

# Mann und Frau in Goethes Märchen Die neue Melusine : Text, Kontext und Intertextualität

Autor(en): **Herwig, Henriette**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Colloquium Helveticum : cahiers suisses de littérature générale et comparée = Schweizer Hefte für allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft = quaderni svizzeri di letteratura generale e comparata**

Band (Jahr): - **(1993)**

Heft 17

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-1006610>

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

## Henriette Herwig

### MANN UND FRAU IN GOETHES MÄRCHEN *DIE NEUE MELUSINE:* TEXT, KONTEXT UND INTERTEXTUALITÄT

Der Melusinenstoff hat Goethe mehr als vierzig Jahre lang beschäftigt. Briefe, Tagebücher und Aussagen in *Dichtung und Wahrheit* belegen, daß er sich seinem Melusinenmärchen<sup>1</sup> in immer neuen Anläufen zugewendet hat, bis er es 1817/19 in zwei Teilen im *Taschenbuch für Damen*, 1821 in der Erstfassung der *Wanderjahre* und 1829 in der Zweitfassung der *Wanderjahre* als zusammenhängendes Ganzes veröffentlichte<sup>2</sup>. Die Letztfassung liegt den folgenden Ausführungen zugrunde.

Als ein lebhafter Bursche hatte ich von jeher die Gewohnheit, sobald ich in ein Wirtshaus kam, mich nach der Wirtin oder auch nach der Köchin umzusehen und mich schmeichlerisch gegen sie zu bezeigen, wodurch denn meine Zeche meistens vermindert wurde.

Eines Abends, als ich in das Posthaus eines kleinen Städtchens trat und eben nach meiner hergebrachten Weise verfahren wollte, rasselte gleich hinter mir ein schöner zweisitziger Wagen, mit vier Pferden bespannt, an der Türe vor. Ich wendete mich um und sah ein Frauenzimmer allein, ohne Kammerfrau, ohne Bedienten. (HA 8,354)

- 1 Ich zitiere den Text nach: *Goethes Werke*, Hamburger Ausgabe in 14 Bänden, vol. 8, München, Beck, 1982<sup>12</sup>, pp. 354-376 (abgekürzt als: HA 8, 354-376).
- 2 Zur Entstehungsgeschichte von Goethes Melusinenmärchen sei daran erinnert, daß Goethe die *Melusine* in *Dichtung und Wahrheit* (HA 9,36) schon unter den Volksbüchern erwähnt, die er als Knabe beim Trödler gekauft habe, behauptet, er habe eine frühe Fassung seines Märchens im Kreis um Friederike in Sesenheim erzählt (HA 9,446-447 u. Anmkg.), das Märchen bzw. die Melusine im Herbst 1782 in zwei Briefen an Charlotte von Stein erwähnt und in zwei Briefen an Schiller vom 4. Februar und 12. August 1797 eindeutige Hinweise auf seine eigenwillige Beschäftigung mit dem Stoff gibt, ein Prozeß, der erst im Mai 1807 mit der Abfassung des zweiten Teils zu einem vorläufigen Abschluß kommt. Vgl. dazu: Hans M. Wolff, *Goethe in der Periode der Wahlverwandtschaften*, München, Lehner, 1952, pp. 103-107; Gonthier-Louis Fink, "Goethes 'Neue Melusine' und die Elementargeister", in: *Goethe. Neue Folge des Jahrbuchs der Goethe-Gesellschaft*, vol. 21, 1959, pp. 140-151; auch den Kommentar von Erich Trunz (HA 8,650-652).

Die Ich-Erzählung des Barbiers beginnt nicht mit dem Besonderen, sondern mit dem Alltäglichen, nicht mit dem einmaligen Ereignis, sondern mit dem iterativ Habituellen. Mit zwinkerndem Auge weiht der gereifte Erzähler uns in das Erfolgsgeheimnis seines jüngeren Selbst ein, sich auf Reisen dadurch aus der finanziellen Klemme zu helfen, daß er mit jenen Frauen flirtet, die die Höhe seiner Zeche bestimmen, er also die Macht des Eros gegen die Verfügungsgewalt über lebensnotwendige Ressourcen ausspielt. Der Erzähler macht gar nicht erst den Versuch, seinen Zuhörern gegenüber authentisches Interesse vorzutäuschen. Ganz im Sinne der galanten Tradition<sup>3</sup>, sozial nur ein paar Stufen tiefer, stellt er seine jugendliche Werbung von Anfang an unter einen Unverbindlichkeitsvorbehalt. Das Thema der Verbindung von Eros und Geld ist vom ersten Satz an etabliert, nicht als die Ausnahme, als die Regel, eine Art männliche Prostitution, die nicht schamhaft verborgen, sondern mit schelmischem Stolz zur Basis der Identitätspräsentation gemacht werden kann. Das beschriebene Muster galanten Verhaltens gibt die Folie ab, vor der sich die Geschichte der Begegnung mit der Melusine als *exemplum* oder Gegenbeispiel abhebt. "Eines Abends", erst mit dieser Einleitungsformel beginnt das eigentliche Märchen.

Der zweifache Erzählanfang schafft eine Konfrontation des Typus mit dem Kasus, des Alltäglichen mit dem Wunderbaren, der "hergebrachten Weise", mit Frauen zu verfahren, mit dem außergewöhnlichen Fall einer außergewöhnlichen Frau. Dabei lassen die Kutsche und das Pferdagespann auf eine Frau von Stand schließen<sup>4</sup>. Doch zum Hohn der Geschlechtsrollenzwänge einer Gesellschaft, die die Begegnungsmöglichkeiten von Männern und Frauen höherer sozialer Schichten überwacht, reist diese Dame allein. Der Bruch mit dem weiblichen Verhaltenskodex der Zeit ist so drastisch, daß der Mangel an Begleitung in dreifacher Form hervorgehoben zu werden verdient: "ein Frauenzimmer

3 Niklas Luhmann, *Liebe als Passion*. Zur Codierung von Intimität, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1990<sup>5</sup>, p. 97ff.

4 Auch wenn die Kutsche als Statussymbol sich unter den Repräsentanten der bürgerlichen Öffentlichkeit um die Wende zum 18. Jahrhundert immer größerer Beliebtheit erfreut, ist der Unterhalt eines eigenen Wagens und von Pferden ein Luxus, den sich bis weit ins 18. Jahrhundert hinein nur reiche Adelige leisten können. Der bürgerliche Bildungsreisende, der die adelige Kavaliertour vorerst imitiert, dann variiert, ohne von pekuniären Sorgen befreit zu sein, reist in der Regel mit der Ordinari-Post. Siehe dazu: Klaus Beyrer, *Die Postkutschenreise*, Tübingen, Tübinger Vereinigung für Volkskunde E.V., 1985, pp. 63ff. und p. 150.

allein, ohne Kammerfrau, ohne Bedienten" (HA 8,354). Wie skandalös das auch im 18. Jahrhundert noch ist, zeigt ein Blick in die Sozialgeschichte des Reisens<sup>5</sup>. Im Gegensatz zu den Reisenormen der Zeit erlaubt die Frau dem fremden Mann, der ihr beim Aussteigen behilflich ist, hier sogar, ihr auf ihr Zimmer zu folgen. Die Kooperation zwischen ihrer Hilfsbedürftigkeit und seiner Dienstbereitschaft läßt genau jene Situation entstehen, die durch die Reisebeschränkungen für Frauen verhindert werden soll, weil sie zur Intimität geradezu verlockt, eine Begegnung zwischen Fremden beiderlei Geschlechts, fernab jeder sozialen Kontrolle, im geschlossenen, extra-sozialen Raum: "Nun waren wir allein in dem Zimmer" (HA 8,355). Entsprechend fällt sein Handkuß dann auch "ehrerbietig, aber feurig" (HA 8,355) aus. Wie verräterisch ist die adverbative Konjunktion! Doch statt den verwegenen Mann in die Schranken des Anstands zurückzuweisen, belohnt die Dame seine versteckte Respektlosigkeit mit einer Einladung zum Abendessen. Dem, der immer am Tisch der Köchin saß, wird in Aussicht gestellt, mit einer Dame zu speisen, eine "Aschenputtel"-Konstellation mit vertauschter Geschlechtsrollenverteilung. Doch der Eindruck des märchenhaft Wunderbaren entsteht nicht durch den Wechsel der Realitätsebenen, sondern nur durch die Häufung der Normenverstöße. "Bestellen Sie das Abendessen für uns beide" (HA 8,355), nicht nur suggeriert die Dame schon an dieser Stelle ein Gemeinschaftsgefühl mit dem Mann, den sie eben erst kennengelernt hat, indem sie ihre Einladung in die Form der ersten Person Plural kleidet, sie ergreift auch die Initiative zur Fortsetzung des Kontakts. Dieser Handlungszug, mit dem sie sich nicht nur über die Standesgrenze, die gemeinsame Mahlzeiten der Herrschaft mit der Dienerschaft verbietet, sondern erneut auch über die Geschlechtsrollen-

5 Ein weibliches Pendant zur Kavaliertour der jungen Aristokraten gibt es nicht. Die wenigen adeligen Damen, die sich diese Freiheit nehmen, gelten als Abenteurerinnen. Nur "der Besuch bei Freunden, der verlängerte Aufenthalt bei Verwandten" steht den adeligen oder vermögenden bürgerlichen Damen zu. Manche Frauen "reisen nur ein einziges Mal in ihrem Leben anlässlich ihrer Hochzeit". Es spricht für sich, daß die Reiseführer der Zeit – beispielsweise der *Guide de l'Allemagne* (Neuausgabe: Paris, 1971) –, die "den Dienern, Kutschern und Gastwirten einen großen Raum zugestehen, praktisch keine spezifischen Ratschläge für die Damen enthalten". Marie-Claire Hooock-Demarle, *Die Frauen der Goethezeit*, aus dem Französischen von Renate Hörisch-Hellgrath, München, Fink, 1990, pp. 27f.

zwänge hinwegsetzt<sup>6</sup>, muß von ihm geradezu als Aufforderung verstanden werden, seine erste kleine Unverschämtheit zukünftig noch zu überbieten. So hält die Triebkontrolle dann auch nur für einen Abend vor. Daß das sexuelle Begehren bei ihm locker sitzt, keinerlei innere Schranken zwischen dem Anblick der schönen Frau und dem Sexualwunsch<sup>7</sup> bestehen, wird deutlich, als er in einem Anflug von "Neigung, Schalkheit und Verwegenheit" (HA 8,355) die schöne Unbekannte schon am nächsten Tag in die Arme nimmt – ein Verhalten, das in die Küche paßt, aber nicht in die Suite. Andererseits liegt die rasante Steigerung des Intimitätsgrades aber ganz in der Konsequenz ihrer impliziten Ermutigungen. Die abrupte Zurückweisung: "verzeih, aber es ist unmöglich!" (HA 8,356) kommt für ihn deshalb wie ein Schock. Hat er die Zeichen falsch verstanden? Vermutlich nicht. Denn die Nähe, die auf der Ebene des propositionalen Gehalts negiert wird, wird durch den Wechsel der Anredeform vom förmlichen "Sie" zum persönlichen "du" und die Bitte um Verzeihung gleichzeitig wieder bestätigt. In der Form des Berührungstabus wiederholt sich die Ambivalenz, die den Umgang der Melusine mit dem fremden Mann während der ganzen Erstbegegnung kennzeichnet: ein Oszillieren zwischen respekterheischender Würde und einem Hauch von Frivolität. Damit sind alle drei Bedingungen einer Doppelbindungssituation<sup>8</sup> erfüllt. Einer impliziten Aufforderung zur Grenzüberschreitung wird ein explizites Berührungsverbot gegenübergestellt, und da der Mann bereits Feuer gefangen hat, gibt es für ihn auch kein Zurück. Seine Triebstruktur und ihr Handlungsziel haben vorzüglich kooperiert. Was als galantes Spiel begann, kippt in den Ernst einer Lebensbewährung. Unversehens haben sich die Rollen vertauscht: Der verwegene Verführer ist zum Prüfling geworden, die hilfsbedürftige Frau zu seiner Zuchtmei-

6 Vgl. den *Wanderjahre*-Kommentar in: Johann Wolfgang Goethe, *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*, Münchner Ausgabe, vol. 17, München, Hanser, 1991, pp. 1186f.

7 Obwohl wir die fiktive Zeit der Handlung im 18. Jahrhundert ansiedeln können, gibt es wegen der Erwartungshaltung der Melusine immer wieder Anklänge an wie Verstöße gegen das mittelalterliche Ritterideal. Eine Darstellung fehlender männlicher Triebkontrolle in der deutschsprachigen Epik des 13. Jahrhunderts findet sich bei Michael Schröter: "Wildheit und Zähmung des erotischen Blicks", in: *Merkur*, vol. 41, 1987, pp. 468-481.

8 Gregory Bateson, Don D. Jackson, Jay Haley, John H. Weakland, "Auf dem Weg zu einer Schizophrenie-Theorie", in: *Schizophrenie und Familie*, verf. von Gregory Bateson u.a., aus dem Englischen von Hans-Werner Saß, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1978 (zuerst 1969), pp. 11-43.

sterin. Ohne zu zögern, läßt der Mann sich auf alle Bedingungen ein: "Fordere, was du willst, englischer Geist! [...] aber bringe mich nicht zur Verzweiflung" (HA 8,356). Seine projektive Fehleinschätzung "englischer Geist" verrät aber gleichzeitig, wie wenig er die Partnerin kennt, mit der einen Vertrag zu schließen er im Begriff ist. Ihre Heimat ist nicht der Himmel, sondern die Erde, sie kam nicht von oben, sondern von unten, sie ist kein Engel, sondern eine Zwergin. Nur insofern sie Bedürfnisaufschub fordert, die Verinnerlichung der Liebe, die Bindung der Triebe ans Gemüt, steht sie als umgekehrter Mephisto den Engeln näher als dem Teufel.

Vorerst ganz im Sinne der Liebeskonzeption des Mittelalters, die dem Mann als Nachahmung des Herrendienstes im Minnedienst endloses Werben um eine unerreichbare Dame auferlegt und die "Liebe der Ferne"<sup>9</sup> zum ethischen Bildungsprinzip erhebt, verlangt die schöne Unbekannte Liebesbewährung in gelebtem Minnedienst<sup>10</sup>. Platzhalter ihrer selbst ist das Kästchen. Denn der Respekt, der der Dame gebührt, soll dem Kästchen erwiesen werden. Dadurch wird das Kästchen, das bisher nur ein kostbarer Gegenstand war, mit einem Geheimnis umgeben. Und das Geheimnis des Kästchens wird mit dem der rätselhaften Frau verknüpft. Mephistophelisch aber ist die Strategie: Die Frau hat die Mittel der galanten Konversation benutzt, um das Gegenteil von galantem Spiel zu erreichen, und der Meister des unverbindlichen Flirts ist in eine Falle getappt, aus der nur Verbindlichkeit herausführt. Psychologisch besteht die dämonische Kraft, die den Mann der Frau schon nach dem ersten Kuß "leibeigen" (HA 8,356) werden läßt, in der Unauflösbarkeit der Doppelbindung, soziologisch in der Belohnung liebender Treue mit Geld. Denn die schöne, reiche Frau – und nur als solche nimmt der Held sie wahr – bietet sich nicht nur als Liebesobjekt an, sondern auch als eine sozio-ökonomische Sicherheitsgarantie: "Sie drückte mir zuletzt einen Beutel mit Gold in die Hand, und ich meine Lippen auf ihre Hände" (HA 8,356). Der Charakter des Vertrags, der an dieser Stelle geschlossen wird, könnte kaum sprechender ausgedrückt werden als durch diesen Akt non-verbaler Kommunikation. Der "Minnedienst", den die Frau dem Partner abverlangt, wird in klingender Münze bezahlt. Indem er zum

9 Arnold Hauser, *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*, München, Beck, 1975 (zuerst 1953), p. 222.

10 Friedrich Neumann, "Hohe Minne", in: *Der deutsche Minnesang*, hrsg. von Hans Fromm, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1961, pp. 180-196.



bürgerlichen Tauschobjekt herabsinkt, büßt er genau jenen sittlichen Bildungswert ein, der ihm dank des Anklangs an die mittelalterliche Folie vorerst zuzukommen schien. Als Modell der Beziehung zwischen der Melusine und dem, den sie für ihren "Ritter" (HA 8,368) hält, wird die Minne-Konzeption des Mittelalters nur zitiert, um desto wirkungsvoller zerstört zu werden.

Die Dynamik der Erstbegegnung zwischen der Melusine und dem Barbier bewegt sich zunächst ganz im Bereich des Alltäglichen. Es geschieht nichts, was außerhalb der Welt der Kausalgesetze läge oder nicht mehr psychologisch motivierbar wäre. Der sexuell stimulierte Mann erhält den Auftrag, sich bei mehr als üppiger Kostendeckung auf einen Weg mit unbestimmtem Ziel zu begeben, und der Frau, die er begehrt, damit seine Treue zu beweisen. Auf der Ebene des explizit Gesagten scheint die Prüfung nur darin zu bestehen, dem geheimnisvollen Kästchen alle denkbare Sorgfalt zuteil werden zu lassen und die verheißene Wiederkehr der Geliebten geduldig abzuwarten, nichts als ein Test seiner Versagungstoleranz. So hat unser Held denn auch keine Bedenken, sich auf die Abmachung einzulassen. Erst mit dem Schlüssel, der seinen Besitzer mit magischer Potenz ausstattet, kommt ein Zauberrequisit ins Spiel, betreten wir die Welt des Märchens. Von nun an ist dem Helden "sonderbar zumute" (HA 8,356). Erst jetzt kommt eine Ahnung davon auf, daß er sich auf ein Experiment mit ungewissem Ausgang eingelassen hat, auf etwas, das seinen bisherigen Erfahrungshorizont übersteigt. Denn der Schlüssel, den die Melusine ihrem Freund anvertraut, hat die Eigenschaft, seinem Besitzer alle Türen zu öffnen, sie gleichzeitig aber jedem fremden Zugriff zu verschließen. Er schließt das Kästchen ein und die Öffentlichkeit aus, ermöglicht den exklusiven Zutritt zu einem quasi-sakralen Raum. Damit ist dem Prüfling Macht in die Hand gegeben, Teil der Prüfung ist seine Art des Umgangs mit der Macht. Die Sequenz endet damit, daß der Schlüssel seine erste Probe besteht und dem Mann den Zugang zum Kästchen, mit dem er von nun an allein ist, verschafft. Von ihm unbemerkt hat das Kästchen seine schöne Freundin ersetzt.

Doch eine symbiotische Beziehung mit einem Platzhalter weiterzuführen, erweist sich für einen, der gewohnt ist, seine Triebe spontan zu befriedigen, bald als unzumutbar. Zwar erfüllt unser Held die Befehle seiner Herrin buchstabengetreu, verschwendet an ihren Sinn aber keinen Gedanken. Es ist daher nicht verwunderlich, wenn ein so veräußerlichter "Minnedienst" sein Gemüt nicht beschäftigen kann, wenn er das entstehende Vakuum damit füllt, Gesellschaft "an Wirtstafeln und an öffent-

lichen Orten" (HA 8,357) zu suchen. Die psychische Disposition, jedem Stimulus zu folgen, die es ihm ermöglicht hat, sich auf das Minne-Abenteuer einzulassen, ist genau jene, die ihn daran scheitern läßt, es zu bestehen. Denn mit den Möglichkeiten wachsen auch die Schwierigkeiten. Es wird zunehmend deutlicher, daß die Prüfung nicht nur darin besteht, durch Bedürfnisaufschub Triebkontrolle einzuüben, sondern auch darin, Außenlenkung in Innenlenkung zu verwandeln, ein von Außenreizen getriebenes Leben in ein von inneren Entscheidungen getragenes. Doch statt sein Leben selber in die Hand zu nehmen, scheint der Held seine Passivität eher noch zu überbieten. Er ergeht sich in Selbstvorwürfen larmoyanter Natur und erwartet die Lösung der selbstverschuldeten Krise wieder von außen: "Doppelt sehnte ich mich nach ihr und glaubte nun gar nicht mehr ohne sie und ohne ihr Geld leben zu können" (HA 8,357). Diesmal soll nicht die Gunst der Wirtin eine kleine Zeche verrin- gern, diesmal soll die Gunst einer Adelligen eine große Zeche begleichen. Doch wie überrascht ist er, die Schöne just in dem Moment wiederzu- sehen, da er sich "ganz ungebärdig" (HA 8,357) benimmt. Nicht nur bleibt die erwartete Strafe aus, die Probe wird einfach erneuert und der finanzielle Vorschuß sogar noch erhöht. Statt mit Liebesentzug reagiert die schöne Frau mit dem, was man in der Kommunikationstheorie "mehr desselben" nennt, und gibt dem Geliebten "noch mehr Gold" (HA 8,358) mit auf den Weg. Von nun an füllt der Geldbeutel sich sogar immer wie- der selber auf.

Wieder verblüfft der erstaunliche Mangel an Fragen. Ohne sich über den Zusammenhang des Verschwindens der "geheimnisvollen Freundin" (HA 8,358) mit dem Zimmer, in dem das Kästchen steht, Gedanken zu machen, setzt der Held seine Reise fort und vergißt alle guten Vorsätze. Was beim ersten Mal das Spiel war, sind von nun an die Frauen. Wäh- rend er hier für immer mehr Geld immer weniger bekommt, stellt seine Freundin ihm für wachsenden Liebesverrat immer mehr Geld zur Ver- fügung. Der Zusammenhang von Leidenschaft und Geld ist sozusagen umgekehrt proportional. Doch die wundersame Geldvermehrung scheint an blindes Vertrauen gebunden. Im Moment, da der Held sein Geld zu zählen und sich die Summe zu merken beginnt, büßt der Beutel "die Tugend, unzählbar zu sein" (HA 8,359), ein. Leichtfertigkeit ja, metho- dische Ausbeutung nein. Mit ihr scheint eine Grenze überschritten. Diesmal reagiert der Mann nicht nur mit Selbstvorwürfen, sondern macht sogar die Freundin für seine Lage verantwortlich. Die Tendenz, andern die Verantwortung für sein Leben aufzubürden, hat sich mit den



größeren finanziellen Möglichkeiten eher noch verstärkt. Deshalb glaubt er sich auch berechtigt, sich für den plötzlichen Geldmangel mit den Juwelen entschädigen zu dürfen, die er in jenem Kästchen vermutet. Während der Mann, der die Melusine zu lieben glaubt, sich unter dem Inhalt des Kästchens nur wertvollen Schmuck vorstellen kann, hat der Kellner, der ihr nur einmal auf der Treppe begegnet ist, einen anderen Begriff von jenem "Schatz", der da mit soviel Sorgfalt gehütet wird:

Wir vermuteten bei Euch viel Geld und Kostbarkeiten; nun aber haben wir den Schatz die Treppe hinuntergehen sehn, und auf alle Weise schien er würdig, wohl verwahrt zu werden. (HA 8,358)<sup>11</sup>

Die Ironie des Textes will es, daß die frivole Anspielung des Fremden dem Geheimnis der Melusine näher kommt als alle Spekulationen ihres Freundes. Wofür der Kellner Augen hat, dafür ist der Geliebte blind.

- 11 Auch in einer andern Volksbuch-Bearbeitung Goethes spielt ein Schatz eine zentrale Rolle: im *Reineke Fuchs* (HA 2,285-436). Im dritten Gesang gäbe die Köchin des Pfarrers einen "Schatz von Golde", wenn sie die Verletzung der Genitalien ihres Herrn damit rückgängig machen könnte (III, 155f.). Im vierten (IV, 237ff.) und zehnten Gesang (X, 1ff.) gewinnt Reineke das Vertrauen des Königspaares durch erdichtete Schätze und magische Kleinodien zurück. Ebenfalls im zehnten Gesang berichtet Reineke, wie Venus die Gunst des Paris gewann, indem sie ihm Helena, "die Schöne, den Schatz der Schätze" (X, 105) versprach. Am Ende wird deutlich, daß der Schatz, auf den der Herrscher nicht verzichten kann, nicht Reinekes ohnehin nicht vorhandener Reichtum ist, sondern seine scharfe Intelligenz, Zeichen für den historischen Wandel des Feudalstaates durch allmähliche Bürokratisierung. Siehe dazu: Peter Schneider, *Das unheilige Reich des Reineke Fuchs*, Frankfurt am Main, Hain, 1990, p. 74. Noch deutlicher wird die Gleichsetzung von Gold, kreatürlicher Sexualität und Nichts in der "Walpurgisnacht"-Szene von *Faust I*, die Albrecht Schöne anhand der in der Letztfassung unterdrückten Paralipomena Goethes gegen den kanonisierten Text (re-)konstruiert hat. Dort lautet Satans Rede an die Böcke: "Euch giebt es zwei Dinge/So herrlich und groß/Das glänzende Gold/Und der weibliche Schoos./Das eine verschaffet/Das andre verschlingt/Drum glücklich wer beyde/Zusammen erringt." Und die an die Ziegen: "Für Euch sind zwey Dinge/Von köstlichem Glanz/Das leuchtende Gold/Und ein glänzender Schwanz". Die aus der endgültigen Fassung herausgebrochene sexuelle Orgie, in die das Walpurgisnacht-treiben als Höhepunkt hätte münden müssen, steht in Opposition zur Gretchen-Erscheinung, die Faust in letzter Minute vor der Versuchung zur Teufelsbuhlschaft bewahrt; die wahl- und lieblose Geschlechtlichkeit in Opposition zur – auch geschlechtlichen – personalen Liebe. Vgl.: Albrecht Schöne, "Walpurgisnacht", in: *Götterzeichen, Liebeszauber, Satanskult*, München, Beck, 1982, pp. 107-230, bes.: pp. 160ff. und 173ff.

Erstaunlicherweise wird der Prüfling dann aber für sein Scheitern belohnt. Kam die Freundin beim ersten Mal, als er im Spiel verloren hatte, kommt sie beim zweiten Mal, als er mit Wunden, die er sich im Kampf um eine andere Frau zugezogen hat, "halbtot nach Hause getragen" (HA 8,359) wird. Vom Bewährungsschema der alten *Melusine*<sup>12</sup> bleibt in Goethes Palimpsest nur der vorläufige Triebverzicht, und selbst diese Minimalforderung wird erstaunlich schnell fallen gelassen. Indem sie Zuwendung nicht von Gehorsam abhängig macht, Versagen nicht mit Liebesentzug bestraft, bricht die Frau die Prüfungssituation, die sie aufgebaut hat, selber auf. Die Vereinigung der Liebenden folgt nicht auf Treue und Liebesbewährung, sondern auf männliche Ungeduld, Leidenschaft, Maßlosigkeit und Erpressung.

Die überraschende Wendung, die Liebe, Nacktheit, Wunden, Blut und Heilung zusammenbringt, ersetzt die kindliche Schwarz-Weiß-Moral des Märchens durch eine Ethik, die eher von Christi Umgang mit jener namenlosen "Sünderin" (Lk. 7,37-50) inspiriert ist, die in der liturgischen Tradition oft mit Maria Magdalena (Lk. 8,2) gleichgesetzt wird. Melusines Liebe wird hier auch jenem zuteil, der ihrer nicht würdig zu sein scheint. Das hat im Volksbuch der *Melusine* insofern eine Vorlage, als Melusines Mutter Persine ebenfalls darauf verzichtet, den geliebten Mann für einen Treuebruch zu strafen. Die Rache wird nicht von Persine, sondern eigenmächtig von ihren Töchtern vollzogen, wofür die Mutter sie mit einem Fluch belegt<sup>13</sup>. In Goethes *Melusine* fließen Züge der alten *Melusine* und ihrer Mutter Persine in einer Figur zusammen. Doch die

12 Goethe gibt schon durch den Titel zu erkennen, daß er sich auf eine Vorlage bezieht, eine französische Sage aus dem Poitou, die Jean d'Arras und Coudrette bearbeitet haben und Thüring von Ringoltingen durch seine Übersetzung von 1456 (ältester bisher bekannter Druck: Augsburg 1474) in Deutschland bekannt gemacht hat. Siehe: Thüring von Ringoltingen, *Melusine*, nach den Handschriften kritisch herausgegeben von Karin Schneider, Texte des Spätmittelalters, vol. 9, Berlin, Erich Schmidt, 1958. Zu den französischen Vorlagen dieses frühen deutschen Prosaromans und deren Quellen: Jacques Le Goff, "Melusine – Mutter und Urbarmacherin", in: Jacques Le Goff, *Für ein anderes Mittelalter*, Frankfurt am Main/Berlin/Wien, Ullstein, 1984, pp. 147-174. Karl Heisig, "Über den Ursprung der Melusinesage", in: *Fabula*, vol. 3, 1960, pp. 170-181.

13 Thüring von Ringoltingen, *op.cit.*, p. 120, in einer leichter zugänglichen Version: *Melusine*, in der Fassung des *Buchs der Liebe* (1587), hrsg. von Hans-Gert Roloff, Stuttgart, Reclam, 1991 (zuerst 1969), p. 126. Und: *Melusine*, in: *Romane des 15. und 16. Jahrhunderts*. Nach den Erstdrucken mit sämtlichen Holzschnitten, hrsg. von Jan-Dirk Müller, Frankfurt am Main, Deutscher Klassiker Verlag, 1990, (Bibliothek der frühen Neuzeit, 1. Abtlg., Bd. 1), S. 9-176.

Veränderung der Vorlage wird über diesen Punkt noch hinausgetrieben. Als der Held nach einer glücklichen Zeit der Gemeinsamkeit, die zur Schwangerschaft der Frau geführt hat, unfreiwilligerweise wieder allein mit dem Kästchen reist, bricht aus diesem eines nachts ein rätselhafter Lichtschein hervor. Wie groß ist seine Überraschung, als er im Innern des Kästchens "einen königlichen Saal" (HA 8,361) und darin seine schwangere Frau erblickt, die "nach dem allerkleinsten Maßstabe zusammengesogen" (HA 8,362) ist. Während die Beziehung im Volksbuch der *Melusine* damit endet, daß Raimund das "Wesensgeheimnis der Gefährtin"<sup>14</sup> antastet und schließlich auch der Öffentlichkeit preisgibt, ist das "Nachforschungsbedürfnis" des Mannes in Goethes Bearbeitung des Stoffes "kümmerlich entwickelt"<sup>15</sup>: Nicht nur wird das Verbot, der Lebensgefährtin nachzuspüren, nicht ausgesprochen, mit dem Reiß im Kästchen drängt die Frau dem Mann ihr Geheimnis förmlich auf. "Das Geheimnis wird nicht ans Licht gezerrt, sondern – es verrät sich selbst"<sup>16</sup>. Dadurch wird das Prüfungsmotiv umgedeutet: Die Prüfung besteht nicht mehr darin, das Nichtwissen zu ertragen, sondern das Wissen. Was dem Helden abverlangt wird, ist, das radikale Anderssein der Partnerin auszuhalten und in sein Verständnis der Beziehung zu integrieren. Sein Versagen besteht darin, für das Geheimnis des Kästchens unempfindlich geblieben zu sein. Offenbar hat der Mann gar kein Interesse daran, die Frau, die er zu lieben vorgibt, kennenzulernen. Er gibt sich sofort mit einem Bild von ihr zufrieden. Entsprechend liegt der Kern des Liebesverrats nicht in der öffentlichen Bloßstellung, sondern in der inneren Ablehnung dessen, was die Identität der Partnerin ausmacht. Melusine sagt nicht: "versprich mir, diesen Umstand niemals Dritten gegenüber zu erwähnen", in wörtlicher Rede sagt sie: "versprich mir, dieser Entdeckung niemals vorwurfsweise zu gedenken" (HA 8,363). Das ist im Vergleich zur Vorlage eine radikale Verinnerlichung der Loyalitätsforderung. In Goethes Adaptation macht das traditionelle Motiv des an Bedingungen geknüpften Glücks einen Funktionswandel durch, der für jenen kulturgeschichtlichen Prozeß kennzeichnend ist, den David Riesman Übergang von der traditions-geleiteten zur innen-geleiteten Gesell-

14 Oskar Seidlin, "*Melusine* in der Spiegelung der *Wanderjahre*", in: *Aspekte der Goethezeit*, hrsg. von Stanley A. Corngold u.a., Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1977, pp. 146-162, Zitat: p. 155.

15 *Ibid.*, p. 157.

16 *Ibid.*, p. 157.

schaft genannt hat<sup>17</sup>. Wendet man Kohlbergs Stufenmodell der moralischen Entwicklung darauf an, könnte man sagen, daß *Die neue Melusine* im Vergleich zur alten und ihren Äquivalenten eine autoritätsgelenkte durch eine prinzipiengeleitete Moral ersetzt<sup>18</sup>. Raimund verliert seine Frau, weil seine Neugier ihn verleitet, ihr auch dann nachzuspüren, wenn sie allein sein will und muß. Wir haben es mit einem analog zum biblischen Sündenfall gebildeten Verlaufsschema zu tun, bei dem das Essen vom Baum der Erkenntnis zur Vertreibung aus dem Paradies führt. Goethes Barbier versagt doppelt: Nicht nur ändert sich seine Wahrnehmung seiner Frau vom Moment an, da er sie als Zwergin im Kästchen gesehen hat, in einer Weise, die deutlich macht, daß er nicht mehr auf die Person und den situativen Kontext, sondern auf kulturelle Vorurteile reagiert:

und da es eben im Zimmer dämmerte, so kam sie mir länger vor, als ich sie sonst zu sehen gewohnt war, und ich erinnerte mich, gehört zu haben, daß alle vom Geschlecht der Nixen und Gnomen bei einbrechender Nacht an Länge gar merklich zunähmen. Sie flog wie gewöhnlich in meine Arme, aber ich konnte sie nicht recht frohmütig an meine beklemmte Brust drücken. (HA 8,362)

Er kann auch ihr Anderssein letztlich nicht akzeptieren. Als Wein und Zorn ihm die Zunge lösen, verrät er sie innerlich und äußerlich in einer Form, die die Urschicht der alten *Melusine* durchschimmern läßt und den von ihm unterstellten Doppelaspekt ihres magischen Seins öffentlich an den Pranger stellt: "Wasser ist für die Nixen! [...] Was will der Zwerg?" (HA, 8,365)<sup>19</sup>. Als Zwergin hat er sie gesehen, als Nixe nicht; der zweite Vorwurf hat eine Erfahrungsbasis, der erste gründet sich auf Projektion. Vom Moment an, da er sie als Zwergin sieht, hört der Mann offenbar auf, seine Frau als Menschen wahrzunehmen. Doch statt die zweite Erscheinungsform der Frau als zu ihr gehörig anzuerkennen, tut er sie erst als Traumgesicht ab und setzt sich schließlich mit einem Scherz über sie hinweg:

17 David Riesman, *Die einsame Masse*, aus dem Amerikanischen übertragen von Renate Rausch, Hamburg, Rowohlt, 1977<sup>16</sup> (Original 1950), pp. 26-33.

18 Lawrence Kohlberg, "Moral Stages and the Idea of Justice", in: *The Philosophy of Moral Development, Essays on Moral Development*, vol. 1, San Francisco, Harper & Row, 1981, pp. 97-226.

19 Die Nixen-Anspielung halte ich nicht für einen redaktionellen Fehler Goethes, sondern für ein bewußt gesetztes und deshalb interpretationsrelevantes Zeichen.

Ist es denn ein so großes Unglück, eine Frau zu besitzen, die von Zeit zu Zeit eine Zwergin wird, so daß man sie im Kästchen herumtragen kann? Wäre es nicht viel schlimmer, wenn sie zur Riesin würde und ihren Mann in den Kasten steckte? (HA 8,363)

Die Umkehrung der Machtverhältnisse in der Beziehung zwischen den Geschlechtern, die hier nur ein Gedankenspiel ist, wird Gulliver im Lande Brobdingnag bei Swift wirklich zuteil<sup>20</sup>. Und dort, wo die Verhältnisse umgekehrt sind, in der Rahmenerzählung von *1001 Nacht*, rächt die kleine Frau sich an dem großen Dämon, indem sie sich für die entgangene Hochzeitsnacht mit jedem Mann, der ihr begegnet, wenn der Riese schläft, entschädigt<sup>21</sup>. Größe allein schützt offenbar nicht vor Machtmißbrauch. Und ein Machtgefälle ist beziehungsfeindlich, unabhängig davon, ob die Riesin den kleinen Mann oder der Riese die kleine Frau in einen Kasten steckt. Davon hat der Freund der Melusine bei Goethe keinen Begriff. Seine Bereitwilligkeit, ihre ungewöhnliche Identität zu akzeptieren, ist nicht Wahrnehmung ihrer Andersheit, sie beruht auf Verleugnung. Sein viel zu rasch gegebenes Versprechen, notfalls auch mit einer Zwergin zusammenzuleben, ist innerlich nicht abgedeckt. Erst nachdem er sie öffentlich mit Schmutz beworfen, vom Sockel ihrer geheimnisvollen Aura heruntergerissen hat, verändert sich seine Wahrnehmung der Gefährtin: "Zum erstenmal sprach die Musik mich an" (HA 8,365). Jetzt hört er, was er eben noch abwehren mußte, "die Stimme der gekränkten Liebe" (HA 8,366).

Der Verrat der Geliebten, mit dem die Beziehung in der alten *Melusine* endet, ist in Goethes Version nicht der Schluß der Geschichte, sondern der Auftakt für einen zweiten Anlauf. *Die neue Melusine* unterscheidet sich nicht nur darin von der alten, daß sie das Prüfungsmotiv durch Verinnerlichung überbietet, sie spielt, nachdem der Versuch der Zwergin, als Frau in der Welt des Mannes zu leben, gescheitert ist, eine neue Lösungsvariante durch: seine Anpassung an ihr Wesen. Sofern es sich auch hier um eine bedingungslose Auslieferung handelt, wiederholt

20 Jonathan Swift, *Gulliver's Travels*, in: *Gulliver's Travels and Other Writings*, ed. by Louis A. Landa, Boston, Houghton Mifflin Company, 1960, p. 80.

21 *Die Erzählungen aus den tausendundein Nächten*, vollständige deutsche Ausgabe in zwölf Bänden, nach dem arabischen Urtext der Calcuttaer Ausgabe aus dem Jahre 1839, übertragen von Enno Littmann, vol. 1, Frankfurt am Main, Insel, 1976, pp. 23ff. Zum Einfluß von *1001 Nacht* auf *Die neue Melusine* vgl.: Katharina Mommensen, *Goethe und 1001 Nacht*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1981 (zuerst 1960), pp. 139-147.



seine Verwandlung zum Zwerg auf der physiologischen Ebene die psychologische Forderung des ersten Teils. Bezeichnenderweise fragt der Mann nach den näheren Lebensumständen seiner Gefährtin erst in dem Moment, da sie ihm den Abschied androht. Erst jetzt erhält sie Gelegenheit, die Geschichte ihrer Herkunft zu erzählen und sich als Tochter des Zwergenkönigs zu erkennen zu geben. Im Verlauf ihrer Erzählung wird die Sprecherin jedoch vom Subjekt zum Objekt. Erschien sie eben noch als selbständige, über gesellschaftliche Normen erhabene, von ihrem Freund verkannte Frau, tritt sie jetzt als Vollzugsorgan der staatspolitischen Entschlüsse ihres Volkes in Erscheinung: "und kurz und gut, der Entschluß ward gefaßt, mich auf die Freite zu schicken" (HA 8,369). Die schöne Frau war offenbar die ganze Zeit schon einem fremden Willen unterstellt. Nicht umsonst dominieren den Bericht der Melusine von nun an unpersönliche Formulierungen: das "man" in der Position des grammatischen Subjekts und das Passiv als *genus verbi* der Täterschweigung. Doch ihre Wendung vom Subjekt zum Objekt reißt auch ihn in den Strudel mit hinein. Die gemeinsame Geschichte erscheint plötzlich in völlig verändertem Licht. Nicht sie ist verraten worden, sondern er<sup>22</sup>. Sie gesteht ihm endlich, daß sie von einem Volk von zwergenhaften Kriegeradligen abstammt und ihr Auftrag lautet: "sich mit einem ehrsamem Ritter zu vermählen, damit das Zwergengeschlecht wieder angefrischt und vom gänzlichen Verfall gerettet sei" (HA 8,368). Erschien das Märchenmotiv der Erlösung durch Begattung im Bezug auf den Erzähler psychologisiert, wird es im Bezug auf Melusine kollektiviert. Auch sie zerstört das Glück, nach dem sie sucht, indem sie es funktionalisiert. Sie macht den Mann zum Werkzeug ihrer Pläne und Familienbindungen, sie stellt maßlose Forderungen, sie nimmt ihn so wenig wahr wie er sie. Ihre Aufforderung an ihn, sich zum Zwerg zu verwandeln, überbietet alle vorherigen Prüfungen. Es geht nicht mehr nur um Triebkontrolle und Selbstbeherrschung, es geht um den Einsatz der ganzen Person. Wenn wir den Text als Entsagungsgeschichte lesen wollen, wäre der Verzicht auf den "Maßstab voriger Größe" (HA 8,375) die Form der Entsagung, die seiner Lebenssituation entspräche. Denn die schwerste Prüfung, die der gelebten Vaterschaft, steht nach wie vor noch aus. An ihr scheitert

22 Die Rolle des Mannes als Opfer weiblicher Taktik betont Hans Geulen. "Goethes Kunstmärchen *Der neue Paris* und *Die neue Melusine*", in: *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, vol. 59, 1985, no. 9, pp. 79-92.

der Barbier so wie der junge Wilhelm im ersten Teil des *Meister-Romans*.

Indem die Melusine dem Geliebten einen Lebensstil ermöglicht, der als quasi-aristokratischer weit über seine Verhältnisse geht, antwortet sie auf das Aufstiegsbegehren des *outcasts* der bürgerlichen Zeit mit dem Liebescode einer mittelalterlichen Kriegeraristokratie und erhofft sich im Gegenzug die Stärkung ihrer degenerierenden Monarchie. Doch das Minneideal, das dem Helden vorerst sehr gelegen kommt, erweist sich als Zwangsjacke aus Stammesinteressen und Familienpolitik, die er als Freigeist nicht ertragen kann. Der Liebesvertrag, in den die Dame ihn hineinverführt, indem sie sein Bedürfnis nach sozialem Aufstieg bedient, wird an genau jener psychischen Disposition scheitern, die ihn allererst ermöglicht hat, an der Instrumentalisierung des Eros und seiner Abspaltung vom Gemüt. Übrig bleibt nur der schale Geschmack eines gescheiterten Experiments.

Indem Goethe beide Partner schuldig werden läßt, gibt er der alten Melusinesage eine dialektische Wendung. Er gebraucht die asymmetrische Rollenverteilung des Bewährungsschemas nur, um sie zu destruieren. So führt der Text uns vor Augen, wie sehr in der Anlage der Prüfungssituation an sich schon ein Machtgefälle liegt, das die Liebe zerstört. Goethe führt mit der neuen *Melusine* nicht vor, daß der Kampf gegen den Dämon der Leidenschaft schließlich doch noch gelingt<sup>23</sup>, sondern wirft die Frage nach den Bedingungen der Möglichkeit eines beglückenden Zusammenlebens von Mann und Frau auf, nach einer Form der Gemeinschaft, die auch Platz hat für ein Kind. Indem er die Anpassung des einen an den anderen in beiden Varianten scheitern läßt und ein äußerliches Eheverständnis ad absurdum führt, fragt er nach der Möglichkeit der Selbstbewahrung in der Liebe, nach der Möglichkeit einer "Identitätsbalance"<sup>24</sup> beider Partner in lebendiger ehelicher Interaktion.

23 Ältere Arbeiten neigen dazu, diesen Kampf biographisch zu deuten und die Melusine mit einer der Frauen, die in Goethes Leben eine Rolle gespielt haben, gleichzusetzen, je nach Schaffensphase, die sie betrachten, mit Friederike Brion, Christiane Vulpius oder Sylvie von Ziegesar. Vgl.: Albert Bielschowsky, *Friederike Brion*, Breslau, Verlag der Schletter'schen Buchhandlung E. Franck, 1880, p. 15. Max Morris, *Goethe-Studien*, vol. 2, Berlin, 1902, pp. 90-95. Ernst Traumann, "Goethes Sesenheimer Märchen", in: *Das literarische Echo*, Jg. 25, 1922/1923, Sp. 203-208. Hans M. Wolff, *op.cit.*, p. 107.

24 Zum Konzept der Identitätsbalance vgl.: Lothar Krappmann, *Soziologische Dimensionen der Identität*, Stuttgart, Klett, 1975<sup>4</sup>, pp. 70ff.

Die Tendenz zur Aufweichung klarer Gegensätze durch dialektische Umschläge wird von dem Wandel des Kästchenmotivs bestätigt. Es lohnt sich, die verschiedenen Stationen dieses Wandels im Zusammenhang zu betrachten. Im Melusinenmärchen ist das Kästchen vorerst nichts als ein kostbarer Gegenstand, den die Frau mit größter Sorgfalt behandelt wissen will. Zunächst ist das Kästchen nur Reisebegleiter, in Momenten glücklicher Gemeinsamkeit des Paares reist es "am Platze der dritten Person" (HA 8,360). Das in der fahrenden Kutsche eingeschlossene Dreieck Mann-Frau-Kästchen wird zum symbolischen Bild einer Liebe, aus der das Kind erwachsen wird. Was anfangs nur symbolische Aktion zu sein schien, die Stellvertreterfunktion des Kästchens für die Dame in Zeiten ihrer Abwesenheit, wird im weiteren Verlauf der Geschichte konkret. Der Barbier trägt mit dem Kästchen nicht nur ein Symbol der Lebenswelt der schwangeren Frau mit sich herum, sondern ohne sein Wissen diese selbst. Doch seine Fixierung auf eine vom Geld regierte Welt verstellt ihm den Blick für das Wunderbare. Für ihn ist das Kästchen nur eine Schmuckkassette, die er notfalls aufbrechen kann. Mit dem Reiß im Kästchen zwingt die Melusine ihren Partner, ihre Doppelsexistenz endlich wahrzunehmen. Doch der Preis für die Selbstoffenbarung des Wunders ist seine Zerstörung als Wunder. Die magische<sup>25</sup> Allgegenwart der Fee war nichts als die physische Präsenz der Zwergin, ihre Allwissenheit Resultat ihrer günstigen Beobachtungsposition. Was Vertrauen schien, war Kontrolle. Damit ist das Geheimnis des Kästchens gelüftet: Es ist nichts als der Zwergenpalast, in dem die Melusine lebt, wenn sie in ihre alte Identität zurückschlüpft. So wird das Unheimliche vertraut. Daran ändert auch die Umkehrung der Perspektive nichts, als sich das Spielzeugzimmer dem zum Zwerg gewordenen Mann am Ende wirklich als Palast präsentiert. Ja, die Tendenz zur Rationalisierung scheint sich von dieser Warte aus noch zu verschärfen. Je mehr der Barbier in das Geheimnis des Kästchens eingeweiht wird, desto mehr erscheint es ihm nur als mechanisches Machwerk, als ein künstlicher "Schreibtisch von Röntgen" (HA 8,372). Im Besitz seiner alten Größe nimmt er das Kästchen schließlich nur noch als "Schatulle" (HA 8,376) wahr, die er auf-

25 Darauf, daß ein Wandel der Einstellung zur Magie sich schon beim Übergang vom 15. zum 16. Jahrhundert abzeichnet und die frühmoderne *Melusine* schon nach dem Verhältnis der Magie zur Erfahrung, Zeit und Geschichte fragt, hat Gerhild Scholz Williams hingewiesen. In: "Magie entzaubert: Melusine, Paracelsus, Faustus", in: *Entzauberung der Welt*, hrsg. von James F. Poag und Thomas C. Fox, Tübingen, Francke, 1989, pp. 53-71.

schließen, ausleeren und als Handelsware losschlagen kann. Was das Geheimnis der Liebe war, wird in ein Zahlungsmittel umgesetzt.

Der zunehmenden Versachlichung des Kästchens in der Binnenerzählung steht in der Rahmenhandlung die Weigerung des alten Goldschmieds gegenüber, das Geheimnis des Kästchens preiszugeben (HA 8,458). Eine sonderbare Verkehrung der Gattungskonventionen sorgt dafür, daß das Märchen das Wunder rationalisiert, während der realistische Roman auf der Unantastbarkeit des Geheimnisses beharrt. Damit schwankt das Zentralmotiv der *Wanderjahre* merkwürdig janusköpfig zwischen dem Heiligsten und dem Profansten, zwischen einem Symbol für das Wunder des Lebens und einem ausgeleerten wertlosen Objekt, dessen Leere für Volker Dürr "symbolisch für den Glaubens- und Substanzverlust einer Welt" steht, die kein Ort der Offenbarung mehr ist<sup>26</sup>. In der Motivgestaltung wiederholt Goethe dieselbe Spannung, die auf der Ebene der Figurenkonstellation zwischen den Vertretern einer technischen Rationalität und den Vertretern vitaler Lebenskraft einerseits, kosmozentrischer Gläubigkeit andererseits besteht, zwischen Wilhelm, der sein ursprünglich universalistisches Bildungsideal zugunsten der Nützlichkeit des Arztberufes aufgeben muß, Lenardo, Felix und Makarie<sup>27</sup>.

#### Abstract

By reading Goethe's fairytale *Die neue Melusine* as a palimpsest that shows traces of the underlying old French legend known in Germany through Thüring von Ringoltingen's fifteenth century German translation, the article focusses on the significant changes of the central probation-motif and their impact on the gender roles and the image of marriage portrayed by Goethe's text. The changes of the source can be interpreted as a sign of his awareness of the historical development from a tradition-directed to an inner-directed society and of the destruction of the medieval ideal of love through modern economy. But the secret of the precious box, systematically destroyed in the course of the fairytale, is preserved in the realistic novel that surrounds it, in the framework story of *Wilhelm Meisters Wanderjahre*.

26 Volker Dürr, "Geheimnis und Aufklärung: Zur pädagogischen Funktion des Kästchens in *Wilhelm Meisters Wanderjahren*", in: *Monatshefte*, vol. 74, 1982, no. 1, pp. 11-19, Zitat: p. 17.

27 Diese Zusammenhänge kann ich hier nur noch andeuten. Die Ausführung ist Teil einer umfassenderen Studie zu Goethes *Wilhelm Meisters Wanderjahre*, die zur Zeit im Entstehen ist.