



**University of
Zurich**^{UZH}

**Zurich Open Repository and
Archive**

University of Zurich
University Library
Strickhofstrasse 39
CH-8057 Zurich
www.zora.uzh.ch

Year: 2016

**Raum der Herkunft, Ort des Erzählens. Zum Phänomen der anderweltlichen
Herkunft im Roman der Frühen Neuzeit.**

Rippl, Coralie

DOI: <https://doi.org/10.1515/9783110444681-009>

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich

ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-129959>

Book Section

Published Version

Originally published at:

Rippl, Coralie (2016). Raum der Herkunft, Ort des Erzählens. Zum Phänomen der anderweltlichen Herkunft im Roman der Frühen Neuzeit. In: Benz, Maximilian; Dennerlein, Katrin. Literarische Räume der Herkunft. Fallstudien zu einer historischen Narratologie. Berlin, Boston: De Gruyter, 205-233.

DOI: <https://doi.org/10.1515/9783110444681-009>

Coralie Rippl

Raum der Herkunft, Ort des Erzählens

Zum Phänomen der anderweltlichen Herkunft im Roman der Frühen Neuzeit

1 Genealogie und Räume der Herkunft in den Melusine-Romanen

Skandalon und zeitloses Faszinosum der Geschichte von Melusine und Reymund ist die Verflechtung von menschlicher Genealogie mit dämonischem Ursprung (Erzählschema der Mahrtehe). Der verarmte Grafensohn Reymund heiratet die Fee Melusine, die ihm zehn Söhne schenkt und dank ihres übermenschlichen Potentials die Gründung eines erfolgreichen Geschlechts mit eigenem Stammsitz, dem nach ihr benannten Schloss *Lusinjen* (13, 7),¹ und rundum kultiviertem Herrschaftsbereich ermöglicht. Bedingung all dieses Erfolgs ist die Einhaltung eines Sichttabus durch Reymund, der die Herkunft seiner Frau nicht kennt: Samstags darf er Melusine nicht sehen. Als er eines Samstags seinen Schwur bricht und Melusine im Bad beobachtet, erkennt er ihre dämonische Natur, denn dem *schön weiplich pilde* des Oberkörpers kontrastiert, als Reymund vom Nabel aus abwärts blickt, ein *vngehewrer* blausilbriger Schlangenschwanz (97, 16–22). Dieser Tabubruch hat zunächst noch keine Auswirkungen, erst als Reymund das Geheimnis ihrer tierisch-menschlichen Doppelgestalt öffentlich macht, verlässt ihn Melusine, womit ein Glückswechsel für die gesamte Linie verbunden ist. Dem über Prolepsen bis in die Enkelgeneration hinein erzählten kometenhaften Aufstieg des Geschlechts kontrastiert nun das nurmehr rein menschliche Ausgeliefertsein an Schicksale wie Krankheit und Tod, woran sich die Zerstückelung des Herrschaftsraums durch Erbteilung anschließt.

Ich konzentriere mich in meiner Analyse der Melusine-Romane auf die frühneuhochdeutsche Prosabearbeitung Thürings von Ringoltingen (1456), der sehr nah an seiner französischen Vorlage, Coudrettes versifiziertem *Roman de*

¹ Im Folgenden zitiert wird die Ausgabe Müller 1990, 9–176. Die Seiten- und Zeilenangabe erfolgt jeweils direkt nach dem Zitat in Klammern. Vgl. dazu auch die Ausgaben Schneider 1958, Roloff 1991 und Schnyder 2006 sowie einschlägig zur Überlieferung Rautenberg u. a. 2013.

Mélusine ou Histoire de Lusignan (um 1400)² entlang erzählt.³ Auf Coudrette sowie eine frühere französische Prosafassung des Stoffes durch Jean d'Arras (1392/93)⁴ werde ich punktuell eingehen, wo dies für meine Argumentation von Belang ist.⁵ Bei den Melusine-Romanen sind trotz eines großen Forschungsinteresses am Thema genealogischer Herkunft die zahlreichen im Text inszenierten konkreten Herkunftsräume bisher weniger in den Fokus der Aufmerksamkeit gerückt. Der Themenstellung des Bandes gemäß möchte ich nun den Raum der Herkunft der Protagonisten in der *Mélusine* entlang narratologischer Fragen untersuchen, d. h. mich wird der konkrete Raum der erzählten Welt sowie die narrative Erzeugung dieses Raums interessieren. Besonders im Mittelpunkt stehen sollen dabei die Fragen nach der Relevanz des Herkunftsraums als Schauplatz, Ereignisregion oder erwähnte räumliche Gegebenheit,⁶ nach den Darstellungstechniken des erzählten Raums allgemein und insbesondere des Herkunftsraums, sowie nach dem Anschluss des Herkunftsraums und seiner Gestaltung an Gattungstraditionen. Wesentliche Anregungen verdanke ich den Arbeiten von Hildegard E. Keller und Christian Kiening, die die besonderen raumzeitlichen Implikationen der Genealogie bereits vielschichtig in den Blick nehmen. Keller tut dies sozial-historisch kontextualisierend, indem sie die chronologische ‚Vertikalisierung‘ der Erzählstruktur bei Coudrette und Thüring in ihrer Ausrichtung nach ‚oben‘ (Söhne und Enkel = Zukunft der Familie) als genealogisches Narrativ (Stammbaum) und damit Spiegelung einer sich im Zuge des aufsteigenden Bürgertums verändernden Sozialhierarchie deutet.⁷ Kiening argumentiert stärker poetologisch und zeigt anhand der Höhlenszene, in der Geffroy die Geschichte seines mütterlichen Herkommens erfährt, die Vielfalt raumzeitlicher Ungeschiedenheiten, Paradoxien und Spiegelungen, die vormodernes Erzählen hier anhand des genealogischen Themas durchspielt.⁸ Die der Melusinesgeschichte zugrundeliegende „Matrix genealogischen Denkens“ sei dabei von einem „doppelten

2 Roach 1982.

3 Vgl. zum Verhältnis vor dem Hintergrund einer mittelalterlichen Poetik des Wiedererzählens (Worstbrock 1999) Drittenbass 2011.

4 Stoff 1932.

5 Jean d'Arras ist nicht die Vorlage Coudrettes, man geht von einer gemeinsamen Vorlage der beiden französischen Texte aus. Das Verhältnis der drei Texte – des Jean d'Arras, des Coudrette und Thürings von Ringoltingen – zueinander ist in der Forschung gut aufgearbeitet und dokumentiert, vgl. grundlegend den Kommentar der Ausgabe von Müller 1990 sowie den ausführlichen Vergleich der Texte von Coudrette und Thüring durch Pinto-Mathieu 1990.

6 Begrifflichkeiten nach Dennerlein 2009 und Dennerlein 2011.

7 Vgl. Keller 2005.

8 Vgl. Kiening 2005.

Prinzip“ geprägt, nämlich „*Verknüpfung* herzustellen und *Übertragung* zu ermöglichen.“ [Hervorhebungen im Original]⁹ Kiening weist damit auf ein zentrales poetologisches Moment der Melusine-Romane hin, das bei Keller weniger Beachtung findet: Die zeiträumliche Ordnung des Textes ist auf der *histoire*- wie auf der *discours*-Ebene äußerst komplex, Linearität nur ein Aspekt davon.

Vor dem Hintergrund dieser Prämisse werde ich zunächst dem nachgehen, was sich bei der Lektüre der Melusine-Romane auf die Herkunftsräume hin als ein dichtes Netz von Vor- und Rückverweisen darstellt, eine Art der Kohärenz-erzeugung, die Herkunft und Genealogie anders zu akzentuieren scheint, als das bisher in der Forschung – meist von der Ahnfrau Melusine her – gesehen wurde. Die Herkunftsräume sind dabei, so möchte ich als These formulieren, weniger ‚an sich‘ von Interesse – und das wird sich auch anhand der Art ihrer narrativen Erzeugung nachweisen lassen –, als vielmehr immer Bedeutungsträger mit festem funktionalen Bezug zu den Figuren, die aus ihnen herkommen. Dieser Bezug ist einer des Verweisens (symbolisch, metonymisch), der die Herkunftsräume der Figuren und deren werthafte Besetzung¹⁰ präsent hält, ohne sie konkret zu thematisieren.

2 Reymunds Herkunftsräume: Formen metonymischer Raumreferenz

Wenn dem Thema des Bandes gemäß nach dem Raum der Herkunft des Protagonisten gefragt wird, so dürfte ich für die *Melusine* eigentlich nicht mit Reymund beginnen, denn:

Melusines ‚Überschuß aus der Anderwelt‘ konkretisiert sich sowohl physisch in ihrer enormen Fruchtbarkeit, der Nachkommenschaft von zehn Söhnen, wie auch kulturell, in ihrem Reichtum und der korrespondierenden Bautätigkeit. Genealogie und Ökonomie werden im Verlauf des Romans durchgängig parallelisiert, beider Fundus scheint grenzenlos zu sein, in jedem Falle übersteigen sie das gewöhnliche menschliche Maß. Melusine, die Ahnfrau, ist die mächtige Herrscherin, neben welcher der Mann an ihrer Seite, Raymond, zu verblassen droht.¹¹

⁹ Kiening 2005, 10.

¹⁰ Zur Semantisierung von Räumen im Kontext der Arbeiten von Lotman 1993 vgl. die Einleitung dieses Bandes, S. 14–15.

¹¹ Kellner 2004, 426.

Trotzdem haben Coudrette und Thüring eine ganz wesentliche Umstellung in der Erzählchronologie vorgenommen: Während Jean d'Arras matrilinear chronologisch mit der Geschichte der ersten Generation – Melusines Eltern Helmas und Presine – beginnt, setzen Coudrette und Thüring patrilinear mit Reymunds Vater ein. Der Anfang der Geschichte fällt zusammen mit dem Herkommen des männlichen Protagonisten. Welche Rolle spielt dabei der Raum? Reymunds Herkunftsraum wird schon bei seiner ersten Erwähnung als naturhaft besetzter eingeführt: *Nun was in dem lannde zû Poitiers vil grosser wâld und hólczler / besunder hieß ein wald der kürps forst / in dem selben forst was gesessen ein graff der was genannt der Graff vom forst* (14, 10–13). Der Graf vom Forst ist Reymunds leiblicher Vater, der im Gegensatz zu seinem vorher eingeführten Vetter, dem Grafen Emmerich von Poitier, nicht über seine Person als Herrscher, sondern über seinen Herrschaftsraum, den Wald, charakterisiert wird, so sehr, dass sogar sein Name lediglich aus der Herkunftsbezeichnung besteht. Der Wald ist in der höfischen Literatur des Mittelalters immer ein von Unbestimmtheit und Fremdheit geprägter Gegenraum zum kultivierten Bereich des Hofes, konkret-räumlich wie semantisch stehen Natur und unkontrollierbare *wilde* gegen Kultur und Domestizierung. Dass diese werthafte Besetzung noch bei Thüring fortgeschrieben wird, zeigt bereits die Armut des Grafen vom Forst, der die kultivierte, mit Reichtum gesegnete Lebensart des Grafen Emmerich kontrastiv gegenübergestellt wird (vgl. 14). Natürlich ist der Graf vom Forst kein ‚Wilder‘, sondern trotz Armut und seiner ‚Beladenheit‘ mit vielen Kindern ein *weýser redlicher herre* (14, 15), das wird mehrfach betont. Man kann das Engagement und die Sorgsamkeit, mit denen hier gegen einen unausgesprochenen Verdacht anerzählt wird, als Bestätigung für die implizit geltende werthafte Besetzung von Natur- vs. Kulturraum deuten. Bereits an dieser frühen Stelle wird der Herkunftsraum Reymunds und damit auch die Figur initial markiert. Graf Emmerich adoptiert, um seinen armen Vetter zu entlasten, den jüngsten Sohn des Grafen vom Forst: Reymund. Während dies *zuo poitiers* (15, 3), also im kultivierten Herrschafts- und Heimatraum des Grafen Emmerich, anlässlich eines großen dreitägigen Festes – das Fest ist die Kür höfischer Kultur – stattfindet, wird gleich nach dem Ende des Festes und Abschied des Grafen vom Forst die Ereignisregion ausgedehnt auf den Bereich der *wilde*. Auf einer Jagd verirren sich Graf Emmerich und Reymund im Wald, und zwar nicht in irgendeinem Wald: *vnd hieß dises der walde von Columpier* (17, 12). Der Wald *Columpier* – bei Coudrette *Forest de Coulombiers*¹² –, das ist faktisch Reymunds Herkunftsraum.¹³

¹² Coudrette (Roach 1982), V. 179.

¹³ Auch wenn Thüring die Ortsangabe mit *kürps forst* (14, 12) einmal falsch ins Deutsche übersetzt und das zweite Mal den französischen Namen übernimmt. Bei Coudrette ist die Ortsangabe

Jetzt wird also Reymunds Herkunftsraum zur Ereignisregion der Jagd, einer wiederum typisch höfischen Beschäftigung, die in ihrem Verhältnis zur Natur gleichwohl ambivalent ist, weil sie als Kulturhandlung das Risiko des Kontrollverlusts birgt, denn der Jäger muss sich hinauswagen in den gefährlichen Bereich der Wildnis, dem seine Beute angehört. Das *wilde schweyn* (17, 6), das der Graf und die Seinen nicht erjagen können und das stattdessen viele der Jagdhunde tötet (vgl. 17, 14–15), repräsentiert denn auch genau jene tödliche Bedrohung durch das Unkontrollierbare. Es zieht die Jagdgesellschaft tief in den Wald hinein (vgl. 17, 8), wobei Reymund und der Graf die Gruppe verlieren, sodass sie nachts *beÿ dem monscheÿn in dem wald irre vnd wegloß* (18, 8–9) umherreiten.¹⁴ Die Anzeichen des *locus terribilis* (Wildnis, Nacht, Verlorenheit) verdichten sich auf diese Weise in einem als Bewegungsbereich konturierten Raum, der gleich darauf zum konkreten Schauplatz für Graf Emmerichs Tod wird.

in dem da horten sÿ beÿd durch das holcz etwas her brechen Reÿmund der begreiff schnelle sein schwert / des gleichen der graff seinen spieß / so kumpt dort her ein groß schweÿn klepffen mit seinen zenen / vnd schömet veintlich [...] Der graff zuckte den spieß vnd lieff das schweÿn an vnd gab jm einen stich / vnd traff es nit recht / das jm das schweÿn den spieß abschlug / vnd auch in auff die erden nider warff Reÿmund der zucht seines herren spieß vnd wolt das schweÿn treffen / von grossem vngefell so fällt er </> das jm der stich abwÿschet / vnd stieß den spieß seinem herren vnd vettern tÿeff in seinen leÿb Er erzückte wider vnd stach das schweÿn zÿ recht vnd falte es / da mit kert er sich vmb vnd kam zÿ seinem herren vnd vettern / den fand er ÿecz so schnell in tods nôtten ligen vnd verscheiden. (19, 19–20, 10)

Mit dem folgenreichen Unfall (*das groß vngefelle*, 20, 13) macht die Raumregie den Wald als Reymunds angestammten Herkunftsraum auch zum Schauplatz seines Einstiegs in die genealogische Linie, der untrennbar mit seiner Blutschuld verbunden ist.¹⁵ Dank Melusine wird die Tat äußerlich unentdeckt bleiben, die Schuld aber wird von Reymund noch an Ort und Stelle als existentiell vernichtend erkannt: *vnd verflücht seÿ die stund in der ich empfangen ward oder ÿe an*

beide Male identisch. Vgl. den Stellenkommentar von Müller 1990, 1045, der annimmt, Thüring habe das französische *colombier* „Taubenschlag“ als *cocombre* „Kürbis“ gelesen.

¹⁴ Vgl. die initialisierende Eberjagd im *Partonopier* Konrads von Würzburg (Bartsch 1970 [1871], V. 324–688), die zwar zunächst positiv verläuft, Partonopier aber ebenfalls im Wald verloren gehen lässt, was die Begegnung mit der Fee (Schiffsreise ins Reich Meliurs) motiviert. Später eröffnet Meliur Partonopier, dass sie seinem Onkel die Jagdidee zu diesem Zweck eingegeben habe (V. 1866–1873).

¹⁵ Vgl. Kellner 2004, 451–452, die den Konnex von Schuld und Gewalt am Ursprung der Familie zeigt und in diesem Zusammenhang vom ‚Vatermord‘ spricht. Liebertz-Grün 1990, 231, zweifelt am ‚Unfall‘ und bezeichnet den Vorfall, bei dem Reymund zudem den Onkel mit dessen eigener Waffe tötet, als „Freudschen Verstecher“.

die welt kam / wann ich dise getat gegen gott nymmer kan noch mag gebüßen (21, 20–21).

Zehn Söhne haben Melusine und Reymund, acht von ihnen sind im Gesicht gezeichnet durch morphologische Abnormitäten: So hat etwa der Älteste, Uriens, ein missgestaltetes Gesicht mit breitem Mund, verschiedenfarbigen Augen und großen, langen Ohren. Der dritte Sohn, Gyot, hat ein Muttermal in der Form einer Löwenklaue an der Backe, struppiges Haar, lange, scharfe Nägel und ist insgesamt *graussamlich gestalt* (49, 4). Geffroy, der sechste Sohn,

der ward genant Gefroy mit dem zan / der hett einen zan der jm als ein eber zan verr ausser dem mund gieng Der selb was auß der massen starck und wolmügent seins leybs Vnd fremder wunderlicher vnd wilder sÿnnen ward vnd noch vil mer denn keiner seiner brüder volbrachte (50, 1–6).

Beate Kellner interpretiert die Male der Kinder als „ambivalente Signaturen dämonischer Herkunft“,¹⁶ wobei besonders die Tierzeichen für die Vermischung von Mensch und Dämon signifikant seien: „das Wolfshaar, der Eberzahn und die Löwentatze“.¹⁷ Gerade das abnorme Merkmal Geffroys aber macht erst Thüring zu einem tierischen Zeichen, bei Jean d'Arras und bei Coudrette ist nur von einem aus dem Mund herausragenden Zahn die Rede.¹⁸ Der Sohn, der den anderen gegenüber als exzeptionell hervorgehoben wird, wird über den Eberzahn an den Herkunftsraum seines Vaters und das blutschuldige Ereignis darin rückgebunden: Thüring verdeutlicht den Verweis auf das *wilde schweÿn* noch durch den Zusatz, dass Geffroy *wilde sÿnne* (vgl. 50, 5) hat,¹⁹ das heißt, dieser trägt das Geschick seines Vaters im Gesicht.²⁰ Und nicht nur im Gesicht, denn

¹⁶ Kellner 2004, 444: „In den Nachkommen der Fee scheint die Grenze zwischen Mensch und Dämon, zwischen Mensch und Tier verwischt. Die Spur der dämonischen Schlangenfrau zeichnet sich in den Körpern der Söhne ab, in ihnen wird das manifest, was es theologisch und naturkundlich eigentlich nicht geben darf, eben jene Vermischung von Menschen mit Dämonen oder Tieren.“

¹⁷ Kellner 2004, 444.

¹⁸ Vgl. Jean d'Arras: *Lystoire nous dit que, la viif^e annee enfanta Melusigne le vj^e filz, qui ot a nom Gieffroy. Et apporta sur terre une dent qui lui yssoit hors de la bouche plus d'un pousse, et fu nommez Gieffroy au Grant Dent* (Stouff 1932, 80). Coudrette: *Puis porta Geffroy au Grant Dent; / Une dent en la bouche avoit / Qui grandement dehors yssoit* (Roach 1982, V. 1446–1448).

¹⁹ Bei Coudrette ist nur von wunderlichen Taten die Rede, Roach 1982, V. 1449–1450: *Moult fu fort et moult perilleux / [Et en tous ses fais merveilleux.]*

²⁰ Dass die Zeichen der Söhne als ‚Erzählprogramm‘ für ihr Geschick und das ihrer Linie gelesen werden können, zeigt Uta Störmer-Caysa 1999, 254–255, die ihnen allegorische Bedeutung zuschreibt, womit für die gezeichneten Brüder Horribels (dessen Bösartigkeit von Anfang an außer

wie Reymunds Herkunftsraum schon das Tierisch-Wilde zum Merkmal hat, so zeigt sich nun das Unkontrollierbare auch als Teil von Geffroys Wesen, der als einziger der Söhne auffällig häufig mit Tiervergleichen belegt wird.²¹ In dem Moment, als Geffroy mit dem gleichzeitigen Eintreffen zweier Botschaften – der Nachricht, sein Bruder Freymund sei zuhause Mönch geworden, und dem Hilferuf des bedrohten *Norheme*²² – die Wahl zwischen zwei Entscheidungsmöglichkeiten hat, ist er der Dreh- und Angelpunkt für die Richtung der Geschichte, das Schicksal der ganzen Familie: *Norheme* bedeutet den Aufstieg des Geschlechts und Weg nach vorn im Sinne der älteren Brüder als Möglichkeit der ritterlichen Hilfsstat und Erweiterung des Herrschaftsraums,²³ Geffroy aber wählt den unheilvollen Weg zurück und ermordet seinen Bruder und 100 Mönche, indem er aus Zorn das Kloster Malliers anzündet. Dies verursacht den öffentlichen Tabubruch Reymunds und das Verschwinden Melusines, damit den Glückswechsel für das ganze Geschlecht. Entscheidend ist nun, wie dieser Umschlagspunkt erzählt ist, denn wieder wird der schäumende und die Zähne fletschende wilde Eber aufgerufen: *Do nun geffroy verstünd das fraÿmund sein pröder in ein geÿstlich leben gangen vnd ein münch worden was / do wart er von zoren pleich vnd grymmig vnd schaumete als ein wildes schwein* (107, 12–15), wenig später heißt es: *vnd er begund gar ser zornig werden vnd von grymmikeit sein zen in einander peissen* (108, 19–21). Dieser Wesenszug des Unkontrollierbaren ist eben nicht mit dem dämonischen Herkommen der Mutter verknüpft, sondern der Text referiert immer, wenn er sich zeigt, auf den Herkunftsraum des Vaters und das, was sich darin ereignet hat.²⁴

Frage steht) „die Spannung zwischen unheilverkündendem Aussehen und hervorragender Bewährung“ (255) inszeniert sei. Dabei muss sie selbst die Einschränkung machen, dass dies eben für Geffroy problematisch ist: „Seine [= Horribels, C. R.] Brüder stellen die Verbindung von seltsamem Zeichen und jenseitiger Dämonie in Frage, sie schreiben sich eine Vita, in der das Zeichen positive Bedeutung gewinnt oder doch, in Geffroys Fall, in seiner negativen Aussage zumindest neutralisiert wird.“ (259) Ich denke, dass die Differenzierungen von Mensch und Dämon/Ordnung und Unordnung bei Thüring zunehmend komplexer und verschwommener werden. So ist es beispielsweise vor allem Melusine, die als Ordnungstifterin auftritt, während Reymund in seinem unkontrollierten Zorn alles zerstört (vgl. an dieser Stelle die Didaxe des Erzählers, nicht im Zorn zu sprechen, 114, 1–9).

21 Geffroy ist z. B. *starck als ein leo* (148, 8), und als er das Kloster von Malliers wieder aufbauen lässt, sagt man von ihm: *der wolff ist zû einem schefflin worden* (153, 2).

22 *Das lande Norheme das do leit in dem künigreich Norwegen* (105, 24–25).

23 Vgl. 105, 27–31.

24 Auch ist es Reymund, von dem erzählt wird, er habe die Kontrolle über Geffroy verloren (92, 1–3). Der Eber steht in der christlichen Ikonographie für den Kontrollverlust, insofern er hier als Begleitfigur der Todsünde *ira* auftritt, vgl. Braunfels 1972, 135. Interessant ist dabei, dass die Ambivalenz der Ebersymbolik, die Zips 1972 für den *Tristan* beschreibt, auch für Geffroys Figur

Während die Zeichnung der erfolgreichen Söhne wie Uriens, Gyt, Anthoni und Reinhart zur Auszeichnung ihrer besonders noblen Taten und damit ihrer Kultiviertheit im Sinne des höfisch-ritterlichen Ethos wird,²⁵ ist Geffroys Zeichnung ein Kainsmal,²⁶ das an die Blutschuld des Vaters rückgebunden wird und diese mit Geffroys eigenen Taten aktualisiert: Aus dem unabsichtlichen Totschlag des Verwandten wird der absichtsvolle Brudermord. Durch das Verbrechen und die Schuld Geffroys wird Reymund auch die eigene Schuld wieder neu:

Do gieng er in ein kamer </> dar jnn beschloß er sich / vnd klagte do gar ser sein herczenleyde vnd iamer vmb das groß übel / so geffroy hat an dem closter vnd seinem prüder vnd auch an allen münchen begangen </> die do in dem closter waren die verprant er. vnd vieng do an vnd klagete das übel. so er selbs am grafen von Poÿtiers seinem vettern begangen hett. (112, 23–29)²⁷

Was meine Textbeispiele klarmachen sollten: Ein Geflecht von Verweisen (ein Konnotationsnetz, das über Vergleiche, metaphorische oder metonymische Übertragungen und die Wiederholung von Schlüsselbegriffen funktioniert) schafft eine eigene, an den Herkunftsraum des Protagonisten (Wald, *wilde*) rückgebundene Struktur,²⁸ die der Aufstiegsgeschichte des Geschlechts bei aller Orientierung nach oben das Scheitern bereits einschreibt und damit eine spezifische Form der Kohärenz ausbildet. Dieses poetologische Verfahren scheint mir demjenigen

gilt: Die Konnotationen der ‚Wildheit‘ und der Stärke kennzeichnen Geffroy als Heros, dieser lebt das Potential in die positive (Held) wie negative Richtung (Rasender, Verwandtenmörder) hin aus, wobei die negative Seite eng an die Figur des Vaters Reymund und dessen Herkunftsraum geknüpft ist.

25 Zur ‚gezeichneten‘ Familie als einer ‚ausgezeichneten‘ vgl. Mühlherr 1993, 26.

26 Vgl. Kellner 2004, 449–451.

27 Geffroy als ‚heimlicher Protagonist‘ (Keller 2005, 219) ist wie ein Alter Ego seines Vaters Reymund.

28 Diese spezifische Form von Raumreferentialisierung scheint mir über den von Katrin Dennerlein ausgearbeiteten Begriff der ‚Inferenz‘ hinauszugehen und auch in die von ihr beschriebenen Formen übertragener Bedeutung von Raum (Dennerlein 2011, 162–163) nicht eindeutig einzureihen zu sein. Dennerlein kategorisiert in erster Linie narrative Techniken, die konkreten Raum in der Vorstellung des Rezipienten erzeugen, ohne dabei „raumreferentielle Ausdrücke“ zu verwenden, vgl. Dennerlein 2009, 197–198, sowie Dennerlein 2011, 158–165; 159. Mir geht es dagegen um Verweisstrukturen, die einen einmal konkret dargestellten Raum sofort symbolisch aufladen und diese Bedeutung auf zweiter Ebene wieder aufrufen, wobei die Referenztechnik selbst als räumliche, nämlich metonymisch an der Oberflächenstruktur des Textes funktionierende beschrieben werden kann. Raum als bloße Kulisse, der also in seiner Konkretheit bestehen bliebe (ohne sofort mit symbolischer Bedeutung aufgeladen zu werden), gibt es in den von mir untersuchten Texten nicht.

ähnlich, das Armin Schulz für die Erzählung vom *Busant* beschrieben hat.²⁹ Hier werde laut Schulz über das Umschlagen von Metaphorik und eigentlicher Rede eine Kohärenz an der Textoberfläche erzeugt, z. B. im Falle des Protagonisten, dem Königsson aus *Engellant*, der als *engel* bezeichnet wird. Später wird intradiegetisch von den Figuren die Vermutung geäußert, die Königstochter – die sich heimlich vom Protagonisten entführen ließ – sei von einem *engel* entführt worden. Hier ‚kippt‘, so Schulz, die metaphorische in die eigentliche Rede:³⁰ Eine eigene Form der Kohärenz entsteht, also ein ‚roter Faden‘, der auf der Ebene des Erzählens, nicht auf der des Erzählten generiert wird, denn er wird nur durch das *Wie* des Erzählens, also durch Sprache und Bezeichnung hergestellt. Interessant ist, dass diese an der Textoberfläche zu lokalisierende Kohärenzstiftung im *Busant* vom Herkunftsraum des Protagonisten und dessen werthafter Besetzung (hier in Form des etymologischen Wortspiels) ausgeht – genauso wie in der *Melusine*.

Schulz sieht durch diese Logik der kontiguitären Verknüpfung auf der Diskursebene eine Handlungslogik (also Kausalzusammenhänge der Handlung, die wir nach heutigem Verständnis als ausschlaggebend werten würden für das Vorhandensein von Textkohärenz) „suspendiert“.³¹ Ich frage mich, ob man tatsächlich soweit gehen muss, ein ‚entweder ... oder ...‘ anzunehmen? Vielleicht können auch beide ‚Logiken‘ nebeneinander auftreten? Gerade für die *Melusine* scheint mir das der Fall zu sein: Die genealogische Linie, die die Erzählung vielschichtig, aber auch in ihren Vor- und Rückgriffen eben immer linear strukturiert, wie Keller unter dem prägnanten Schlagwort der „Vertikale[n] als Erzählformel“³² herausgearbeitet hat, ist ein eminent zeitlich kodiertes Modell logischer Verknüpfung der Handlung als Nacheinander (davor/danach, Grund/Folge). Dem entgegen steht die räumlich kodierte Fortschreibung der an den Herkunftsraum Reymunds gekoppelten Schuld, weil das Netz der Verweise einerseits vom Herkunftsraum der männlichen Hauptfigur ausgeht, andererseits selbst ‚räumlich‘, nämlich als Nebeneinander an der Textoberfläche funktioniert, das die Zeitebenen zusammenführt: Im Eberzahn Geffroys erscheint das wilde Schwein, in seinem Mord am Bruder der Verwandtenmord Reymunds etc.³³ Dies ist ein zyklisches Zeitmodell

²⁹ Vgl. Schulz 2000.

³⁰ Vgl. Schulz 2000, 436–437.

³¹ Schulz 2000, 493. Vgl. Schulz' weitere Studien zum ‚metonymischen Erzählen‘, Haferland und Schulz 2010 sowie Schulz 2012, 333–343.

³² Keller 2005.

³³ Kellner 2004, 462 weist zwar auf den besonderen Zusammenhang zwischen Geffroy und Reymund hin, sieht hier aber vor allem das ‚Dämonische‘ der Mutter durchschlagen: „Gerade das Geschick Geffroys zeigt, wie die dämonische Kraft in ihrer Tierhaftigkeit durchschlagen und

der ‚Wieder-Holung‘, das das Eine im Anderen sichtbar macht, vergegenwärtigt,³⁴ sodass Zyklik (Ursprung immer wieder mit aufgerufen, Nebeneinander) und Vertikale (Fortschritt, Nacheinander) sich als zwei konkurrierende Erzählformeln zeigen, die die *Melusine* prägen.

Als Zwischenergebnis ist zunächst Folgendes festzuhalten: Man könnte bis hierher sagen, Thüring betreibe Raumerzeugung im Bereich des Mikroräumes der Handlung mit minimalem narrativen Aufwand, die Darstellung des konkreten Herkunftsraumes zeigt kaum eine ausführlichere Beschreibung des die Figuren umgebenden Raumes, meist nur die punktuelle Nennung einzelner Objekte (Wald, Feuer). Der konkrete Herkunftsraum selbst ist also weniger von Interesse, stattdessen wird er für die Figur funktionalisiert.³⁵ Es werden nur wenige Informationen zu Reymunds Herkunftsraum explizit gegeben, deren werthafte Besetzung aber eindeutig an das dichotome Raummodell des höfischen Romans anschließt (Natur vs. Kultur) und dadurch die initiale Schuld präsent hält. Thüring verstärkt damit ein Verweisnetz auf der *discours*-Ebene bzw. stellt es selbst erst her (Eberzahn), das den Herkunftsraum erstens mit symbolischer Bedeutung für die aus ihm herstammenden Figuren auflädt und ihn damit zur Determinanten für die Figuren macht, zweitens in auffälliger Weise mit einem zeitlichen Aspekt verknüpft, der als zyklische Struktur das genealogische Prinzip der Übertragung ausstellt.

sich negativ entladen kann. Abstrakter formuliert erklärt das Dämonische insofern die auch im Spätmittelalter nicht immer domestizierbaren, sondern sich archaisch bahnbrechenden Formen adlig heroischer Gewalt.“

34 Vgl. Czerwinski 1993.

35 Die Betrachtung des Himmels und der Gestirne durch den Grafen Emmerich unterstreicht dies noch, denn es geht hier nicht um ‚Naturbeobachtung‘, sondern um Astronomie, die nach mittelalterlichem Verständnis das einschloss, was wir heute unter Astrologie verstehen: Als *gütter Astronomus* (18, 13–14) orientiert sich der Graf anhand der Sterne nicht geographisch, sondern liest aus ihnen die Zukunft – seine Prophezeiung, umfassender Erfolg für denjenigen, der jetzt seinen Herrn tötet, wird sich in Reymund sogleich konkretisieren. Was hier deutlich wird, ist eine das mittelalterliche Raumverständnis prägende kosmologische Entsprechung von Gestirn- und Weltlauf: Der Mensch findet seinen Weg in den Sternen vorgeschrieben, umgekehrt wird seine ‚Umwelt‘ nicht an sich wahrgenommen, sondern trägt eine Bedeutung, die auf den Menschen hin ausgelegt wird.

3 Melusines Herkunftsraum: Der Blick nach innen und zurück

Wo kommt Melusine her? Bei Jean d'Arras, der seine Erzählung matrilinear beginnt, ist ihr Herkunftsraum deutlich eine andere Welt, nämlich *Avalon, nommé l'Ille Perdue*.³⁶ Avalon ist die Insel, auf die König Artus entrückt wurde, eine Feeninsel.³⁷ Dorthin geht Melusines Mutter Presine nach dem Tabubruch ihres Mannes, König Helmas von *Albanie* (Schottland), und zieht ihre drei Töchter groß, deren jüngste Melusine ist. Dieser Herkunftsraum ist auch Ereignisraum, denn hier beschließen die Schwestern, den Vater aus Rache in den Berg *Brumbloremllion* in *Norhonbelande* (Northumberland, die nördlichste englische Grafschaft an der Grenze zu Schottland) einzuschließen.³⁸ Es ist dieser geographisch zu lokalisierende Ort der Rachehandlung, ein Berg in Northumberland, der bei Coudrette und Thüring unter dem Namen Avalon firmiert.³⁹ Von einem Feenreich ist keine Rede mehr.⁴⁰

Während für Reymund ein Herkunftsraum noch vor seinem ersten Auftritt konkret modelliert wird, ist Melusines Erscheinen auf der Bühne der Erzählung ein plötzliches und unangekündigtes: Sie steht auf einmal da. Ihr Erscheinungsort aber ist alles andere als zufällig zu nennen, auf ihn möchte ich zunächst das Interesse fokussieren. Reymund erleidet nach dem Jagdunfall einen totalen räumlichen und zeitlichen Orientierungsverlust: *das ich nit kund wissen ob ich tod oder lebendig was / wann ich was also von mir selbs kommen das ich nit weste was*

³⁶ Jean d'Arras (Stouff 1932), 10–11. Kein Mensch kann, auch wenn er schon da gewesen ist, dorthin zurückkehren, außer *par aventure*.

³⁷ Vgl. Müller 1990, 1042.

³⁸ Jean d'Arras (Stouff 1932), 11.

³⁹ Vgl. Coudrette (Roach 1982), V. 4411, 5047, 5277. Thüring macht aus Coudrettes *Norhombelände* kurzerhand *Norheme*, *das do leit in dem künigreich Norwegen* (105, 24–25); offenbar hat er mit dem Namen nichts anfangen können, so Müller 1990, 1071. Der *perg Awelon* begegnet u. a. 138, 3 und 143, 2 (Kapitelüberschriften) sowie 139, 8 und 146, 31.

⁴⁰ Bei Thüring in der Vorrede lesen wir gar, Melusine sei *auß dem berg Awalon kommen [...] / der selb berg leyt in franckreych* (11, 3–4). Der ‚fremde‘ Klang des Namens Avalon wird mit dem des bekannten Nachbarlands Frankreich kaschiert, und wenn das Bemühen, der Protagonistin Melusine eine diesseits verortbare Herkunft anzudichten, hier auch allzu aufgesetzt ist – schließlich liegt der Berg *Awelon* in der Erzählung dann in *Norheme* (Norwegen) und nicht in Frankreich –, so ist doch bereits ein Erzählprogramm zu erkennen: Melusines anderweltlicher Herkunftsraum ist ausgespart, stattdessen wird sich um Ersatz bemüht, und diesen bieten die Orte, an denen Melusine die für ihre Geschichte wichtigen Handlungen vollzieht (so z. B. die Berghöhle).

ich tett oder wo ich was (23, 12–14). In diesem Zustand erreicht er einen Brunnen *genant der turst brunn* (22, 4–5), neben diesem steht Melusine.

Warum steht Melusine ausgerechnet bei einem Brunnen? Vergleicht man hier wiederum mit Thürings Vorgängern Jean d'Arras und Coudrette, so fällt auf, dass Jean d'Arras die Quelle bzw. den Brunnen⁴¹ als Erscheinungsort für Feen schlechthin zeigt. Die magische Vorstellung vom Wasser als Element des Übergangs, als einer Grenze zwischen den ‚Welten‘, die zugleich trennt und verbindet, ist hier noch deutlich wirksam. Schon der König *Elinas* (Helmas) findet die Fee *Presine* an einer Quelle (*une moult belle fontaine*), als ihn bei der Jagd großer Durst überfällt.⁴² Dieses Ereignis scheint mit aufgerufen, wenn *Remondin* (Reymund) auf *Melusigne* trifft, wieder an einer Quelle, die diesmal den Namen ‚Durstquelle‘ trägt und aufgrund außergewöhnlicher Vorkommnisse auch als ‚Feenquelle‘ bekannt ist.⁴³ Zudem kennzeichnet sie ihre abgeschiedene Lage in einer wilden Schlucht, umgeben von Felsen und Wald, als Sonderort, Mitternacht und Mondschein indizieren die Sonderzeit.⁴⁴ Diese räumlichen und zeitlichen Kennzeichen des Ortes als eines Grenzbereichs zwischen dieser Welt und einer anderen laden ihn mythisch auf.⁴⁵ Sie sind bei Coudrette bereits ausgespart, dennoch wird der Name und die anderweltliche Konnotation übernommen, indem erzählerauktorial die Entstehung der Quelle auf das Wirken von Feen zurückgeführt wird.⁴⁶ Bei Thüring ist der *turst brunn* zunächst wie selbstverständlich in die Topographie der ‚bekannten‘ Welt der Geschichte integriert. Reymunds zielloses Herumirren

41 Das französische *fontaine* kann, wie das mhd. *brunne*, beides heißen, aus dem Kontext scheint jedoch zumindest bei Jean d'Arras zu erhellen, dass hier eine natürliche Wasserquelle ohne menschliche Befestigung in der Wildnis vorgestellt ist. Dass bei Thüring im Zuge der Relativierung mythischer Elemente auch die Wasserquelle durch menschliche Befestigung kultiviert ist, zeigt etwa der Holzschnitt des Erstdrucks von 1474 (München BSB, Inc. c.a. 295), der eine holztrogartige Einfassung der Quelle darstellt, vgl. die Abbildung bei Müller 1990, 22.

42 Jean d'Arras (Stouff 1932), 6.

43 Jean d'Arras (Stouff 1932), 23: *Et arriva sur une fontaine nommee la Fontaine de Soif, et aucuns la nommerent la Fontaine Faee, pour ce que mainte aventure y est avenue du temps passé et avenoit de jour en jour.* („Und er kam zu einer Quelle, der sogenannten ‚Quelle des Durstes‘, und einige nannten sie ‚die Feenquelle‘, weil in der Vergangenheit so manches außergewöhnliche Erlebnis sich dort ereignet hat und sich von Tag zu Tag noch ereignet.“ Übers. C. R.)

44 Jean d'Arras (Stouff 1932), 23: *Et chevaucha tant que la nuit le prist et que il fu myenuit. [...] Et estoit la fontaine en un fier et merveilleux desrubaux, et avoit grans rochiers au dessus et belle prairie au long de la valee, outre la haulte forest. Et la lune luisoit clere.* („Und er ritt so lange, dass die Nacht hereinbrach und es Mitternacht wurde. [...] Die Quelle lag in einer mächtigen und wilden Schlucht, große Felsen über ihr und schönes Grünland das Tal entlang, jenseits der tiefe Wald. Und der Mond leuchtete hell.“ Übers. C. R.)

45 Vgl. zur Mythizität von Sonderraum und Sonderzeit Schulz 2012, 310–321.

46 Coudrette (Roach 1982), V. 485–486: *La Fontaine de Soif jolye / Qu'on dist qui vient de fayerie.*

in der Wildnis führt ihn also zu einem Ort, der erzählerauktorial als bekannter und zu lokalisierender Punkt der fiktiven Welt ausgegeben wird. Dass es sich hier um einen Ander-Ort handelt, erfahren wir erst im Nachhinein aus der Figurenperspektive des neuen Grafen Bertram von Poitiers: Er habe gehört, man habe dort schon oft *fremder wunder vnd abentewr* (33, 5–7) gesehen. Obwohl es der Handlungschronologie gemäß Nacht sein muss, wird darauf nicht hingewiesen, und es entsteht der Eindruck, die Szene am Brunnen spiele sich tagsüber ab (22–27). Die mythischen Konnotationen sind also weitgehend zurückgenommen, indem sie auf Andeutungen reduziert und als ein Hörensagen in die Figurenperspektive verlegt werden.⁴⁷ Zu erklären ist diese das Mythische an der Oberfläche relativierende Bearbeitungstendenz sicherlich mit der Inanspruchnahme Melusines als Ahnherrin christlicher Adelsgeschlechter bei Coudrette und Thüring,⁴⁸ woraus sich eben jene Spannung zwischen Zeichnung und Auszeichnung (Dämonie und Potential) des Geschlechts ergibt. Schon in der Brunnenszene betont Melusine ihre Rechtgläubigkeit und beweist sie mit dem Aufsagen des Glaubensbekenntnisses (25, 3–10).

Das Anderweltliche ihrer Herkunft wird jedoch weniger getilgt als vielmehr sublimiert, unter die Oberfläche und ins Innere gerückt. Indem Thüring den Ort des Brunnens und dessen seltsam tautologischen Namen als ‚realgeographisch‘ übernimmt, wächst gerade dem Raum eine symbolische Bedeutung im Hinblick auf Melusines anderweltliches Wesen zu, das von der Textoberfläche der Handlung mehr und mehr verbannt wird. Der Brunnen verweist nun bereits auf ihre wahre Identität als *merfeyin* (Wasserfee).⁴⁹ Er hat wie Melusine einen oberen, sichtbaren und einen unteren, unsichtbaren Teil. Als Vertikale führt er

⁴⁷ So weiß etwa Reymund beim Anblick der wunderschönen Melusine trotz ihrer *adeliche[n] gestalt* (22, 6–7) zunächst nicht, *ob das ein gespenst oder fraw wår* (23, 1).

⁴⁸ Vgl. Müller 1990, 1025. Coudrette dichtet für die Herren von Parthenay, sein Auftraggeber ist Guillaume VII. Larchevêque (Abschluss des Werks zw. 1401–1405, vermutl. vor 1403), Thüring für den Markgrafen Rudolf von Hochberg, Graf von Neuchâtel (Abschluss 1456), vgl. Müller 1990, 1020–1021.

⁴⁹ Coudrette gibt in seiner Vorrede lediglich die Information, die Stammutter Melusine sei eine Fee gewesen (Roach 1982, V. 75–76). Thüring dagegen teilt schon in der Vorrede alle wichtigen Informationen zu Melusine mit: Bereits im ersten Satz heißt es, sie sei *ein merfaym* gewesen und *alle samstag von dem nabel hin vnder ein grosser langer würm / dann sj ein halbe gespenste* was (11, 2–6). Eine Strategie der Informationsvergabe vorab, die sich auch in den ständigen auktorialen Vorhersagen und Warnungen abzeichnet. Die aus solcher Informiertheit resultierende Verlagerung der Aufmerksamkeit auf das ‚Wie‘ des Erzählens betont Thüring selbst, wenn er in der Vorrede im Folgenden die Fragen des Rezipienten antizipiert, deren erste lautet: *Wie aber sich die genant Melusina erzeigte am ersten [...] werdent ir alles hernach hören auff das kürczest* (12, 19–23). Damit ist die Brunnenszene explizit markiert.

ins Erdinnere und damit raumsemantisch zurück in der Zeit. Es wird hier ein Prinzip der Blicklenkung sichtbar, das alle zentralen Szenen um die Herkunft Melusines regiert: der Blick nach innen, auf ein verborgenes Geheimnis, das auf den Ursprung verweist. Die Tautologie des Namens ‚Durstbrunnen‘ steht nun – aus ihrem ursprünglichen Kontext gelöst – in ihrer Analogie von Problem und Lösung für das Verhältnis von Reymund und Melusine: Wie der Brunnen den Durst löscht, hilft Melusine Reymund aus seiner Notlage, sie zeigt dem Raumlosen, dem der eigene Herkunftsraum unzugänglich geworden ist, einen Weg auf, sich eine neue Herrschaft zu gründen. Genaugenommen ist die Problem-Lösungs-Analogie eine wechselseitige, denn für Melusine ist die Verbindung mit Reymund die Möglichkeit, ihren Fluch abzulegen und zur Sterblichen zu werden.⁵⁰ Melusine und Reymund sind also zwei, die ihre Herkunftsräume verloren haben, sie sind buchstäblich ohne Raum, wie ihr Aufeinandertreffen im ‚Niemandland‘ zeigt, dessen einzige erzählte räumliche Gegebenheit der Durstbrunnen ist. Was sich nun, nach dem Bündnis der beiden, anschließt, ist die Konstituierung eines neuen Herkunftsraums als Ausgangspunkt für das eigene Geschlecht. Äußerst interessant scheint mir dabei das Verfahren der ‚Raumerschließung‘ durch Ausdehnung von einem Punkt aus, auf dessen Beschreibung großer Wert gelegt wird. Melusine weist Reymund an, vom neuen Grafen Bertram ein Lehen zu fordern, nämlich so viel Land, wie er in eine Hirschhaut einschließen könne (27, 1–3).⁵¹ Das Ganze müsse *als hie an diser stat vnd bey disem brunnen* (26, 29–27, 1) stattfinden, und so wird es dann auch gemacht: Zwei Unbekannte nehmen die in feine Riemen geschnittene Hirschhaut,

die steckten einen pfal auff ein ort in die erden / vnd bunden das ein ortt des langen hirß riemen an den pfal vnd vmbzugen da den velß vnd den vorgeantent turst brunnen / vnd gar ein miche weyte des tals darunder auff den bach hin der da floß (32, 3–7).⁵²

Das Abstecken des Besitzes vollzieht sich rund um den Durstbrunnen, dieser bildet gewissermaßen das ‚Zentrum‘ des neuen Herrschaftsraums.⁵³ Er sym-

50 Dies erfahren wir aus der beschrifteten Steintafel von Melusines Mutter Presine, die Geffroy in der Berghöhle am Grab des Königs Helmas (Melusines Vater) findet (139, 24–140, 2), dazu siehe unten.

51 Das ist dieselbe List, mit der Dido in Vergils *Aeneis* das Land zur Gründung Karthagos erwirbt (1, 368), vgl. *Eneasroman* (Kartschoke 2004), V, 313–337.

52 Auch hier ist die Spannung zwischen der Wirkung anderweltlicher Mächte und der rationalen Erklärung durch List spürbar.

53 Der Erstdruck-Holzschnitt zu diesem Kapitel stellt es genau so dar: Abgebildet sind die Männer, die mit dem Riemen aus Hirschhaut vom Brunnen in ihrer Mitte ausgehen, vgl. Müller 1990, 32.

bolisiert, dass der Aufstieg des Geschlechts, jene Vertikale der genealogischen Erfolgsgeschichte (Keller), die scheinbar hier gründet und kontinuierlichen Fortschritt bedeutet, nach innen-unten (räumlich) und in die Vergangenheit (zeitlich) verlängerbar ist, also einen Ursprung vor dem Ursprung verbirgt.

Die Befreiungs- und Eroberungsaventuren der Söhne und Enkel zeichnen in Zeitschichten genau jene räumliche Bewegung der Ausweitung des Herrschaftsraums nach, die hier *in nuce* vorgezeichnet ist. Und auch der Blick nach innen und zurück, durch den Brunnen angedeutet, wird auf der Handlungsebene realisiert. Analog dem Aufbau des neuen Herkunftsraums aus einem bekannten Außen- und einem unbekanntem Innenraum, gibt es in der Burg *Lusinyen*, die Melusine erbaut und nach ihrem Namen benennt (45–46), eine Kammer, die Reymund nicht betreten darf: Sie dient Melusine *zů irer hejmlikejt* (96, 31) und ist mit einer eisernen Tür verschlossen (97, 1); immer samstags hält sich Melusine hier auf. Im Innersten des weiten Herrschaftsraums gibt es also diesen ‚blinden Fleck‘ der Unkenntnis für Reymund, der hier konkret räumliche Gestalt erhält. Als Reymund eines Samstags entgegen seines *gelüb vnd eide* (95, 31) das Tabu bricht und ‚wissen‘ will, macht er mit dem Schwert ein Loch in die Tür und sieht Melusine im Bad:

[...] *sj was von dem nabel auff auß dermassen vnd vnaußsprechlich ein schön weiplich pilde von lejß vnd von angesicht vnseglichen schön / Aber von dem nabel hinab do was sy ein grosser langer vejntlicher vnd vngehewrer wurmes schwancz von ploer lasur mit weisser silberin varbe. vnd darunder silberin tröpfflin gesprenget vnder ejnander. als dann ein schlang gemeinglich gestalt ist.* (97, 16–22)

Nur bei Thüring ist der Nabel das zentrale Element der *descriptio* Melusines. Während Jean d'Arras und Coudrette Reymund von oben nach unten schauen lassen, damit die Beschreibungsrichtung gemäß mittelalterlicher Poetik *a capite ad calcem* verläuft,⁵⁴ blickt Reymund bei Thüring nicht nur als erstes auf den Nabel Melusines, sondern auch explizit vom Nabel aus nach oben und nach

⁵⁴ Zwar ist auch bei Jean d'Arras (Stouff 1932), 242, der Nabel prominent als Trennungslinie der beiden Körperhälften, aber die Beschreibungs- und damit Blickrichtung geht von oben nach unten: [...] *et [Remond] voit Melusigne en la cuve, qui estoit jusques au nombril en figure de femme et pignoit ses cheveux, et du nombril en aval estoit en forme de la queue d'un serpent*, [...]. („und Remond sah Melusine im Bad, die bis zum Bauchnabel die Figur einer Frau hatte und ihre Haare wusch, und vom Bauchnabel aus abwärts hatte sie die Form eines Schlangenschwanzes“; Übers. C. R.). Bei Coudrette (Roach 1982), V. 3065–3076, ein ähnlicher Befund: *Jusqu'au nombril la voit si blanche / Comme la nege sur la branche, / [...] Maiz queue ot dessoubz de serpent, / [...]*. („Bis zum Bauchnabel sah er sie so weiß sein wie Schnee auf einem Ast, [...] aber darunter hatte sie einen Schlangenschwanz“; Übers. C. R.)

unten. Der Nabel, selbst rund geformt, impliziert bei Thüring eine kreisförmige Lenkung des Blicks und er steht damit ganz im Zeichen einer zyklischen Erzählstruktur: Er ist das Signum der Herkunft, des Ursprungs, und verweist hier insofern gleichermaßen auf Melusines noch immer verborgene Familiengeschichte wie auf die genealogisch fragwürdige Identität der Söhne Reymunds.

Reymunds Blick ins abgeschlossene Innerste seines Hauses enthüllt die weibliche Badekammer als ‚Heterotopie‘.⁵⁵ Es zeichnet sich damit eine topologische Umbesetzung von Raumsemantik ab, die gerade für die Frühe Neuzeit spezifisch ist: Das Fremde und Unheimliche, hier die anderweltliche Herkunft der Ehefrau, ist nicht mehr draußen, in der Ferne verortet (Aventiure), sondern drinnen, im Haus, also in der Nähe des ‚eigensten‘ Lebensbereichs. Auf diese Art wird das ‚Heimliche‘ im ursprünglichen Sinne, nämlich das, was zum Heim gehört und deshalb vertraut ist,⁵⁶ in sein Gegenteil verkehrt: Das Unwägbare, das Unheimliche bedroht die Protagonisten im frühneuzeitlichen Erzählen deshalb auf eine virulentere Art und Weise als etwa jene des höfischen Romans, weil es jetzt nicht mehr von Außen kommt, sondern von Anfang an unerkannt im Innersten sitzt und die Identität der Figuren von dort her implodieren lässt. Reymunds Blick ist ein Blick in die ‚andere Welt‘ und damit zugleich in eine andere Zeit: Das samstägliche Baderitual kaschiert die Unbedingtheit einer zyklischen ‚Heterochronie‘, nämlich der Verwandlung des Schlangenleibs. Wie der Brunnen die Verknüpfung von Raum und Zeit bereits andeutete, so wird sie hier evident in der Zyklik des mythischen Verwandlungszwangs, der Reymund mit dem Blick durch die Tür auf das ‚Jetzt‘ zugleich in die Vergangenheit und in die Zukunft sehen lässt.⁵⁷ Was für den männlichen Protagonisten Reymund bereits deutlich wurde, gilt auch für die Protagonistin: Das Moment der Zyklik bindet Melusine an den Herkunftsraum (Wasser, Anderwelt) zurück und steht damit quer zur genealogischen Fortschrittsteologie.

55 Vgl. Foucault 1993. Die Überlegungen Foucaults zur Heterotopie scheinen mir hier trotz ihrer Ahistorizität auf einer abstrakten Ebene interpretatorisch fruchtbar zu machen zu sein, weil sie erkennen lassen, dass die Heterotopie, durch ihre Lage mitten in der Gesellschaft und doch abgeschlossen von dieser, immer von der Gesellschaft her gedacht und konstituiert ist, insofern deren spezifische soziale Strukturen spiegelt. Zur Verwendung des Begriffs der ‚Heterotopie‘ aus mediävistischer Perspektive außerdem Schulz 2012.

56 Vgl. Lexer 1 (1872), 1217, s. v. heimlich, heimlich, heinlich.

57 Die Verschränkung der drei Zeitebenen wurde bei der ersten Begegnung mit Melusine am Brunnen außerdem evident durch Melusines Wissen über Reymunds Vergangenheit und seine Zukunft, die sie vielschichtig auf das ‚Jetzt‘ des beiderseitigen Zusammentreffens bezieht, vgl. 23, 28–27, 22.

4 ‚Mise en abyme‘: Im Herkunftsraum vom Herkunftsraum erzählen

Ich möchte Geffroys Fund der mütterlichen Familiengeschichte in der Berghöhle in diesem Sinne als Höhepunkt des Aufeinandertreffens von Zyklisch und Vertikale lesen, da nun dem Fruchtbarwerden des prekären Herkunftsraums als ‚Generator‘ neuer Herkunftsräume, die sich bis in die Enkelgeneration hinein multiplizieren, die Restitution des verlorenen Herkunftsraums gegenübergestellt wird. Es steht zu vermuten, dass es einen Zusammenhang zwischen der bisher aufgezeigten Konstellation und dem Auftreten komplexer Erzähltechniken wie der ‚Erzählung in der Erzählung‘ oder der ‚Mise en abyme‘ gibt, dass ein verlorener oder beschädigter Herkunftsraum in der Poetik der Frühen Neuzeit als Erzählgenerator fungiert. In doppelter Hinsicht: Denn nicht nur das Erzählen dreht sich um das neu Entwerfen und Restituieren eines Herkunftsraums, sondern auch das erzählte Erzählen. Die Frage nach der Situativität des ‚Erzählens im Erzählen‘ ist hier zudem interessant, weil die zentrale – eine große Menge an Erzählzeit wie an erzählter Zeit umfassende – Metadiege in der *Melusine* in einem Herkunftsraum situiert ist, der damit von der ‚Ereignisregion‘ zum ‚Erzählraum‘ wird.⁵⁸

Kurz zur Situation: Geffroy trifft in *Norheme* ein, das unter der Schreckensherrschaft des Riesen Grymmolt leidet. Dieser lebt auf einem Berg, wo Geffroy ihn zum Kampf stellt, schwer verwundet kann sich der Riese jedoch durch ein Felsloch ins Innere des Berges flüchten. Geffroy verfolgt ihn und findet im Bergesinneren eine Höhle, die zur Grabkammer des Königs Helmas wurde, als seine drei Töchter Melusine, Meliora und Palantine ihn aus Rache für seinen Tabubruch ihrer Mutter Presine gegenüber darin einschlossen – denn er hatte Presine entgegen seines Schwurs im Kindbett besucht. Nach seinem Tod hat Presine sich an ihren Töchtern gerächt, indem sie sie mit unterschiedlichen Flüchen belegte, und sie hat Helmas in dieser Höhle ein Grabmal errichtet. All dies liest Geffroy als in der Ich-Erzählung Presines. Sie steht auf einer Tafel geschrieben, welche Teil des Grabmals des Königs Helmas ist: Zu Füßen seiner steinernen Liegefigur befindet sich *ein gehawen frawenpilde* (138, 7), das die Tafel in Händen hält.

Die poetologische Raffinesse dieser Szene als ‚Mise en abyme‘ ist bereits hinreichend gezeigt worden.⁵⁹ Sie ist auch vom Aspekt des Herkunftsraums her betrachtet ausschlaggebend, denn das Land von Melusines Vater, Geffroys

⁵⁸ Unter dem Begriff des ‚Erzählraums‘ verstehe ich nach Dennerlein 2009, 126–127 einen erzählten Raum, in dem auf einer zweiten Ebene wiederum erzählt wird.

⁵⁹ Kiening 2005; Keller 2005.

Großvater, wird mit ihr zum Schauplatz. Aus der vermeintlichen Ereignisregion einer erneuten Herrschaftsnahme wird der Schauplatz für eine Erzählung vom Herkunftsraum selbst, der paradoxerweise ‚bis ins Unendliche‘ entzogen bleibt, so weit Geffroy sich ihm auch annähert. Tatsächlich wird mit Presines Ich-Erzählung und den zahlreichen Deiktika⁶⁰ „das raumzeitliche und personale Orientierungszentrum“⁶¹ hier verortet, in einer Grabkammer, die in einer tiefen Höhle liegt, die in einem Berg liegt, der im Land von Melusines Vater steht. Der Text inszeniert sich damit kunstvoll selbst als „Ort des Geheimnisses“⁶² und führt vor, was er selbst macht: Im Erzählen vom Herkunftsraum Herkunft stiften (Keller), aber eben nicht, indem *ein* konkreter Herkunftsraum fassbar würde, sondern indem dieser immer weiter in ein räumliches Innen und ein zeitliches Vorher versetzt, immer mehr entzogen wird. Durch das Mittel der Metadiegesen wird der Höhlenraum zu einem ‚Erzählraum‘ und die Erzählung zweiter Ordnung ist nun der ‚Ort‘, an dem der verlorene anderweltliche Herkunftsraum sozusagen als Fluchtpunkt all seiner Ersetzungen und ihrer symbolischen Verweisstruktur aufscheint, jedoch nur in einer Andeutung Presines zu ihrem Verbleib nach dem Verlassen des Königs Helmas: *vnd also schied ich von im vnd fürdt mein tōchter mit mir dohin. vnd es west mein gemahel noch nyemandt nit wo ich oder die tōchter ye bekamen.* (138, 19–139, 3)

Anhand der Höhlenszene werden die wesentlichen Aspekte des Erzählens vom Herkunftsraum in der *Melusine* abschließend deutlich: (1) die Entdeckung des Innenraums, (2) die Determiniertheit der Figuren vom Herkunftsraum her (Motivation von vorn), (3) die Ungeschiedenheiten von Raum und Zeit.

(1) Was die beiden vorher analysierten Szenen – Reymunds Begegnung mit Melusine und sein Erblicken ihrer wahren Gestalt durch das Loch in der Tür – im Bezug auf die symbolische Funktion des Raumes beobachten ließen, verdichtet sich jetzt: Der Innenraum als Ort des Geheimnisses wird von Geffroy erkundet – worin sich eine Steigerung der drei hier vorgestellten Schlüsselszenen unter dem Aspekt der Wahrnehmung von Innenraum festhalten lässt, von der Andeutung über den Blick hinein bis hin zum Betreten. Diese ‚Entdeckung des Innenraums‘ gilt nicht nur auf der Handlungsebene für die Figur Geffroy, sondern genauso für den Text, denn im Vergleich zu einem eher punktuell und ohne großen Beschrei-

⁶⁰ Vgl. 138, 8: *Dises ist der durchleüchtig vnd großmechtig künig Helmas [...] der hie begraben leit.* 139, 7: *so hie gegenwertig leit*; 139, 15–18: *do bestettiget ich in vnder disen stein so hie gegenwertig steet / Vnd ich ließ dieses grab also machen vnd darauff sein gestalt hawen Darumb das die / die dise tafeln ansehen oder lesen sein ingedenck weren.*

⁶¹ Dennerlein 2011, 160.

⁶² Kiening 2005, 3.

bungsaufwand, meist erzählerauktorial erzeugten Außenraum, werden nun verschiedene narrative Darstellungstechniken verwendet wie figural-fokalisierte Raumwahrnehmung, Beschreibung, Kommentar und Metadiegeese.⁶³ Genau wird aus der Figurenperspektive beschrieben, wie Geffroy das Loch im Felsen sucht, ins finstere Bergesinnere gelangt und sich dort vorantastet:

DO süchet er das loch so lang vnd vil piß das er es vande [...] vnd ließ sich an seiner glene [Lanze, C. R.] vnder sich in den vinstern vngehewren velsen / vnd do er hinab kam / do nam er sein glen beÿ dem einen ende eisenshalb vnd süchte allenthalben ob er mócht den risen vinden. [...] do er vand einen schein des tages do nam er sein glen für sich / vnd tastete mit der glene piß das er ein schöne kamer vand. dieselb in den velsen gehawen was vnd nit mer dann ein thür hette / vnd also beschawet er die kamer vnd den reichthum so dar jnnen was. (137, 1–23)

Die *descriptio* des Kammerinneren und des Grabmals schließt sich direkt an (137, 24–138, 8) und behält im Modus der Annäherung von außen nach innen, vom Gesamteindruck zu den Details, die Perspektive des sich dem Grabmal nähernden Geffroy bei.⁶⁴

Es was auch auff dem erhaben kosparlichen vnd schönen grabe gehawen von Calcedonien [aus Chalcedon, C. R.]⁶⁵ ein künig gewoppenet vnd gekrónet also ligende vnd was dabey zú desselben künigs füssen ein gehawen frawenpilde / das hett ein tafel in den henden dar jnnen stünd geschriben. (138, 4–8)

Die Schrift der Tafel resp. Erzählung der Presine folgt direkt darauf, so als würde Geffroy sie in diesem Moment lesen. Die Blickrichtung nach innen wird in dieser Szene also beibehalten, die narrativen Mittel der Raumdarstellung gestalten einen – für den Rezipienten im Verbund mit der Figur – schrittweise zu entdeckenden Innenraum, dessen Objekte eine Spur legen für einen Weg immer noch weiter nach innen, zum Geheimnis der Herkunft. Dieser Weg wird dann aber einer sein, der nicht im Raum, sondern nur in der Zeit beschriftet werden kann: im Modus der Erzählung.

⁶³ Terminologie vgl. Nünning 2009, 45–46.

⁶⁴ Einzig der erklärende Zusatz nach der Erwähnung kostbarer Edelsteine, mit welchen das Grab geziert ist, *dann der edeln stein auch gar vil wúchssen in demselben perg* (137, 29–30), könnte als auktorialer Erzählerkommentar aufgefasst werden, wobei Geffroy dies auf seinem Weg zur Grabkammer im Lichtschein auch gesehen haben kann.

⁶⁵ In mittelalterlichen Beschreibungen ist der Chalcedon meist als bleicher, trüber Stein charakterisiert, ein „Halbedelstein von milchig-weißen oder grauen Tönen“ (Müller 1990, 1077).

(2) Nicht zufällig ist es Geffroy, dessen „biographische Linie [...] die Einheit der Handlung stiftet“.⁶⁶ Gerade an ihm zeigt sich die Determiniertheit der Figuren durch ihre Herkunft, in doppelter Weise: Geffroys Weg führt immer zurück, weil über ihn die problematische Herkunft von Vater und Mutter verhandelt wird. Es ist dieser Sohn, der die symbolische Konnotation des Herkunftsraums des Vaters einlöst und damit dessen Ursprungsschuld im zweifachen Sinn wiederholt, indem er sie gleichzeitig präsent hält und durch den Brudermord steigert. Geffroy entscheidet sich gegen den Aufbruch zur *aventure* im fernen *Norheme*, damit gegen die Vertikale, und kehrt stattdessen in den Raum der Herkunft zurück, eine Kreisbewegung, die erzählstrukturell aufs Engste mit anderen zyklischen Verläufen wie der Entdeckung von Melusines wahren Wesen und Reymunds Tabubruch verknüpft ist, letzteren sogar motiviert.⁶⁷ Als Geffroy nun nach *Norheme* fährt, wird deutlich, dass es sich dabei nur um eine scheinbare Handlungsalternative gehandelt hatte, denn auch sein größtes (und letztes) Abenteuer führt ihn ‚zurück‘: In der Fremde findet er das Eigenste, nämlich die Wurzeln seines Geschlechts und damit die eigene Identität.⁶⁸ Evident ist damit zugleich, dass der Befund prekärer Herkunftsräume im frühneuzeitlichen Erzählen mit einer Identitätsproblematik der Figuren zusammenhängt. Diese wissen nicht, woher sie kommen, insofern auch nicht, wer sie sind (Geffroy),⁶⁹ oder ihre Herkunft ist

66 Mühlherr 1993, 15.

67 Die Handlungsstränge werden vom Erzähler zunehmend komplexer verstrickt, sodass Reymunds Tabubruch und Melusines Abschied mit Geffroys Abenteuer in *Norheme* nicht nur erzählstrukturell eng verschränkt (Anachronien der Erzählzeit), sondern auch als sich teilweise gleichzeitig ereignende Handlung (erzählte Zeit) suggeriert werden. Dem Boten aus *Norheme* befiehlt Geffroy vor seinem Aufbruch zum Kloster Malliers, zu warten, bis er wieder zurückkomme (107, 28–108, 5), was es dem Erzähler ermöglicht, den Handlungsstrang von Geffroys *Norheme*-Aventure und den von Reymunds Tabubruch als gleichzeitiges Geschehen darzustellen: Die Schiffsreise wird genutzt, um Geffroys Handlungsstrang stillzustellen und den von Reymund und Melusine einzufügen: 110, 15–111, 10 (Ablegen des Schiffs und Fahrt über das Meer Richtung *Norheme*) und 127, 6–10 (Anknüpfung an die bereits erwähnte Schifffahrt und Anlegen in *Norheme*).

68 Es ist nur logisch, dass Geffroy keine Nachkommen hat. Er setzt die Vertikale der Genealogie nicht fort. Das Herrschaftsangebot der Landesherren von *Norheme* als Belohnung für die Befreiung von den Riesen lehnt er ab (105, 30–106, 5), womit er sich deutlich von der Strategie seiner Brüder absetzt. Als klar wird, dass ihm als Erben des Königs Helmas das Land sowieso zusteht, nimmt er die Herrschaft zwar an, überträgt sie aber sofort wieder den Landesherren und kehrt nach Hause zurück (145, 17–146, 6). Dort angekommen, tritt er ein weiteres Mal als Mittler der Zyklik auf: Durch Geffroys Mord an seinem Onkel, Reymunds Bruder (147–148), nimmt der Sohn Reymund des Vaters Reymund nicht gelebte Rolle als Erbe der Grafschaft vom Forst ein: Die Ersetzung ausgerechnet durch den Gleichnamigen relativiert einen genealogischen Fortschritt.

69 Kiening 2005, 15 weist darauf hin, dass bei Geffroys Kämpfen jeweils „Fragen nach seiner Identität und Herkunft sichtbar [machen], daß es um mehr geht als nur heroische Bewährung.“

so problematisch, dass sie sie verbergen und sich eine neue Identität zulegen müssen (Melusine, Reymund).

(3) Es wurde bereits deutlich, dass Raum, vor allem der anderweltliche Herkunftsraum, in der *Melusine* eminent zeitlich besetzt ist, dass neben einer genealogischen Chrono-Logik eine vom Herkunftsraum ausgehende Topo-Logik den Text strukturiert. Die Beobachtung von Überblendungen oder Ungeschiedenheiten von Zeit und Raum war dabei bereits an für den Handlungsverlauf zentralen Szenen zu machen, wobei diese gerade in ihrer Blicklenkung nach innen stets weiterverweisen. Die Grabkammer in der Berghöhle als ‚Zeitenraum‘ (Kiening) steht gewissermaßen am Beginn / Ende dieser räumlichen Schachtelung. Der Berg Awelon ist wie der Durstbrunnen eine Anhäufung von Zeitschichten und wie der Brunnen öffnet der Berg in Form einer Höhle – jenes *vinster loch* (134, 5) im Felsen – den Weg hinab, also zurück in der Zeit, und ins Verborgene. Während Reymund (und mit ihm der Leser) vorerst nur einen Blick ins ‚Heterotop‘ erhaschen konnte, befindet sich Geffroy mitten darin⁷⁰ und erfährt, die ‚Erzählung in der Erzählung‘ lesend, die Überblendung der Zeitschichten Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft am eigenen Leib, indem Presines steinerne Figur neben ihm steht, ihre Ich-Stimme zu ihm spricht, und er selbst Teil der Erzählung ist.⁷¹

Dem ist hinzuzufügen, dass Geffroy bezeichnenderweise und im Gegensatz zu seinen Brüdern auf diese Fragen nicht mit der Angabe seines Geschlechts und seiner Herkunft antwortet, sondern nur mit seinem Eigennamen: *Jch pin geffroy mit dem zan* (102, 27–28).

70 Zur Höhle als ‚Heterotop‘ Kiening 2005, 17–18.

71 In die Höhle, so spricht Presine ‚durch die steinerne Tafel‘, *hat kein mensch mügen kommen Es were dann desselbigen geschlechtes von mir Oder von meinen töchtern herkommen* (139, 18–20). Die Zukunft Geffroys und seines Geschlechts ist präsent durch die Erwähnung der beiden Schwestern Melusines und ihrer Flüche, die jeweils Abenteuer darstellen: Mit ihnen beschäftigt sich der letzte Großteil des Textes, insofern sind hier – auf *discours*-Ebene – die zukünftigen, zu erzählenden Sujets der Geschichte verankert. Das Abenteuer des zweiten Fluchs der Schwester Meliora will Gyss, der Sohn Gyots bestehen, scheitert aber daran, was den Niedergang seines Königreichs zur Folge hat. Das Abenteuer der Schwester Palantine will Geffroy im Alter selbst bestehen, wird aber krank und stirbt. Zukunft und Vergangenheit sind hier nicht nur über die verwandtschaftlichen Relationen von Rettern und zu Rettenden (Großtante und Tante) überblendet, sondern auch durch die zyklische Struktur der Abenteuer, die nur scheinbar Chancen auf genealogischen Fortschritt sind, eigentlich aber das Ende einläuten.

5 Vom Unheimlichwerden des Heimlichen: Ergebnisse und Ausblick

Für die Interpretation der *Melusine* Thürings ist es mir zunächst wichtig, festzuhalten, dass gerade die Untersuchung des Herkunftsraums des männlichen Protagonisten Reymund ein neues Bild ergibt: Das prekäre Moment der Herkunft hat man bisher immer an der Figur Melusine und ihrer anderweltlichen Abstammung festgemacht – gerade Thüring aber gewichtet die Herkunft des männlichen Protagonisten Reymund als ebenso prekär. Wie Beate Kellner anhand der Stofftradition gezeigt hat, verschwimmt im Laufe der Wiedererzählungen die Grenze zwischen Menschen- und Dämonenwelt zunehmend:⁷² Thüring scheint sie noch weiter zu verwischen, indem er Reymunds Identitätsproblem (Schuld) und sein verhängnisvolles Charakterproblem (Zorn) metonymisch an dessen Herkunftsraum bindet und den Sohn Geoffroy auf diese Weise von väterlicher Seite ‚erben‘ lässt, was die Peripetie der gesamten Familiengeschichte verursacht. Die Determiniertheit der Hauptfiguren und der gesamten Nachkommenschaft durch ihre Herkunft wird damit sichtbar.⁷³ Sie zeigt sich nicht nur in der Motivation zur ständigen räumlichen Neugründung oder Eroberung (Hirschhaut, Eroberungs-

72 Vgl. Kellner 2004. Pfafenberg 1995 geht den moralischen Differenzierungen des Geister- und Menschenbildes bei Thüring nach und macht darauf aufmerksam, dass Melusines Zorn über den Tabubruch ihres Vaters Helmas (139, 9–11) einerseits eine zutiefst menschliche Eigenschaft ist, andererseits den ‚Entmenschlichungsprozess‘ Melusines anstößt, indem ihre Rache am Vater wiederum den Fluch der Mutter als Rache nach sich zieht: Die *Melusine* sei auch „die Geschichte vom Kampf des leidenschaftlichen Menschen, seinen Willen zu beherrschen. Siegt die Tugend *temperantia*, so hat der Mensch Hoffnung auf Glückseligkeit.“ (270–271) Während Melusine nach ihrem Zornausbruch eine im christlichen Glauben vorbildliche Fee wird, können Reymund und Geoffroy ihren Zorn nicht kontrollieren.

73 Friedrich 2011, 134–135 erklärt „die Spannung rivalisierender Determinationen“, in die der Mensch in Thürings *Melusine* gestellt werde, überzeugend mit dem Eindringen des zeitgenössischen Diskurses „über die Wirkkräfte des Schicksals“ in den frühneuzeitlichen Prosaroman. Inwieweit man solche neuzeitlichen Konzepte weiterhin „an die Providenz rückgekoppelt“ sieht (136), hängt für Thürings *Melusine* sicherlich entscheidend von der Beurteilung des Augustinusexempels (95, 4–27) ab. M. E. wird das Wuchern ‚rivalisierender Determinationen‘ durch providentielle Sinngabestrategien (Augustinusexempel, Geoffroy als ‚Erlöserfigur‘) nur teilweise begrenzt, zumal letztere selbst nicht eindeutig sind: So befremdet etwa, dass das Exempel nicht nur Kontingenz als Providenz, sondern genauso gut Providenz als Kontingenz erscheinen lassen, die beiden Größen also gegeneinander ausspielen kann. Diese Ambivalenz wird durch die narratologischen Analysen von Drittenbass 2011, 313 bestätigt, welche zeigen, dass bei Thüring Geoffroys Verbrechen am Kloster Malliers, also jenes für den Glückswechsel des Geschlechts entscheidende Moment der Peripetie (vgl. 109, 14–19) bis zum Schluss über die Analepsen aktuell gehalten wird.

abenteurer der Söhne und Enkel). Die Motivation ‚von vorn‘, also vom Herkunftsraum her, zeigt sich in den zyklischen Strukturen, die – räumlich und zeitlich – die Figuren immer wieder zum Herkunftsraum zurückführen (Geffroys Weg zum Kloster Malliers und nach *Norheme* etc.).⁷⁴ Sichtbar wurde dies u. a. anhand der Darstellung von Raum in den Schlüsselszenen zu Melusines anderweltlicher Herkunft, denn Raum oder räumliche Gegebenheiten sind hier immer mit zeitlicher Bedeutung aufgeladen – Zeit und Raum gehen ineinander über. Melusines anderweltlicher Herkunftsraum wird damit nie konkret, er wird über die Erzählung zweiter Ordnung und ihre Situierung ins räumliche und zeitliche Innerste gerückt. Für Melusine ersetzt der diesseitig und geographisch-historisch lokalisierbare neugeschaffene Herrschafts- den anderweltlichen Herkunftsraum, letzterer bleibt als dunkles Geheimnis, das nur der Blick ins Innerste lüften kann, aber stets präsent.

Im Sinne eines doppelten genealogischen Prinzips der Verknüpfung und Übertragung setzt vor allem Thürings *Melusine* zwei Erzählformeln um: die Vertikale der genealogischen Erfolgsgeschichte und die Zyklik einer Rückgebundenheit an den Ursprung, die über den konkreten (Herkunfts-)Raum auserzählt wird.

Einige der in den Analysen gemachten Beobachtungen scheinen mir für die narrative Darstellung von Raum im Roman der Frühen Neuzeit generell spezifisch zu sein, zumindest könnte man sie ebenso am *Fortunatus* machen: Festhalten lässt sich zunächst der Eindruck von Konstanz, denn Raum ist – ähnlich wie im höfischen Roman⁷⁵ – auch im frühneuzeitlichen Erzählen in der Hauptsache eine Funktion der Figuren. Bei aller Aufladung der Texte mit der Wahrnehmung einer realiter in ihrer Weite, den fernen Ländern und Kontinenten erfahrbaren Welt, dem Einfließen von zeitgenössischen Reiserouten in den *Fortunatus* etwa, ist die

⁷⁴ Diese Art der Determiniertheit habe ich in Bezug auf Lugowski 1976 [1932] mit dem Begriff der ‚Motivation von vorn‘ gefasst, weil mir hier deutlich zu werden scheint, dass diese Texte eben nicht als ‚mythische Analogie‘ funktionieren, insofern auch eine ‚Motivation von hinten‘ durch eine Vielzahl querschießender, alternativer Motivationslinien gestört wird: Eine dieser Linien ist die menschlich-schuldhaftige Verstrickung in Leidenschaften wie den Zorn, die vor allem Reymunds Schicksal (aber auch Melusines) an entscheidenden Stellen determiniert und im Sohn Geffroy wieder erscheint, durch ihn für das Schicksal der ganzen Familie virulent wird. Dieser Befund lässt sich mit den stärker abstrahierenden Überlegungen von Huber 2004 abgleichen, der von einem mythischen Erzählschema der ‚gestörten Mahrtenehe‘ ausgeht. Er sieht in einer solchen „Verlagerung von äußeren, substantiell und material vorgegebenen Ordnungen der Welt und der Gesellschaft auf innere Vorgänge hin“ (264) eine „Rationalisierung älterer Denkformen“, die eine „postmythische Logik“ hervorbringe (265).

⁷⁵ Vgl. Störmer-Caysa 2007.

Raumdarstellung von mimetischen Ansprüchen weit entfernt.⁷⁶ Sie transportiert werthafte Besetzungen aus der literarischen Tradition (*wilde*, *Anderwelt*) und ist symbolhaft aufgeladen.

Die Dynamisierung von Innen- und Außenverhältnissen in spätmittelalterlichen und frühneuzeitlichen Texten⁷⁷ bringt allerdings eine wesentliche Verschiebung in der Darstellung und Wahrnehmung von Raum mit sich. Eine narrative Entdeckung des Innenraums nämlich, der zunehmend darstellungswürdig und sogar zum Schauplatz wird für Ereignisse, die für die Existenz und Identität der Figuren entscheidend sind: So offenbart der Blick nach innen in der *Melusine* immer den prekären Ursprung. Im *Fortunatus* ließe sich etwa die Hieronymus Roberti-Episode anführen, in dessen Haus der Mörder Andrean die Leiche seines Opfers ins *prifet* wirft (vgl. 415). Es ist genauso unappetitlich wie makaber: Der Abort als abgelegener, als heimlicher Ort wird zum Schauplatz der Handlung, als das schreckliche Geheimnis tief im Inneren des Hauses entdeckt wird (vgl. 419), das die ganze Hausgemeinschaft das Leben kostet. Paradigmatisch zeigt diese Episode, dass das Geld im *Fortunatus* alle Lebensbereiche unterwandert.⁷⁸ Es ist in Form des Geldsäckels die ständig durch Verlust gefährdete Grundlage von Fortunatus' Identität. Dabei kommt er auf seinen Reisen unbehelligt durch die fernsten Länder, so etwa bis *Constantinopel das ain grosse stat ist* (450). Die Gefahr für Fortunatus lauert nicht etwa in den Weiten der fremden Stadt. Die Fremdheit des Ortes ist kein Thema und wird nicht zum Ereignis, dafür erleben wir eine Art ‚Kammerspiel‘, bei dem der Innenraum des Gastzimmers von Fortunatus' Reisegruppe im narrativen Fokus steht: Der Gastwirt hat einen geheimen Zugang zur Kammer und stiehlt den Geldsäckel – als nichts darin ist, wirft er ihn achtlos unter ein Bett, wo man ihn nach einigem Hin und Her auch wieder findet. Durch dieses kleine Bubenstück in den ‚eigenen vier Wänden‘ aber wird Fortunatus' gesamte Existenz in ihren Grundfesten erschüttert.⁷⁹

76 Vgl. zum *Fortunatus* Jahn 1993; Czerwinski 1993. Im Kontext der Studien von Dünne 2011 zur Spezifik der ‚kartographischen Imagination‘ in der Frühen Neuzeit wären aber sicherlich auch die Dynamiken literarischer Raumimaginationen im frühneuzeitlichen Prosaroman neu zu erfassen und weiter auszudifferenzieren.

77 Vgl. Stolz 2008.

78 Vgl. Braun 2001.

79 Bezeichnend ist die Beschreibung seiner Reaktion auf den Verlust: Er wird ohnmächtig *vnd lag glich sam er tod wår* (452). Er braucht noch den ganzen restlichen Tag, um sich von dem Schrecken zu erholen, und bereut an dieser Stelle seine Wahl bei der Glücksfee: *Fortunatus reddet gar onmechtigklich vnd sprach / wer das güt verlürt / der verlürt die vernunft / Weißhait wår zu erwölen für reichumb / stercke / gesunthait / schöne / langes leben / das mag man kaim stelen / vnd damit swig er* (453).

Dies scheint mir symptomatisch für die Raumwahrnehmung, die der Roman der Frühen Neuzeit vermittelt: Es hat eine semantische Umbesetzung von Innen- und Außenraum stattgefunden, nicht mehr im Außen liegt die Bedrohung, das Unbekannte, das Unkontrollierbare, sondern im Inneren, sogar im Innersten. Damit soll nicht behauptet werden, dass der Konnex von Innenraum und Identität etwas kategorial Neues wäre, dieser ist sicherlich auch aus dem hochmittelalterlichen Erzählen geläufig (*Parzival*, *Gregorius*). Was diesen Konnex in den hier untersuchten Texten jedoch spezifisch werden lässt, scheint mir eine bestimmte Art der Verschränkung von zentralen Sinngebungsmustern des höfischen Erzählens zu sein, nämlich von Abenteuer (*aventure*) und Genealogie (*art*): Während *aventure* und *art* im höfischen Erzählen des hohen Mittelalters produktive Konzepte sind, die Protagonisten über die *aventure* zur eigenen Identität finden⁸⁰ und letztlich von einer Versöhnung mit der eigenen Genealogie und einem produktiven Einreihen in dieselbe mit positivem Ausgang gesprochen werden kann (Parzival wird Gralkönig, mit Gregorius' Papsttum wird seine weltliche Genealogie transzendiert und in einer göttlichen aufgehoben),⁸¹ erzählen die *Melusine* wie der *Fortunatus* Verfallsgeschichten. Schuldhafte Verstrickung, Niedergang und Tod stehen am Ende.⁸² Die *aventure* verliert ihre Fähigkeit, als Erzählstruk-

80 Vgl. die Beiträge von Franziska Hammer und Markus Stock in diesem Band.

81 Vgl. Strohschneider 2000.

82 Das Ende des Textes markiert im *Fortunatus* auch das Ende der genealogischen Linie, die Söhne Ampedo und Andolosa sterben ohne Nachkommen. Das Melusinengeschlecht stirbt zwar nicht aus, doch folgt auf die Blütezeit der Abstieg durch Krankheit, Tod und Erbteilung, wie Melusine das bei ihrem Abschied geweissagt hatte (117, 23–26). Das abschließende Aufzählen der von Melusine abstammenden Geschlechter und der von ihr erbauten Schlösser hat bei Thüring eine deutliche Belegfunktion weniger für den Erfolg der Dynastie als vielmehr für die *warheit* (176, 13) der erzählten *hystori*, die deshalb als den Artusgeschichten überlegen dargestellt wird. Der Epilog kann als ‚Zeigeraum‘ analog zur Höhle gelesen werden, in der durch Geoffroy die Familiengeschichte aktualisiert wird: Der Erzähler zeigt und benennt die Jetzt-‚Zeugen‘ der Geschichte (175, 24–176, 19), deren Aktualisierbarkeit verbürgt ihre Wahrheit.

tur ‚Sinn‘ zu generieren⁸³ und die Identitäten der Figuren sind immer schon ‚auf Sand gebaut‘, weil eben das, was als bekannt geglaubt wird – als Chiffre dafür steht das eigene Heim –, im Innersten etwas die eigene Existenz (und ihr genealogisches Fortwirken) zutiefst Bedrohendes birgt, das die Figuren früher oder später einholt.

Einer Außenwelt, die sukzessive erschließbar und damit benennbar wird, deren Feindlichkeit und Fremdheit genauso spielend gemeistert werden können (Heiden- und Riesenkämpfe in der *Melusine*) wie ihre räumliche Ausdehnung bewältigt wird (Weltreisen und Wunschhütlein im *Fortunatus*), und die deshalb mit auffallend geringem narrativen Aufwand bedacht ist,⁸⁴ kontrastiert eine dunkle und geheimnisvolle Innenwelt, der die Texte zunehmendes narratives Interesse entgegenbringen: *Terra incognita* – das ist nicht der Außenraum, sondern der eigene Herkunftsraum, die eigene Identität.

83 Vgl. Wyss 2002, 392–393. Die *aventiuren* der beiden Schwestern Melusines sind ein überdeutliches Beispiel hierfür, vor allem die so seltsam kontext- und funktionslose Erzählung von einem Ritter der Tafelrunde, der versucht, Palantine zu erlösen, die den Schatz ihres Vaters auf dem mit Drachen besetzten Berg *Arrogon* (165, 14) hüten muss: Dieser Ritter, vorgestellt als *her Tristans angeborner freünd* (166, 23), kämpft sich tapfer Ungeheuer für Ungeheuer nach oben, was ausführlich erzählt wird (167, 21–169, 23), nur, um dann – es braucht gerade mal einen lapidaren Halbsatz – doch von einem Drachen gefressen zu werden: [...] *vnd verschlant den Ritter ganz vnd gar* (169, 25–26). Bei Coudrette (Roach 1982), V. 6481–6487 wird der Ritter gar *qu’un pasté fait en un four*, wie ein Pastetchen aus dem Backofen, vom Drachen verschluckt. Als Geffroy dieses Abenteuer bestehen will, stirbt er vor Antritt einfach sang- und klanglos. Beide Schwestern Melusines bleiben unerlöst, die *aventiuren* unbestanden.

84 Man vergleiche die Erzählung der Weltreisen im *Fortunatus*, die über weite Strecken summarisch mittels Namedroppings von Länder- und Städtenamen funktioniert: 447–449, 463, 489–490.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

- Coudrette. *Le Roman de Mélusine ou Histoire de Lusignan par Coudrette*. Hg. Eleanor Roach. Paris: Klincksieck, 1982.
- „Fortunatus“. *Romane des 15. und 16. Jahrhunderts nach den Erstdrucken mit sämtlichen Holzschnitten*. Hg. Jan-Dirk Müller. Frankfurt am M.: Deutscher Klassiker Verlag, 1990. 383–585.
- Heinrich von Veldeke. *Eneasroman: Mhd./Nhd.* Hg. Dieter Kartschoke. Stuttgart: Reclam, 2004.
- Jean d'Arras. *Mélusine: Roman du XIVe siècle*. Hg. Louis Stouff. Dijon und Paris: Imprimerie Bernigaud et Privat, 1932.
- Konrad von Würzburg. *Partonopier und Meliur*. Hg. Karl Bartsch. Berlin: Walter de Gruyter, 1970 [1871].
- Thüring von Ringoltingen. *Melusine*. Hg. Karin Schneider. Berlin: Erich Schmidt, 1958.
- Thüring von Ringoltingen. „Melusine“. *Romane des 15. und 16. Jahrhunderts nach den Erstdrucken mit sämtlichen Holzschnitten*. Hg. Jan-Dirk Müller. Frankfurt am M.: Deutscher Klassiker Verlag, 1990. 9–176.
- Thüring von Ringoltingen. *Melusine, in der Fassung des Buchs der Liebe (1587)*. Hg. Hans-Gert Roloff. Stuttgart: Reclam, 1991.
- Thüring von Ringoltingen. *Melusine. (1456): Nach dem Erstdruck Basel: Richel um 1473/74*. Hg. André Schnyder und Ursula Rautenberg. Bd. 1: *Edition, Übersetzung und Faksimile der Bildseiten*. Bd. 2: *Kommentar und Aufsätze*. Wiesbaden: Reichert, 2006.

Forschungsliteratur

- Braun, Manuel. *Ehe, Liebe, Freundschaft: Semantik der Vergesellschaftung im frühneuhochdeutschen Prosaroman*. Tübingen: Max Niemeyer, 2001.
- Braunfels, Sigrid. „Schwein“. *Lexikon der christlichen Ikonographie* 4 (1972): 134–136.
- Czerwinski, Peter. *Gegenwärtigkeit: Simultane Räume und zyklische Zeiten, Formen von Regeneration und Genealogie im Mittelalter*. München: Wilhelm Fink, 1993.
- Dennerlein, Katrin. *Narratologie des Raumes*. Berlin und New York: Walter de Gruyter, 2009.
- Dennerlein, Katrin. „Raum“. *Handbuch Erzählliteratur: Theorie, Analyse, Geschichte*. Hg. Matías Martínez. Stuttgart und Weimar: J. B. Metzler, 2011. 158–165.
- Drittenbass, Catherine. *Aspekte des Erzählens in der Melusine Thürings von Ringoltingen: Dialoge, Zeitstruktur und Medialität des Romans*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2011.
- Dünne, Jörg. *Die kartographische Imagination: Erinnern, Erzählen und Fingieren in der Frühen Neuzeit*. München: Wilhelm Fink, 2011.
- Foucault, Michel. „Andere Räume“. *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik: Essais*. Hg. Karlheinz Barck u. a. Leipzig: Reclam, 1993. 34–46.
- Friedrich, Udo. „Providenz – Kontingenz – Erfahrung: Der Fortunatus im Spannungsfeld von Episteme und Schicksal in der Frühen Neuzeit“. *Erzählen und Episteme: Literatur im 16.*

- Jahrhundert*. Hg. Beate Kellner, Jan-Dirk Müller und Peter Strohschneider. Berlin und New York: Walter de Gruyter, 2011. 125–156.
- Haferland, Harald, und Armin Schulz. „Metonymisches Erzählen“. *DVjs* 84 (2010): 3–43.
- Huber, Christoph. „Mythisches erzählen: Narration und Rationalisierung im Schema der ‚gestörten Mahtenehe‘ (besonders im *Ritter von Staufenberg* und bei Walter Map)“. *Präsenz des Mythos: Konfigurationen einer Denkform in Mittelalter und Früher Neuzeit*. Hg. Udo Friedrich und Bruno Quast. Berlin und New York: Walter de Gruyter, 2004. 247–273.
- Jahn, Bernhard. *Raumkonzepte in der Frühen Neuzeit: Zur Konstruktion von Wirklichkeit in Pilgerberichten, Amerikareisebeschreibungen und Prosaerzählungen*. Frankfurt am M. u. a.: Peter Lang, 1993.
- Keller, Hildegard Elisabeth. „Berner Samstagsgeheimnisse: Die Vertikale als Erzählformel in der ‚Melusine‘“. *PBB* 127 (2005): 208–239.
- Kellner, Beate. *Ursprung und Kontinuität: Studien zum genealogischen Wissen im Mittelalter*. München: Wilhelm Fink, 2004.
- Kiening, Christian. „Zeitenraum und *mise en abyme*: Zum ‚Kern‘ der Melusinegeschichte“. *DVjs* 79 (2005): 3–28.
- Liebertz-Grün, Ursula. „Das Spiel der Signifikanten in der ‚Melusine‘ des Thüring von Ringoltingen“. *Architectura poetica: Festschrift für Johannes Rathofer zum 65. Geburtstag*. Hg. Ulrich Ernst und Bernhard Sowinski. Köln und Wien: Böhlau, 1990. 223–241.
- Lotman, Jurij. *Die Struktur literarischer Texte*. München: Wilhelm Fink, 1993.
- Lugowski, Clemens. *Die Form der Individualität im Roman (Berlin 1932)*. Frankfurt am M.: Suhrkamp, 1976.
- Mühlherr, Anna. *‚Melusine‘ und ‚Fortunatus‘. Verrätselter und verweigerter Sinn*. Tübingen: Max Niemeyer, 1993.
- Nünning, Ansgar. „Formen und Funktionen literarischer Raumdarstellung: Grundlagen, Ansätze, narratologische Kategorien und neue Perspektiven“. *Raum und Bewegung in der Literatur: Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn*. Hg. Wolfgang Hallett und Birgit Neumann. Bielefeld: Transcript, 2009. 33–52.
- Pafenberg, Stephanie B. „Vorsehung, Zufall und das Böse in der ‚Melusine‘ des Thüring von Ringoltingen“. *Colloquia germanica* 28 (1995): 265–284.
- Pinto-Mathieu, Elisabeth. *Le Roman de Mélusine de Coudrette et son adaptation allemande dans le roman en prose de Thüring von Ringoltingen*. Göppingen: Kümmerle, 1990.
- Rautenberg, Ursula, Hans-Jörg Künast, Mechthild Habermann und Heidrun Stein-Kecks. *Zeichensprachen des literarischen Buchs in der frühen Neuzeit*. Berlin und Boston: Walter de Gruyter, 2013.
- Ryan, Marie-Laure. „Space“. *Handbook of Narratology*. Hg. Peter Hühn, John Pier, Wolf Schmid und Jörg Schönert. Berlin und New York: Walter de Gruyter, 2009. 420–433.
- Schulz, Armin. „*Dem būsant er daz houbt abe beiz*: Eine anthropologisch-poetologische Lektüre des ‚Busant‘“. *PBB* 122 (2000): 432–454.
- Schulz, Armin. *Erzähltheorie in mediävistischer Perspektive*. Hg. Manuel Braun, Alexandra Dunkel und Jan-Dirk Müller. Berlin und Boston: Walter de Gruyter, 2012.
- Störmer-Caysa, Uta. „Melusines Kinder bei Thüring von Ringoltingen“. *PBB* 121 (1999): 239–261.
- Störmer-Caysa, Uta. *Grundstrukturen mittelalterlicher Erzählungen: Raum und Zeit im höfischen Roman*. Berlin und New York: Walter de Gruyter, 2007.
- Stolz, Michael. „Weltinnenräume: Literarische Erkundungen zwischen Spätmittelalter und früher Neuzeit (am Beispiel des ‚Fortunatus‘-Romans und der ‚Geschichtklitterung‘

- von Johann Fischart)“. *Innenräume in der Literatur des deutschen Mittelalters: XIX. Anglo-German Colloquium Oxford 2005*. Hg. Burkhard Hasebrink u. a. Tübingen: Max Niemeyer, 2008. 427–445.
- Strohschneider, Peter. „Inzest-Heiligkeit: Krise und Aufhebung der Unterschiede in Hartmanns ‚Gregorius‘“. *Geistliches in weltlicher und Weltliches in geistlicher Literatur des Mittelalters*. Hg. Christoph Huber, Burghart Wachinger und Hans-Joachim Ziegeler. Tübingen: Max Niemeyer, 2000. 105–133.
- Worstbrock, Franz Josef. „Wiedererzählen und Übersetzen“. *Mittelalter und frühe Neuzeit: Übergänge, Umbrüche und Neuansätze*. Hg. Walter Haug. Tübingen: Max Niemeyer, 1999. 128–142.
- Wyss, Ulrich. „Was bedeuten Körperzeichen? Über Melusines Kinder“. *Körperinszenierungen in mittelalterlicher Literatur: Kolloquium am Zentrum für interdisziplinäre Forschung der Universität Bielefeld (18. bis 20. März 1999)*. Hg. Klaus Ridder und Otto Langer. Berlin: Weidler, 2002. 385–395.
- Zips, Manfred. „Tristan und die Ebersymbolik“. *PBB* 94 (1972): 134–152.

Narratologia

Contributions to Narrative Theory

Edited by

Fotis Jannidis, Matías Martínez, John Pier,
Wolf Schmid (executive editor)

Editorial Board

Catherine Emmott, Monika Fludernik, José Ángel García Landa, Inke Gunia,
Peter Hühn, Manfred Jahn, Markus Kuhn, Uri Margolin, Jan Christoph Meister,
Ansgar Nünning, Marie-Laure Ryan, Jean-Marie Schaeffer, Michael Scheffel,
Sabine Schlickers, Jörg Schönert

Band 51

Gedruckt mit Unterstützung des Mittelbaus des Deutschen Seminars der Universität Zürich.

ISBN 978-3-11-044211-3

e-ISBN (PDF) 978-3-11-044468-1

e-ISBN (EPUB) 978-3-11-043622-8

ISSN 1612-8427

Library of Congress Cataloging-in-Publication Data

A CIP catalog record for this book has been applied for at the Library of Congress.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

© 2016 Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston

Satz: topada design, Potsdam (Jonas Köpfer)

Druck und Bindung: CPI books GmbH, Leck

☺ Gedruckt auf säurefreiem Papier

Printed in Germany

www.degruyter.com

Literarische Räume der Herkunft

Fallstudien zu einer historischen Narratologie

Herausgegeben von
Maximilian Benz und Katrin Dennerlein

DE GRUYTER