, fort mit den Feen! – Ihre Paläste werden umzingelt von der Polizei, man nimmt ihnen ihre gefährliche Habe und schafft sie als Vagabonden fort nach ihrem Vaterlande, welches, wie Sie, gnädigster Herr, aus Tausendundeiner Nacht wissen werden, das Ländchen Dschinnistan ist [...].³⁷⁴

Das vorgesehene Exil und zugleich ihre Herkunft (Dschinnistan) spielen auf die ersten deutschsprachigen Kunstmärchen-Feen aus Christoph Martin WIELANDs Feder an (*Dschinnistan oder auserlesene Feen- und Geistermärchen* 1786/1789). Als solche repräsentieren sie ein wesentliches Element des Wunderbaren, das im Zeitalter der Aufklärung im Sinne von Ratio und Vernunft nicht zum erwünschten Erkenntnisgewinn der Poesie führen konnte.

Das Interesse an ihrer Figur erstarkt demnach in der Romantik, zugleich schwindet ihre Macht innerhalb bestimmter Gattungen. Im 19. Jahrhundert ersetzt der selbst aktiv werdende Held des französischen Kunstmärchens die ursprüngliche Allmacht der Feen-Figur. Erneut ‚vertrieben‘ wird sie schließlich in der Märchensammlung von Jakob und Wilhelm GRIMM. So wird die Fee aus intertextuellen Bezügen (*Contes des fées*) in die Erstausgaben beider Bände der *Kinder- und Hausmärchen* (KHM) (1812/1815) anfänglich übernommen. Sie wird in der zweiten Auflage jedoch sorgfältig und weniger offensichtlich als bei E.T.A. HOFFMANN wieder ‚entfernt‘. Im selben Erscheinungsjahr wie HOFFMANNs *Klein Zaches*

³⁷³ KAISER, Gerhard: Literarische Romantik. - Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2010. S. 29.

³⁷⁴ HOFFMANN, E.T.A.: Poetische Werke in sechs Bänden. Bd. 5. - Berlin 1963. S. 19-20.

wird ihre Figur 1819³⁷⁵ durch heimisches oder allgemeineres Figurenpersonal ersetzt (vgl. Kap. 3.2.).

In der Aufklärung spielte die Kritik an der Fee einerseits mit dem (Erkenntnis-)Wert der Poesie, andererseits mit der Wahrscheinlichkeit und der Vernunft zusammen. Jakob und Wilhelm GRIMM hingegen waren bemüht, den Schein einer vorgeblich mündlichen alten Tradition, einer Überlieferung aus dem (deutschsprachigen) Volk, zu wahren, die für sie speziell im deutschen und nordischen Sprachraum innerhalb der Mythologie zu suchen und zu verorten war. Es kann hier nicht näher auf alle Bezüge eingegangen werden. Der Hinweis aber zeigt, wie unterschiedlich die Gründe ausfallen können, die Feen-Figur erzähltechnisch aufzunehmen oder abzulehnen.

Während auf der einen Seite also aus literatursoziologischen, gesellschaftspolitischen und narrativ-strukturellen Gründen die Omnipotenz der Feen-Figur stetig abnimmt, erstarkt auf der anderen Seite ihre Figur in einer völlig anderen Gattung und Epoche und wird wieder neu mit Allmacht ausgestattet eingeführt. Die Beispiele der französischen *Contes des fées* oder die *fée électricité* geben dies eindrücklich zu erkennen. Die Nachhaltigkeit der Figur tritt dabei in jeweils neue Zusammenhänge, sie wird dementsprechend unterschiedlich bewertet. Bis zur Kommerzialisierung ihrer Figur ist es nur (noch) ein kleiner Schritt. Gegenwärtig kann wieder – oder immer noch – von einer Popularität der Figur ausgegangen werden, die sich nach wie vor stark an Weiblichkeitsmodellen orientiert.

4.5.2. Feen-Konzeption zwischen Alltagswelt und weiblicher Identitätsfindung

Barbara FRISCHMUTH (geb. 1941, Altaussee) setzt in den siebziger Jahren des 20. Jahrhunderts an dem Schritt der Popularisierung und Kommerzialisierung der Feen-Figuren an und koppelt ihn an die Kritik einer in der Auflösung begriffenen Phantasie. Dass damit nicht nur ihre Omnipotenz, sondern die Feen-Figur per se (ver-)schwindet, hängt eng mit dieser Entwicklung zusammen.

Für Barbara FRISCHMUTHs Feen-Figuren des Romans *Die Mystifikationen der Sophie Silber* (1974), aber auch für den Folgeroman *Amy oder Die Metamorphose* (1978), wird der

³⁷⁵ UTHNER, Hans-Jörg (Hrsg.): Kinder- und Hausmärchen. 3 Bde. ges. durch die Brüder Grimm. - 2., verm. u. verb. Aufl., 1819. Nachdr. d. Ausg. Berlin 1819 u. d. Anmerkungsbandes von 1822. - Hildesheim: Olms-Weidmann 2004. (Forschungsausgabe: Jacob u. Wilhelm Grimm. Werke. Bd. 43-45).

Befund über die mittelalterlichen Feen-Figuren der Artusliteratur wieder gültig: Sie sind in den menschlich-irdischen Bereich hereingeholt, teilweise entzaubert, rationalisiert und domestiziert – sie sind ‚sterblich‘ geworden. Dieses ‚Absinken‘ der übernatürlichen Wesen einer Anderwelt auf die Ebene der sterblichen Menschen und den gewöhnlichen Alltag tritt bei Frischmuth besonders deutlich zu Tage. Es wird aus der Erzählerperspektive direkt begründet und motiviert. Den Mechanismen der Feen-Konzeption zwischen Alltagswelt und weiblicher Identitätsfindung widmet sich das folgende Kapitel.

Im ersten Band der „Sternwieser-Trilogie“ (3 Bde.) *Die Mystifikationen der Sophie Silber* (1976)³⁷⁶ konstruiert Barbara Frischmuth eine weibliche Feen-Figur, deren letzte Metamorphose es sein wird, eines morgens zur Gänze vermenschlicht und ohne jede Erinnerung an ihre Feenvergangenheit im Körper einer jungen Frau zu erwachen, um an ihren Sorgen, aber auch an jenen der sie umgebender Menschen – hauptsächlich Frauenfiguren – beobachtend teilzuhaben (2. Bd., *Amy oder Die Metamorphose* 1978³⁷⁷).

Im dritten und letzten Band der Trilogie verweist nichts mehr auf die ursprüngliche Feen-Figur. Sie ist in der Alltagswelt der Menschen, aber auch *im* Menschen selbst angekommen. Dies bezeugt die Erzählform des Romans in der ersten Person eines weiblich konnotierten „Ich“, das versucht, sich als alleinerziehende Schriftstellerin zwischen Kunst und Beruf(-ung), zwischen Kind und Beziehung innerhalb gewöhnlicher Alltags- und Beziehungssorgen zu etablieren (*Kai und die Lieben zu den Modellen* 1979).³⁷⁸

Eines der wesentlichen Programme des genannten Romans und der Roman-Trilogie insgesamt wird deutlich: der Einstieg in den Diskurs der Geschlechter, der Beziehungen zwischen Mann und Frau. Frischmuth wählt dabei den Betrachtungspunkt größtenteils aus der Perspektive der Frauen. Ihre Beziehungen sind zumeist zum Scheitern verurteilt oder von vornherein weder haltbar noch von besonderer Wichtigkeit. Das verdeutlicht die menschliche Haupt- und Titelfigur des ersten Bandes, die Schauspielerin Sophie Silber. Sie entstammt einem Geschlecht, das sich mit der Nachfolge immer nur einer Tochter fortsetzt, ohne sich dabei dauerhaft an einen (Ehe-)Mann zu binden. Diese ‚Tradition‘ durchbricht Sophie Silber mit der Geburt eines Sohnes, von dem sie sich kurz nach der Geburt trennt, ganz im Interesse eines

³⁷⁶ FRISCHMUTH, Barbara: *Die Mystifikationen der Sophie Silber*. - Berlin: Aufbau 2002. Im Folgenden zitiert im laufenden Text nach (MS, Seitenzahl).

³⁷⁷ FRISCHMUTH: *Amy oder Die Metamorphose*. - Berlin: Aufbau 2002. Im Folgenden zitiert im laufenden Text nach (*Amy*, Seitenzahl).

³⁷⁸ Barbara Frischmuth selbst bezeichnet den Roman als „den noch kaum narrativ beschriebenen kinder- und küchenbesetzten Alltag einer Künstlerin.“ Vgl. FRISCHMUTH: *Traum der Literatur – Literatur des Traums. Münchner Poetik-Vorlesungen*. - Salzburg, Wien: Residenz 1991. S. 75.

freien Lebens als Künstlerin. Ihre späte Erkenntnis: „Ich habe geboren und bin nie Mutter gewesen [...]“ (MS, S. 153), steht im Kontrast zum Folgeband, in dem die Hauptfigur Amy Stern „diese Herausforderung“ im letzten Satz des Romans annimmt (Amy, S. 298). Sie versucht, ihre Mutterrolle mit ihrer Berufung zur Schriftstellerin im dritten und letzten Band (*Kai oder die Liebe zu den Modellen*) miteinander in Einklang zu bringen. Die Thematik der Beziehungen wird dadurch mit den Aspekten der Selbstbestimmung, der Identität und der Mutterschaft über alle drei Romane hinweg vernetzt. Diese Diskurse werden aber auch auf eine allgemeinere, gesellschaftliche Ebene gehoben, in der es, wie insbesondere in *Kai oder die Liebe zu den Modellen*, letztlich um die Verantwortung der Gesellschaft und das Zusammenleben im Besonderen geht. Barbara Frischmuth hat dies auch als ein „Einander-Kind-, Einander-Mutter-Sein“ bezeichnet, eine „Kindschaft im Gegensatz zu Herrschaft“.³⁷⁹ Die Figur der Fee wird in diesen Beispiel-Texten von Beginn der Erzählung an zwischen diesen beiden Polen ‚Alltagswelt‘ und ‚weiblicher Identitätsfindung‘ konzipiert. Hauptaugenmerk, auch für die folgenden Überlegungen, ist die Auflösung der Feen-Figur in ihrer sukzessiven Entwicklung zum Menschen.

4.5.3. Re-Mythisierung versus Vermenschlichung: instabiler Erinnerungsraum einer Magna Mater

Metamorphose bedeutet für die Feen-Figur in Frischmuths *Die Mystifikationen* nicht nur die sukzessive Wandlung in einen Menschen, sie ist zugleich auch das erfolgreiche Prinzip, innerhalb eines mythischen Erinnerungsraums gegen diesen unausweichlichen Prozess anzukämpfen.

Die Wandlungsprozesse selbst werden ähnlich wie im Melusine-Roman auf zwei unterschiedliche Arten konkretisiert – einerseits als periodisch wiederkehrend, andererseits als endgültig und irreversibel. Während die Metamorphose zunächst im Prozess einer periodisch wiederkehrenden Verwandlung innerhalb eines mythisch besetzten Erinnerungs-Raums verortet ist, erweist sich die letzte Metamorphose in einen Menschen als endgültig, irreversibel und gewissermaßen erzwungen. Die Konzeption der Fee als ein Schwellenwesen zeichnet sich am deutlichsten noch innerhalb der ersten Metamorphose-Form ab. Auch wenn der finale Gestaltenwandel für einen kurzen Moment die Form eines Schwellenwesens tangiert, so durchbricht Frischmuth die Vorstellung eines übernatürlichen anderweltlichen

³⁷⁹ FRISCHMUTH: Traum der Literatur. Salzburg (u.a.) 1991. S. 71.

Wesens durch das Konzept der Menschwerdung.

Dies geschieht insbesondere durch die Figuren selbst, die ihre eigentliche Herkunft und ihre ursprünglichen Funktionen zunehmend vergessen. Ihr sinkender Einfluss und ihre zunehmende Vermenschlichung deuten darauf hin, dass sie in einer Art Auflösung begriffen sind. Das wird in mehreren Schritten nachvollziehbar. Der Gang der Analyse erfolgt dabei vom Allgemeinen, der Konzeption der Feenwelt, zum Besonderen, der Konzeption einer ‚Fee feminine‘ als eine (mythische) Magna Mater.

Frischmuth lokalisiert ihren ersten Band, ähnlich den bereits besprochenen Lektüren, an Orten der Wirklichkeit. Der Handlungskreis am und um den Altausseer-See im steirischen Salzkammergut gleicht die Sprache, die Figuren aus dem Inventar der heimischen Sagenwelt sowie deren Ausstattung an die dort herrschenden ländlich-traditionellen Gepflogenheiten an. Zugleich greift Frischmuth auf intertextuell-multikulturelle Feen-Figuren zurück.³⁸⁰ Diese Feen-Figuren tragen zur narrativen Ausstattung, aber kaum wesentlich zur Handlung bei. Von den Namen abgesehen, verbindet sie nichts mehr mit ihrer ursprünglichen Figur. Sie bieten kaum neue Aspekte. Ihnen obliegt strenggenommen lediglich ein (intertextueller) Verweis-Charakter im Text.

Diese Figuren, im Text als ‚lang Existierende‘ bezeichnet, bilden einen Gegensatz zu den Menschen der narrativen Wirklichkeit³⁸¹ – ein Konzept, das bei genauer Betrachtung letzten Endes nicht aufgeht. Barbara FRISCHMUTH merkt zur Begriffswahl der ‚lang Existierenden‘ an: „Auf das Wort ewig wollte ich mich gar nicht erst einlassen – wer kann schon wissen, was ewig währt? Das Wort Mythos ist schon gefährlich genug [...]“. ³⁸² Frischmuth verweist auf die ‚lang Existierenden‘ daher nicht ausschließlich als mythische Figuren, sondern als Figuren aus der Literatur allgemein, die im (literarischen) Bewusstsein der Menschen überleben oder in intertextueller Form weiterleben. Das Übernatürliche dieser Wesen im Sinne einer Unsterblichkeit ist hier nicht mehr nur Ausdruck ihrer mythischen Herkunft, sondern bezieht sich auf literarisch-(inter-)textuelle Zusammenhänge.

Der Konflikt dieser Gestalten in *Die Mystifikationen*, ihre Diskussion um ihre

³⁸⁰ Aus den orientalischen *Tausendundeine Nacht* die Fee Pari Banu, aus *Der Traum der roten Kammer* (18. Jh.) die chinesische ‚Fee des schreckhaften Erwachens‘ (hier ‚Fee der beginnenden Kühle‘), aus George MacDonald’s Erzählung *At the Back of the North Wind* (1871, dt. *Hinter dem Nordwind*) den Namen Nordwind für eine weitere Feen-Figur, letzten Endes Isabel und Rosabel als eine Aufspaltung der berühmt gewordenen ‚Dreizehnten Fee‘ aus dem Märchengenre.

³⁸¹ Die ‚lang Existierenden‘ bezeichnen die Menschen als ‚Enterische‘, ein dialektaler Begriff für Fremde.

³⁸² FRISCHMUTH: *Traum der Literatur*. Salzburg (u.a.) 1991. S. 53.

Metamorphosen, das Sinken ihrer Macht und die Drohung eines völligen Verschwindens ist eng mit dem Bewusstsein und der Phantasie der Menschen verknüpft, das sie letztlich explizit als deren Produkt ausweist:

Ob es tröstlich ist, daß wir in ihnen sind? Daß sie uns wiederholt leben? Wir, ihre Erfahrung, das Erlebte und Gewordene. [...] Hängt von ihrer Personifikation die unsere ab? Kehren wir denn aus ihnen in die Dinge zurück, oder sind wir durch sie aus den Dingen hervorgekommen? [...] Indem wir unsere Gestalt ändern und in immer neuen Metamorphosen ihre Gedanken kreuzen? Daß sie sich ihrer selbst nicht zu sicher werden, ihrer Bedürfnisse nicht vergessen? [...] Und wenn die Symbiose endgültig zerbricht, unsere geheimen Kräfte am Mangel der Phantasie verkümmern [...] [u]nd uns nichts mehr bleibt als der Rücktritt, Schritt für Schritt, der Auszug aus ihrem Bewußtsein [...] aus allem Geschriebenen bis zu den ältesten Quellen, bis kein Buchstabe mehr von uns erzählt [...]? (MS, S. 284.)

Konstruiert wird eine Feenwelt, die im Rückblick auf die beiden Texte *Melusine* und *Yonec* nicht mehr als Kompensationsform und längst nicht mehr als Mythisierung einer geheimen, gesellschaftsabgewandten Liebe funktioniert.

Die Allmacht dieser Feen der Moderne, die, wie Susanne Schauf zeigen konnte, bereits im französischen Kunstmärchen des 19. Jahrhunderts verloren ist (vgl. Kap. 3.2.), führt bei Frischmuth zur Ohnmacht dem menschlichen Schicksal und Handeln, aber auch dem Vergessen gegenüber. Begründet wird dies von den Wesen selbst, die eine Gefahr darin erkennen, dass sie sich zunehmend vermenschlichen.

Das ‚Straucheln‘ dieser Wesen rückt bereits zu Beginn der Erzählung ins Zentrum. Die Feenfigur stolpert gewissermaßen in die Handlung (MS, S. 5). Sie tritt weder wie Melusine erhaben an einem Brunnen stehend auf, noch mit Schwingen in das Gemach gleitend wie Muldumarec. Ihr Eintritt in die narrative Wirklichkeit und ihr Verbleib in dieser werden als eine Art Exil in intertextuellem Bezug auf E.T.A. Hoffmanns *Klein Zaches, genannt Zinnober* (1819) genauer begründet: „Etwa zur selben Zeit wie die Fee Rosabelverde war auch Amaryllis Sternwieser jenes Landes verwiesen worden, in dem die Feen mehrere Jahrhunderte lang auf sehr angenehme Weise ihre Tage verbracht hatten.“ (MS, S. 40).

Die bislang dargelegten Punkte stehen ebenso wie die Darstellung des Zusammentreffens der Fee mit den heimischen Sagengestalten (Romanbeginn) unter bereits vermenschlichten Zügen in einem krassen Spannungsverhältnis³⁸³ zu jenen Szenen, in denen sie in ihrer ursprünglichen Funktion offenbar werden soll. Neben der Konzeption als Patenfee aller weiblichen

³⁸³ Vgl. dazu auch „Wie alle Feen hatte sie etwas übrig für schöne Gebrauchsgegenstände.“ (MS, S. 48.).

Nachkommen derer „von Weitersleben“ – und damit in der Funktion als Patenfee für Sophie Silber – fügt Frischmuth noch einen dunkleren, mythischen Bereich in die Gestalt der Fee mit ein. Die Narzisse als Attribut („Narzissenfee“, MS, S. 76) verweist dabei auf die Vergangenheit der Fee als eine Art Todesgöttin, die Frischmuth zum Teil auch auf den Demeter-Kore-Mythos bezieht.³⁸⁴ Diese Vergangenheit wird in einem mythischen Raum der Erinnerung konzipiert, der ähnlich wie in der *Melusine* in einer Höhle verortet einen Erinnerungsraum bildet. Als ‚Todesfee‘ liegt ihre ursprüngliche Pflicht darin, Sterbenden den Übergang zu erleichtern. Im Zusammenleben mit den Menschen wird diese Funktion sukzessive vermenschlicht, dadurch, so ließe sich schließen, kommerzialisiert und schließlich soweit vergessen, dass sie periodisch im Erinnerungsraum (Höhle) mithilfe eines Rituals wiederhergestellt, das Vergessen damit überwunden werden muss. Dabei vollzieht sich jeweils eine besondere Metamorphose lange vor dem Eintritt in die Höhle, die durchaus ambivalente Züge bereithält:

[...] schon vom Morgen an begann ihr Gesicht sich zu wandeln, bis es so alt und so jung, so schön und so häßlich war, daß all die Jahrtausende, in denen es schon in irgendeiner Form existiert hatte, darin Platz fanden. [...] noch ausgeprägter, majestätisch beinahe, mit einem Schatten von Grausamkeit, der am längsten brauchte, um sich in die ihm zugehörigen, längst verwischten Züge dieses [...] Gesichts zu senken [...]. Und je mehr es dem Abend zuzuging, desto veränderter und vertrauter zugleich kam sie sich vor. (MS, S. 128.)

Die erzähltechnisch parallel auch auf ihren Hund übertragene Metamorphose transformiert diesen in einen Plural, eine Hundemeute, die das veränderte Feenwesen in die Höhle der Erinnerung begleitet. Das erinnert an Züge der keltischen und germanischen Matronen, deren Begleittier mitunter ein Hund darstellt³⁸⁵, zugleich auch an Hekate mit ihren Hunden. Als ein Symboltier mit Beziehung zur Unterwelt (Antike) verstärkt der Hund bzw. die Hundemeute den dunklen, ambivalenten Charakter, an dem die Feen-Figur nun teilhat. Der an dieser Feen-Figur realisierte mütterliche Aspekt (vgl. Kap. 3.1.) zeigt sich besonders eindrücklich innerhalb der Metamorphose in diesem Erinnerungsraum, der Höhle.

Es offenbart sich an einem Wesen, das in seiner ursprünglichen Form das Leben nicht nur nimmt: „Und noch weiter zurück reichte [...] ihre Erinnerung. Und sie sah niemanden mehr von ihresgleichen. Sie war nur mehr das Leben. Und sie spürte, wie Leben aus ihrem Leib drang [...].“ (MS, S. 134). Der mythische Erinnerungsraum der ‚dunklen, warmen

³⁸⁴ Vgl. FRISCHMUTH: *Traum der Literatur*. Salzburg (u.a.) 1991. S. 66 u. S. 64-68.

³⁸⁵ Vgl. BIRKHAN: *Die Kelten*. Wien 1999. S. 521.

Höhle‘ verbildlicht in einem weiteren auffälligen Zug, dass nur in dieser Metamorphose der Erinnerung oder in dieser ursprünglichen Gestalt einer Art Magna Mater Lust und Sehnsucht ausgeschöpft und innerhalb einer weiteren Metamorphose (Narzisse) auch erfüllt werden können (MS, S. 133 u. S. 268-270) – Empfindungen, die im Text sonst nicht der Feen-Gestalt zugeordnet werden. Jeder Anklang einer Entstehung sexueller Gefühle wird von der Fee außerhalb des mythischen Erinnerungsraumes nicht zugelassen, sondern vielmehr unterdrückt. Ein Bezug zur Erotik oder zum Begehren erweist sich bei ihrer Figur konsequent zurückgenommen und wird erst an der Menschengestalt (*Amy*) wieder konkret.

Wenn diese Feen-Figur insgesamt keine Kompensationsform darstellt und auch kaum Alternativen bieten kann, dann ist zumindest der (weibliche) ‚Traum‘ von einer Freiheit der Lust ein Schritt in diese Richtung. Erst durch die Metamorphose zurück zu ihrem Ursprungszustand (Narzisse) ist sie „eins mit sich selbst, ungeteilt in Herz und Verstand, ungeteilt in Gefühl und Gedanken, ungeteilt in Geist und Fleisch. Und was sie wollte, wollte sie ohne Rückhalt und ohne Bedingung, ohne Vorher und Nachher, ohne Erwägung und Rechtfertigung.“ (MS, S. 269).

Prägnant in Frischmuths Feen-Konzeption ist demgemäß die Verbindung mit dem ausschließlich Weiblichen und die Anbindung an das Konzept einer Magna Mater. Die Rolle einer ‚mütterlichen Fee‘ (Paten Fee) wird dadurch potenziert.

Aus diesem Grund ist auch die letzte Metamorphose nicht zufällig eine in den weiblichen Körper eines Menschen und mithin dieser Erzähllogik verpflichtet. Diese ‚Logik‘ knüpft dabei angesichts der Feen-Figur am Imaginativ des Weiblichen an. Sie entwickelt eine ‚Fee feminine‘, die auch über die Metamorphose in einen Menschen immer mit diesem Aspekt verbunden bleibt.

4.5.4. farewell und Techno-Kritik

Frischmuths Konzeption der Anderweltwesen oszilliert zwischen mythischen Bezügen und dem literarischen Produkt eines intertextuellen Raumes. Ein solches Produkt ist letztlich auf seinen Schöpfer, den Menschen, angewiesen. Wenn die Phantasie dieses ‚Schöpfers‘ abnimmt, so ist daran auch die weitere Existenz ihrer Gestalten gebunden.

Der wiederkehrend und explizit formulierte Abschied dieser Wesen in Frischmuths Roman, insbesondere der stille Rückzug am Ende des ersten Bandes, lassen eine Lesart in zwei Richtungen zu, die beide eng zusammenhängen. Zum einen bezieht sich dies auf die Kritik an

den negativen gesellschaftlichen und industriell-technischen Entwicklungen der Menschen. Diese Faktoren verweisen angesichts des Fortschritts und der Technik zum anderen auf eine literarische Tradition, die sich mit Frischmuths Text in Beziehung setzen lässt: die spätviktorianische literarische Tradition eines Abschieds (*farewell*) von den fairies. Diesen imaginierten Wesen kam narrativ die Funktion zu, über Ängste und Zweifel hinwegzuhelfen, die sich durch tiefgreifende technische Umbrüche und Revolutionen im viktorianischen England des neunzehnten Jahrhunderts manifestiert hatten:

The Victorians dreamed of fairies, who worked a small enchantment for them, and gave them back the wonder and mystery modernity had taken away from the world. They made the fairies into imaginary versions of themselves, and imagined fairyland as a vision of the world they themselves inhabited.³⁸⁶

In den Augen der Schriftsteller aber verdrängten besonders die massiven Umbrüche im Zuge der Aufklärung und Industrialisierung diese Wesen, sodass als letzte Konsequenz nur mehr der daraus resultierende Rückzug an einen unbekanntem Ort folgen konnte. Der Abzug der fairies wird innerhalb der Literatur und auch in der Malerei dieser Zeit in Form eines *farewell* beklagt. Das ‚Verschwinden‘ dieser Gestalten (James HOGG) ist Carol SILVER zufolge jedoch weniger auf industrielle Faktoren, als vielmehr auf die Mechanismen der Popularisierung und Trivialisierung zu beziehen.³⁸⁷

In Frischmuths Text beklagt dieses *farewell* nicht mehr der Erzähler allein. Es sind die Figuren selbst, die ihr Scheiden und Scheitern auf Textebene begründen, reflektieren und daraus ihre Konsequenzen ziehen. Dies wird in doppelter Hinsicht nachvollziehbar, im Text und außerhalb des Textes. Die Umschlaggestaltung des Taschenbuchbandes aus dem Jahr 2002 von Torsten LEMME sei textunterstützend in diesem Zusammenhang herangezogen (MS, S. 4). Es zeigt einen Ausschnitt aus David SCOTTs Gemälde aus dem Zeitalter der viktorianischen fairies und trägt den Titel *Puck fleeing before Dawn* (1837). Liest man die aufsteigende Morgendämmerung als Licht der Aufklärung, das „[...] im späten 18. Jahrhundert [...] im Kampf gegen die Finsternis siegt (Aufklärung als Illumination und Erleuchtung) [...]“³⁸⁸, so ist dies letzten Endes auch ein Sieg über die imaginierte Form der fairies. Diesen Figuren bleibt nur noch die Flucht.

³⁸⁶ BOWN, Nicola: *Fairies in Nineteenth-century Art and Literature*. - Cambridge: University Press 2001. S. 1.

³⁸⁷ Vgl. SILVER, Carol G.: *Strange and Secret Peoples. Fairies and Victorian Consciousness*. - New York (u.a.): Oxford Univ. Press 1999. S. 10.

³⁸⁸ Vgl. ASENDORF: *Ströme und Strahlen*. Gießen 1989. S. 149.

Auf jene Kritik übertragen, welche die Feen-Wesen in *Die Mystifikationen* dezidiert formulieren, bedeutet dieser Sieg im Sinne der modernen gesellschaftlichen und technischen Entwicklungen, Erfindungen und Errungenschaften letztlich einen Umschlag. Das ‚Licht‘ (Fortschritt und Technik) wird zur Blendung:

Woraus immer sie [die Menschen, Anm. G.S.] für sich Nutzen ziehen, sie zerstören es. [...] Ihre Maschinen haben von ihnen Besitz ergriffen. [...] Ihre Erfindungen haben sich gegen sie gewandt. Die Zeit drängt. Ihre Phantasie hat sie im Stich gelassen. [...]. Sie sind verloren... Und wir mit ihnen [...]. (MS, S. 310 u. 312).

Die *fée électricité* in ihrer Bedeutung des Fortschritts, der Macht und der Technik lässt sich in diese Betrachtung miteinbeziehen: Sie wendet sich gegen die Phantasie und wird dadurch den phantastischen Figuren selbst zum größten Feind. Die Omnipotenz dieser Figuren sinkt angesichts der zunehmenden Vermenschlichung, ihr Scheitern wird direkt begründet. Sie treten nicht mehr in ihrem eigenen (mythischen) Selbstverständnis, sondern selbstreflexiv auf: „Wir haben uns verführen lassen [...]. Wir sind nachlässig geworden [...] in der Gestalt, die sie uns gegeben haben [...]. Wir haben zugelassen, daß ihre Phantasie zur Neugier verkümmert ist.“ (MS, S. 310-311). Was bleibt, ist der Beschluss eines Rückzugs. Im Gegensatz zum endgültigen ‚Verschwinden‘ der viktorianischen *fairies* werden bei Frischmuth die Wesen in Menschen-Gestalt aufgelöst und transformiert wiederkehren.

4.5.5. Finale Metamorphose – Auflösung im Menschen

Die Auflösung der Materie am Beispiel der *fée électricité* ist bei Barbara Frischmuth im Gegenzug eine Auflösung und Metamorphose der Fee in einer Rückkehr ins Dinghafte, in die Materie. Es ist die Auflösung der Feenfigur im menschlichen und sterblichen Körper. Auf diese Weise in den Menschen transformiert, ist im Folgebund *Amy oder die Metamorphose* der erste Blick ein Blick auf den eigenen (weiblichen) Körper (*Amy*, S. 5-7), die zentrale Frage der Fee in Menschengestalt demnach auch spezifisch menschlich: „Wer bin ich, und was sind meine Probleme?“ (*Amy*, S. 77 u. 95).³⁸⁹ Das Konzept der Erinnerung (vgl. Erinnerungsraum der Magna Mater) wird damit wieder aufgenommen und funktional als weibliche Identitätsfindung thematisiert.

³⁸⁹Siehe dazu die Einschätzung als ein „feminist statement“ unter dem Aspekt eines Bildungsromans durch OSSAR, Michael: *Amy or the Metamorphosis as a Bildungsroman*. - In: Meyerhofer Nicholas J.(Hrsg.): *The Fiction of the I: contemporary Austrian writers and autobiography*. - Riverside: Ariadne Press 1999. (Studies in Austrian literature, culture, and thought), S. 34-46.

Dem Blick kommt dabei eine besondere Rolle zu. Verfügt die Feen-Figur noch über die Gabe, Vergangenheit und Zukunft zu überblicken, bleibt ihr in der Gestalt des Menschen nur mehr die Möglichkeit der Beobachtung: „Ich höre sie an, versuche mit ihren Augen zu sehen und ihnen dadurch einen klareren Blick zu vermitteln [...]. Die Hilflosigkeit ist es, an die ich mich erst gewöhnen muss, das Auskommenmüssen mit den so beschränkten Mitteln [...].“ (Amy, S. 83).

Dazu gehört auch die Transformation in einen neuen Lebensraum. Während die Feen-Figur eng mit der Natur (ländlicher Raum) verbunden bleibt und weitgehend Autonomie impliziert, ist die namentliche und wesenhafte Reduktion der Fee Amaryllis Sternwieser in den Menschen Amy Stern auch eine Reduktion in den gewöhnlichen Alltag. Es ist ein Leben zwischen Pflichterfüllung (Beruf) und Selbstfindung in einer kleinen Wohnung in der Stadt, kurz: auch ein Arrangieren mit den Annehmlichkeiten der *fée électricité*.

Ein letzter Bezugspunkt zu den bisherigen Textbeispielen lässt sich in dieser endgültigen Metamorphose in einen Menschen herstellen. Dabei kommt dem Fenster als Schwellenort eine besondere Bedeutung zu. Es bildet wie in der *Melusine* und im *Yonéc* jenen Ort des Übergangs, an dem sich die Metamorphose vollzieht. Am Beginn des Romans erwacht Amy Stern in einer kleinen Stadtwohnung. Sie nimmt zuerst ihren Körper betrachtend wahr, um dann ans Fenster zu treten, aus dem der erste Blick in die Außenwelt, die Stadt, fällt. Dieses Fenster markiert einen Schwellenort zwischen Innen und Außen, Alter und Ego – es bildet einen Raum, in dem sich die Fee *im* Menschen auflöst und eine junge Frau im Werden begriffen ist:

Das also ... die Stadt und ihre Bewegung, die Stadt und ihr Raum, die Stadt und ihre Laute. Wie zum erstenmal. So wie wenn der Blick mit einemmal durch neue Augen fällt. Auf ein Stück gebräunten Arm, ruhend auf dem Fensterbrett und dann abstürzend, auf eilende Punkte, Flächen, Körper hin. [...] Amy Stern ... noch im Entstehen begriffen, hängend zwischen Himmel und Erde, ungewiß in der neuen Zusammensetzung. Verlöscht und wieder entzündet von einem anderen Ich, und niemand kann sagen, wie die Eigenschaften, die Bahnen der Gedanken, die Bereitschaft zu bestimmten Gefühlen, sich mischen werden. (Amy, S. 8).

Der Blick aus dem Fenster, der von einem Innenraum und dem Körper (Arm) zur Außenwelt (die Stadt) wechselt, stellt eine Beziehung zwischen Körper und (Außen-)Welt her. In dieser Beziehung konstituiert sich schließlich das ‚Ich‘, die junge Frau Amy Stern. Der Gang zum Fenster und der aus dem Fenster wandernde, ‚fallende‘ Blick verweisen auf Bewegungen, die sich auch über den Außenraum herstellen („Mit einemmal ist alles in Bewegung.“ Amy, S. 7).

Durch den Schritt auf die Straße wird schließlich die Begegnung mit der Außenwelt konkretisiert. Amy ‚trifft‘ körperlich auf die „Stadt und ihre Bewegung“: Sie wird beinahe von einem Auto getroffen, vom Griff eines helfenden Passanten gerettet und zu Boden geschleudert. Über diesen Aufprall und das unverletzte „Wiederhochkommen“, findet Amy Stern zu sich, findet *sich* „in ihrem Körper“: „Der Name ist nun nicht mehr nötig, um ich zu sagen.“ (Amy, S. 14).

Nach dieser ‚Auflösung‘ und Menschwerdung steht die Frage nach der Bewertung der Feen-Figur insgesamt im Raum. Die Hilflosigkeit kommt nicht erst als Mensch zum Vorschein. Unübersehbar ist die Feen-Figur selbst in der Reduktion ihrer (All-)Macht begriffen. Der Hauptgrund ist für Frischmuth in der menschlichen Gesellschaft und ihrer negativen Entwicklung zu sehen, ein Aspekt, der im Sinne von ADORNO/HORKHEIMER auch eine Entfremdung bedeutet: „Die Menschen bezahlen die Vermehrung ihrer Macht mit der Entfremdung von dem, worüber sie die Macht ausüben.“³⁹⁰

Auch wenn die Ohnmacht der Feenfiguren gegenüber den negativen und kritikwürdigen menschlichen Entwicklungen selbstreflexiv durch die „Annehmlichkeiten der Machtlosigkeit“ (MS, S. 309) als Schuldeingeständnis zu lesen ist, und das Scheitern direkt begründet wird, die ‚lange Existierenden‘ können in der Spiegelung menschlicher Züge und Verhaltensweisen insgesamt nicht (ganz) überzeugen. Die sich in mittelalterlichen Verwandlungserzählungen aufdrängende Frage, „[...] ob nicht diese Anderweltwesen, also die Figuren mit dem weitesten Ich-Spektrum und den absonderlichsten Seiten, die besseren Menschen seien [...]“³⁹¹, stellt sich hier nicht.

Trotz allem leistet der Appell dieser Feenfiguren einen Nachhall, der über Amy Stern und den impliziten Leser hinaus bis in die Gegenwart reicht. Es ließe sich bereits an dieser Stelle als das passende Schlusswort lesen, wenn es von den Feen-Wesen heißt: „Wir müssen uns selbst neu sehen lernen.“ (MS, S. 240).

³⁹⁰ HORKHEIMER, Max u. Theodor W. ADORNO: Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente. Gesammelte Schriften Bd. 3. Hrsg. v. Rolf Tiedemann u. Mitwirkung v. Gretel Adorno. - 3. Aufl. - Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1996. S. 25.

³⁹¹ STÖRMER-CAYSA: Verwandlungsgeschichten im romanhaften Erzählen des Mittelalters. - In: Keller/Kragl (Hrsg.). Wien 2009. S. 498.

5. Schlussbetrachtung

Ausgangspunkt dieser Arbeit war der Blick auf eine Figur, die gerade angesichts der Tatsache, dass sie an einem Gemeinplatz verortet ist, aus wissenschaftlicher Sicht großteils übersehen wird. Der Anreiz und das damit verbundene Ziel, die Feenfigur in den wissenschaftlichen Diskurs zurückzuholen, lag in der Fokussierung auf ihre literarische Figur im Augenblick ihrer Metamorphose und nicht in ihrer mythologischen/folkloristischen Definition oder Erscheinungsform.

Als relevant für das Forschungsinteresse erwiesen sich weniger die ‚Gemeinplätze‘ als die Frage danach, wie genau an und mit ihrer Figur Effekte instrumentalisiert werden. Fokussiert wurden zwei spezifische Prozesse: die Metamorphose und das Unbekannte oder Unerwartete. Die Fragestellung zirkulierte mithin um die an der Figur sichtbar werdende Ästhetik und die narrativen Prozesse von Gestaltenwandel und Anverwandlungen, für die in den jeweiligen Beispielen unterschiedliche Paradigmen galten. Die notwendigen Instrumente, um diese Effekte offenzulegen, waren (I) die Bewegung, (II) die perspektivische Wahrnehmung (Sehen/Nicht-Sehen) sowie (III) die Bedeutungsdimension des Raumes, in dem sich diese beiden Komponenten konstituieren. Unter diesen Aspekten werden die wichtigsten Ergebnisse im Folgenden noch einmal zusammengefasst.

Die Metamorphose

Als ein erstes wichtiges Ergebnis lässt sich festhalten, dass erst die literarische Inszenierung von Metamorphose(n) eine ambivalente Seite und Doppeldeutigkeit der Feen-Figur in der jeweiligen Erzählung offenlegt. Das zeigen die Metamorphosen der Melusine-Figur im Bad und im Augenblick des Fenstersprungs. Es zeigt sich am Gestaltenwandel des Feen-Ritters Muldumarec in der Turm-Kammer (*Yonec*), aber auch an Frischmuths Fee (*Die Mystifikationen*) in der Höhle (Erinnerungsraum). Diese Metamorphosen verweisen auf den letzten Rest einer mythischen Ambivalenz und fixieren die Figur als Schwellenwesen (Liminalität). Zugleich erweist sich, dass die Feen-Figur mit ihrer Metamorphose auf Brüche reagiert (Tabubruch in *Melusine* und *Yonec*; Bruch durch Vergessen bei Frischmuth), die sich in der narrativen Struktur durch einen Umschlag widerspiegeln.

Dabei konkretisiert sich die Metamorphose angesichts der Feenfiguren funktional auf folgende drei Weisen:

- I. Sie besitzt entweder, wie in der Beziehungskonstellation Reymund und Melusine, eine isolierende, oder aber,
- II. wie das Beispiel des Feen-Ritters Muldumarec (*Yonec*) deutlich erkennen ließ, eine Verbindung stiftende Funktion.
- III. Angesichts der Metamorphosen in Frischmuths Texten *Die Mystifikationen der Sophie Silber* und *Amy oder Die Metamorphose* ließ sich darüber hinaus eine identitätsstiftende Funktion eruieren.

Führen innertextuelle Metamorphosen über die Figur hinaus, situieren sie sich in einem Raum, der als narrativer Erinnerungs-Raum paradigmatisch wird. Anhand der Text-Beispiele *Melusine* und *Yonec* ließ sich eine doppelte Metamorphose der Figur sowohl an der Figur per se demonstrieren und als eine weiterführende Wandlung über die Figur hinaus im narrativen Erinnerungsraum des Erzählens verorten. So können ihre Metamorphosen in weiteren Wandlungen perpetuierend gleichsam fortfahren. Der Begriff des „polymorphen Verwandlungsprozesses“ lässt sich in diesem Zusammenhang wieder aufnehmen. Dieser Prozess der Wandlung verbürgen immer Dynamik und Bewegung, auch dann, wenn er sich nicht mehr nur an der textuellen Figur orientiert.

Am Beispiel der Melusine-Figur ließ sich eine geeignete Schnittstelle als ein Bindeglied zwischen Mittelalter, Neuzeit, Romantik und Moderne festmachen. Sie nimmt in ihrer romantischen Auflösung als ein Wesen der Wassergeister (Elementargeister) eine Basisfiguration auf, an welche die *fée électricité* (19./20. Jh.) in ihren Aspekten des Fließens und Strömens anknüpfen wird. Diese *fée électricité* zeigt zugleich eine Entwicklung in Richtung einer Auflösung der Figur in eine anonyme Allegorie an. So gehört die *fée électricité* nicht mehr dem textuellen Bereich an, trotzdem sie sich als Allegorie weiterhin im narrativen Raum ‚bewegt‘. Es ist die Verkörperung einer Feenimagination, in der sich die Figur mit den Aspekten des Unerklärlichen und Unerwarteten verbindet. Als Allegorie des elektrischen Lichts tritt die Fee aus dem inner- und intertextuellen Zusammenhang heraus und in einen außertextuellen Bereich ein – die Technik. An diesem Topos fungiert die Figur in der Imagination einer „feenhafte Kraft“, als „Zauber des Immateriellen“. Die Ambivalenz

zwischen einer guten Fee und ihrem Umschlag in die Dämonisierung konnte die Euphorie, aber auch die Ängste offenlegen, die sich angesichts dieser sich Mitte des 19. Jahrhunderts etablierenden, immateriellen Kraft manifestierten.

Dem elektrischen Licht wird dabei die Macht zugeschrieben, auf die Umgebung direkt einzuwirken, das heißt Räume nicht allein zu verwandeln, beispielsweise von der Dunkelheit in die Helligkeit und vice versa, sondern die beleuchteten Körper und Dinge zu durchdringen und gewissermaßen aufzulösen. Dieser Aspekt paart sich mit dem Umschlag der imaginierten Figur und ihrer Macht: Während die *fée électricité* einerseits alles in positivem Sinne für sich vereinnahmt (Raum, Euphorie, Allmacht) und durch Bewegungsmetaphern (fließen, strömen) einen ‚lebensspendenden‘ Energiestrom suggeriert, kippt ihre Macht andererseits blitzartig und ihr ‚Zauber‘ (Lichtstrom) ruft Kälte und Erstarrung (Leblosigkeit) hervor. Die Figur der *fée électricité* zeugt auf diese Weise von der Ambivalenz und Doppeldeutigkeit einer Kippfigur. Es kommt zu einer Art Mythos der Aufklärung in Form dieses ‚Zaubers des Immateriellen‘, dessen Umschlag auf ein Zeichen für Ängste (ADORNO/HORKHEIMER) verweist. Weitere Fragestellungen einer Gesamtentwicklung des Lichts und einer Besetzung und Umbesetzung von Figur-Imaginationen ließen sich anschließen.

Ein weiteres Ergebnis hängt eng mit der Entwicklung und Beurteilung der *fée électricité* zusammen. Es hat sich als ein übergeordnetes Phänomen für die Beurteilung der literarischen Figur insgesamt erwiesen. Eng verbunden mit literaturhistorischen und gesellschaftlichen Parametern zeichnet sich eine Gegenbewegung innerhalb der Imagination von Feenfiguren ab, die konkret Folgendes bedeutet: Während die literarische Figurenform auf literarisch-narrativer Ebene an Einfluss und Bedeutung zunehmend verliert, erstarkt die Feen-Figur in einer anderen Form im außerliterarischen Bereich. Wie die *fée électricité* zeigt, kommt es zu einem außer-literarischen und narrativen Gegensatz zur verlorenen Allmacht der französischen Feen der *Contes des fées*. In einem größeren Zusammenhang konnte dies an der literarischen Figur der Fee festgemacht werden. Es ließ sich feststellen, dass die Feen-Figur in unterschiedlichen Epochen immer wieder und aus verschiedensten Gründen sukzessive ‚aufgelöst‘ wird, sei es angesichts ihrer (All-)macht oder ihrer Funktionen.

Barbara FRISCHMUTHs Textbeispiele bildeten das vorläufige Ende, der Spur einer Feen-Figur und ihrer Metamorphose(n) bis in die Gegenwartsliteratur zu folgen, nicht zuletzt, da sie an den Aspekt einer Figur-Auflösung (Allmacht und Imagination/Phantasie) anknüpft.

Die beiden Texte *Die Mystifikationen der Sophie Silber* und *Amy oder Die Metamorphose* haben sich als geeignet erwiesen, sowohl unmittelbar an der *fée électricité* in Form einer

„Techno-Kritik“ anzuschließen als auch das Absinken der Allmacht einer Feen-Figur zu exemplifizieren. Der erstgenannte Zusammenhang weist bei FRISCHMTHU auf den letztgenannten zurück: Die Machtabnahme resultiert aus der negativen Entwicklung der menschlichen Gesellschaft und der Schattenseite der Lichtfee (der *fée électricité*) im Sinne eines technischen und industriellen Fortschritts, und zwar in einer „Auflösung“ der Feenfigur in Menschengestalt. Der kausale Zusammenhang wird im Vergessen verortet. Vergessen werden über diese Entwicklungen die phantastischen Gestalten und Motive, das Mythische und Geheimnisvolle: Die Phantasie der Menschen nimmt ab, während die Figuren in einem Gegenzug zusehends vermenschlichen, sich kommerzialisieren. Die Abnahme der Phantasie ist aufs engste mit einer Abnahme der Figurenkonstruktion verflochten. Dieser Verdrängungsprozess ließ sich mit dem Phänomen der viktorianischen literarischen Tradition eines „farewell“ in Verbindung setzen.

Figur und Metamorphose

Das Zentrum und den theoretischen Ausgangspunkt all dieser Überlegungen bildete die (imaginierte) Figur als Schauplatz der Metamorphose. Dabei erwiesen sich folgende Definitionen als maßgebend:

- I. die Auffassung der Figur als eine sprachlich erzeugte konzeptuelle Einheit im Sinne eines (textbasierten) mentalen Modells, das ein menschliches/menschenähnliches Wesen sowie eine mentale dreidimensionale Körperlichkeit impliziert,
- II. und Figur als ein (textgeneriertes) prototypisches Konzept.

Mit Hilfe der Fokussierung auf die zwei wichtigsten Figur-Aspekte, der „mentalen dynamisch kognitiven Repräsentation“ und der „mentalen dreidimensionalen Körperlichkeit“ (JANNIDIS), konnte gezeigt werden, dass Figur – besonders im Sinne eines Schauplatzes von Verwandlung – kein starres Konstrukt erzeugt, sondern Bewegung evoziert und impliziert. Dies bildet eine wichtige Voraussetzung für die narrative Inszenierung von Metamorphosen.

Der Raum

Der Prozess der Metamorphose als ein Vorgang, der eine Gestaltveränderung explizit darstellt,

verweist dabei zugleich immer auch auf die unscharfen Ränder, in der Fremdes und Eigenes verschmelzen. Eröffnet wird ein Raum des ‚Dazwischen‘. Wie sich im Laufe der Arbeit herauskristallisierte, ist die narrative Inszenierung der Metamorphose ohne Verortung kaum denkbar. Der Begriff der Liminalität hat sich als geeignet erwiesen, um diesen Raum im Dazwischen zu spezifizieren. In diesem engeren Zusammenhang von Verwandlung, Bewegung und Raum lässt sich nunmehr die „Membran-Stellung“ der Figur (BRANDSTETTER/PETERS) mit der Liminalität verbinden.

War nach der Metamorphose der Figuren innerhalb bestimmter Räume und Raummuster zu fragen, so hat sich der Melusine-Roman als Ausgangsbasis für weitere Betrachtungen erwiesen. Beispielgebend dafür war der mittelalterliche Lai *Yonec*, der Grenzen und Schwellen nach vergleichbaren räumlichen Mustern und Verhältnissen konstruiert. Der Hauptgrund dieser Textauswahl lag in der Inszenierung einer männlich besetzten Feen-Figur. In Anlehnung an HARF-LANCNERS Begriff *le chevalier faé* ließ sich ein männlicher Partner im imaginativ-narrativen Sinne den weiblichen Ausprägungen der Feen-Figur zur Seite stellen. Der Feen-Ritter Muldumarec fungiert nicht nur als ein Schwellenwesen, sondern auch als eine klassische Kompensations- und Substitutionsgestalt. Denn an Muldumarecs Figur als Feen-Geliebter und Herrscher einer Anderwelt manifestiert sich eine besondere Form erotischer (Wunsch-)Erfüllung: Das Interessante, ja vielleicht sogar Innovative, allen voran aber modern anklingende an Marie de FRANCEs Text-Beispiel *Yonec* basiert auf der Tatsache, dass innerhalb der klassischen Inszenierung einer *mal-mariée* der erotische Wunsch nicht nur reale gesellschaftliche Verhältnisse widergespiegelt und substituiert, sondern dass dieser Wunsch von einer weiblich besetzten Figur ausgeht. Einzig über weibliche Blicke wird die Gestalt des Feen-Ritters fassbar. Erst unter diesen Blicken vollzieht sich seine Metamorphose. Der Anstoß zur Metamorphose durch den beobachtenden Blick verweist zugleich auf seine besondere Bedeutung.

Raum und Blick

Als eine wichtige Komponente, um den Prozessverlauf des Gestaltenwandels zu erfassen, erwies sich der Blick. Sehen und Nicht-Sehen, Sichtbares und Unsichtbares verbinden sich oder erzeugen ein konkurrierendes Spannungsverhältnis. Die Räume, die sich unter diesen Wahrnehmungsparametern entwickeln, wurden als *Locus conclusus* und *Locus secretus* verortet. Sie implizieren beides: Schwelle und Grenze. Die wichtigsten Orte, in die sich diese Räume wiederum einlagern, sind das Bad (*Melusine*), der Turm (*Yonec*) und der

Erinnerungsraum (*Melusine, Yonec, Mystifikationen der Sophie Silber*). Als wichtigster Schwellenraum dieser Arbeit und zugleich als Bühne der Metamorphose fungiert das Fenster (*Melusine, Yonec, Amy oder Die Metamorphose*). Es prägt den Schauplatz der Metamorphose als den Raum des Geschehens (Inszenierung) und fasst darüber hinaus die Szenerie in einen entsprechenden Rahmen. Das Fenster als Raum und gleichsam als *Frame* für die Wandlung und den Übergang lässt sich in einer für diese Arbeit übergeordneten Bedeutung festmachen. Es versammelt als ‚Frame‘ Raum, Schwelle und Grenze, Blick, Bewegung und Metamorphose.

Im Fenster, so lässt sich rückblickend argumentieren, wird ein „hoher dramatischer Informationswert“ (KREMER) geschaffen. Es eröffnet, wie insbesondere die Inszenierung der zweiten Metamorphose Melusines zeigen konnte, eine grundlegende topologische Differenz durch seine Position zwischen einem Innen und Außen und zwischen Öffentlichem und Privatem. Das Fenster markiert gleichsam ein Paradebeispiel eines Schwellenraums. In der Bewegung zum Fenster formiert sich eine „isolierende Geste“, die sich gleichzeitig als eine räumliche Isolierung konkretisiert. Beispielgebend dafür war Melusines Sprung auf den Fenstersims. Dieser Sprung verstärkt den isolierenden Akt, er verdoppelt sich in der Bewegung und Distanzierung durch den anschließenden Absprung vom Fenstersims. Während Melusine sich dadurch physisch ihrem Geliebten für immer entzieht (Isolierung), impliziert der Sprung der jungen Frau im *Yonec* anderes: Der Absprung bildet zwar eine Differenz schaffende Geste zu den rigiden Mechanismen ihrer lieblosen Ehe, schafft darüber hinaus aber eine vorübergehende physische Angleichung an das Schwellenwesen des Feen-Geliebten. Umgekehrt kriecht der Eingang durch das Fenster die für den Feenritter notwendige ‚Passage‘ zur jungen Frau, ein Eingang, dessen Schwelle er nur in Vogelgestalt erreichen und überwinden kann.

Das signifikante Charakteristikum des Fensters als eine Schwelle zwischen Innen und Außen verwies angesichts Frischmuths sich transformierender Fee auf eine Schwelle zwischen *Alter* und *Ego*. Frischmuths Verbindung zwischen Innen und Außen, dem Innen (Selbst) und dem Außen der Welt wurde zum konstitutiven Moment der Metamorphose (Fee – Menschen) – zur Selbst-Findung der Hauptfigur Amy Stern. Der Blick aus dem Fenster ersetzt hier den Sprung. Das Fenster, so lässt sich abschließend festhalten, hat analog zur Metamorphose die Funktion, eine Verbindung herzustellen oder aber isolierend Distanz zu schaffen.

Wenn der Schauraum einer Metamorphose nicht mehr direkt gegeben ist, tritt die Wahrnehmung in einen neuen, veränderten Zusammenhang. Das Beispiel der Romantik

konnte in den Veränderungen der Wahrnehmungsp Paradigmen eine erste ‚Auflösung‘ der Materie offenlegen, die mit der Vorstellung einer unendlichen Bewegung einhergeht – alles strömt, alles (zer-)fließt. Diese Dynamik findet sich wieder in den Schlagworten des elektrischen Lichts: „erotischer Energiequell“ und „feenhafte Kraft“ suggerieren eine Macht, die dem unsichtbaren Phänomen der Elektrizität als inhärent angesehen wurde. Sie bestätigen die These der imaginierten *fée électricité* als eine bewegte Figur.

Um Blick und Raum über diese Arbeit hinauszuführen, sei zum Abschluss ein Aus-Blick auf einige wenige Anknüpfungspunkte skizziert.

Verortung in Intermedialität und Immaterialität

Als ein erster Anknüpfungspunkt bietet sich ein intermedialer Zugang an. Die *fée électricité* ließe sich als ein Beispiel ansehen, das auf neue Medien vorausweist. Ihre Wirkungsweise, das elektrische Licht, war die Voraussetzung für neue optische Medien, die ‚Lichtmedien‘ (Film, etc.). In einem Ausblick auf die Gegenwart ließe sich dieser ‚Zauber des Immateriellen‘ mit den Entwicklungen der neuen Medien in Bezug setzen. Film und Computer (Digitalisierung) schaffen virtuelle Räume, in denen sich der Blick, die Figur, die Bewegung und Metamorphose unter anderen Paradigmen abzeichnen.

Den Gedanken der Zauber-Macht des Immateriellen angesichts der *fée électricité* weitergedacht, sei auf die Ästhetik des Immateriellen und auf Jean Francois LYOTARD verwiesen. In den 1980er Jahren attestiert der Titel seiner Ausstellung *Les Immatériaux* (Paris 1985), „dass es das Modell ‚Materie‘, wie es bis dato verstanden wurde, nicht mehr gibt. [...] Lyotard war der Meinung, dass ein großer Umbruch stattfände, der durch die neuen Technologien, vor allem Telekommunikation und Informatik, sowohl überhaupt erst sichtbar als auch vorangetrieben würde.“³⁹² Es ließe sich im kulturellen gesellschaftlichen Kontext nach (Feen-)Figuren fragen, die angesichts dieser Entwicklungen, besonders auch im Hinblick auf das virtuelle Welt-Netz (Internet), gesellschaftliche Veränderungen und Realitäten offenlegen. Dabei ließe sich fragen, welche Ästhetiken Bilder von Feen-Figuren auch des kommerziellen Raums der Werbung transportieren, da beiden die Aspekte des Wünschens, der Sehnsüchte, Ängste und Träume immanent sind.

³⁹² WUNDERLICH, Antonia: Der Philosoph im Museum: die Ausstellung „Les Immatériaux“ von Jean Francois Lyotard. - Bielefeld: transcript 2008. (Kultur- und Medientheorie). S. 87 u. S. 11.

Verortung auf der Bühne

Die *Féeries* waren Inszenierungen, die mit großem Aufwand Feen-Figuren und ihre Handlungen auf der Bühne inszenierten. Angefangen von Shakespeare über das barocke Zeitalter und die romantische Oper (z.B. Richard Wagners *Die Feen* 1833, UA 1888) finden sich Feenfiguren auf der Bühne, die es wert wären, in den Fokus gerückt zu werden.

An dieser Stelle ließe sich auch die Bedeutung des Fensters als Schwellenort wiederaufnehmen. In den Beispiel-Texten dieser Arbeit wird die Metamorphose wesentlich im Eintreten durch oder mit einem Sprung aus dem Fenster vollzogen. Interessant erweist sich dabei das Fenster als Schwellen-Ort in Verbindung mit einem Fenstersprung auf der Bühne des 20. Jahrhunderts. Ein Beispiel dafür bietet die Inszenierung des Balletts *Le spectre de la rose* von Michail FOKINE (UA 19. April 1911 Monte Carlo; Musik: Carl Maria von Weber 1819, orchestriert von Hector Berlioz; Libretto: Jean-Louis Vaudoyer, nach T. Gautier).³⁹³ Fragen im Zusammenhang von Raum, Schwelle und Bewegung ließen sich hier anschließen, da *Le spectre de la rose* bis heute in Michail Fokins originaler Choreografie zu sehen ist.³⁹⁴

Interessant wären im Zusammenhang der gesellschaftlichen ‚Bühne‘ auch gender-spezifische Fragen nach der Verbindung von Blick, Bewegung und Metamorphose, beispielsweise in der Auflösung einer eindeutigen Geschlechterzuordnung in den Travestie-Shows.

Verortung im gesellschaftlichen Kontext von Rausch und Verlockung

Als lohnend erweisen in der Bedeutung Feen-Figur, Mythos (Mythen des Alltags, BARTHES), Metamorphose und Schwellenraum (Rausch) könnte sich schließlich ein weiteres Beispiel im außertextuellen Bereich, das gesellschaftliche und gesellschaftskritische, kulturelle und künstlerische Zusammenhänge in der Figuren-Vorstellung der *Fée verte* (Grüne Fee, Absinth) des 19. und 20. Jahrhunderts verbindet. Verwiesen sei hier auf Edgar DEGAS' (1834-1917) bildnerisch gestaltete Sozialstudie *Der Absinth* (*Absinthe* 1876). Explizit als Imago auf der Leinwand inszeniert wird die *Grüne Fee* vom französischen Maler und Illustrator Albert Pierre René MIGNAN (1845-1908) im Gemälde *Die Grüne Muse* (*La muse verte* 1895) und im Jugendstil vom tschechischen Künstler Viktor OLIVA (1861-1928) im Gemälde *Der Absinthtrinker* (*Piják absintu* 1901).

³⁹³ Vgl. KIESER, Klaus u. Katja Schneider (Hrsg.): Reclams Ballettführer. 13., völlig neu bearb. Aufl. – Stuttgart: Reclam 2002, S. 453 u. S. 454-455; darin ausführlicher zu Michail Fokin bes. S. 547-548.

Für diesen freundlichen Hinweis danke ich Rebecca Schönsee.

³⁹⁴ Vgl. ebd., S. 454.

All dies zeigt: Der Versuch, den Spuren der Vorstellungen einer Feen-Figur zu folgen, eröffnet unterschiedlichste Perspektiven; er hat nicht primär vor dem Hintergrund einer „historischen Gewinn- oder Verlustrechnung“ zu stehen. Dies bestätigt eine „Omnipotenz der Heterogenität“, die auch für das Konzept der Fee maßgebend wird. Diese Figur korreliert in verstärktem Maße mit den jeweiligen Gegebenheiten ihrer Zeit. Sie transportiert Antwort und Spiegelung standesbewusster und gesellschaftspolitischer (z.B. die ‚höfische‘ Fee im Mittelalter und die französischen *Contes des fées*), technisch-fortschrittlicher (z.B. die viktorianische *fairy*, Frischmuths Feen, *fée électricité*), sowie sozialkritischer und genderspezifischer (postmodern bei Barbara Frischmuth) Wunschvorstellungen und Ängste, Veränderungen und Realitäten. All dies kreierte eine Figur, die zwischen Traumbild, Möglichkeitsbild und Wirklichkeit oszilliert. Dabei wird die Imagination der Feen-Figur immer wieder neu inszeniert. Auch wenn ihre „polymorphe Variationsbreite“ und ihre „polymorphen Verwandlungsprozesse“ sich schwer subsumieren lassen, so schaffen sie doch eine Möglichkeit, kulturelle und gesellschaftliche Hintergründe in der Bewegung ihrer Metamorphose(n) auch an den Gemeinplätzen aufzudecken – darin liegt das Potential dieser Figur. Und deshalb ist es lohnend, der Feen-Figur ein Stück weit zu folgen, sie also zu „zitieren“.

6. Literaturverzeichnis

6.1. Primärliteratur

- FRANCE, Marie de: Yonec. - In: Rieger, Dietmar (Hrsg.): Die Lais. Übersetzt, mit einer Einleitung, einer Bibliographie sowie Anmerkungen versehen von Dietmar Rieger unter Mitarbeit von Renate Kroll. - München: Fink 1980. (Klassische Texte des romanischen Mittelalters in zweisprachigen Ausgaben 19), S. 268-303.
- FRISCHMUTH, Barbara: Die Mystifikationen der Sophie Silber. - Berlin: Aufbau Tb 2002. [Orig. Salzburg 1974].
- FRISCHMUTH, Barbara: Amy oder Die Metamorphose. - Berlin Aufbau Tb 2002. [Orig. Salzburg 1978].
- THÜRING von RINGOLTINGEN: Melusine. - In: MÜLLER Jan-Dirk (Hrsg.): Romane des 15. und 16. Jahrhunderts. Nach den Erstdrucken mit sämtlichen Holzschnitten. - Frankfurt am Main 1990. (Bibliothek der Frühen Neuzeit Abt.1,1), S. 9-176.
- THÜRING von RINGOLTINGEN: Melusine. Nach den Handschriften kritisch hrsg. von Karin Schneider. - Berlin: Schmidt 1958. (Texte des späten Mittelalters 9)

Ergänzende Literatur:

- BANKS S.E. u. J.W. BINNS (Hrsg.): Gervase of Tilbury. Otia imperialia. Recreation for an Emperor. (Otia imperialia English & Latin). - Oxford: Univ. Press 2002. (Oxford Medieval Texts)
- BROOKE C.N.L. u. R.A.B. MYNORS (Hrsg.): Walter Map. De nugis curialium. Courtiers' Trifles. ed. and transl. by M.R. James. (English & Latin) - Oxford: Univ. Press 1983. (Oxford Medieval Texts)
- FRANCE, Marie de: Lanval. - In: Rieger, Dietmar (Hrsg.): Die Lais. Übersetzt, mit einer Einleitung, einer Bibliographie sowie Anmerkungen versehen von Dietmar Rieger unter Mitarbeit von Renate Kroll. - München: Fink 1980. (Klassische Texte des romanischen Mittelalters in zweisprachigen Ausgaben 19), S. 208-249.
- HARTMANN von AUE: Der arme Heinrich. Hrsg. v. Paul Hermann. 18., durchges. Aufl. neu bearb. v. Kurt Gärtner. - Tübingen: Niemeyer 2001. (Altdeutsche Textbibliothek 3)
- HOFFMANN, E.T.A.: Poetische Werke in sechs Bänden. Bd. 5. - Berlin 1963.
- JELINEK, Elfriede: Krankheit oder Moderne Frauen. Hrsg. u. mit einem Nachwort von Regine Friedrich. - Köln: Prometh 1987.
- JELINEK, Elfriede: Die Kinder der Toten. Roman. [1995]. 3. Aufl. Reinbek bei Hamburg

2004.

- O'HARA, Mary (Hrsg.): Le Lais de Graellent. - In: (Dies.): Les Lais Anonymes des XII et XIII siècles. - Tobin. Genf 1976. S. 83-126.
- OVIDIUS, Naso Publius: Metamorphosen. Lateinisch / Deutsch. Übers. u. hg. v. Michael von Albrecht. - Stuttgart: Reclam 1997.
- WIELAND, Christoph-Martin: Oberon. Ein romantisches Heldengedicht in zwölf Gesängen. - In: Christoph Marin Wieland Werke. Bd. 5: Verserzählungen 2, Übersetzungen. Hrsg. v. Fritz Martini u. Hans Werner Seiffert. - München: Hanser 1968.
- WIELAND, Christoph Martin: Die Abenteuer des Don Sylvio von Rosalva. - In: Sämtliche Werke. Bd. IV. Hrsg. v. der „Hamburger Stiftung zur Förderung von Wissenschaft und Kultur“ in Zusammenarbeit mit dem „Wieland-Archiv“, Biberach/Riß, u. Hans Radspieler. Hamburger Repr.-Ausg. 1. Aufl. - Hamburg, Nördlingen: Greno 1984.
- WIELANDs Werke. Historisch-kritische Ausg. Hrsg. v. Klaus Manger u. Jan Philipp Reemtsma. Bd. 7.1. Text. Der Sieg der Natur über die Schwärmerey, oder die Abenteuer des Don Silvio von Rosalva. - Comische Erzählungen. März 1764 - April 1765 [98-99]. Bearb. v. Nikolas Immer. Oßmannstedter Ausg. - Berlin, New York: de Gruyter 2009.
- SACHS, Nelly: Fahrt ins Staublose. Gedichte. 1. Aufl. - Frankfurt am Main: Suhrkamp 1988.
- UTHER, Hans-Jörg (Hrsg.): Kinder- und Hausmärchen. 3 Bde. Gesammelt durch die Brüder Grimm. 2., verm. u. verb. Aufl., 1819. Nachdruck der Ausg. Berlin 1819 und des Anmerkungsbandes von 1822. - Hildesheim: Olms-Weidmann 2004. (Forschungsausgabe: Jacob u. Wilhelm Grimm. Werke. Bd. 43-45)

6.2. Sekundärliteratur

Wörterbücher, Lexika:

- Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Hrsg. v. Karlheinz Barck (u.a.). - Stuttgart, Weimar: Metzler 2000ff.
- DUDEN. Deutsches Universalwörterbuch. Bearb. v. Auberle Anette. Hrsg. v. Wissenschaftl. Rat der Dudenredaktion. 5., überarb. Aufl. - Mannheim, Wien (u.a.): Dudenverlag 2003.
- KLUGE, Friedrich: Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache. Bearb. v. Elmar Seebold. 24., durchges. u. erw. Aufl. - Berlin, New York: de Gruyter 2002.
- LEXER, Matthias: Mittelhochdeutsches Taschenwörterbuch. Mit einem Nachtrag v. Ulrich Pretzel. 38. Aufl., unveränderter Nachdruck. - Stuttgart: Hirzel 1992.
- Enzyklopädie des Märchens. Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung. Begr. von Kurt Ranke. Hrsg. von Rolf Wilhelm Brednich zusammen mit Hermann Bausinger. 13. Bde. - Berlin, New York: de Gruyter 1977ff. (EM)

- ANGERMANN, Norbert (Hrsg.) (u.a.): Lexikon des Mittelalters. 9 Bde. - München: Lexma-Verl. 1980ff.
- FRENZEL, Elisabeth: Motive der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte. 5., überarb. u. erg. Aufl. - Stuttgart: Kröner 1999. (Kröners T.A. 301)
- FRENZEL, Elisabeth: Stoffe der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte. 10., überarb. u. erw. Aufl. u. Mitarb. v. Sybille Grammetbauer. - Stuttgart: Kröner 2005. (Kröners Taschenausgabe 300)
- METZLER Lexikon Ästhetik. Kunst, Medien, Design und Alltag. Hrsg. v. Trebess Achim. - Stuttgart (u.a.): Metzler 2006. (MLÄ)
- METZLER Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen. Hrsg. v. Burdorf Dieter u. Christoph Fasbender (u.a.). Begr. v. Günther und Irmgard Schweikle. 3., völlig neu bearb. Aufl. - Stuttgart, Weimar: Metzler 2007. (MLL)
- METZLER Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe. Hrsg. v. Nünning Ansgar. 4., akt. u. erw. Ausg. - Stuttgart, Weimar: Metzler 2008. (MLLK)
- PETZOLDT, Leander (Hrsg.): Kleines Lexikon der Elementargeister. 2., durchges. Aufl. - München: Beck 1995. (Beck'sche Reihe 427), darin *Fee*: S. 72-73.
- SIMEK, Rudolf: Lexikon der germanischen Mythologie. 3., völlig überarb. Aufl. - Stuttgart: Körner 2006. (Körners Taschenausgabe 368), darin Art. *Alben* S. 8-10, *Alberich* S. 10, *Andvari* S. 21, *Elfen* S. 88-89.

Weitere Publikationen:

- ASENDORF, Christoph: Batterien der Lebenskraft. Zur Geschichte der Dinge und ihrer Wahrnehmung im 19. Jahrhundert. - Weimar: VDG 2002. [1984].
- ASENDORF, Christoph: Ströme und Strahlen. Das langsame Verschwinden der Materie um 1900. 1. Aufl. - Gießen: Anabas 1989. (Werkbund-Archiv 18)
- BACKES, Martina: Fremde Historien. Untersuchungen zur Überlieferungs- und Rezeptionsgeschichte französischer Erzählstoffe im deutschen Spätmittelalter. - Tübingen: Niemeyer 2004. (Hermaea Germanistische Forschungen N. F. 103)
- BALLAUFF, Thomas: Metamorphose. - In: Ritter Joachim, Karlfried Gründer (Hrsg.): Historisches Wörterbuch der Philosophie. Völlig neu bearb. Ausgabe des „Wörterbuchs der philosophischen Begriffe“ von Rudolf Eisler. Bd. 6: L - Mn. - Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1980. Sp. 1177-1178.
- BECKER, Erika: Turm. - In: Ranke Kurt (Begr.) u. Rolf W. Brednich (Hrsg.): Enzyklopädie des Märchens. Bd. 13: Suchen - Verführung. - Berlin (u.a.): de Gruyter 2010. Sp. 1055-1058.
- BENJAMIN, Walter: Das Passagen-Werk. - In: Gesammelte Schriften Bd. V.1. u. V.2. Hrsg. v. Rolf Tiedemann. - Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2006.
- BENJAMIN, Walter: Berliner Kindheit um neunzehnhundert. Fassung letzter Hand und

- Fragmente aus früheren Fassungen. Mit e. Nachw. v. Theodor W. Adorno. - Frankfurt am Main: Suhrkamp 2010. (suhrkamp tb 4197)
- BENNHOLDT-THOMSEN, Anke u. Alfredo GUZZONI: Melusine. Herkunft und Bedeutung bei Nelly Sachs. - In: Euphorion 81 (1987), S. 156-170.
- BIRKHAN, Helmut: Die Kelten. Versuch einer Gesamtdarstellung ihrer Kultur. 3. Aufl. - Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 1999.
- BÖHME, Gernot u. Hartmut BÖHME: Feuer, Wasser, Erde, Luft. Eine Kulturgeschichte der Elemente. - München: Beck 2004.
- BOWN, Nicola: Fairies in Nineteenth-Century Art and Literature. - Cambridge: University Press 2001. (Cambridge Studies in Nineteenth-century Literature and Culture 33)
- BRANDSTETTER, Gabriele u. Sybille PETERS (Hrsg.): de figura. Rhetorik – Bewegung – Gestalt. - München: Fink 2002.
- BREDNICH, Rudolf: Schicksalserzählung. - In: Ranke Kurt (Begr.) u. Rolf W. Brednich (Hrsg.): Enzyklopädie des Märchens. Bd. 11: Prüfung - Schimärenmärchen. - Berlin (u.a.): de Gruyter 2003-2004. Sp. 1386-1395.
- BRIGGS, Katharine M.: The Anatomy of Puck. An Examination of Fairy Beliefs among Shakespeare's Contemporaries and Successors. - London: Routledge and Kegan Paul 1959.
- BRIGGS, Katherine M.: The Fairies in Tradition and Literature. - London: Routledge 2002. [1967].
- BROWNLIE, Kevin: Mélusine's Hybrid Body and the Poetics of Metamorphosis. - In: Maddox Donald u. Sara Sturm-Maddox (Hrsg.): Melusine of Lusignan. Founding Fiction in Late Medieval France. - Athens: Georgia Univ. Press 1996. S. 76-99.
- BURRICHTER, Brigitte: Die narrative Funktion der Feen und ihrer Welt in der französischen Artusliteratur des 12. und 13. Jahrhunderts. - In: Wolfzettel Friedrich (Hrsg.): Das Wunderbare in der arthurischen Literatur. Probleme und Perspektiven. - Tübingen: Niemeyer 2003. S. 281-296.
- COELSCH-FOISNER, Sabine u. Michaela SCWARZBAUER (Hrsg.): Metamorphosen. Akten der Tagung der Interdisziplinären Forschungsgruppe Metamorphosen an der Universität Salzburg in Kooperation mit der Universität Mozarteum u. der Internationalen Gesellschaft für Polyästhetische Erziehung (Zell an der Pram, 2003). - Heidelberg: Winter 2005. (Wissenschaft und Kunst 1)
- COHEN, Jeffrey J.: Medieval Identity Machines. - Minneapolis, London: Univ. of Minnesota Press 2003. (Medieval cultures 35)
- DAEMMRICH, Horst S. u. Ingrid G.: Femme Fatale (*Verführerin*). - In: Dies. (Hrsg.): Themen und Motive in der Literatur. Ein Handbuch. 2., überarb. u. erw. Aufl. - Tübingen, Basel: Francke 1995. S. 150-154.
- DOERING, Sabine: Motiv. - In: Burdorf Dieter u. Christoph Fasbender (u.a.) (Hrsg.): Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen. Begr. v. Günther und Irmgard Schweikle. 3., völlig neu bearb. Aufl. - Stuttgart, Weimar: Metzler 2007. S. 514.

- DRITTENBASS, Catherine: „unde fabulatur a quadam melusina incuba“ – ein Blick durch die dämonologische Brille auf Begegnung und Bund zwischen Reymond und Melusine. - In: Schnyder André u. Jean-Claude Mühlethaler (Hrsg.): 550 Jahre deutsche Melusine – Coudrette und Thüring von Ringoltingen. Beiträge der wissenschaftlichen Tagung an der Universität Bern und Lausanne vom August 2006. - Bern, Berlin (u.a.): Lang 2008. (Tausch Textanalyse in Universität und Schule 16), S. 83-109.
- EDER, Jens: Figur. - In: Burdorf Dieter u. Christoph Fasbender (u.a.) (Hrsg.): Metzler Lexikon Literatur. 3., völlig neu bearb. Aufl. - Stuttgart, Weimar: Metzler 2007. S. 238.
- EDER, Jens: Die Figur im Film. Grundlagen der Figurenanalyse. - Marburg: Schüren 2008.
- ESDERS, Karin: Blick. - In: Trebess Achim (Hrsg.): Metzler Lexikon Ästhetik. Kunst, Medien, Design und Alltag. - Stuttgart (u.a.): Metzler 2006. S. 67-68.
- FELBER, Ulrike: „La fée électricité“. Visionen einer Technik. - In: Plitzner Klaus (Hrsg.): Elektrizität in der Geistesgeschichte. - Bassum: Verlag für Geschichte der Naturwiss. u. der Technik 1998. S. 105-121.
- FRANZ, Michael: Metamorphose. - In: Trebess Achim (Hrsg.): Metzler Lexikon Ästhetik. Kunst, Medien, Design und Alltag. - Stuttgart (u.a.): Metzler 2006. S. 260-261.
- FRENZEL, Elisabeth: Stoff- und Motivgeschichte. 2., verb. Aufl. - Berlin: Erich Schmidt 1974. (Grundlagen der Germanistik 3)
- FRIEDRICH, Udo: Menschentier und Tiermensch. Diskurse der Grenzziehung und Grenzüberschreitung im Mittelalter. - Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2009. (Historische Semantik 5)
- FRISCHMUTH, Barbara: Traum der Literatur – Literatur des Traums. Münchner Poetik-Vorlesungen. - Salzburg, Wien: Residenz 1991.
- GEISENHANSLÜKE, Achim u. Georg MEIN (Hrsg.): Schriftkultur und Schwellenkunde. - Bielefeld: transcript 2008. (Literalität und Liminalität 1)
- GENNEP, Arnold van: Übergangsriten. (Les rites de passage). - Frankfurt a. M., New York: Campus 2005. [1909].
- GEULEN Eva u. Stephan KRAFT: Vorwort. - In: Dies. (Hrsg.): Grenzen im Raum – Grenzen in der Literatur. ZfdPh Sonderheft 129 (2010), S. 1-4.
- GRABES, Herbert: Wie aus Sätzen Personen werden... Über die Erforschung literarischer Figuren. - In: Poetica. Zeitschrift f. Sprach- und Literaturwissenschaft 10 (1978), S. 405-428.
- HABIGER-TUCZAY, Christa: Wilde Frau. - In: Müller/Wunderlich (Hrsg.): Dämonen Monster, Fabelwesen. - St. Gallen: UVK Fachverlag für Wissenschaft und Studium 1999. (Mittelalter-Mythen Bd. 2), S. 603-615.
- HARF-LANCNER, Laurence: Les fées au moyen âge. Morgane et Mélusine. La naissance des fées. - Genève 1984. (Nouvelle bibliothèque du moyen âge 8)
- HAUG, Walter: Petrarca – Cusanus – Thüring. Drei Probestücke zu einer Geschichte der Individualität im 14./15. Jahrhundert. - In: Frank Manfred u. Anselm Haverkamp (Hrsg.):

- Individualität. - München: 1988. (Poetik und Hermeneutik XIII), S. 291-324.
- HOHENHEIM, Theophrast von (Paracelsus): Das Buch von den Nymphen, Sylphen, Pygmaeen, Salamandern und den übrigen Geistern. Faksimile der Ausg. Basel 1590. Übertr. u. mit e. Nachw. versehen v. Gunhild Pörksen. - Marburg a. d. Lahn: Basiliken-Presse 1996. (Basiliken-Druck 10)
- HORKHEIMER, Max u. Theodor W. ADORNO: Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente. Gesammelte Schriften Bd. 3. Hrsg. v. Rolf Tiedemann u. Mitwirkung v. Gretel Adorno. 3. Aufl. - Frankfurt am Main: Suhrkamp 1996.
- INNERHOFER, Roland: „Da tauchen Menschen auf und verschwinden wieder“. Horrorszenarien in Elfriede Jelineks Roman *Die Kinder der Toten*. - In: Biedermann Claudio (u.a.) (Hrsg.): Horror und Ästhetik. Eine interdisziplinäre Spurensuche. - Konstanz: UVK 2008. S. 86-101.
- JANNIDIS, Fotis: Figur und Person. Beitrag zu einer historischen Narratologie. - Berlin (u.a.): Walter de Gruyter 2004. (Narratologia 3)
- JANNIDIS, Fotis: Figur, literarische. - In: Nünning Ansgar (Hrsg.): Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe. 4., akt. u. erw. Ausg. - Stuttgart, Weimar: Metzler 2008. S. 199-200.
- JANNIDIS, Fotis, Jens EDER u. Ralf SCHNEIDER: Characters in Fictional Worlds. An Introduction. - In: Eder Jens (Hrsg.) (u.a.): Characters in Fictional Worlds. Understanding Imaginary Beings in Literature, Film, and Other Media. - Berlin (u.a.): de Gruyter 2010. (Revisionen. Grundbegriffe der Literaturtheorie 3), S. 3-64.
- KAISER, Gerhard: Literarische Romantik. - Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2010.
- KARLINGER, Felix: Nüancen (sic!) in der Typisierung romanischer Feengestalten. - In: Petzoldt Leander (Hrsg.): Studien zur Stoff- und Motivgeschichte der Volkserzählung. Berichte und Referate des achten bis zehnten Symposions zur Volkserzählung, Brunnenburg, Südtirol 1991-1993. - Frankfurt a. M. (u.a.): Lang 1995. (Beiträge zur europäischen Ethnologie und Folklore: Reihe B, Tagungsberichte und Materialien 6), S. 17-23.
- KELLER, Hildegard Elisabeth: Berner Samstagsgeheimnisse. Die Vertikale als Erzählformel in der ‚Melusine‘. - In: PBB 127 (2005), S. 208-239.
- KELLNER, Beate: Ursprung und Kontinuität. Studien zum genealogischen Wissen im Mittelalter. - München: Fink 2004.
- KELLNER, Beate: Melusine. Dämonin, Schlange, Spitzenahn. - In: Neumann Michael u. Christine Gottstein-Strobl (Hrsg.): Mythen Europas. Schlüsselfiguren der Imagination. Bd. 4 Renaissance. - Regensburg: Pustet 2006. S. 157-173.
- KINOSHITA, Sharon: Medieval Boundaries. Rethinking Difference in Old French Literature. Philadelphia, Pa.: Univ. of Pennsylvania Press 2006. (Middle Age series).
- KIESER, Klaus u. Katja SCHNEIDER (Hrsg.): Reclams Ballettführer. 13., völlig neu bearb. Aufl. - Stuttgart: Reclam 2002.

- KLINGER, Cornelia: Modern / Moderne / Modernismus. - In: Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Hrsg. v. Karlheinz Barck (u.a.). Bd. 4: Medien – Populär. - Stuttgart, Weimar: Metzler 2002. S. 121-167.
- KLINGER, Judith: Gespenstische Verwandtschaft. Melusine oder die unleserliche Natur des adligen Geschlechts. - In: Emming Jutta (u.a) (Hrsg.): Historische Inzestdiskurse. - Königstein/Taunus: Helmer 2003. S. 46-85.
- KREMER, Detlef: Fenster. - In: Jaeger Stephan u. Stefan Willer (Hrsg.): Das Denken der Sprache und die Performanz des Literarischen um 1800. - Würzburg: Königshausen & Neumann 2000. (Stiftung für Romantikforschung 10), S. 213-228.
- KREMER, Detlef: Romantik. Lehrbuch Germanistik. 3., akt. Aufl. - Stuttgart, Weimar: Metzler 2007.
- KRUMM: Fee. – In: Bächtold-Stäubli Hanns (Hrsg.) unter bes. Mitw. von E. Hoffmann Krayer: Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens. Bd. 2: C.M.B. – Frautragen. - Berlin (u.a.): de Gruyter 1929/1930. (Handwörterbücher zur deutschen Volkskunde: Abt. 1, Aberglaube), Sp. 1285-1294.
- KUON, Peter: Metamorphose als geisteswissenschaftlicher Begriff. - In: Gottwald Herwig u. Holger Klein (Hrsg.): Konzepte der Metamorphose in den Geisteswissenschaften. - Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2005. (Wissenschaft und Kunst 2), S. 1-16.
- KURZ, Gerhard: Metapher, Allegorie, Symbol. 5., durchges. Aufl. - Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2004. (Kleine Reihe V&R 4032)
- LICHTBLAU, Karin: Das „Minnegericht“ in Fluratrône: die domestizierte Fee. - In: Tuczay Christa (Hrsg.): „Ir sult sprechen willekomen“: grenzenlose Mediävistik. Festschrift für Helmut Birkhan zum 60. Geburtstag. - Bern, Wien (u.a.): Lang 1998. S. 263-283.
- LUBKOLL, Christine: Motiv, literarisches. - In: Nünning Ansgar (Hrsg.): Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe. 4., akt. u. erw. Ausg. - Stuttgart, Weimar: Metzler 2008. S. 515-516.
- LUNDT, Bea: Schwestern der Melusine im 12. Jahrhundert. Aufbruchs-Phantasien und Beziehungsvielfalt in Texten von Marie de France, Walter Map und Gervasius von Tilbury. – In: Dies. (Hrsg.): Auf der Suche nach der Frau im Mittelalter. Fragen, Quellen Antworten. - München: Fink 1991. S. 233-253.
- LUCKSCHEITER, Roman: Kultureller Austausch und europäischer Geist. - In: Krings Marcel u. Roman Luckscheiter (Hrsg.): Deutsch-französische Literaturbeziehungen. Stationen und Aspekte dichterischer Nachbarschaft vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Mit einem Geleitwort von Bernhard Böschstein. - Würzburg: Königshausen & Neumann 2007. S. 7-15.
- LÜTHI, Max: Motiv, Zug, Thema aus der Sicht der Volkserzählforschung. - In: Bisanz Adam J. u. Raymond Trousson (Hrsg.) in Verbindung mit Herbert A. Frenzel: Elemente der Literatur. Beiträge zur Stoff-, Motiv- und Themenforschung. Elisabeth Frenzel zum 65. Geburtstag. Bd. 1. - Stuttgart: Kröner 1980. (Kröner-Themata 702), S. 11-24.
- MAYER, Mathias u. Jens TISMAR: Kunstmärchen. 3., völlig neu bearb. Aufl. - Stuttgart (u.a.): Metzler 1997. (Sammlung Metzler 155, Realien zur Literatur)

- MAYER-GUELPH, Paola: Melusine: The Romantic Appropriation of a Medieval Tale. - In: Germanisch-Romanische Monatsschrift 52 (2002), S. 289-302.
- NELLE, Florian: Künstliche Paradiese. Vom Barocktheater zum Filmpalast. - Würzburg: Königshausen & Neumann 2005. (Film – Medium – Diskurs 13)
- OSSAR, Michael: Amy or the Metamorphosis as a Bildungsroman. - In: Meyerhofer Nicholas J. (Hrsg.): The Fiction of the I: contemporary Austrian writers and autobiography. - Riverside: Ariadne Press 1999. (Studies in Austrian literature, culture, and thought), S. 34-46.
- PARR, Rolf: Liminale und andere Übergänge. Theoretische Modellierungen von Grenzzonen, Normalitätsspektren, Schwellen, Übergängen und Zwischenräumen in Literatur und Kulturwissenschaft. - In: Geisenhanslüke Achim (u.a.) (Hrsg.): Schriftkultur und Schwellenkunde. - Bielefeld: transcript 2008. (Literalität und Liminalität 1), S. 11-63.
- PETERS, Ursula: Dynastengeschichte und Verwandtschaftsbilder. Die Adelsfamilie in der volkssprachigen Literatur des Mittelalters. - Tübingen: Niemeyer 1999. (Hermaea N.F. 85)
- PETZOLDT, Leander: Tradition im Wandel. Studien zur Volkskultur und Volksdichtung. - Frankfurt a. M., Wien (u.a.): Lang 2002.
- PRIEST, Hannah: “‘The king o fairy with his rout’: Fairy Magic in the Literature of Late Medieval Britain.” - In: Hortulus. The Online Graduate Journal of Medieval Studies. Vol. 4, No. 1 (2008). Online unter: http://www.hortulus.net/~hortulus/index.php/%22%27The_king_o_fairy_with_his_rout%27:_Fairy_Magic_in_the_Literature_of_Late_Medieval_Britain%22_by_Hannah_Priest (22.01.2012).
- PRIEST, Hannah: Marie de France’s *Yonec*: Sex, Blood and Shapeshifting in a Twelfth-Century Verse. (2010). Online unter: <http://www.inter-disciplinary.net/wp-content/uploads/2010/02/priestpaper.pdf> S. 1-11. (24.02.2012).
- PROSS, Caroline: Gespaltene Stimme, groteske Gestalt. Michail Bachtins Theorie des Textes. - In: Brandstetter/Peters (Hrsg.): de figura. Rhetorik – Bewegung – Gestalt. - München: Fink 2002. S. 153-162.
- PURKISS, Diane: Troublesome Things. A History of Fairies and Fairy Stories. - London: Penguin 2001.
- RÖCKE, Werner: Thüring v. Ringoltingen. - In: Angermann, Norbert u.a. (Hrsg.): Lexikon d. Mittelalters. Bd. 8: Stadt (Byzantinisches Reich) bis Werl. - München, Zürich: LexMA-Verlag 1997, Sp. 746-747.
- RÖHRICH, Lutz: Mahrtenehe. Die gestörte M. - In: Brednich, Rolf W. (Hrsg.): Enzyklopädie des Märchens. Bd. 9: Magica-Literatur - Nezami. - Berlin (u.a.): de Gruyter 1999. Sp. 44-53.
- ROLOFF, Hans-Gert: Nachwort. - In: Ders. (Hrsg.): Thüring von Ringoltingen. Melusine. In der Fassung des Buchs der Liebe (1587) mit 22 Holzschnitten. - Stuttgart: Reclam 1969. S. 153-176.
- RUTHNER, Clemens: Am Rande. Kanon, Kulturökonomie und die Intertextualität des Marginalen am Beispiel der (österreichischen) Phantastik im 20. Jahrhundert. - Tübingen

- (u.a.): Francke 2004.
- RÜTTINGER, Denise: Motiv. - In: Trebess, Achim (Hrsg.): Metzler Lexikon Ästhetik. Kunst, Medien, Design und Alltag. - Stuttgart (u.a.): Metzler 2006. S. 266.
- RUTZ, Andreas: Grenzen im Raum – Grenzen in der Geschichte. - In: ZfdPh Sonderheft 129 (2010), S. 7-32.
- SCHAUF, Susanne: Die verlorene Allmacht der Feen. Untersuchungen zum französischen Kunstmärchen des 19. Jahrhunderts. - Frankfurt am Main: Lang 1986. (Europäische Hochschulschriften 13; Französische Sprache und Literatur 104)
- SCHIVELBUSCH, Wolfgang: Lichtblicke. Zur Geschichte der künstlichen Helligkeit im 19. Jahrhundert. - München, Wien: Fischer 2004. [1983].
- SCHMITZ-EMANS, Monika: Poetiken der Verwandlung. - Innsbruck (u.a.): Studien Verlag 2008. (Comparanda, Literaturwissenschaftliche Studien zu Antike und Moderne 12)
- SCHWEIKLE, Irmgard: Feengeschichten. - In: Schweikle Günther u. Irmgard Schweikle (Hrsg.): Metzler-Literatur-Lexikon. Begriffe und Definitionen. 2., überarb. Aufl. - Stuttgart: Metzler 1990. S. 153.
- SCHRODT, Richard: Textstrukturen und Themenkomplexe in der ‚Melusine‘ Thürings von Ringoltingen. - In: Keller Johannes u. Florian Kragl (Hrsg.): Mythos – Sage – Erzählung. Gedenkschrift für Alfred Ebenbauer. - Göttingen: Vienna Univ. Press 2009. S. 455-474.
- SCHULZ, Armin: Spaltungsphantasmen. Erzählungen von der ‚gestörten Mahrtenehe‘. - In: Haubrichs Wolfgang (u.a.) (Hrsg.): Erzähltechnik und Erzählstrategien in der deutschen Literatur des Mittelalters. Saarbrücker Kolloquium 2002. - Berlin 2004. (Wolfram-Studien XVIII), S. 233-262.
- SILVER, Carole G.: Strange and Secret Peoples. Fairies and Victorian Consciousness. - New York (u.a.): Oxford Univ. Press 1999.
- STEINKÄMPER, Claudia: Melusine – vom Schlangenweib zur ‚Beauté mit dem Fischschwanz‘. Geschichte einer literarischen Aneignung. - Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2007. (Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte 233)
- STÖRMER-CAYSA, Uta: Verwandlungsgeschichten im romanhaften Erzählen des Mittelalters. Ein kurzer Durchgang durch Raumzeitkonstellationen und Umbesetzungen. - In: Keller Johannes u. Florian Kragl (Hrsg.): Mythos – Sage – Erzählung. Gedenkschrift für Alfred Ebenbauer. - Göttingen: Vienna University Press 2009. S. 475-498.
- STÜCKRATH, Jörn: Figur und Handlung. - In: Brackert Helmut u. Jörn Stückrath (Hrsg.): Literaturwissenschaft. Ein Grundkurs. Orig.-Ausg. 8. Aufl., erw. u. durchges. Ausg. - Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Tb 2004. (Rowohlts Enzyklopädie 55523), S. 40-54.
- TARANTUL, Evgen: Elfen, Zwerge und Riesen. Untersuchungen zur Vorstellungswelt germanischer Völker im Mittelalter. Frankfurt am Main (u.a.): Lang 2001. (Europäische Hochschulschriften Reihe 1, Deutsche Sprache und Literatur 1791)
- TERRAHE, Tina: Eine neue Handschrift der ‚Melusine‘ Thürings von Ringoltingen. - In: ZfdA 138, H. 1 (2009), S. 50-52.

- THURNEISEN, Rudolf (Hrsg.): Die irische Helden- und Königssage bis zum 17. Jahrhundert. Unveränd. repograph. Nachdruck d. 1. Aufl., Halle an d. Saale 1921. - Hildesheim (u.a.): Olms 1980. (Volkskundliche Quellen 4, Sage)
- TIMM: Frau Holle, Frau Percht und verwandte Gestalten. 160 Jahre nach Jakob Grimm aus germanistischer Sicht betrachtet. Unter Mitarbeit v. Gustav Adolf Beckmann. - Stuttgart: Hirzel 2003.
- TOUBER A.H.: Die Fee im deutschen Minnesang. - In: Die Welt der Feen im Mittelalter. 2. Tagung auf dem Mont Saint-Michel. (Mont Saint-Michel, 31 octobre – 1er novembre 1994). Le monde des fées dans la culture médiévale. - Greifswald: Reineke 1994. (Greifswalder Beiträge zum Mittelalter 32, Wodan 47), S. 185-193.
- WALZ: Fei, Fee – Elfe. - In: Zeitschrift für deutsche Wortforschung 14 (1912/13), S. 190-210.
- WILLIAMS, Noel: Fairy. - In: Ranke Kurt u. Hermann Bausinger (Hrsg.): Enzyklopädie des Märchens. Bd. 4: [Ent-Fors]. - Berlin, New York: de Gruyter 1984. Sp. 793-800.
- WOLFZETTEL, Friedrich: Fee, Feenland. - In: Ranke Kurt u. Hermann Bausinger (Hrsg.): Enzyklopädie des Märchens. Bd. 4: [Ent-Fors]. - Berlin, New York: de Gruyter 1984. Sp. 945-964.
- WOLFZETTEL, Friedrich: Die Frau im Turm: Variationen von Rapunzel. [1998]. - In: Ders. (Hrsg.): Le Conte en palimpseste. Studien zur Funktion von Märchen und Mythos im französischen Mittelalter. - Stuttgart: Steiner 2005. S. 165-186.
- WOLFZETTEL, Friedrich: Der Körper der Fee. Melusine und der Trifunktionalismus. - In: Ridder Klaus u. Otto Langer (Hrsg.): Körperinszenierungen in mittelalterlicher Literatur. Kolloquium am Zentrum f. Interdisziplinäre Forschung der Universität Bielefeld (18. bis 20. März 1999). - Berlin: Weidler 2002. (Körper Zeichen Kultur, Body Sign Culture 11), S. 353-383.
- WOLFZETTEL, Friedrich: ‚Märchenhaftes‘ und märchenloses Mittelalter. Eine historische Gewinn- und Verlustrechnung. - In: Ders. (Hrsg.): Le Conte en palimpseste. Studien zur Funktion von Märchen und Mythos im französischen Mittelalter. - Stuttgart: Steiner 2005. S. 16-32.
- WÜHRL, Paul-Wolfgang: Das deutsche Kunstmärchen. Geschichte, Botschaft und Erzählstrukturen. Überarb. u. aktual. Neuaufl. - Baltmannsweiler: Schneider-Verl. Hohengehren 2003.
- WUNDERLICH, Antonia: Der Philosoph im Museum: die Ausstellung „Les Immatériaux“ von Jean Francois Lyotard. - Bielefeld: transcript 2008. (Kultur- und Medientheorie)
- WUNDERLICH, Werner: Dämonen, Monster, Fabelwesen. Eine kleine Einführung in Mythen und Typen phantastischer Geschöpfe. - In: Müller Ulrich u. Werner Wunderlich (Hrsg.): Dämonen, Monster, Fabelwesen. - St. Gallen: UVK Fachverlag für Wissenschaft und Studium 1999. (Mittelaltermythen Bd. 2), S. 11-38.
- VAN EIKELS, Kai: Die erste Figur. Zum Verhältnis von Bewegung und Zeit. - In: Brandstetter/Peters (Hrsg.): de figura. Rhetorik – Bewegung – Gestalt. - München: Fink 2002. S. 33-50.

Anhang

Abstract

Im Zentrum der vorliegenden Arbeit steht die Figur der Fee, die sich angesichts ihrer polymorphen Variationsbreite einer einfachen Beschreibbarkeit weitgehend entzieht. In der Fokussierung auf ihre literarische Inszenierung wird diese Figur in ihren Metamorphosen fassbar. Die Fragestellung zirkuliert um die an der Figur sichtbar werdende Ästhetik und die narrativen Prozesse von Gestaltenwandel im Kontext narrativer und gesellschaftlich-kultureller Parameter. Zur Analyse gelangt das narrative Verhältnis Fee - bewegte Figur - Metamorphose, das um die Bedeutungsspektren Blick und Raum ergänzt wird.

Die These geht dabei von einem Figur-Begriff aus, dem Bewegung inhärent ist. Es erweist sich, dass ein solches Begriffsverständnis ein geeignetes Instrumentarium der Analyse bietet, um die Bedeutung der Figur auch außerhalb des textuellen Raums zu erschließen, wie sich beispielhaft an der *fée électricité* (19. u. 20. Jh.) zeigt. So ermittelt die Arbeit aus den semantischen Bedeutungsmerkmalen des Begriffs der Fee einen Basistypus, der in einen weiteren Schritt integriert wird: Die Bedeutungsdimensionen der jeweiligen Metamorphosen, die sich angesichts dieses Figur-Verständnisses auftun, werden auf Basis einer funktionalen und narrativen Analyse nach den Aspekten der Situation, der Art, der Position und Inszenierung befragt. Vor dem Hintergrund einer textbasierten, narrativen Analyse wird eine Typologie skizziert, an deren Ausformungen sich die entsprechenden Textstellen der Werke *Melusine* (1456, Thüring von Ringoltingen), *Yonec* (1160/70, Marie de France), *Die Mystifikationen der Sophie Silber* sowie *Amy oder Die Metamorphose* (Barbara Frischmuth, 20. Jh.) orientieren. Hierbei fungiert die Melusine-Figur als Folie und als eine Schnittstelle, um die Entwicklung der Figur in Richtung ihrer Auflösung in eine namenlose Allegorie (*fée électricité*) transparent zu machen. Als signifikanter Raum und zugleich als Bühne der Metamorphose fungiert das Fenster. Es prägt den Schauplatz der Metamorphose als den Raum des Geschehens (Inszenierung) und fasst darüber hinaus die Szenerie in einen entsprechenden Rahmen (Frame). Es zeigt sich, dass die narrative Inszenierung der Metamorphose auf diese Weise einen Raum des ‚Dazwischen‘ öffnet, der Diskurse der Schwelle, Grenzziehung und Grenzüberschreitung mit der Figur verbindet und den der Begriff der Liminalität spezifiziert.

Lebenslauf

▪ Persönliche Daten

Geburtsdatum: 18. April 1980

Geburtsort: Graz

▪ Bildungsweg

1991 - 1995: Hauptschule Rottenmann

1995 - 2000: Bundesbildungsanstalt für Kindergartenpädagogik, Liezen
Abschluss: Matura (mit ausgezeichnetem Erfolg)

2002 - 2012: Universität Wien

Studienrichtungen: Deutsche Philologie

Fächerkombination der Theater-, Film- und Medienwissenschaft
(abgeschlossen im Mai 2005) sowie Erziehungswissenschaften
(abgeschlossen im Dezember 2006).

Wien, Juni 2012