

1904 DVo
01331

Antonin Dvorak

RUSALKA

Inhalt

Historisches Bildmaterial	2
Die Geschichte	9
Hartmut Becker, Antonín Dvořáks <i>Rusalka</i>-Vertonung	10
Adolf Fink, Die geheimnisvolle Familie der Wassergeister	14
Peter Rühmkorf, <i>Undine</i>	18
Silvia Bovenschen, Theodor Fontanes <i>Frauen aus dem Meer</i> – Auch ein Mythos der Weiblichkeit	20
Ludwig Haesler, <i>Rusalka</i> oder die Vergeblichkeit irdischer Liebe	33
Probenphotos von Mára Eggert	44

A n t o n i n D v o ř á k

R U S A L K A

Lyrisches Märchen in drei Akten

Dichtung von Jaroslav Kvapil

Deutsche Übertragung von Robert Brock

Bearbeitet von Sona Cervena,

Joachim Grafen und Dietmar Schwarz

Koproduktion mit der English

National Opera, London

Premiere am 22. April 1989

Leitung: Palló, Pountney, Davies,

Lazaridis, Chelton, Olbrich, Bates

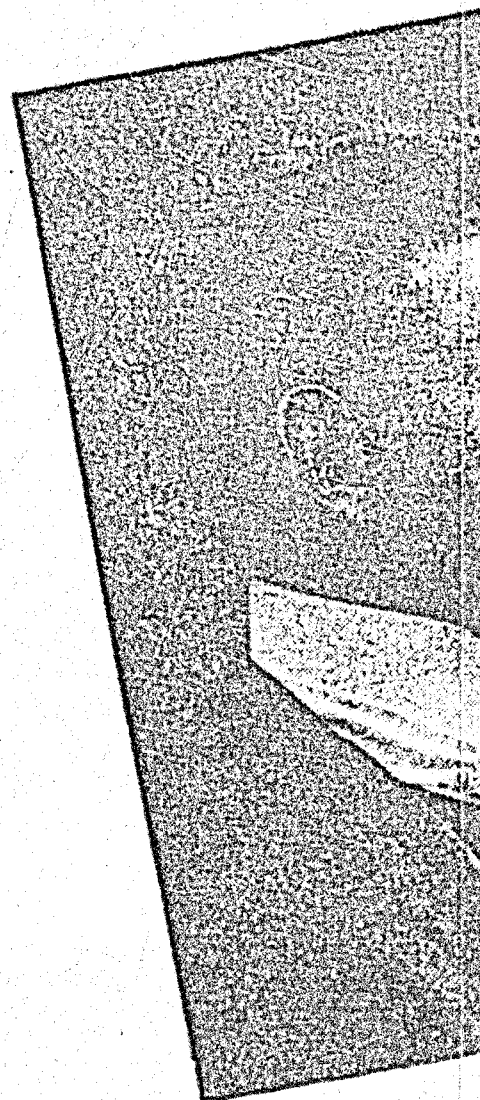
von links nach
rechts

Antonin
Dvořák

Jaroslav
Kvapil,
Schauspiel-
direktor

Gustav
Schmoranz,
Direktor des
National-
theaters Prag

Karel
Kovarovic,
Operndirektor
und Dirigent
der Urauf-
führung von
Rusalka



Jaro-lav



Gustav Schmoranz.

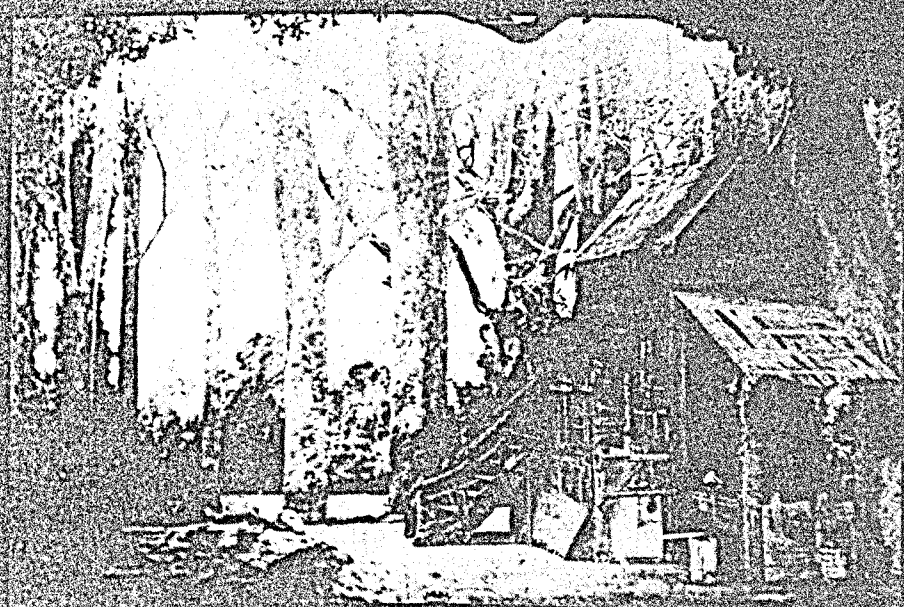


Karel Kovařovic.



links
Ražena Maturova,
die erste Rusalka

unten
Uraufführung (1901),
Bühnenbild des
I. Aktes
(von Jan Kotěra)



unten
Uraufführung,
Bühnenbild des
II. Aktes

rechts
Uraufführung,
Szenenphoto aus dem
III. Akt





DIE GESCHICHTE

1. Akt

Am See vertreiben sich die Elfen die Zeit beim Spielen. Auch Rusalka und ihre Schwestern spielten dort früher vergnügt im dunklen Wasser, behütet vom gütigen, doch respekteinflößenden Wassermann. Rusalka aber ist nicht mehr glücklich. Ein junger Prinz kam zum See, und die Nixe, wenngleich von ganz anderer Art, verliebte sich in ihn. Jetzt sehnt sie sich danach, das Wasser verlassen zu können, sichtbar zu werden und menschliche Gestalt und Gefühle anzunehmen.

Rusalka vertraut sich dem Wassermann an. Als er versucht, sie vor den Folgen zu warnen, muß er begreifen, daß sie längst nichts mehr zurückhalten kann. Er erzählt ihr von Jezibaba, der Hexe, die sie in eine Frau verzaubern könne.

Jezibaba willigt ein, aber die Bedingungen sind hart. Rusalka wird zwar alle Merkmale einer Frau bekommen, für alle anderen Menschen jedoch wird sie stumm sein. Auch wird sie ausgestoßen sein, für immer gefangen zwischen Land und Wasser, sollte sie der Prinz abweisen. Der Prinz selbst würde zu ewiger Verdammnis verurteilt werden. Blindlings akzeptiert Rusalka all dies. Nachdem dann der Zauber vollbracht ist, bereitet sie sich vor, dem Prinzen entgegenzutreten.

Wieder einmal lockt auf der Jagd eine geheimnisvolle Beute den Prinzen zum See. Er schickt seinen Jäger fort und verweilt träumend am Wasser. Rusalka erscheint. Obwohl sie nicht zu ihm spricht, gibt es für ihn keinen Zweifel, daß sie seine große Liebe ist. Er führt sie auf sein Schloß.

2. Akt

Im Palast herrscht reges Treiben – die Hochzeit wird vorbereitet. In einem dunklen Winkel munkeln der Küchen-

junge und ein Heger über die stille und geheimnisvolle Braut des Prinzen. Sie fürchten, daß er verhext wurde. Doch sei es ja immer noch möglich, daß eine wirkliche Fürstin, die derzeit im Palast weilt, ihn vor dieser unangemessenen Heirat rette. Tatsächlich wird der Prinz schon des Schweigens und der Schüchternheit Rusalkas müde. Die Fürstin läßt keine Gelegenheit aus, Rusalkas seltsame Fremdheit zu betonen. Im Verlauf des Balles sucht der Prinz dann auch immer mehr ihre Nähe. Unbeachtet und gedemütigt bittet Rusalka den Wassermann um Hilfe. Er drängt sie, den Prinzen nicht loszulassen, der jetzt bereits öffentlich der Fürstin den Hof macht. Als Rusalka versucht, sich zwischen die beiden zu stellen, stößt er sie brutal zurück. Nun beginnen sich die bösen Vorzeichen in Jezibabas Zauberspruch zu erfüllen.

3. Akt

Rusalka kehrt zum See zurück und sehnt sich verzweifelt nach Vergessen. Ihre Schwestern aber weisen sie zurück. Zu Lande und zu Wasser ist sie nun verstoßen. Jezibaba, die sie um Hilfe bittet, erzählt ihr, sie würde nur erlöst, wenn sie den Prinzen töte. Rusalka bringt dies nicht übers Herz. Auch der Heger und der Küchenjunge fragen Jezibaba nach einem Zauberspruch, der den Prinzen heilen könnte, der seit Rusalkas Flucht an einer Krankheit leide. Bei der Andeutung, die Schuld liege bei Rusalka, erscheint der Wassermann und klagt die Unredlichkeit der Menschen an. Als die Elfen zurückkehren, um am Ufer zu spielen, warnt er sie vor Rusalkas Schicksal. Magisch zieht es den Prinzen zurück an den See. Er sucht Rusalka. Sie aber warnt ihn. Nur ein Irrlicht sei sie, dessen Kuß für einen Sterblichen verhängnisvoll ist. Er bittet sie trotzdem, ihn zu küssen, um ihm endlich Frieden zu geben. Und Rusalka vollbringt mit einem Kuß das, was sie mit dem Messer nie getan hätte. Trotz dieses Liebesbeweises ist sein Tod vergebens: auch das Opfer kann Rusalkas gebrochenes Herz nicht heilen.

Antonín Dvořáks *Rusalka*-Vertonung

Rusalka ist die erste und einzige ernste Oper, mit der Dvořák einen nachhaltigen Erfolg erzielen konnte; keine musikalische Komödie, kein Genrestück aus dem tschechischen Dorfleben, auch kein Drama, sondern ein lyrisches Märchen. Hier endlich konnte er seine geniale Fähigkeit zur Stimmungsmalerei, seinen üppigen Melodienreichtum entfalten, ohne auf gelegentliche dramatische Wirkungen verzichten zu müssen. Das Libretto muß seine Inspiration stark angeregt haben: Nach nur zweieinhalb Wochen Arbeit war der Entwurf des I. Aktes bereits fertig. Zum Teil ist *Rusalka* in Dvořáks Prager Wohnung entstanden. In dieser Zeit besuchte er häufig seinen Librettisten. Ein Zug, der für den Komponisten überaus typisch ist, wurde von Kvapil überliefert: Dvořák, der gewöhnlich zu früher Morgenstunde, auf dem Rückweg von einem Spaziergang bei dem Dichter vorbeikam, sprach über allerlei alltägliche, nebensächliche Dinge, nur nicht – über seine Arbeit. Kvapil war erstaunt, daß er an seinem Buch beinahe nichts zu ändern brauchte. Nur gewisse Formulierungen störten ihn, die er als aufrechter, gläubiger Katholik nicht vertonen zu dürfen glaubte; so mußte ihn Kvapil einmal davon überzeugen, daß mit den Worten des Prinzen »Gottheit und Teufel beschwör ich! Liebste, oh komm, ich bitt' dich!« doch nichts Blasphemisches gesagt sei.

Die meiste Zeit verbrachte Dvořák während der rund 7 Monate, in denen die Oper entstand (die erste Skizze stammt vom 21. April, die Partitur trägt das Schlußdatum des 27. November 1900), in seinem Landhaus in Vysoká bei Příbram, etwa 50 Kilometer südwestlich von Prag. 1884 hatte der Komponist von seinem Schwager Václav Kounic ein Stück Land gekauft und dort seinen Sommersitz bauen lassen, ein einfaches Haus, in dem u. a. die 8. Symphonie entstand. Wurde über Webers *Freischütz*

einmal gesagt, die Hauptrolle darin spiele der deutsche Wald, über Janáčeks *Katja Kabanová*, die Wolga sei im Orchesterklang stets gegenwärtig, über Wagners *Holländer*, aus dieser Partitur blase einen der Seewind an, so läßt sich wohl mit Recht über Dvořáks *Rusalka* sagen, der Wald und die umgebende Natur von Vysoká haben an dem Werk mitgewoben und seine Grundstimmung maßgeblich geformt. Dies äußert sich vor allem in der liebevollen Hinwendung zu allem, was an dem Stoff mit der Natur und ihren Wesen zu tun hat. Wie können seelenlose Elementargeister so beseelt, so menschlich reagieren, wenn ihnen nicht von ihrem Schöpfer, der in diesem Fall Dvořák heißt, musikalische Seele eingehaucht worden wäre.

Führen wir uns vor Augen, nachdem wir die lokale Umgebung der Entstehung betrachtet haben, in welchen zeitlichen Zusammenhang die *Rusalka* gehört. Bereits seit 1894 arbeitete in Brünn der mit Dvořák befreundete Leoš Janáček an seiner Oper *Jenufa*, die in Dvořáks Todesjahr ihre Premiere erleben sollte. In Wien schrieb Gustav Mahler – nach zwei ausgesprochenen Kolossal-Werken – an seiner relativ bescheiden dimensionierten 4. Symphonie. Richard Strauss schrieb sich mit dem Singgedicht *Feuersnot* seine Philippika gegen die Vaterstadt München von der Seele. In St. Petersburg beendete Nikolaj Rimskij-Korssakow seine Oper *Das Märchen vom Zaren Saltan*, in Moskau Alexander Skrjabin seine 1. Symphonie. In England konnte Edward Elgar mit seinen *Enigma*-Variationen und dem Oratorium *The Dream of Gerontius* große Erfolge erringen. In Frankreich hatte Gabriel Fauré seine Oper *Prométhée* beendet, während Claude Debussy, der mit Vincent d'Indy und Ernest Chausson jenen Stil geprägt hatte, den man heute als »Impressionismus« zu bezeichnen pflegt, *Pelléas et Mélisande* unter der Feder

hatte. Dies ist die musikalische Umgebung, in die *Rusalka* »hineingeboren« wird.

Bei der Umsetzung des Librettos in musikalische Abläufe machte sich Dvořák – verständlicherweise – alle formalen Neuerungen zu eigen, die seit den Tagen der alten Nummern-Oper auf die Entwicklung der Gattung gewirkt hatten. Die genaue Kenntnis der großen Musikdramen Richard Wagners wirkte sich auf Dvořáks Schaffen in dieser Hinsicht gewiß förderlich aus. Daraus darf man jedoch nicht ableiten, der Böhme sei bis zu einem gewissen Grade zu den Wagner-Epigonon zu zählen. Die »Wagner-Krise« Dvořáks und ihre schöpferische Überwindung fällt in die Jahre 1865–74 und ist z.B. an den Symphonien Nr. 2 und 3 deutlich abzulesen. Beim ersten Hinsehen könnten aber zahlreiche Details der *Rusalka* aussehen, als habe der Komponist sich bewußt an den Bayreuther Meister angelehnt. Da gibt es als Eröffnung des I. Aktes – nach dem Vorspiel – ein Terzett von zwei Sopranen und einem Alt, die mit einem Baß kontrastieren, obendrein necken die Waldelfen den Wassermann und die Szene spielt im Milieu von Naturwesen – sollte da nicht die erste Szene des *Rheingold* als Vorbild gedient haben? Ist nicht Rusalkas Geständnis, sie liebe den Prinzen (»Ja, einer kommt zu mir ...«) jenem Abschnitt aus dem Duett Brünnhilde–Siegfried (»O Siegfried, Herrlicher! Hort der Welt!«) aus dem III. Akt des *Siegfried* allzu deutlich nachempfunden? Doch der erste Eindruck täuscht: Wie spezifisch böhmisch ist gerade die Szene der Waldelfen, deren Atmosphäre kaum dem *Rheingold*, sehr wohl aber den *Slavischen Tänzen* nahesteht.

Was hat der Wagnersche Alberich, angesiedelt zwischen den Polen von Lächerlichkeit und abgründiger, gemeiner Bosheit, mit dem Vodník Dvořáks zu tun, was die komplizierten Sequenzen Wagners in der letzten Szene des

Siegfried mit der rührenden Schlichtheit und zarten Poesie von *Rusalkas* Melodiebögen? Wen diese Gegenüberstellungen nicht überzeugen, der sei auf ein Wort Gustav Mahlers verwiesen: Reminiszenzenjägern gegenüber pflegte dieser etwa zu äußern, er habe ja in seiner 4. Symphonie auch ein Motiv verwendet, das er der 2. Symphonie von Brahms entnommen habe, aber das sei wohl nicht so wichtig, denn auch der habe es ja von Weber abgeschrieben.

Sowohl die formale wie auch die orchestrale Seite der *Rusalka* zeigen, wie weit Dvořák von Wagner unabhängig gearbeitet hat. Merkmale des älteren Stils, der aus einer Aneinanderreihung von in sich geschlossenen Musiknummern bestand, und des durchkomponierten Aufbaus werden hier verschmolzen, das bedeutet, sie lösen nicht etwa einander ab, sondern gehen fließend ineinander über. Dvořák weicht keineswegs seiner angeborenen Neigung zu liedhafter Periodizität aus, er versteht sie vielmehr völlig bruchlos in das Gefüge eines durchkomponierten Aktes einzubauen. Die Motivik leistet zu diesem Eindruck bruchloser Übergänge einen wesentlichen Beitrag; Dvořák verwendet nicht Leitmotivthematik in strengem Wagnerschen Sinne: So wie den Naturwesen bestimmte musikalische Formen zugeordnet sind, umgibt sie auch ein Kranz von Motiven, der nicht auf eine Gestalt fixiert wird. So wird z.B. ein Motiv aus dem Elfentanz für die musikalische Charakterisierung Ježibabas eingesetzt. Freilich haben daneben *Rusalka* und der Wassermann auch ausgesprochene »Personen-Motive«. Alle Protagonisten, die mittelbar oder unmittelbar mit der Natur zu tun haben (das sind – neben *Rusalka*, dem Wassermann, der Ježibaba und den Elfen – auch der Jäger und, sobald er den Wald betritt, auch der Prinz), widmet der Komponist seine besondere,

liebvolle Zuwendung, die Musik ist von blühender Wärme der Empfindung. Außerhalb dieses »Bannkreises« stehende Figuren bleiben dagegen eigentümlich steif, unpersönlich und auf eine konventionelle Weise opernhaft. Das gilt für die beiden Buffo-Gestalten, den Heger und den Küchenjungen, ebenso wie für den Prinzen während des II. Aktes und ganz besonders für die fremde Fürstin. Wie künstlich wirkt das Duett dieser beiden gegen das strömende Melos der hymnischen Melodiebögen in den Gesängen des Prinzen, wenn er am Waldsee allein in Rusalkas Nähe weilt! Wie ausdrucksstark sind gerade die einfach gebauten, strophischen Lieder (Rusalkas Lied an den Mond, Ježibabas Hexenlied, beide im I. Akt, das Lied des betrübten Wassermanns im II. Akt); das oft bedenkenlose Herauslösen dieser Gebilde für separate Aufführungen erweist sich übrigens als höchst problematisch, wie sich an den beiden genannten Beispielen aus dem I. Akt leicht sehen läßt: Das Lied an den Mond besteht aus zwei gleich gebauten Strophen mit je einem instrumentalen Nachspiel auf eines der Naturmotive. Nach dem Ende der zweiten Strophe geht dieses Nachspiel in eine kürzere dritte Strophe über, mit der die dreiteilige Form der ersten zwei Strophen ins Große, auf das ganze Lied projiziert wird. Läßt man diesen Teil weg, verstümmelt man die Form; nach dem Erklingen dieses Schlußteils jedoch aufzuhören, ist ebensowenig sinnvoll, denn hier ist ein musikalischer Spannungspunkt erreicht, der sich unmittelbar in dem folgenden Geschehen, der Anrufung der Hexe, löst. Vollends das Lied Ježibabas: Wiederum zwei gleich gebaute Strophen, im wiegenden langsamen Tanzrhythmus der *Sousedska*; in das Nachspiel der zweiten Strophe aber tönt schon das Hornmotiv der prinzlichen Jagd hinein, das mit der nächsten Szene verbindet und im Zusammenhang mit dem separat musizierten Hexenlied keinen Sinn mehr hat.

Eine überaus wichtige Seite der *Rusalka* muß noch erwähnt werden, denn sie bestimmt das klangliche

Erscheinungsbild dieser Musik: die Behandlung des Orchesters. Dvořák hatte nach ersten Erfahrungen mit einer Instrumentationsart, die an der Praxis von Wagners *Lohengrin* orientiert war (so in der 3. Symphonie), sein Orchester immer mehr reduziert, bis in den Symphonien Nr. 6 und 7 nurmehr ein ganz normaler doppelter Holzbläsersatz (mit Wechsel eines Flötisten auf Piccolo) übriggeblieben war. Von Wagner seit 1849 als festen Bestand stets im Orchester geführte Instrumente, wie Englischhorn, Baßklarinette, Tuba sowie eine dritte Trompete, benutzt Dvořák zwar, aber sein Bläsersatz bleibt doch zweistimmig. Die Besetzungslisten, nicht nur für die Symphonien, sondern auch für die großen geistlichen Werke und Opern, sagen ja noch nichts über die Verwendung der verlangten Instrumente. So wird z.B. das Englischhorn in der 8. Symphonie nur einmal, am Beginn der Reprise des Kopfsatzes, eingesetzt, die Tuba in der 9. Symphonie nur für die »Rahmen-Akkorde« des Adagio. Nach diesem relativen »Purismus« erscheint die Farbenpracht der vier symphonischen Dichtungen des Jahres 1896 geradezu berauschend: In allen Werken finden wir Piccoloflöte, Baßklarinette (bzw. Kontrafagott) und Tuba besetzt, zur Pauke große Trommel, Becken und Triangel, drei verlangen zusätzlich Englischhorn, zwei eine Harfe und eines Tamtam und eine zweite Tuba. Doch auch hier: nicht in erster Linie ein möglichst massiver Tutti-Klang, sondern mehr Möglichkeiten zur klanglichen Differenzierung, zu intensiverer Farbigkeit ist der Grund für die stärkere Besetzung. Daß Dvořák die überaus suggestiven Wirkungen dieser Instrumentationspraxis gerade an Stücken erprobt, denen Märchenstoffe seiner Heimat zugrunde liegen, läßt diese Werke geradezu wie eine Art »Generalprobe« zur Anwendung jener Errungenschaften in der *Rusalka* erscheinen; dies nicht zuletzt deshalb, weil im ersten der genannten Werke Vodník, der Wassermann, porträtiert wird. Die Besetzung des *Rusalka*-Orchesters erinnert zunächst an *Lohengrin* oder *Tristan und Isolde*, doch geht Dvořák nach wie vor vom

zweifach besetzten Holz aus. Er verwendet darüber hinaus Koppelungen, die z.B. in der genialen Partitur des *Tristan* nirgends vorkommen, wie etwa Flöten mit Englischhorn als Grundstimme. Gerade das Englischhorn wird recht häufig ungekoppelt verwendet, verschmilzt also nicht mit dem Klang eines anderen Instrumentes, sondern zeichnet – innerhalb eines Gesamtklanges – eine melodische Linie mit besonderer Ausdruckskraft, etwa als tiefste Holzbläserstimme in jener Mittellage, in der ein Fagott wenig charakteristische Farbe hat. Das »Umfärben« von Motiven, je nach der Handlungssituation, erreicht Dvořák ganz wesentlich mit den Mitteln der Instrumentation. Einen Effekt, der bereits in der Coda des Finales seines Violoncello-Konzertes vorkommt, verwendet der Komponist hier wieder und überträgt ihn auf eine ganze Instrumenten-Gruppe: das Dämpfen des Blechs. Bezog sich dies im Konzert nur auf die beiden Trompeten, so erklingt am Schluß der *Rusalka* das gesamte Blech, bis auf die Waldhörner, sordiniert – eine Manier, die man gewöhnlich in den frühen Werken Arnold Schönbergs (etwa *Pelléas et Mélisande*, op. 5) und seiner Schüler erstmals vermuten würde.

Adolf Fink

Die geheimnisvolle Familie der weiblichen Wassergeister

Kurzgefaßter Steckbrief als bescheidener Hinweis auf ein bedeutungsträchtiges Thema

»Nun müssen wir ihr doch nachrufen mindestens und sie bitten, daß sie wiederkehrt, sagte Huldbrand und begann auf das beweglichste zu rufen: »Undine! Ach Undine! Komm doch zurück!«

Friedrich de la Motte-Fouqué, *Undine* (1811)

Sie schwimmen in den Meeren und Flüssen eines Erzählers so gut wie in den Seen und Teichen eines Lyrikers, bisweilen tauchen sie sogar in dramatischen Wasserfällen und Springbrunnen – gemeint sind diverse Opern- und Sprechbühnen – empor. Ja, so sehr auch diese literarischen Fiktionen ihre Heimat im liquiden Element behaupten, zu Hause im strikten Sinne sind sie im Ozean der Wörter und Bilder. Denn nicht im engen Rahmen einer sogenannten Realität, sondern in den grenzenlosen Fluten der (männlichen) Fantasie werden sie geboren: Hier leben sie, hier verwandeln sie sich, hier wird über ihre Fortexistenz entschieden. Richtig, wir sprechen von der geheimnisvollen Familie der weiblichen Wassergeister, der Nixen, Melusinen und Undinen.

Ihre Ahnentafel reicht weit in das Altertum zurück: Wasser erschien, obwohl männliche Gottheiten wie Poseidon / Neptun nicht unbekannt sind, vorwiegend im weiblichen Kontext. Genauer: Die anmutigen Nymphen der griechischen Mythologie, die die Quellen bewachen und sich auf die Vermittlung zwischen Göttern und Menschen verstehen, ebenso wie die mörderischen Sirenen, deren Lockgesang allein Odysseus, gefesselt an den Mastbaum seines Schiffes, widerstand, zählen zu ihren ehrwürdigen Vorfahren. »Die Bedeutung des Wassers im Kult und Leben der Alten« – darauf hat der Verfasser die-

ser symbolgeschichtlichen Monographie, Martin Ninck, 1921 hingewiesen – entfaltet sich im engen Zusammenhang von heiliger Quelle und Kultus der Großen Mutter. Die Wiederentdeckung des Mythos in der deutschen Romantik führte auch zu einer Wiederbelebung des Motivs der Wasserfrau. Doch griffen die einzelnen Autoren auf Grund ihrer historischen Blickrichtung nicht auf Antikes, sondern auf Spät-Mittelalterliches, Früh-Neuzeitliches zurück. Die Anfänge liegen bei unserem Nachbarn jenseits des Rheins: In der altfranzösischen Sage von Jean d'Arras (1387) und dem Gedicht des Trouvère Coudrette (1401) wird die schöne Mélusine von ihrem Gatten in ihrer Nixengestalt gesehen und muß deshalb ins nasse Element zurückkehren. Als legendäre Stamm-mutter des Grafen von Lusignan kündigt sie von und warnt vor drohendem Unheil. In einem deutschen Weiher taucht sie – von Coudrette herkommend – zuerst im Roman des Thüring von Ringoltingen (1456, gedruckt 1471) auf, der für Hans Sachs (1556) und Jacob Ayrer (1598) die Vorlage ihrer Dramatisierungen lieferte. Die Romantiker nutzten sowohl diesen Melusinen-Strang als auch den ebenfalls mittelalterlichen Undinen-Stoff der Stauffenberg-Sage: Ludwig Tieck veröffentlichte 1800 seine »*Sehr wundersame Historie von der Melusine*«, Achim von Arnim sechs Jahre später sieben Romanzen unter dem Titel »*Ritter Peter von Stauffenberg und die Meerfeye*«. Obwohl Melusine und Undine letztlich einer »gemeinsamen Phantasie« (Inge Stephan) entstammen, gibt es bemerkenswerte Unterschiede: Die schlangenge-

schwänzte Melusine entpuppt sich als Mischung zwischen einem fliegenden Drachen und einer Meerfee und verliert schon nach kurzer Zeit wieder ihre menschliche Gestalt. Mit ihrem ursprünglichen Aussehen aber erschreckt und entsetzt sie den Mann, im Gegensatz zu der eher traulichen Undine. Doch auch diese Schwester der Melusine kann beunruhigen, wie man in Jacob Grimms *Deutscher Mythologie* (1854) lesen kann. Hier erscheint sie nicht als Wasserfrau, sondern als »Wunsch-« oder »Wünschelweib«, die von ihrem Geliebten, so oft er Sehnsucht nach ihr hat, durch Nennung ihres Namens herbeigewünscht werden kann. Sie beschützt ihn im Gefecht, verhilft ihm zum Sieg, macht ihn wohlhabend. Ihre einzige Gegenforderung lautet: absolute Treue und Hingabe. Bricht er dieses Gebot, wie Herr Huldbrand von Ringstetten in Fouqués Erzählung, bestraft sie ihn mit dem Tode: »Und ihre Schleier schlug sie zurück, und himmlisch schön lächelte ihr holdes Antlitz daraus hervor. Beband vor Liebe und Todesnähe neigte sich der Ritter ihr entgegen, sie küßte ihn mit einem himmlischen Kusse, aber sie ließ ihn nicht mehr los, sie drückte ihn inniger an sich und weinte, als wolle sie ihre Seele fortweinen. Die Tränen drangen in des Ritters Augen und wogten im himmlischen Wehe durch seine Brust, bis ihm endlich der Atem entging und aus den schönen Armen als ein Leichnam sanft auf die Kissen des Ruhebettes zurücksank. – ›Ich habe ihn totgeweint!‹, sagte sie zu einigen Dienern, die ihr im Vorzimmer begegneten, und schritt durch die Mitte der Erschreckten langsam nach dem Brunnen hinaus.«

Für Grimm ist Undine nicht nur »Wunsch-«, auch »Schlachtenmädchen«, also Walküre. Sie fungiert als ein »wildes Weib«, das nicht nur im Wasser und in der Luft, sondern auch im Wald wohnen kann. Sie vereinigt auf diese Weise Züge einer Waldfrau und Amazone, einer Hexe und Nixe, wofür Joseph von Eichendorffs *Waldgespräch* (1812) zeugt:

Es ist schon spät, es wird schon kalt,
Was reitest du einsam durch den Wald?
Der Wald ist lang, du bist allein,
Du schöne Braut! Ich führ dich heim!

»Groß ist der Männer Trug und List,
Vor Schmerz mein Herz gebrochen ist,
Wohl irrt das Waldhorn her und hin,
O flieh! Du weißt nicht, wer ich bin.«

So reich geschmückt ist Roß und Weib,
So wunderschön der junge Leib,
Jetzt kenn ich dich – Gott steh mir bei!
Du bist die Hexe Lorelei.

»Du kennst mich wohl – von hohem Stein
Schaut still mein Schloß tief in den Rhein.
Es ist schon spät, es wird schon kalt,
Kommst nimmermehr aus diesem Wald!«

Die Romantik tauft die bislang namenlosen Wasserfrauen der Antike auf Namen wie zum Beispiel Lureley /

Loreley. Man erkennt unschwer: Melusine und Undine sind keine ›reinen‹, sondern gemischte, keine einschichtigen, sondern mehrschichtige Figuren: »Das gemeinsame Zentrum all dieser Vorstellungsbereiche ist das Wunsch- und Schreckbild einer elementaren Weiblichkeit ... der Mythos vom Naturwesen Frau« (Inge Stephan).

Aus der Vielzahl der künstlerischen Gestaltungen ragt im 19. Jahrhundert zweifelsohne die schon zitierte *Undine*-Geschichte Friedrich de la Motte-Fouqués hervor. Sie amalgamierte die mittelalterliche Überlieferung mit den naturphilosophischen Spekulationen eines Paracelsus und wird damit selbst zum Ausgangspunkt einer neuen Tradition. Theophrastus von Hohenheim hatte die Absicht seines *Liber de nymphis, sylphis, pygmaeis et salamandris et de caeteris spiritibus* (1566/1567 bzw. 1591) wie folgt umrissen: »zubeschreiben die Geschoeff auserthab des Liechts der Natur verstendniß / wie dieselbigen der Natur zuerkennen seyendt / waß Wunderwerck Gott geben hab / beschaffen. Dañ das Ampt ist des Menschen / das er soll die ding erfahrn / vnd nicht Blind dorin sein: Dann darumb ist er beschaffen / von den Wunderwercken Gottes zu reden vnd fuerzuhalten (= berichten). Ein jeglich Werck das Gott beschaffen hat / des Wesen vnd Eigenschafft ist dem Menschen mueglich zuergruenden: Dann nichts ist beschaffen / das nit dem Menschen zuergruenden sey (...) Seliger ist es zubeschreiben die Nymphen / dañ zubeschreiben die Ordē (= Stand): Seliger ist zubeschreiben den Vrsprung der Rysen / dan zubeschreiben die Hoffzucht: Seliger ist zubeschreiben *Melosinam*, dann zubeschreiben Reütterey / und Arthellerey (...).« In dieser Welt können Menschen und Elementarwesen noch miteinander verkehren, sind die Grenzen zwischen menschlicher Zivilisation und elementarer Natur noch durchlässig. Von den vier Elementen bevölkern die Nymphen oder »undina« (erster Beleg dieses Namens, wohl eine spätmittelalterliche Gelehrtenerrfindung: von lateinisch ›unda‹ Welle hergeleitet) das Was-

ser. Obwohl die Elementargeister als mit sich selbst identische Naturgeschöpfe keine Seele brauchen, streben sie doch mit Kraft nach ihr, die sie allein durch Verbindung mit einem Menschen erlangen können. Über die erotische Art dieser Beziehung läßt die Bezeichnung der Venusfigur als eine »Nymph vnd Undena« keinen Zweifel: Venus lebt übrigens in einem unter einem Weiher gelegenen, nach ihr benannten Berg. Paracelsus ist es also gewesen, der Undine den positiven, Melusine den negativen Aspekt des Weiblichen zuordnete und so eine für die weitere Geschichte des Stoffes folgenreiche Unterscheidung traf.

Vergegenwärtigen wir uns zum Schluß noch einmal das sinnliche Erscheinungsbild dieser Wasserfrauen in Märchen des 19. Jahrhunderts (Henriette Beese hat 1982 bei Ullstein eine gute Auswahl getroffen und mit einem erhellenden Nachwort versehen): »... ein schönes Weib, das sich langsam aus dem Wasser erhob. Ihre langen Haare, die sie über den Schultern mit ihren zarten Händen gefaßt hatte, flossen an beiden Seiten herab und bedeckten ihren weißen Leib ... die Nixe ließ ihre sanfte Stimme hören« (Brüder Grimm »*Die Nixe im Teich*«); »ein wunderschönes Mädchen (...) ich wußte erst nicht, war es ein ordentlicher, kleiner Mensch, war es bloß ein gauckelhafes Bildnis. Da sah ich aber das Wasser von den goldnen Haaren und den reichen Kleidern herabtröpfeln und merkte nun wohl, das schöne Kindlein habe im Wasser gelegen und Hilfe tue not« (Fouqué, *Undine*); »die schöne Wasserfrau (...), welche einen blauen, mit Silber durchwirkten Rock anhatte« kämmt sich mehrfach die Haare (Clemens Brentano »*Das Märchen vom Marmeltier*«); »eine Wasserfrau mit langen fließenden Haaren. Ihr Leib war allenthalben wie eines schönen natürlichen Weibs, dies eine ausgenommen, daß sie zwischen den Fingern und Zehen eine Schwimmhaut hatte, blühweiß und zarter als ein Blatt von Mohn (...) ein Bildnis von dem Wasserweib (...) Da hatte sie die Hände kreuzweise auf die Brust gelegt, ihr Angesicht sah weißlich, das Haupthaar

schwarz, die Augen aber, welche sehr groß waren, blau. (Eduard Mörike »*Historie von der schönen Lau*«); »es war eine schöne, mächtige Frauengestalt. Der Kopf lag tief aufs Gestein zurückgesunken, die blonden Haare, die bis zur Hüfte herabflossen, waren voll Staub und dünnen Laubes« (Theodor Storm »*Die Regentrude*«). Die Zitate ließen sich ohne Schwierigkeiten vermehren, zum Beispiel aus Hans Christian Andersens »*Die kleine Meerjungfrau*« und Oscar Wilde »*Der Fischer und seine Seele*«. Ändern würde sie an dieser Darstellung von Gesetzmäßigkeiten im Geisterreiche nichts: »Offenes Haar, entblößte Brust und lockere Gewänder sind in verschiedenen Kulturen Zeichen von Zauberelementen, Hexen und Frauen im Ausnahmezustand dionysischer Feste« (Henriette Beese). Sie verkörpern die symbolische Sprache des Wassers, die wir ansonsten nur als poetische Lautmalerei vernehmen, ahnen können.

Der Motivkomplex »Wasserfrauen« zieht zunehmend wissenschaftliches Interesse auf sich, fordert Interpret/Interpretinnen dazu heraus, ihre Thesen über das historische Geschlechterverhältnis in diesem Bereich zu erproben: Inge Stephan hat unter diesem produktiven Gesichtspunkt Eichendorff und Fouqué untersucht (in dem von Hartmut Böhme 1988 bei Suhrkamp herausgegebenen Buch »Kulturgeschichte des Wassers«), Sylvia Bövenschen anhand von Nixe und Melusine »Mythifikationen des Weiblichen« bei Fontane nachgespürt (vgl. vorliegendes Programmheft S. 20–32). Die umfassendste Deutung freilich findet man noch immer bei Klaus Theweleit im zweiten Kapitel (»Fluten Körper Geschichte«) seiner »Männerphantasien«, wo es heißt: »Es ist ein Fluß ohne Ende und riesig breit, der so durch die Literaturen fließt. Immer wieder: die Frau aus dem Wasser, die Frau als Wasser, als brausendes, spielendes, kühlendes Meer, als reißenstrom, als Wasserfall, als unbegrenztes Gewässer, durch das die Schiffe treiben, mit Seitenarmen, Tümpeln, Brandungen, Mündungen; die Frau als lockende (oder gefährliche) Tiefe, als Becher,

in dem der Saft sprudelt, die Vagina als Welle, als Schaum, als dunkler Ort, umrahmt von Pazifikkränzen; die Liebe als Schaum aus dem Zusammenprall zweier Wellen, als Bootsfahrt, als langsames Zerfließen, als Fischfang, als Sturm; als ein Vorgang, nach dem man wie Strandgut ist und das Meer wieder geglättet; wo man schwimmt im heiligen Gesang des Meeres, gesetzlos wie ein Fisch, wie zwei Fische. Die Vagina als Eingang in den Ozean, als Teil aller Ozeane, die Ozeane als Teil jeder Vagina. Wer durch das Tor tritt, beginnt eine Weltreise, ein Fließen um die Welt. Wer in der richtigen Frau, in der Möse war, kennt alle Orte der Welt, die zu kennen sich lohnt. Der Name aller Orte, an denen es fließt ist Frau: Kongo, Nil, Sambesi, Elbe, Newa (der »Vater« Rhein fließt nicht, er ist Grenze), das Karibische Meer, der Pazifik, das Mittelmeer, der Ozean (zwei Drittel des Erdballs, etwas mehr als »ein Sechstel der Erde«), bekannt mit allen Küsten: die namenlose Superhure, unbescholten und unerschöpflich, auf der man selbst namenlos wird und grenzenlos, auf der man ichlos treiben kann, wie »Schottermassen«, Gott selber, aufgelöst ins Prinzip des genießenden Mannes.«

Postskriptum: Jaroslav Kvapil schrieb sein *Rusalka*-Libretto 1901 – das Gesicht zurück ins 19., nicht nach vorn ins 20. Jahrhundert gewendet; ein Jahr nach der Publikation von Sigmund Freuds »Traumdeutung«, zur selben Zeit, da Heinrich Nageler mit seinen »Melusinenmärchen«-Darstellungen begann.

Undine

Zieh sie an Land,
die säuselnde Sirene;
frag nicht, wer dich belügt –
Ein Kopf voll Haare und das Maul voll Zähne
genügt.

Schmeckt nur die Brust nicht schal;
wo hätte Wahnsinn je das Glück gemindert?
Du – krank im Geiste
und sie gehbehindert,
egal – egal.

Der Wind zieht an und schleift die Wolkenreiche;
l a n g s a m
steigt dir der Whisky
zum Zenit.

**Wer weiß – du nicht – ob auf der Knochenbleiche
nochmal die Primel blüht.**

**Ob das nochmal zuhauf,
nochmal zusammenkommt, der Wust an Gotteswundern ...
Schon – schnappen – deine Lungen
wie zwei Flundern,
die Jadebucht reißt auf:**

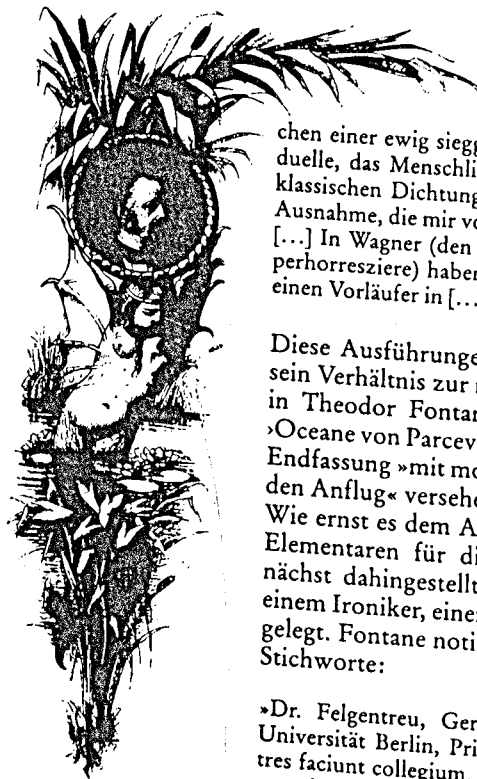
**Wasser strömt vor,
ein Sturmtief wirft
Meerflocken über das entflammte Laken.
Komm, kucken, Kunst:
die japsenden Kloaken –
der Bagger seufzt und schlürft.**

Peter Rühmkorf

SILVIA BOVENSCHEN

Theodor Fontanes Frauen aus dem Meer Auch ein Mythos der Weiblichkeit

Für Ingrid und Ar



»Eine entzückende Seite
unserer modernen Kunst
das Hervorkehren des El
mentaren. Das Geltendm

chen einer ewig sieggewissen Macht über das Individuelle, das Menschliche, das Christliche. In unserer klassischen Dichtung finden sie's nicht. Die einzige Ausnahme, die mir vorschwebt, ist Goethes »Fischer [...] In Wagner (den ich aus mehr als einem Grund perhorresziere) haben wir's überall. Aber wir haben einen Vorläufer in [...] Mörike.«¹

Diese Ausführungen über das Elementare und sein Verhältnis zur modernen Kunst finden sich in Theodor Fontanes frühem Erzählfragment »Oceane von Parceval« aus dem Jahr 1880, dessen Endfassung »mit modernem und romantisierendem Anflug« versehen werden sollte. Wie ernst es dem Autor mit der Bedeutung des Elementaren für die Moderne ist, bleibt zunächst dahingestellt, denn diese Sätze werden einem Ironiker, einem »Krakeeler« in den Mund gelegt. Fontane notiert zu dieser Figur folgende Stichworte:

»Dr. Felgentreu, Germanist, Privatdozent an der Universität Berlin, Privatdozent mit drei Zuhörern, tres faciunt collegium. Er hat so viel Edda usw. gelesen, daß er mitunter in einen rhapsodierenden Ton verfällt und in Alliterationen spricht. Er hat aus der Wirksamkeit des Elementaren auch in der Menschennatur herübergenommen. fliert sich selbst.«¹

Das Fragment – ein Entwurf mit wenigen zumeist nur skizzenhaft ausgeführten Passagen – handelt vom Schicksal einer, wie Fontane schreibt, »Durchschnittsnixe«, die »zur exzeptionellen Melusine wird«. Felgentreu stellt mit Verweisen auf das Wirken von Elementargeistern in den Werken Heyses und Mörikes nachdrücklich unter Beweis, daß ihm die lange stoff- und motivgeschichtliche Ahnenreihe, auf die die Oceane-Figur zurückblicken kann, wohl bekannt ist. Auch seine Gesprächsteilnehmer bekunden, in Anspielungen z. B. auf Poe und Andersen, ihre Vertrautheit mit der Ikonographie und den literarischen Spielarten dieses Mythologems.

Nicht nur dem Autor, auch seinen Figuren ist also deutlich bewußt, aus welchem Stoff Oceane von Parceval geformt, von welcher Bilderlandschaft sie abgehoben wird. Nach ihrer Herkunft befragt, heißt es im Fragment:

»Nun, die Tochter ist komplizierter Abstammung; aus einer französisch-englischen Ehe hervorgegangen, wurde sie in Dänemark geboren und ist seit frühester Jugend eine Deutsche [...] Die Mutter von Oceane ist von der Insel Jersey, also halb Französin, halb Engländerin [...]«³

Auch die Titelfigur selbst soll, wie der Autor es in seinen programmatischen Skizzen vorsieht, Kenntnis von ihrer mythischen Herkunft haben.

»Sie wissen, daß es viele Melusinen gibt; aber Melusinen, die nicht wissen, daß sie's sind, sind keine; sie weiß es und die Erkenntnis tötet sie.«⁴

Sie stammt also – eine Nachfahrin der Melusine aus der altfranzösischen Geschlechtersage – gleichfalls aus dem Hause der Lusignans, auf das Fontane in seinen Werken immer wieder anspielt und zu dem die meisten seiner Frauengestalten familiäre Bindungen aufweisen. Die Familie ist groß und polyglott mit verwandtschaftlichen Verästelungen gerade auch in die deutsche Literatur hinein. Die Melusinen, Nixen, Undinen, Sirenen, Nymphen und Salamander – also die Wasser-, Luft-, Erd- und Feuergeister, die aus den alten Mythologien über die Sagenwelt des Spätmittelalters in die neuzeitliche Literatur Einzug hielten, sind ohne Zahl. Wenn wir späteren Zeugnissen einer Anverwandlung an diese mythische Erzählfigur im Sinne ihrer »Wiederholung« auch dort noch begegnen, wo wir sie vielleicht nicht so sehr vermuten, nämlich in der von der Literaturwissenschaft gern als realistisch kanonisierten Prosa Fontanes, dann hat diese poetische Annexion schon eine beachtliche Tradition hinter sich und im Jugendstil auch noch eine Hochphase der Nachbildung vor sich.

Nach der großen Verbreitung, die die Sage von der Meerfrau in gereim-

ten, ungereimten, epischen, dramatischen, französischen und deutschen Versionen vom Mittelalter bis zum 15. und 16. Jahrhundert gefunden hatte, erlebte sie – ohne je ganz die Szene verlassen zu haben – eine auffällige Wiederbelebung in der Romantik. Stellvertretend sei nur an Fouqués Undine und Tiecks Melusine erinnert. Die Shakespeare-Übersetzungen z. B. des »Sturms« oder des »Sommernachtstraums« hatten zudem für frischen Zulauf aus dem angelsächsischen Sprachraum gesorgt. Elementargeistige Mythifikationen des Weiblichen finden sich bei Achim von Arnim in Gestalt der Gräfin Dolores, bei Brentano im *Tagebuch der Ahnfrau* oder bei Goethe im *Märchen von dem Hause* – die »Neue Melusine« ist allerdings keine Meerfrau, wie der Name und seine Tradition nahelegt, sondern eine Erdfrau, eine Gnomide, ein, wie Goethe schreibt, »undenisches Pygmaenweibchen«. E. Th. A. Hoffmann stellt in seiner Erzählung »Der Elementargeist« in der Gestalt der Aurora eine anmutige Salamandra vor, Grillparzer schrieb ein Libretto mit dem Titel »Melusine«... Die Aufzählung ist jedoch vielfältig kompletierbar, zumal es eine Fülle von entfernteren Verwandten gibt, also Figuren, die in weniger eindeutiger Weise zu dem Motivkreis der alten Sagen von den Elementargeistern gehören.

Der mythomane Mediävist Dr. Felgentreu neigt, wie wir von seinem Autor wissen, zur Selbstpersiflage. Wenn wir es gleichwohl riskieren wollen, ihm auf den Leim zu gehen, dann müssen wir versuchen, die kulturgeschichtlichen Szenerien, die der Autor möglicherweise mit dieser Figur vergegenwärtigen wollte, deren assoziativen Raum also, zu veranschaulichen. Eine naheliegende Assoziation, wenn sie sich auch auf historisch Entferntes richtet, könnte die systematischen Absichten des Paracelsus streifen, der Ordnung in die Elementargeisterei zu bringen suchte. Er integriert die Elementargeister in eine Naturphilosophie, der zufolge alle Wesen sowohl aus elementarischen, leiblichen und astralen geistigen Anteilen erschaffen sind; nur beim Menschen fügt sich dem noch die göttliche Seele hinzu.

Nach seiner Schrift *Liber de nymphis, sylphis, pygmaeis, et salamandris et de caeteris spiritibus* entsprechen den vier Elementen vier Typen von Geistern: die Wassergeister, das sind die Nymphen bzw. Undinen; die Wind- bzw. Luftgeister, das sind die Sylphes, die Sylvestres; die Berggeister, das sind die Gnomi bzw. die Pygmaen, und schließlich die Feuergeister, das sind die Vulkani oder auch Salamandri. Nur die Elementarwesen des Wassers können die äußere Gestalt der Menschen annehmen. Die weiblichen Wassergeister sind, nach Paracelsus, den männlichen an Zahl weit überlegen. Der weibliche Wassergeist wird von ihm auch gelegentlich als »Venusberg« bezeichnet. Frau Venus ist in seinen Augen eine Nympe und Undena.

Die erotische Konnotation des Venusbergs und der mythologischen Venus ist zu Zeiten des Paracelsus eindeutig. Bringt man diese erotische Dimension des Undenischen in einen Zusammenhang mit der Tatsache, daß die Autoritäten der Theologie bis ins Spätmittelalter hinein ernsthaft diskutierten, ob denn die Frau überhaupt eine unsterbliche Seele besäße oder nicht doch aufs Ganze diesseitiger und sündhafter Leiblichkeit verfallen sei, so muß nicht verwundern, daß die meisten der dem Wasser entstiegene Elementargeister dem weiblichen Geschlecht angehören.

Die paracelsischen Wassergeister sind bestrebt, sich mit einem menschlichen Wesen zu vermählen, denn nur so können sie in den Besitz einer Seele gelangen. Sie verlieren diese Seele jedoch in dem Moment wieder, in dem sie *in* oder – wahrscheinlicher – *auf* ihrem Element, nämlich dem Wasser, von ihrem Gemahl gekränkt werden. Sie müssen dann in dieses Element zurückkehren. Paracelsus exemplifiziert die Gesetze dieser Wesen an der *Historie von der Nymphe im Stauffenberg*.

Seine Beschreibungen von der Wirkungsmacht der weiblichen Naturgeister fand in den nachfolgenden Jahrhunderten vornehmlich dort Beachtung, wo eine Empfänglichkeit für vitalistische bzw. animistische Naturkonzepte bestand, so daß dieser Stoff sich anbot als Austragungsort brennender Fragen nach der Einheit bzw. der Dualität von Natur und Geist. So wurde die Aufmerksamkeit Friedrich de la Motte-Fouqués, der sein Kunstmärchen *Undine*, wie er selber schreibt, den paracelsischen Anschauungen entlehnte, vermutlich über die Rezeption des Mystikers Jakob Böhme auf die Möglichkeiten dieses Stoffes gelenkt.

Es ist der intermediäre Status dieser Elementargeister zwischen Natur und Geist, Unbewußtem und Bewußtem, naturhafter Unschuld und geschichtlicher Schuldhaftigkeit, der die Romantiker an der mythologischen Schar von Najaden und Sirenen – und ganz speziell am Volksmythologem der Melusine bzw. Undine – faszinierte. Die Meerfrau fungiert auch hier vor dem Hintergrund der alten, schon in der paracelsischen Philosophie vorgebildeten Vorstellung von einer *natura naturans*, von einer inspirierten und agierenden Natur, als in die Poesie verlegte Symbolfigur für die Sehnsucht nach der Versöhnung von Natur und Geist. Eine Versöhnung, die gebunden ans weibliche Zwitterwesen aber niemals realisiert werden kann. (Sündenfälle gehören immer in den Zuständigkeitsbereich des Weiblichen.)

Die Naturgeister haben den Angriff des christlichen Monotheismus und den des frühaufklärerischen Rationalismus in ihren Naturnischen – in der Tiefe des Wasser, in den Wipfeln der Bäume und unter der Kruste der Erde – gut überstanden. Ihre triumphale Rückkehr an die Oberfläche der literarischen Landschaft des 18. und frühen 19. Jahrhunderts

kann man sich an der Attraktivität veranschaulichen, die zu dieser Zeit eine Wissenschaft gewann, die es heute in dieser Form nicht mehr gibt, nämlich die der Geognosie, deren Mitbegründer Abraham Gottlieb Werner von großem Einfluß auf die damalige naturphilosophische Diskussion war. Zum Streit, zwischen den Anhängern des Neptunismus und des Vulkanismus – ein Streit, an dem nicht nur Goethe leidenschaftlich Anteil nahm – schreibt Hans Blumenberg:

»In die Fluchtlinie der Beunruhigung über die Zuverlässigkeit des Bodens, die bei dem Eindruck des Erdbebens von Lissabon auf den Knaben beginnt, gehört Goethes Parteinahme im Streit zwischen Neptunismus und Vulkanismus. Diese Kontroverse war aus dem Bestreben der Aufklärung hervorgegangen, sich von den Auflagen des biblischen Schöpfungsberichts über die Anfänge der Welt freizumachen und nach immanenten Formungskräften der Natur, und der Erdoberfläche zumal, zu forschen.«¹

Dem poetischen Ausdruckswillen für diese Immanenz waren die Naturgeister willkommene Gesellen (oder besser Gesellinnen, da sie ja zumeist in weiblicher Gestalt imaginiert wurden). Sie krochen aus den Kraterseen und den Rissen, die das Erdbeben von Lissabon in dem aufklärerischen Weltvertrauen hinterließ. Es sei an dieser Stelle nur angemerkt, daß auch die hochkultivierte »Melusine von Barby« aus Fontanes *Stechlin* noch in einen komplizierten Zusammenhang zu diesen Eruptionen gebracht wird.

Unter der Schar der Elementargeister erweist sich die Undine bzw. Melusine als besonders literaturfähig. Ihre mythologische Kontur ist schon in den frühen französischen Schriftfassungen ausgebildet. Zum Kernbestand der Fabel gehört stets, daß sich ein weiblicher Naturgeist in weitgehend menschlicher Gestalt mit einem männlichen Menschen verbindet – z. B. in Form einer Heirat. Diese unterliegt jedoch bestimmten Gesetzen. In manchen Versionen darf der Gatte – hier berührt der Melusinen-Mythos Motive der Schwanensage – nicht nach der Herkunft seiner Frau fragen und sie niemals an einem Samstag aufsuchen, weil sie – was er selbstverständlich nicht weiß – an diesem Tage ihre ursprüngliche Gestalt annimmt, d. h. sie hat statt eines Unterleibes einen Fischschwanz. Diese Verbindung zwischen einem phantastischen und einem realen Wesen erweist sich für eine kurze Frist als glücklich; es kommt aber bald, wie es in mythischen Konstellationen zumeist kommt: das Gebot wird verletzt mit für alle Beteiligten katastrophischen Folgen. Der Elementargeist muß – dem höheren Gesetz folgend – zurück in sein Element. In dem späteren Märchen von Hans Christian Andersen – das von der alten Fabel in vielen Figurationen abweicht – haben wir es mit einer Variante des Mythos zu tun, die für

diesen Zusammenhang erwähnenswert erscheint; eine kleine Meerjungfer, die immer schon eine Sehnsucht nach der Welt der Menschen hatte, errettet einen Prinzen vor dem Ertrinken und verliebt sich in ihn. Sie möchte Menschengestalt annehmen, um sich ihm nähern zu können. Eine Meerhexe erlöst sie von ihrem Fischschwanz um den Preis ihrer Zunge. Was heißt: das Glück der Liebe und das zweifelhafte Glück der Vermenschlichung werden erkaufte mit Sprachunfähigkeit.

Mörke präsentiert uns in seiner Erzählung von der »schönen Lau« eine Donanixe, die nicht zu lachen vermag und immer nur tote Kinder gebiert.

Die Melusinen sind in der Regel charakterisiert durch einen essentiellen Mangel. Das heißt, ihnen gehen bestimmte Vermögen, die das Humanum konstituieren, ab. Selbst wenn sie den äußeren Anschein körperlicher Menschlichkeit vorübergehend erwecken können, so bleiben sie doch, was ihre seelisch-geistige Ausstattung betrifft, Mangelwesen. Sie können zuweilen nicht sprechen, sie können zuweilen nicht leiden, sie können zuweilen nicht lachen. Ihre Teilhabe am menschlichen Geschehen, an den großen historischen Abläufen, an deren konfliktreichen Verarbeitungen ist scheinhaft. Ihre weltliche Beweglichkeit betrifft immer nur einen Teil ihrer Existenz, während der andere empfindungs- oder sprachlos in einem dunklen Naturgrund verharrt. In dieser Zwittergestalt – nicht mehr bloß Natur, aber auch nur temporär eingetreten in die Sphäre des Geschichtlichen – werden sie auch, ohne es zu wollen, dem Menschenmann gefährlich.

Das geschlechtsideologische Interesse an diesem Mythologem ist schnell umrissen: In der Projektion vom Naturwesen Frau vermischt sich in aus männlicher Perspektive brauchbarer Weise Utopisches und Regressives. Scheint dieses zwischen Natur und Geist oszillierende Geschöpf noch einerseits jene ideale Synthesis einzuklagen (ohne sie in seiner naturbefangenen Unmittelbarkeit je auf Dauer erreichen zu können), die vom Mann im unendlichen Prozeß fortschreitender Naturbeherrschung und -distanzierung als ausstehende noch zu leisten ist, so repräsentiert es doch andererseits eine Form von Weiblichkeit, die zwar vorübergehend menschliche Gestalt anzunehmen vermag, aber doch nur, um dann sogleich wieder in eine undifferenzierte Naturhaftigkeit zurückzusinken. Allerdings darf nicht vergessen werden, daß in den literarischen Variationen dieses naturweiblichen Phantasmas auch ein der Versöhnung sehr gegenläufiges Motiv in Erscheinung tritt: indem diese Naturgeister als wirkende Seinsmächte vorgestellt werden, können sie in ihrer mythisierten Gestalt auch immer das Motiv der Rache der unterworfenen Natur repräsentieren: zum Beispiel dann, wenn in der Version La Motte

Fouqués die gemäß der paracelsischen Vorgabe auf dem Wasser von ihrem Mann gekränkte Undine noch einmal zurückkehrt und ihren Mann in einer letzten Umarmung erstickt.

Auch dieses Motiv, das etwas reißerisch um die Jahrhundertwende im Trivialmythos der *Femme fatale* kulminiert, ist bei Fontane angedeutet. Allerdings übernehmen seine Melusinen im Racheschauspiel keinen aktiven Part. Ihre Rätselhaftigkeit ist in ihrer Indifferenz beschlossen. Die Figur der Hilde aus *Ellernklipp* soll, den Äußerungen ihres Autors gemäß, ins Bedrohliche tendieren und zur »Verwirrung regelrechter Verhältnisse« beitragen allein durch ihre teilnahmslose Präsenz.⁶

Wenn stimmt, was Roland Barthes behauptet, daß das »eigentliche Prinzip des Mythos« darin besteht, daß er »Geschichte in Natur« verwandelt, und daß dieser Prozeß der Umwandlung in seiner formalen Struktur beschlossen ist, dann ist der Melusinen-Mythos auch deshalb interessant, weil in ihm die Geschlechterpolarität auf das gleichermaßen polar gedachte Verhältnis von Geschichte und Natur projiziert wird. Der Mythos erzählt die Geschichte vom permanenten Scheitern des Weiblichen, aus der Natursphäre heraus in die »männliche« Geschichtswelt überzutreten, d. h. er demonstriert in sich den Vorgang der Mythifikation des Weiblichen. Diesen Vorgang der Umwandlung der ambivalenten Geschichtlichkeit des Weiblichen in dessen vermeintlich eindeutige Naturhaftigkeit beschwören die späten Reklamationen – und das ist ihr ideologischer Kern – stets aufs neue.

Problematisch, weil ambivalent ist der historische Status überlieferter Weiblichkeit insofern, als zwar zu allen Zeiten zweifellos Frauen existierten, aber diese Existenz über weite Strecken der Menschheitsgeschichte deshalb nicht in die Annalen der Geschichtsschreibung Einlaß fand, weil es sich um eine naturale Existenzform zu handeln schien, weil es sich bei dem, was den Status des Weiblichen in der Historiographie betrifft, gleichsam um eine Geschichte des Immergleichen, um eine Geschichte der Aussparungen, um eine Geschichte der geschichtlichen Ohnmacht, um eine Geschichte der Geschichtslosigkeit handelt. Schien doch das Wirken der Frauen – ausgeschlossen aus den kulturprägenden und geschichtsmächtigen Funktionen und Institutionen, selbst in bürgerlicher Zeit noch eingebunden in naturrhythmische Lebensformen und bezogen auf die sich wiederholenden Tätigkeiten der Hauswirtschaft und auf die organische Befähigung zur Mutterschaft – einer zählbaren Geschlechterideologie recht zu geben, die hartnäckig daran arbeitet, den historischen Ausschluß in eine vermeintliche Naturverfallenheit umzudeuten und dem »Wesen« der Frauen einzuschreiben.

Es handelt sich bei den ideologischen Remythisierungen des Weiblichen zumeist um Akte der Selbstbeglaubigung. Indem das alte mytho-

logische Bild von der Frau aus dem Meer angerufen wird, soll im Vertrauen auf die Suggestion der Verarbeitungsgeschichte die Vorstellung einer außergeschichtlichen Verwurzelung des Weiblichen unmittelbar einleuchten.

«[...] als übermächtig und mit allen Gewalten im Bunde soll erscheinen, was aller rationalen Legitimierbarkeit entbehrt und bei Mangel an erweisbarer Geschichte doch wie das Uralt-Wiederkehrende aussehen soll. Denn dem »alten Wahren« wird unterstellt, es sei wegen seiner Wahrheit alt geworden, während die Funktion fiktiver Spätmythologien darin besteht, dem als alt Ausgegebenen die Assoziation der Wahrheit zu erschleichen.»¹

Wenn man mit Hans Blumenberg annimmt, daß die Form der Wiederholung selbst – in der Undinen-Sage strukturell aufs Weibliche gemünzt – eine »elementare mythische Struktur ist«, dann liegt der Verdacht nahe, daß sich die Geschlechter-Ideologie nicht nur aus naheliegenden inhaltlichen Gründen gerne des alten Sagenstoffs versichert hat, sondern daß sich auch eine formale Verwandtschaft nachweisen läßt.

Die feministische Ideologiekritik hat sich der kulturgeschichtlich über weite Zeiträume hinweg nahezu invarianten Enthistorisierung des Weiblichen, der »Degradierung« der Frauen zu bloßen Naturwesen, die sich in den vielfältigsten überlieferten Manifestationen des Denkens und der Phantasie aufdringlich anbieten, früh schon mit einiger Empörung angenommen. Und die Berechtigung dieser fast schon rituellen Empörung über diese rituellen Zuschreibungen soll auch nicht pauschal bestritten werden.

»Als Repräsentantin der Natur«, schreiben Adorno und Horkheimer,

»ist die Frau in der bürgerlichen Gesellschaft zum Rätselbild von Unwiderstehlichkeit und Ohnmacht geworden. So spiegelt sie der Herrschaft die eitle Lüge wider, die an Stelle der Versöhnung der Natur deren Überwindung setzt.«⁹

Nun erzählt der Mythos von der Frau aus dem Meer ganz sicher von dem Scheitern der Versöhnungsanstrengungen, aber er prophezeit nicht das endgültige Gelingen der Überwindung: in der Beständigkeit seiner Wiederholung liegt gleichermaßen die Unbeständigkeit der Überwindungsakte: immer wieder muß Undine entseelt ins Wasser sinken, immer wieder kommt sie zurück; der Mythos, der in seinen nahezu infiniten Varianten das wiederholte Scheitern markiert, das Selbst in der Distanzierung von weiblich veranschlagter Natur beständig zu machen, hält den Vorgang damit in der Sphäre der Unabgeschlossenheit, des Schwebens.

Adorno und Horkheimer bezeichnen im Odysseus-Kapitel der *Dialektik der Aufklärung* die Irritation, die in solchen Anmutungen my-

thischer Weiblichkeit für die Anstrengungen der Identitätssicherung liegen, am Beispiel der Lockungen der Sirenen (die wohl als Urahinnen der Melusinen gesehen werden dürfen).

»Furchtbares hat die Menschheit sich antun müssen, bis das Selbst, der identische, zweckgerichtete, männliche Charakter des Menschen geschaffen war [...]. Die Anstrengung, das Ich zusammenzuhalten, haftet dem Ich auf allen Stufen an, und stets war die Lockung, es zu verlieren, mit der blinden Entschlossenheit zu seiner Erhaltung gepaart.«¹⁰

Die Tatsache, daß sich das problematische Verhältnis zur Natur aus naheliegenden Gründen gerne durch den Gegensatz der Geschlechter hindurch zum Ausdruck bringt, hat im neueren Feminismus gelegentlich dazu geführt, daß sich einige seiner Vertreterinnen nun ihrerseits in ursprungsmythische Verklärungen des Weiblichen geflüchtet haben. Im Versuch, das Weibliche menschheitsgeschichtlich zu ermächtigen, werden unter raunenden Hinweisen auf die vorgeschichtliche Macht vergangener Muttergottheiten und Magierinnen – diesmal sozusagen in eigener Sache – die alten Mythen erneut bemüht, und zwar wiederum durchaus im von Blumenberg charakterisierten Sinne einer »Mythisierung von Ideologien«. Auch diese Anstrengungen, vom Interesse diktiert, dem Weiblichen aufs Ganze eine Unschuld gegenüber der menschlichen Katastrophengeschichte zuzuschustern, sind ebenso wie die, die im gegenläufigen Interesse einer historischen Ermächtigung des Weiblichen stehen, zwanghaft auf Vereindeutigung gerichtet. So wie die ambivalente Teilhabe der Frauen am Geschichtlichen soll auch der oszillierende Status des Weiblichen in den Mythologien geleugnet werden.

Es muß aber unabhängig von solchen Einebnungen die Frage erlaubt sein, ob sich nicht zuweilen in den Verarbeitungen der Weiblichkeitsmythen, speziell in denen des Melusinen-Mythos, etwas von der Asymmetrie, in der die Geschlechter zur geschriebenen Geschichte stehen, spiegeln könnte. Wird nicht dem Mythos in der pauschalen Ideologiekritik eine Eindeutigkeit und Ausschließlichkeit seines Sinnes unterstellt, die er gerade nicht hat? Könnte es nicht sein, daß er in den unzähligen Varianten seiner Nacherzählung, in den fast schon seriellen Aufbereitungen heimlich Potentiale mit sich schleppt, die diesem ideologiekritischen Befund gegenläufig sind? Ist nicht anzunehmen, daß oft im Vertrauen auf die Vertrautheit der alten Erzählung ihre Polyphonie nicht wahrgenommen wurde? Wäre es nicht denkbar, daß diese Elementarwesen zwischen den Rastern eines Denkens, das das Weibliche so oder so in die Opposition von Geschichte und Natur hineinzupressen bemüht ist, hindurchgeschlüpft sind und in scheinbar unaufhör-

lichen Varainten dieses Denken beunruhigen? Ist es nicht möglich, daß sie eine heilsame Konfusion in die Doktrinen der geschlechtsspezifischen Statuszuweisungen bringen? Hat nicht möglicherweise auch Fontane an dieser mythologischen Figur etwas anderes interessiert als nur die Bekräftigung der alten Fabel von der Naturhaftigkeit des Weiblichen? Um noch etwas mehr Material zur Beantwortung solcher Fragen zu erhalten, kehren wir zunächst zurück zu Dr. Felgentreu, der in seinem kleinen Soiree-Monolog Mörike als einen Vorläufer im Sinne einer modernen Reklamation des Elementaren zitiert. Zweifellos hat die »schöne Lau« Pate gestanden, wenn Oceane klagt:

»Ich habe keine Träne, kein Gebet, keine Liebe. Ich habe nur die Sehnsucht nach dem allen.«¹¹

Auch Oceane scheint ein Mangelwesen zu sein. Auch ihr, obwohl sie den Fischschwanz schon verloren hat, scheint es an wesentlichen Voraussetzungen für ein Leben unter den Menschen zu fehlen. Mit ihrer Klage bindet der Autor die Figur der Oceane noch recht eng an die mythopoetischen Vorgaben. Er wird das in seiner späteren Prosa, in der es von Elementargeistern nur so wimmelt, nicht mehr in dieser eindeutigen Weise tun. Aber auch in dem Oceane-Fragment wird diese enge Bindung gelegentlich gelockert, und auf den zweiten Blick ist sie nicht mehr so fraglos und so eindimensional, wie es auf den ersten scheinen mag.

Die Figur der Oceane ist in eine Umgebung gestellt, in der der kulturgeschichtlich immer schon vorhandene Kontext dieser Figur kulissenhaft vorgegeben wird, in der unermüdlich von den anderen Figuren auf das Motiv der Melusinen-Sage angespielt wird; sie selbst wird gezeigt als eine literarische Figur, die sich mit der mythologischen Szene identifiziert und die ihre Sehnsüchte in Kenntnis der Bild-Traditionen, denen sie sich literarisch verdankt, interpretiert. Wenn sie schließlich »zurück« ins Wasser geht, hat sie eine grüne Badekappe auf. Die Mythifikation der Oceane wird vom Autor, von seinen Figuren und sogar von der Figur der Oceane selbst buchstäblich herbeizitiert. Auch ansonsten fehlt es in diesem kurzen Text nicht an ironischen, ja geradezu parodistischen Distanzierungen: der Vater Oceanes ist ein Wasserbaumeister, ein Naturbeherrscher par excellence, der Ort der Handlung heißt Heringsdorf, das Hotel Forellenhof, und wenn der Held Oceane besuchen will, erfährt er, daß sie gerade in der Badewanne sitzt.

Die poetologische Funktion des Rekurses auf das Mythologem bleibt allerdings im Kontext des Fragments undeutlich, obwohl Dr. Felgentreu in einem kleinen physiko-literarischen Extempore eine derartige Bedeutung der Elementargeisterei geradezu beschwört. Scheint der Mythos in

seinen Augen doch die einheitsstiftende Kraft zu sein, die die Partikularismen, die auseinandertreibenden heterogenen Elemente der modernen Kunst, noch einmal zusammenziehen und binden kann.

»Es gibt vier Elemente, und auch im Bereich der Elemente scheint mir der Satz zu gelten: »Was dem einen recht ist, ist dem andern billig.« Und so haben sich die anderen drei von dem Größten zu emanzipieren gesucht: Wasser, Feuer, Luft sind auch Elemente, sind auch Ganzheiten und schicken Teilchen in die Welt, und nach dem alten Gravitationsgesetz wollen diese Teilchen in ihre Ganzheit zurück. Und das ist es, was unserer neuen Kunst und Dichtung einen Charakter gibt, und so haben wir eine Melusine, einen Salamander und eine Sturmgret. Und ich glaube, solche Gestalten leben nicht bloß in Dichtungen, und ich wollt' es unternehmen, alle die, die hier versammelt sind, danach zu teilen.«¹²

Das mythologische Motiv wird hier poetologisch aufgewertet. Gleichzeitig aber, was die Figur der Oceane betrifft, wird seine Bedeutung relativiert durch die Behauptung Felgentreus, alle auf der Soiree Versammelten einem der vier Elemente zuordnen zu können.

Vielleicht sollten wir aufhören, Dr. Felgentreu zu ernst zu nehmen. Es läßt sich nachweisen, und dies wurde in der Forschung auch schon unternommen, daß es keineswegs alle, sondern im wesentlichen Frauengestalten sind, denen bei Fontane elementargeistige Merkmale zukommen.¹³ Bevor wir auf die Frage nach der »Wirksamkeit des Elementaren« in der Kunst Fontanes zurückkommen, scheint es ratsam, noch einen kurzen Blick auf das Panoptikum seiner »elbischen« Frauengestalten zu werfen, zumindest auf einige, die sich in seiner Prosa ohne Mühe finden lassen.

Die Melusinenthematik steht im Zentrum früher Entwürfe. Im Fragment »An der Kieler Bucht« begegnet uns eine Melusine, die das Melusine-Märchen und Mörikes Gedicht von der Windsbraut liebt. Auch hier kennt die Figur die Bildtradition, die sie selber konstituiert. (Dieses Merkmal der Selbstreferenzialität, das alle seine Melusinen auszeichnet, spricht im übrigen nicht gerade für eine naive Adaptation des Mythologems.) Sie liebt zudem das Segeln und das Schlittschuhlaufen. Fontane war sich offensichtlich nicht ganz schlüssig, wie weit und in welcher Version er in der nie zustande gekommenen Ausführung des Fragments der alten Fabel folgen wollte: denn an einer Stelle der Skizze sieht er vor, daß sie »elementar« untergehen und an einer anderen, daß der Held sterben und sie überdauern solle.

Diese Unschlüssigkeit, sich den Suggestionen der mythischen Überlieferung gleichzeitig auszusetzen und zu entziehen, scheint ein generelles Merkmal seiner Verarbeitung des Melusinen-Themas zu sein, nur, daß er es in den späteren Romanen ästhetisch zu lösen weiß, während die

frühen Entwürfe möglicherweise aus eben diesem Grund Fragment blieben. In den Romanen erhält das mythologische Motiv zunehmend den Charakter von Anspielungen und dezenten Verweisen. Man kann die *Effi Briest* lesen, ohne zu bemerken, daß es sich um einen Luftgeist handelt, wäre da nicht die Schaukel, auf der Effi auffällig häufig in die Luft schwebt:

»Effi«, schilt die Mutter sie, »eigentlich hättest du Kunstreiterin werden müssen. Immer am Trapez, immer Tochter der Luft.«¹⁴

Und von dieser Schaukel wird den ganzen Roman hindurch die Rede sein, und sie wird auch noch einmal auf ihr sitzen, als es ihr auf dem Boden schon sehr schlecht geht. Als junges Mädchen möchte sie – bevor ihr solche Flausen mit Hilfe eines »Angstapparates aus Kalkül« ausgetrieben werden – ein »Midshipman« sein, »auf einen Mastbaum klettern« und Hurra rufen; mit ihren Freundinnen am See spielend gedenkt sie in träumerischer Jungmädchenmystik der in Konstantinopel im Meer versenkten untreuen Frauen; bei einer Schlittenfahrt am Meer stellt sie sich lustvoll vor, hinausgeschleudert zu werden und in die Brandung zu fliegen; sie verspürt, doch offensichtlich nicht allein Luftgeist, sondern auch anderen fremden Elementen zugetan, einen »Sog« durch das Wasser und glaubt, die Meerjungfrauen singen zu hören. Und noch am Ende des Romans ist von ihrem starken »Luftbedürfnis« die Rede. Aber nicht nur bei Effi Briest finden sich diese Verweise, viele, die meisten Fontaneschen Frauengestalten »saugen an dieser Sphäre«:

Da ist Ebba von Rosenberg aus dem Roman *Unwiederbringlich*, von der der Held träumt, sie sei ein Meerweib, bevor er mit ihr Schlittschuh fährt, in eine Feuerbrunst gerät und mit ihr die Ehe bricht. Da ist Cécile, aus dem gleichnamigen Roman, die der Autor vorsichtig mit der Rede von der Verführungskraft der Hexen in einen Zusammenhang bringt, und da ist die Figur der Grete Minde, von der gelegentlich als »verwünschter Prinzessin«, aber auch als »Hexe« die Rede ist – und da ist, gleichsam den Höhe- und den Schlußpunkt des hier nur unvollständig vorgeführten elbischen Reigens bildend, die »Melusine von Barby« aus dem *Stechlin*, die mit der Tradition ihres Namens kokettierend zuweilen gern mit dem Feuer bzw. dem Wasser und der Luft spielt:

»Interesse hat doch immer das Vabanque: Torpedoboote, Tunnel unter dem Meere, Luftballons. Ich denke, das nächste, was wir erleben, sind Luftschiff-schlachten. Wenn dann so eine Gondel die andere entert. Ich kann mich in solche Vorstellungen geradezu verlieben.«¹⁵

...und die im nächsten Moment, ungeachtet des soeben noch zur Schau gestellten undenischen Übermuts, mit undenischer Ängstlichkeit, das Ansinnen, den Stechlinsee aufzuhacken, mit den Worten zurückweist:

»Um Gottes willen nein. Ich bin sehr für solche Geschichten und bin glücklich, daß die Familie Stechlin diesen See hat. Aber ich bin zugleich auch abergläubisch und mag kein Eingreifen ins Elementare. Die Natur hat jetzt den See überdeckt; da werd' ich mich also hüten, irgend etwas ändern zu wollen. Ich würde glauben, eine Hand führe heraus und packte mich.«¹⁶

Es ist aber, und darin unterscheidet sich Melusine von Barby erheblich von ihren Vorläuferinnen aus den zitierten Fragmenten, in ihrem Fall auch durchaus möglich, daß sie solche Anspielungen nur macht, um die Gesprächsrunde ein wenig aufzumöbeln oder die strenge Domina Adelheid von Stechlin zu ärgern. Das Motiv wird in den späten Werken zunehmend uneindeutiger, es wird angereichert mit geschichtlichem Material, ohne freilich seinen Verweischarakter ganz zu verlieren.

Das mythologische Moment ist im Spätwerk Fontanes zumeist eines sozusagen aus zweiter oder dritter Hand, es kommt über Zitationen, über Bildassoziationen der agierenden Figuren ins Spiel. Sicher sind die Elementargeister in Fontanes letzten Romanen nicht naive Erfüllungsgehilfinnen einer neoromantischen Einheitssehnsucht, die mit ihrer Hilfe nach ursprungsmythischen Beglaubigungen sucht. Es scheint eher, daß die starke Anverwandlung an diese Sinnvorgaben, die den Melusinen in den frühen Werken teilweise noch auferlegt wurde, sie in dieser eindeutigen Gestalt unbrauchbar machten für das, was Fontane andererseits an ihnen faszinierte.¹⁷

Durchgängig allerdings bleibt das Moment der Distanz, die alle diese Frauengestalten zu ihrer Umgebung haben, das Moment einer elementaren Fremdheit, das der Tradition entspricht. Es wurde daher häufig interpretiert als Gefühlskälte, und Fontane selbst spricht von ihrer Unfähigkeit zu einer leidenschaftlichen Teilhabe am Menschlichen. Geht man einmal davon aus, daß die Darstellung von Leidenschaften nicht eben die Leidenschaft dieses Autors war und daß Gestalten wie Effi Briest und Melusine von Barby trotz einiger Hinweise auf ihre undenische Herkunft im Vergleich zu den anderen Personen der Handlung nicht als »kalt« erscheinen, dann gewinnt die erzähltheoretische Erklärung Renate Schäfers, die sich ausgiebig mit der Melusinen-Thematik bei Fontane beschäftigte, an Plausibilität.

Sie äußert nämlich die Vermutung, daß die Distanz, in der diese Melusinen zur Welt stehen, die gleiche sei, die Fontane zu seinen eigenen Ge-

stalten habe, daß mithin diese Distanz ein strukturelles Merkmal seines Stiles, seiner Ironie, seiner Kunst sei.¹⁸ So hätten die dunklen Ahnungen den Dr. Felgentreu doch nicht betrogen, wenn ihm vorschwebte, daß der Rekurs auf das Elementare nicht so sehr ein Regreß, sondern ein Konstituens der »neueren Kunst« sein könnte.

Die Fontaneschen Gestalten entstehen bekanntlich indirekt. Sie erhalten Plastizität, indem sie vielfältig gespiegelt werden durch das, was andere Figuren nach Maßgabe ihrer jeweiligen Dispositionen, ihres Berufes, ihrer Gesinnung, ihrer Borniertheit oder auch ihrer Intelligenz über sie sagen; und in ihrer eigenen Rede, also in dem, was sie selbst über andere sagen, wiederholt sich der Prozeß, so daß sich schließlich für jede Figur aus den Überlagerungen und Brechungen dieser Spiegelausschnitte Bilder dessen, was bei Fontane eine Romanfigur ist, ergeben. Zunehmend tritt das Moment der Handlung hinter das des Gesprächs zurück, und es läßt sich mit erträglicher Übertreibung sagen, daß die späten Romane Fontanes Gespräche sind. Gespräche, in denen ganz disparate Vorstellungen von der Beschaffenheit der Welt und der Ordnung der Dinge dramatisch aufeinandertreffen und leise verhandelt werden.¹⁹ Es gibt bei diesen Gesprächen kein Ergebnis im Sinne eines scharfen Dissenses oder einer wirklichen Übereinstimmung. Die Unverträglichkeit unterschiedlicher Lebensentwürfe, der Bilder und Vorstellungen bleibt bei aller Milde, mit der sie zum Vortrag kommen, durch die sprachliche Suggestion von Ironie, Lakonie und Wehmut spürbar. Der alte Stechlin findet dafür seine spezielle Form: in seiner Rede, die sich gelegentlich ins Paradoxe zuspitzt, werden die Bedeutungshierarchien eingegeben, erhält Gegensätzliches und Unterschiedliches gleichen Rang. Diese Redeweise ermöglicht ihm die Toleranz gegen das Andere, auch gegen das, was sich mit den eigenen Vorstellungen nicht deckt, sie ermöglicht ihm Kommentare, die ihn weder zur Zustimmung noch zur Aufgabe seiner Skepsis nötigen.²⁰

Melusine von Barby, obwohl an der Romanhandlung gar nicht so häufig beteiligt, ist über weite Teile außerordentlich präsent, weil ständig über sie gesprochen wird. Unter anderem auch über sie als Melusine. Die Schwester, um die Aufrechterhaltung christlicher Ordnungsvorstellungen gegen Melusine bemüht, wirft Melusine vor, daß sie nur deshalb mit dem Lusignan kokettiere, weil sie so heiße. Der Held Woldemar – in seiner Blässe selber Zitat eines blassen jugendlichen Helden – sagt:

»Es bleibt mit den Namen doch so eine Sache; die Gräfin ist ganz Melusine...«²¹

Und in einem Gespräch zwischen ihm und Melusine heißt es:

»Wer Melusine heißt, sollte wissen, was Namen bedeuten.« Ich weiß es leider. Denn es gibt Leute, die sich vor »Melusine« fürchten.
»Was immer eine Dummheit, aber noch viel mehr eine Huldigung ist.«²²

Adelheid verdächtigt ihren Bruder Dubslav völlig zu Recht, daß er den Namen Melusine liebe, und quittiert dies mit Empörung und Argwohn.

»Ich habe nichts dagegen, daß jemand Briefbeschwerer heißt, und überlaß es ihm, ob er ein Strich oder ein Kugelmann sein will. Aber ich habe sehr viel gegen Melusine. Briefbeschwerer, nu, das ist bloß ein Zufall, Melusine aber ist kein Zufall, und ich kann dir bloß sagen, diese Melusine ist eben eine richtige Melusine. [...] Alles an dieser Dame, wenn sie durchaus so etwas sein soll, ist verführerisch...«²³

Chacko (»Melusine? Hören Sie, Rex, das läßt aber tief blicken.«²⁴) rückt sie noch einmal in die Nähe der Venus, der Stechlin und schließlich Melusine selbst reden immer wieder über den Namen und sein mythisches Umfeld – alle Beteiligten tun dies –, allerdings aus verschiedenen Blickwinkeln, in verschiedenen Assoziationsräumen und mit unterschiedlichen Beurteilungen, die sich häufig gegenseitig aufheben. Je distanzierter diese Figuren entstehen (das heißt, gerade wenn sie nicht unmittelbar, sondern in perspektivischen Brechungen gezeichnet werden), je mehr Stimmen Zustimmung bekunden, Protest einlegen, Skepsis anmelden, desto deutlicher hebt sich allmählich aus diesem Muster die Figur ab. Es bleibt aber dem Leser überlassen, was er von einer Figur zu halten hat, über die ein alter protestantischer Pastor dies und ein junger preußischer Offizier das sagt. Je synthetischer, desto lebendiger; je entfernter, desto näher. In den Gesprächen wird der mythische Nachklang des Namens Melusine mehrfach gespiegelt, aber der Bann der alten Sage wird auch immer wieder konterkariert.

Fontane zitiert eine mächtige Tradition der Deutung des Weiblichen, ohne sich ihr auszuliefern.

Im *Stechlin* sind die Bezüge stark zurückgenommen; durch viele Betrachtungsfilter hindurchgetrieben, wird das Motiv nur noch an wenigen Stellen deutlich exponiert: dann, zum Beispiel, wenn Melusine von Barby in Kenntnis der Ängste und Faszinationen, die sich mit ihr verbinden, eine kleine Abendgesellschaft, die gerade mit erhöhter Harmlosigkeit über die künstlerische Abbildung von Tubabläsern plaudert, mit der Bemerkung kommentiert:

»Mir persönlich ist die Böcklinsche Meerfrau mit dem Fischleib lieber. Ich bin freilich Partei.«²⁵

Auch das Sehnsuchtsmotiv taucht wieder auf. Hatte die unerfüllbare Sehnsucht nach der Teilhabe am menschlichen Fühlen und Wähnen Oceane streng nach mythischem Brauch noch ins Wasser treiben sollen, so ist es jetzt umgekehrt: die Anspielungen auf das Oceanische signalisieren eher eine Sehnsucht nach der Flucht aus allzumenschlicher Enge:

»Aber die Lenné Straßenwelt ist geschlossen, ist zu, sie hat keinen Blick ins Weite, kein Wasser, das fließt, keinen Verkehr, der flutet...«²⁶

und:

»...draußen ein Streifen Abendrot und hier drinnen ein verglimmendes Feuer – das ist doch zu wenig, oder wenn man will zu gemütlich.«²⁷

In seiner abgetönten Verarbeitung und poetischen Integration bezeichnet das Melusinen-Motiv zunehmend weniger die Mangelausstattung des Weiblichen, es taugt nicht länger als eindeutiger Verweis auf naturhaft Ungeschichtliches, sondern es verkehrt sich in den Hinweis auf eine Chance, die dem Weiblichen aus seinem historischen Schattendasein erwächst. Eine Chance, die zum Beispiel in der Distanz zu den »Gemütlichkeitsallüren« außerordentlich menschlicher Einrichtungen liegen kann. Die Gräfin Melusine von Barby ist nicht, wie einmal behauptet wurde, eine »domestizierte Oceane«²⁸, d. h. in ihr wird nicht so sehr die Depotenzierung des Elementaren durch menschliche Zucht thematisiert, sondern sie ist vorgestellt als eine »Dame und ein Frauenzimmer dazu«, wie der Stechlin einmal auf ihre Rollenvirtuosität anspielend sagt, als eine weibliche Figur, die sich in allen Elementen auskennt, eine souveräne Grenzgängerin, die sich der Macht der Bildvorhaben und dem Bann des Mythischen nicht mehr ohne Vorbehalte beugt und die gleichwohl den Reichtum dieser Bilder für sich spielerisch reklamiert.²⁹ So gesehen stehen die Nachbilder mythischer Weiblichkeit beim späten Fontane nicht mehr unter dem Zwang alter geschlechtsideologischer Zuschreibungen; in ihrer Uneindeutigkeit, in ihrem Changieren zwischen der Sphäre mythischer Bildlichkeit und der Sphäre imaginierter Realität liegt vielmehr eine interessante Möglichkeit des Erzählens, die hundert Jahre später Roland Barthes zu der Überlegung veranlaßte, daß gegen einen Mythos möglicherweise nur ein neuer Mythos helfen kann.³⁰

Es ist häufig gesagt worden, daß Fontane in der Tendenz immer wieder den gleichen Roman geschrieben habe, mit einer fast identischen Personnage, und er selbst hat einmal darauf hingewiesen, daß sich die Handlung des Stechlin-Romans in wenigen Sätzen zusammenfassen ließe. Daß es sich dennoch niemals um wirklich den gleichen Roman

handelt, liegt gewiß nicht nur an den geringen Abweichungen in den Handlungen, auch nicht daran, daß hier unermüdlich neue weltanschauliche Oppositionen unterschiedlich verhandelt würden, sondern die Unterschiede ergeben sich eher daraus, daß durch wechselnde Graudierungen, durch kleine perspektivische Verschiebungen immer wieder neue Panoramen der Weltansicht aufgebaut werden, aber auch immer wieder in sich zusammenfallen.

Die Gespräche markieren undramatisch den Zerfall komplexer Ordnungssysteme, die Absage an den Geltungsanspruch von präfabrizierten Weltbildern. Damit verbunden ist eine Absage an traditionelle Erzählformen. Fontane will den vorhandenen Erzählungen dieser Welt keine »neue« Erzählung hinzufügen. (Daher die Leichtigkeit, mit der er einen Handlungsentwurf mal eben einem Zeitungsausschnitt entnehmen konnte.)³¹

Es geht nicht mehr um die Illusion authentischen Erzählens, sondern um die Verarbeitung von Mustern, Bildern und in diesem Sinne auch mythischen Entlehnungen in immer neuen Arrangements. Es gibt dem korrespondierend auch nicht mehr die Illusion authentischer Weiblichkeit.

Das Gleiten der modernen Melusinen ist von vergleichbarer Qualität wie das Gleiten des Erzählers in den Bildern und Vorstellungen, die in den Gesprächen zur Verhandlung stehen. In den Bewußtseinsspiegeln wird ein großer Vorrat an Bildern sichtbar. Und sie, die Bilder, sind es schließlich, deren suggestive Macht die Möglichkeit von Verständigung – vielleicht aber auch nur die Illusion von Verständigung – leisten. Hier hat der Mythos, der seine Angebote zur Welterklärung ja über die Macht changierender Bilder transportiert, seine Funktion.

Der elbische Reigen ist bei Fontane ein Bilderreigen. Melusine von Barby spielt mit diesen Bildern: Wenn sie und ihre brave Schwester Armgart aufgefordert werden, zu entscheiden, mit welchen der beiden Literaturköniginnen Schillers sie sich am meisten identifizieren könnten – Elisabeth von England oder Maria Stuart – und sich Schwester Armgart, die natürlich auch nicht zufällig so heißt, der Frage mit der Behauptung, daß die fromme Elisabeth von Thüringen ihr die Liebste sei, entzieht, bemerkt Melusine zwischen Rührung und Verärgerung schwankend: »Du wirst noch Unter den Linden für Geld gezeigt werden.«³² In diesem Moment verkehrt sich im Bilderwandel das vermeintlich Normale und Diesseitige, das auch nichts weiter ist als ein Bild, ins Exceptionelle, ins Monströse, ins Außergewöhnliche.

In dem Roman *L'Adultera* ist in dem Gespräch der Eheleute über die frisch erstandene Kopie des Tintoretto-Bildes »Die Ehebrecherin« das Schicksal der Melanie van Straaten schon vorgegeben. Die Bilder stehen vor dem Leben, vor dem Handeln, sie sind gleichsam Daseinsbestim-

mungen des Weiblichen, es kommen ihnen, wo die Kraft zur Distanzierung fehlt, beinahe Schicksalsqualitäten zu. Das Verhältnis der melusinischen Frauengestalten zu der Welt und zu sich selbst ist von Bildern geprägt, die die Welt vom Weiblichen bereitstellt.

»Die großen Fragen der Welt interessieren mich nicht, ich nehme die Welt als Bilderbuch.«¹¹

sagt Cécile. Und wenn Oceane, der, wie Fontane schreibt, alles zum Bild wird, behauptet, daß es vor allem darauf ankomme, sich selbst zu erkennen, dann erkennt sie sich gespiegelt in der Rückbindung an das mythische Bild des Elementarwesens Oceane.

Das eben macht die Geschichte weiblicher Geschichtslosigkeit aus, daß sie eine Geschichte der stellvertretenden Rede, der vorgegebenen Entwürfe ist, deshalb ist sie arm an Fakten, aber reich an mythologischen Bildangeboten. Frauen haben ihr Schicksal in solchen tradierten Mustern interpretiert, nicht zuletzt weil gar keine anderen Interpretationsmuster – im Sinne einer selbstbestimmten, authentischen Weiblichkeit – zur Verfügung stehen.

Im Prozeß der Übernahme vorgegebener Entwürfe für die Bestimmung der eigenen Existenz bleibt allerdings ein Rest, die Assimilation an den Bilderbestand gelingt nie reibungslos und nie vollständig. Dieser Rest ist Fremdheit. Zwischen Effi Briest und Instetten ist von Beginn an nichts als Fremdheit. Der Mythos beschreibt das Scheitern der Assimilation an beides, die völlige Anverwandlung an das mythische Element mißlingt ebenso wie die an das, was für Instetten Realität ist. Die Fremdheit wird in den frühen Werken Fontanes noch primär erfahren als Leiden. Oceane verharrt gebannt im engen mythischen Nachbild. Melusine von Barby dagegen gleitet in den Bildern des Mythischen und in den Entwürfen des Realen, sie macht sie zum Material der Inszenierungen ihrer selbst, so wie der Autor sich des Mythologems versichert, um den Status des Weiblichen in der Schweben zu halten. Die Grenze zwischen dem entlehnten mythischen Bild und der fiktiven Realität ist nun auf der Ebene symbolischer Gestaltung überschreitbar. Die Möglichkeit verleiht der Melusinen-Gestalt jenen merkwürdig oszillierenden Charakter.

Das Lusignante ist nicht der Hinweis auf eine festgelegte ursprungsmythische Essentialität, sondern in der Beweglichkeit der späten Melusine wird das Motiv abgewandelt zur Chiffre einer produktiven Unbestimmtheit. Fontane braucht die Rezitation des Mythos, um eine Figur zur Wirkung kommen zu lassen, die zugleich innerhalb und außerhalb der Diskurse steht. Es ging ihm um die Erzeugung dieses Zugleichs von Innen und Außen, die nur in der mythopoetischen Doppelung möglich war. In Melusines Distanz vom menschlichen Element wird, trotz

gleichzeitiger Zugehörigkeit zu diesem, ein Moment des Inkommensurablen mitgeliefert, das von den Romangestalten immer wieder unter dem Begriff des Rätsels verhandelt wird.

Es geht also nicht um eine verlegene blinde Auffüllung des undenischen Bildbestandes – sozusagen augenzwinkernd: hier habt ihr eine weitere Melusine, ihr wißt schon, was da mitzudenken ist –, sondern die Fremdheit der Melusine und ihr Befremden zielen auch auf die Disparitäten des weiblichen Kulturschicksals im Verhältnis zum Männlichen. Oceane und mit ihr ihr Autor glaubten sich noch entscheiden zu müssen zwischen der Sphäre des Mythischen und der des Wirklichen. Oceane scheidet noch an der Kluft zwischen fiktivem Bild und fiktiver Realität; Melusine wird durch die Bilder hindurch gleitend beiden Fiktionen gerecht. Sie übersteigt sozusagen die Ränder dieser Bildlichkeit. Ihre Fremdheit in der sie umgebenden Welt ist im übrigen nicht größer als ihr eigenes Befremden über diese Welt selbst und deren Gesetzmäßigkeiten.

Selbst den Glücksversprechen gegenüber, die in dieser Welt für das Weibliche bereitstehen, zeigt sie sich skeptisch. Die Frage ihrer Schwester, ob sie sie nicht wegen ihrer Heirat mit Woldemar beneide, verneint sie mit den Worten: »Ich habe nur die Freude, du die Last.«¹⁴, und ihre kurze Ehe charakterisiert sie mit einer sehr knappen Schilderung ihrer Hochzeitsreise:

»Und so hatten wir den großen Apennintunnel zu passieren [...] wäre da doch jemand mit uns gewesen, ein Sachse, ja selbst ein Rumäne. Wir waren aber allein. Und als ich aus dem Tunnel heraus war, wußt' ich welchem Elend ich entgegen lebte.«

Und ihre Freundin antwortet sofort verstehend:

»Liebste Melusine, wie beklag' ich Sie; wirklich teuerste Freundin, und ganz aufrichtig. Aber gleich so ein Tunnel. Es ist doch wie Schicksal.«¹⁵

Gerade die Distanz zur sie umgebenden Normalität aber macht diese Frauengestalten für die anderen attraktiv. Der alte Diener Jeserich – schon etwas unempänglich fürs Erotische – hat dafür seine eigene Beschreibungsförmigkeit:

»Mit Damen weiß man ja nie. Mit unserer Lizze ist es grad' so, wie mit der Gräfin Melusine. Wenn man denkt es is so, denn is es so; und wenn man denkt es is so, denn is es wieder so.«

Und seine Frau entgegnet ihm:

»Ja, Jeserich, was du dir bloß denkst, wir sind eben ein Rätsel.«¹⁶

Die Gräfin Berchtesgarden drückt es etwas vornehmer aus:

»Und das Geheimnisvolle hat nun mal das, worauf es ankommt, will sagen den Charme. Schon die beliebte Wendung »rätselhafte Frau« spricht dafür; eine Frau, die nicht rätselhaft ist, ist gar keine...«³⁷

Nun gibt es aber bei Fontane auch Frauengestalten, die diese Rätselhaftigkeit nicht aufweisen. Schon allein deshalb kann das Interesse am Nixenhaften nicht als verlegener Rückgriff oder als private Obsession oder als Unfähigkeit, sich der Tradition zu verweigern, gelesen werden.

Den Melusinen korrespondiert ein anderer Typus: der Typus der an lebenspraktischen Tüchtigkeiten alle Männergestalten überbietenden Pragmatikerin. Wir finden diesen höchst weltlichen Typus fast schon ins Karikierende überzogen in der Figur der Jenny Treibel, einer standesorientierten Ehestrategin. Zu diesem, wie Fontane schreibt, »Musterexemplar einer Bourgeoise« sagt ihr Mann expressis verbis, sie möge doch ihren unerträglichen Dünkel ein wenig dämpfen, sie stamme ja schließlich nicht aus dem Haus der Lusignans.

Mit der Figur der Mathilde Möhring betritt dieser Typus in ausgeführter und ernstzunehmender Weise die berlinische Romanszene. »Mathilde, halte dich propper«³⁸, das sind nach dem Willen des Autors die letzten Worte, die Vater Möhring seiner Tochter mit auf ihren schwierigen Weg gibt. Und Mathilde hält sich durch die vielen Seiten des Romans ganz außerordentlich propper. Ihre Propperkeit besteht in einer unsentimentalen, realistischen Einschätzung ihrer Situation und dient primär der Abwendung des drohenden sozialen Abstiegs.

Die Sicherung der sozialen Existenz war zu dieser Zeit für die bürgerlichen Frauen im wesentlichen durch vorteilhafte Heirat zu garantieren. Zwar wittert Mathilde Möhring schon die Morgenluft (wenn es denn eine ist) der weiblichen Erwerbstätigkeit – Lehrerin würde sie gerne werden –, aber dieser Weg ist für sie zunächst, weil Mangel an finanziell Nötigsten herrscht, nicht begehbar. Auch für die Alternative, die zumindest standesgemäße Ehe, fehlt es Mathilde an einem wichtigen Gut: einer dem Zeitgeschmack angemessenen Schönheit. Sie ist beschrieben bar jedes sinnlichen Zaubers, rätselfrei und ohne Charme. Dünnlippig, mit einem griesigen Teint, ist ihr nicht einmal ein aparter Silberblick vergönnt, allenfalls »ein Blechblick«. Allerdings besitzt sie wenigstens noch den »Gemmenkopf« der Cécile. Aber diese Familienähnlichkeit, die sie schließlich doch in eine sehr entfernte Verwandtschaft zu den Melusinen bringt, ist für sie ohne jeden Nutzen:

»Das mit dem Gemmengesicht mag ja wahr sein, und ich glaube selbst, daß es wahr ist. Aber ich kann doch nicht immer von der Seite stehn.«³⁹

Die Bilder haben auf die Selbsterkenntnis der Mathilde wenig Einfluß. Ihr fehlt der feudale Raum der Gräfin Melusine für ein Spiel mit den Bildern der Weiblichkeit. Das heißt aber nicht, daß nicht auch ihre literarische Daseinsform vorgeprägt wäre. Mathilde ist, wie es im Roman *Cécile* einmal heißt, ein Name, bei dessen Klang man ein Schlüsselbund rasseln hört. Sie repräsentiert das literarische Bild einer realistisch beschriebenen lebensstüchtigen Bürgerin.

Die um ihre bürgerliche Existenz kämpfende Mathilde wird gezeigt als eine Frau, die sich die melusinische Distanz zur bürgerlichen Welt nicht leisten kann; sie muß, sich einen besonderen Aufstiegsplan im hierarchischen Ordnungssystem suchend, auf geschickte Anpassung ans Gegebene aus sein. Es ist ein aus der Not geborenes Kalkül, das ihr Handeln leitet, und deshalb wirkt sie – im Unterschied zur Treibel – wenn auch nicht attraktiv, so doch sympathisch. Ihre Partizipationsmöglichkeit am gesellschaftlichen Leben findet sie in einem antriebschwachen und entscheidungsunfähigen männlichen Individuum, das sich, von kleinen Ausbruchversuchen abgesehen, dankbar und zum eigenen Vorteil ihren Plänen unterstellt und infolgedessen in bescheidenem Maße Karriere macht. Als dieser Mann, das ausführende Medium ihrer Entscheidungen, Wünsche und Ziele schließlich stirbt, kann sie den ursprünglichen Plan, Lehrerin zu werden, aufnehmen. Hier endet der Roman. Man könnte aber spekulativ erwägen, ob sie dann nicht vielleicht irgendwann in einem Vortrag von Dr. Felgentreu über die Bedeutung des Elementaren gelandet wäre. Sie hätte etwas erfahren über eine Genealogie der Bildvorstellungen vom Weiblichen, mit der auch sie, wenn auch nur noch ganz am Rande – von der Seite sozusagen –, noch etwas zu tun hat. Sie hätte etwas erfahren über die Spielarten, in denen das Weibliche in einem unbestimmten Raum zwischen Natur und Geschichte – als mythologische Figuration – imaginiert wurde.

Der Typus der ganz in der Immanenz ihrer engen Lebensverhältnisse befangen bleibenden Mathilde ist ein Korrelat zum Melusinenmotiv. Oceane, die die Fremdheit des Weiblichen, die Differenz repräsentiert, ist in gleicher Weise in der Immanenz des mythischen Bildes gefangen.

Mathilde repräsentiert in der für Fontane charakteristischen unaufdringlichen und undramatischen Weise das Egalitätsprinzip: am Ende des Romans ist sie eine Frau, die einen Beruf haben wird, die sich selbst versorgen, sich selbst ernähren kann. Mathilde, die die Grenzen des Egalitätstheorems, das der Poetisierung des Weiblichen nicht besonders günstig ist, abschreitet, weiß im Unterschied zu Ibsens Nora immerhin, wohin sie gehen wird, wenn sie das Haus verläßt.

Dieser Typus wird im Bürgertum angesiedelt. Die Grenzgängerin Melusine von Barby versetzt der Autor in den Stand des Adels, wo ihr Bilderspiel uneingebunden in die Zwangsmaschinerie ökonomischer Effizienz plausibel gemacht werden kann. Damit ist ein heikler Punkt der Emanzipationsdiskussion berührt, denn schließlich handelt es sich bei der weiblichen Erwerbstätigkeit zwar um einen Fortschritt, aber nicht notwendig um ein Glück.

Das Denken, das das Weibliche in Differenz zum Geschichtlichen setzen wollte, hat sich gern des Wassergeist-Mythos versichert, um gleichzeitig dessen Mangelausstattung zu betonen. Das Egalitätsdenken, das gegen solche Zuschreibungen mit Recht rebelliert, steht allerdings in Gefahr, die Landnahme des Weiblichen zu einem Akt der bloßen Angleichung ans Vorgefundene zu machen.

Fontane entgeht der schlechten Alternative von schlichter Angleichung und ideologischer Remythisierung, indem er in Melusine von Barby eine Figur schafft, die zuweilen für beides, aber nie ganz für das eine oder das andere steht, eine Figur also, die Konfusion in dieses Schema bringt, die für permanente Entähnlichungen und Entgrenzungen sorgt.

Für die Poetisierung dieses Widerspruchs und um der Gefahr zu entgehen, ihn entweder nach der Seite der Angleichung – sprich Mathilde Möhring – oder nach der Seite der Remythisierung – sprich Oceane von Parceval – aufzulösen, brauchte Fontane noch einmal den Mythos. Denn, wie Blumenberg schreibt:

„Mythen bedeuten nicht ›immer schon‹, als was sie ausgelegt und wozu sie verarbeitet werden, sondern sie reichern dies an aus den Konfigurationen, in die sie eingehen oder in die sie einbezogen werden. Vieldeutigkeit ist ein Rückschluß aus ihrer Rezeptionsgeschichte auf ihren Grundbestand. Je vieldeutiger sie schon sind, um so mehr provozieren sie zur Ausschöpfung dessen, was sie noch bedeuten können, und um so sicherer bedeuten sie noch mehr.“¹⁹

Anmerkungen

¹ Der vorliegende Aufsatz geht zurück auf einen unveröffentlichten Vortrag aus dem Jahre 1980. Am 8. 3. 89 wurde er unter dem Titel ›Von der Nixe zur Melusine. Mythifikationen des Weiblichen‹ im Abendstudio des Hessischen Rundfunks gesendet. – Die Illustration ist entnommen aus: *Lust und Leid im Liede*. Neuere deutsche Lyrik, ausgewählt von Hedwig Dohm und F. Brunold, Leipzig o. J. (um 1890). Ich danke Arno Widmann, der mir in Erinnerung an den Vortrag das Bild zukommen ließ.

² Theodor Fontane, ›Oceane von Parceval‹, in: *Fragmente und frühe Erzählungen, Nachträge, Sämtliche Werke*, Bd. XXIV, S. 294.

³ Ebd., S. 285.

⁴ Ebd.

⁵ Ebd.

⁶ Hans Blumenberg, *Arbeit am Mythos*, Frankfurt am Main 1979, S. 476.

⁷ Vgl. hierzu eine Charakterisierung, die der Autor in einem Brief dieser Figur zukommen läßt: ›Hauptfigur: ein angenommenes Kind, schön, liebenswürdig, poetisch-apathisch, an dem ich beflissen gewesen bin, die dämonisch-unwiderstehliche Macht des Illegitimen und Languissanten zu zeigen. Sie tut nichts, am wenigsten etwas Böses, und doch verwirrt sie regelrechte Verhältnisse.‹ Brief Fontanes an Gustav Karpeles, Berlin, 14. März 1880, in: Theodor Fontane, *Der Dichter über sein Werk*, hrsg. v. Richard Brinkmann und Waltraud Wiethölder, Bd. 2, S. 277.

⁸ Roland Barthes, *Mythen des Alltags*, Frankfurt am Main 1970, S. 113.

⁹ Hans Blumenberg, ›Wirklichkeitsbegriff und Wirkungspotential des Mythos‹, in: *Poetik und Hermeneutik IV, Terror und Spiel*, München 1971, S. 25 f.

¹⁰ Max Horkheimer und Theodor W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung*, Amsterdam 1947, S. 90.

¹¹ Ebd., S. 47.

¹² Theodor Fontane, ›Oceane von Parceval‹, S. 293.

¹³ Ebd., S. 295.

¹⁴ Auf die Fontane-Forschung kann in diesem dem Funkmanuskript zugefügten Anmerkungen leider nur sehr pauschal im Zuge weniger Hinweise auf einschlägige Arbeiten eingegangen werden. Zum Melusine-Motiv vgl.: Julius Petersen, ›Fontanes Altersroman‹, in: *Euphorion* 29, 1928; Josef Hofmiller, ›Stechlin Probleme‹, in: *Die Bücher und wir*, München 1950; Peter Uwe Hohendahl, ›Theodor Fontane: Cécile. Zum Problem der Mehrdeutigkeit‹, in: *Germ. Roman. Monatsschrift* 18, 1968; Norbert Frei, *Theodor Fontane. Die Frau als Paradigma des Humanen*, Königstein/Ts. 1980; Wolfgang Paulsen, *Im Banne der Melusine*, Bern–Frankfurt–New York–Paris 1988. – Besonders hervorheben möchte ich die ausführlichen Studien von: Renate Schäfer, ›Fontanes Melusine-Motiv‹, in: *Euphorion* 56, 1962, und Hubert Ohl, ›Melusine als Mythos bei Theodor Fontane‹, in: *Mythos und Mythologie in der Literatur des 19. Jahrhunderts*, Frankfurt am Main 1979.

¹⁵ Theodor Fontane, *Effi Briest, Sämtliche Werke*, Bd. VII, München 1959, S. 172.

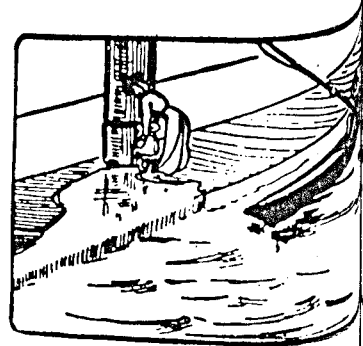
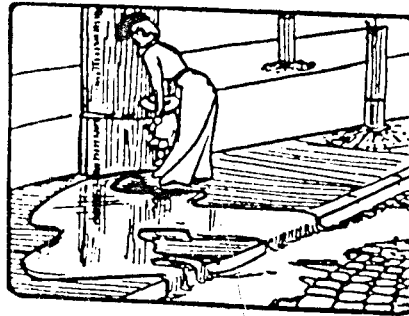
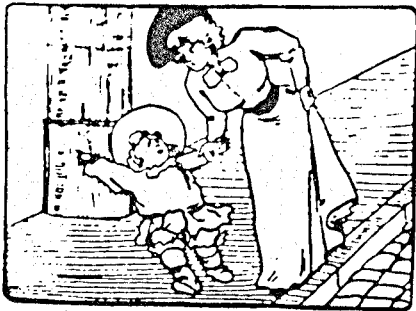
¹⁶ Theodor Fontane, *Der Stechlin, Sämtliche Werke*, Bd. VIII, S. 143.

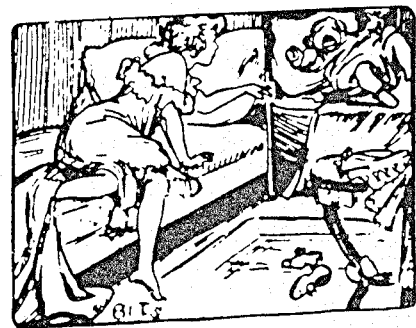
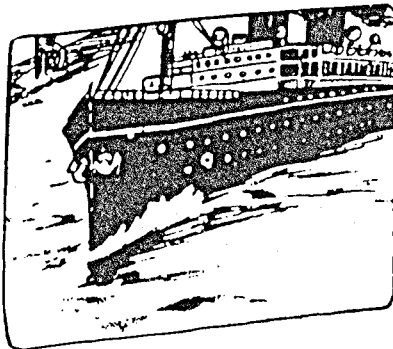
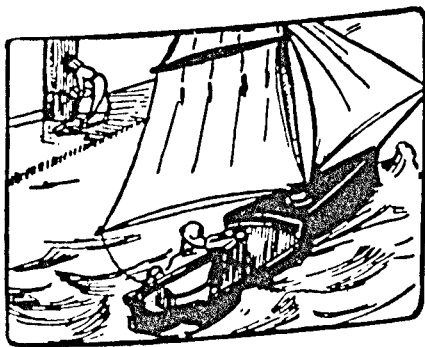
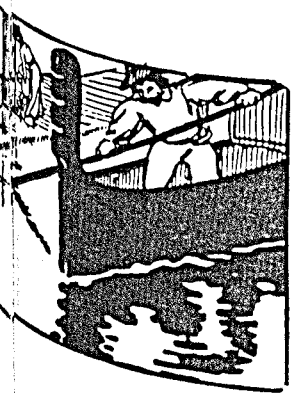
¹⁷ Ebd., S. 247.

¹⁸ Es hat nicht an Versuchen gefehlt, die Ambiguität dieser Figur in eine dem Mythos entsprechende Form umzuinterpretieren. Auch die Rezeption schwankt zwischen ihrer Demythisierung und Remythisierung. So hat zum Beispiel Josef Hofmiller – ohne daß es hierfür ein wirkliches Indiz gäbe – behauptet, Fontane habe ursprünglich auch Melusine von Barby ins Wasser gehen lassen wollen.

¹⁹ Vgl. Renate Schäfer: ›Diese Art der Darstellung entspricht dem Wesen des Dargestellten. Die gleiche eigentümliche Scheu, die die Wahl der erzählerischen Mittel bedingt, ist der Kern des Melusine-Motivs. Die Distanz der Melusine ist auch die Distanz des Dichters Fontane [...].‹ Renate Schäfer, ›Fontanes Melusine-Motiv‹, in: *Euphorion* 56, 1962, S. 101.

- 19 Vgl. hierzu Ingrid Mittenzwei: »Das gesprochene Wort verzeichnet jede Assoziation, an der die Rede in ihrer zugleich weitschweifigen und dialogisch gebundenen, vom ›Verzicht auf das Unbedingte‹ gezügelten und dafür die ›Teilnahme an allen Bedingtheiten, die unendlich sind‹, einschließenden Bewegung vorübergeht. Die Sprache sorgt dafür, daß auf dem ›altmodischen märkischen Gut‹ durch den Menschen ›Gott und die Welt‹ Einlaß erhalten.« (S. 177), und: »Die Rede gibt nicht mehr einen ›Auszug‹ des für das Geschehen ›Wesentlichen‹, ein Konzentrat dessen, ›was vorgefallen ist‹; denn es ist nichts mehr vorgefallen, und die Rede ist das einzige Geschehen.« (S. 187). Ingrid Mittenzwei, *Die Sprache als Thema – Untersuchungen zu Fontanes Gesellschaftsroman*, Bad Homburg, Berlin, Zürich 1970.
- 20 Vgl. hierzu Heinz Schlaffer: »Der Selbständigkeit der Einzelheiten korrespondiert ihr Unbestand, die Bedrohung ihrer Identität, da sie von anderen Einzelheiten, die kein Rangunterschied trennt, verdrängt werden können. Unter dem Horizont einer prinzipiell unendlichen Vielfalt der Welt sind die im Roman erscheinenden Dinge zufällig und austauschbar.« Und: »[...] diese besonders im ›Stechlin‹ häufigen Wertungen und Verallgemeinerungen heben bereits durch ihre Häufigkeit sich gegenseitig auf, bringen gleichzeitig den Wert des einzelnen zur Geltung und ironisch den Anspruch auf Ausschließlichkeit und Rangfolge zu Fall. Toleranz wird deshalb zum wichtigsten Charakterzug der Figuren.« Heinz Schlaffer, »Das Schicksalsmodell in Fontanes Romanwerk«, *Germ. Roman. Monatsschrift* 16, 1966, S. 407f.
- 21 Theodor Fontane, *Der Stechlin*, S. 107.
- 22 Ebd., S. 129.
- 23 Ebd., S. 164.
- 24 Ebd., S. 98.
- 25 Ebd., S. 190.
- 26 Ebd., S. 101.
- 27 Ebd., S. 104.
- 28 Renate Schäfer, Fontanes Melusine-Motiv, S. 92.
- 29 Die »späten« Melusinen Fontanes und ganz speziell die Figur der Melusine von Barby scheinen mir gerade auf eine Überwindung der Antinomie von Geist (Geschichte) und Natur im Medium des Weiblichen angelegt. Fontanes Weiblichkeitsentwurf steht in diesem Fall m. E. gerade quer zu den traditionellen Zuschreibungen. Mit dieser Behauptung widerspreche ich Hubert Ohl: »Indem Fontane für einige seiner Frauengestalten auf Motive zurückgreift, die er in der Melusinen-Sage vorgebildet fand, bringt er in die helle Bewußtheit seiner Romanwelt den Pol eines gefährdenden, aber zur Ganzheit des Lebens gehörenden, rational nicht auflösbaren Dunkels. Inmitten der allseits bedingten Welt der Gesellschaft, als dem eigentlichen ›Spielraum‹ seiner Romane, wird ein Moment des Unberechenbaren sichtbar. Die Natur als Elementarbereich bildet den Kontrapunkt des Spontanen und Nicht-Verfügbaren innerhalb der auf Konventionen und Regeln gestellten Welt der Gesellschaft. Daß die Repräsentanten dieser Seite des Daseins dem weiblichen Geschlecht zugeteilt werden, entspricht dem allgemeinen Lebensgefühl der Zeit, das – bis weit über die Jahrhundertwende hinaus – den Gegensatz des Männlichen und Weiblichen als Antinomie von Geist und Natur versteht.« Hubert Ohl, »Melusine als Motiv«, S. 304.
- 30 »Der Mythos kann in letzter Instanz immer auch den Widerstand bedeuten, den man ihm entgegensetzt. Die beste Waffe gegen den Mythos ist in Wirklichkeit vielleicht, ihn selbst zu mythifizieren, das heißt einen *künstlichen Mythos* zu schaffen.« Roland Barthes, *Mythen des Alltags*, S. 121.
- 31 Vgl. hierzu Ingrid Mittenzwei, die sich angesichts dieser Tendenz einer Auflösung der Handlung in Assoziationspartikel und Bewußtseinsströme veranlaßt sah, das Fontanesche Spätwerk in die Nähe der Dichtungen von James Joyce und Virginia Woolf zu rücken: »[...] wenn Bloom im ›Ulysses‹ auf dem Friedhof steht und derweil sein Bewußtsein auf eine Reise schickt, die diese von des Friedhofswärters umfangreichem Bauch über eine aufzugebende Annonce, über die Verbindung von grauen Haaren und mürrischer Laune, über Gespenstergeschichten, chinesische Kirchhöfe mit riesigen Mohnpflanzen und das daraus gewonnene Opium in ein unendlich weites Feld führt, so ist er nicht weit entfernt vom alten Stechlin, der in der Einöde sitzt und sich verplaudert, indem er die Sprache von einem Telegramm aus zu häßlichen Möpsen, drahtloser Telegraphie, dem Kaiser von China und den französischen Revolutionen auf Reisen schickt.« Ingrid Mittenzwei, *Die Sprache als Thema*, S. 189.
- 32 Theodor Fontane, *Der Stechlin*, S. 226.
- 33 Theodor Fontane, *Cécile, Sämtliche Werke*, Bd. IV, München 1959, S. 261.
- 34 Theodor Fontane, *Der Stechlin*, S. 227.
- 35 Ebd., S. 274 f.
- 36 Ebd., S. 105.
- 37 Ebd., S. 213.
- 38 Theodor Fontane, *Mathilde Möhring, Sämtliche Werke*, Bd. VI, München 1959, S. 223.
- 39 Ebd., S. 233.
- 40 Hans Blumenberg, »Wirklichkeitsbegriff und Wirkungspotential des Mythos«, S. 66.





Der Traum
einer
französischen
Bonne,
aus Sigmund
Freuds
Traumdeutung

Ludwig Haesler

Rusalka oder die Vergeblichkeit irdischer Liebe

Über das Scheitern des Verlangens, von der Sehnsucht und Leidenschaft der Liebe zur Freundschaft der Liebe zu gelangen.

Rusalka erzählt die Geschichte von der Vergeblichkeit irdischer Liebe, vom Scheitern des Liebesverlangens zweier Wesen, die die Spaltung, die Polarität zwischen den Welten, denen sie entstammen, nicht zu überbrücken vermögen und damit tragisch enden. Es ist die Geschichte der Wassernixe, die aus Liebe zu einem Prinzen nach Verwirklichung der Sehnsucht dieser Liebe drängt. Mit Hilfe einer Hexe erlangt sie Menschengestalt unter der Bedingung, daß sie stumm bleibt und unabdingbar Erfüllung ihrer Liebesehnsucht finden muß, andernfalls verliere sie alles. Sie trifft auf den Prinzen, der, von ihrer Erscheinung verzaubert, sie mit auf sein Schloß nimmt, um sie zu heiraten. Aber die Verzauberung stürzt den Prinzen und seinen Hof in große Beunruhigung, die den Prinzen veranlaßt, seine Liebe zu verraten und in den Armen einer Frau aus seiner Welt, der fremden Fürstin, Liebe zu suchen. Damit ist die Liebe der Nixe zurückgewiesen, ihr Schicksal ist besiegelt. Am Ende trifft die in ein Irrlicht verwandelte Rusalka auf den an den Folgen seines Handelns irre gewordenen Prinzen. In einer letzten Umarmung gehen beide unter.

Die Bezeichnung »lyrisches Märchen«, mit der Jaroslav Kvapil das Libretto überschrieb, mag dazu verleiten, in *Rusalka* eine wundervolle Märchenoper zu sehen, in der sich Elfen, Wasserschatz und Algenixen, eine furchterregende häßliche Hexe und ein strahlender Prinz zu einer das Genre »Märchen« charakterisierenden phantastischen Erzählung vereinigen, in der die Naturgesetze wundersam aufgehoben sind. Auch mag man dazu verleitet sein, in Dvořáks Vertonung dieses »lyrischen Mär-

chens« vor allem den von Elementargeistern beseelten böhmischen Wald, sein Raunen und Rauschen in Musik gesetzt zu sehen. Ein solches Verständnis greift aber entschieden zu kurz und verkennt den symbolistischen Charakter dieses an der Wende unseres Jahrhunderts komponierten Werks (J. Schläder / J. Smaczny). Mit dem Begriff des »symbolistischen Musikdramas« stellt sich sogleich die Frage nach dem Symbolisierten, die selbstverständlich aus ganz unterschiedlicher Perspektive beantwortet werden kann. So sah man in *Rusalka* eine Symbolfigur, die »für das Bekenntnis einer ganzen Generation zu Menschheitsidealen, zur Humanität schlechthin, ohne Sentimentalität, ohne Schluchzen und natürlich auch ohne trivialisierte Märchenromantik« (J. Schläder) stehe. Man meinte, in den Gestalten von *Rusalka* und dem Prinzen zugleich den »Einklang zwischen Mensch und Natur dargestellt« zu sehen, »der als Faktum gerade in der slawischen Literatur eine so große Rolle« spiele (K. H. Wörner). Oder man glaubte, gerade im Gegensatz dazu, »die Unversöhnlichkeit von Natur und Menschenwelt« als »Grundthema des Werks« bestimmen zu können (K. Honolka). Auch eine allegorische Lesart aus völlig anderer Perspektive scheint plausibel und überzeugend, nach der *Rusalka* als eine an der Schwelle dieses Jahrhunderts geschriebene politische Parabel zu verstehen sei, eine Allegorie des Scheiterns einer Verbindung zwischen Böhmen und Habsburg, das sich für eine engere Bindung an Ungarn entschied. Damit erweise sich der Traum einer Allianz zwischen Habsburg und Böhmen und die Idee des »Ausgleichs« als Illusion. Im Todeskuß

kündige sich der Untergang des Hauses Habsburgs an (M. Schlumpf).

Geht man vom Verständnis der Oper *Rusalka* als symbolistisches Musikdrama, von der dramaturgischen Konsequenz der Konstruktion ihrer Handlungsentwicklung und der inneren Stringenz der dramatischen und musikalischen Entwicklung ihrer Charaktere aus, erscheint die Frage nach der psychologischen Dimension mehr als berechtigt; denn die innere Dramatik der Handlungsentwicklung entfaltet sich nicht zuletzt auch aus der psychologischen Dynamik und Entwicklung der Charaktere und ihrer Beziehungen zueinander. Aus psychologischer Perspektive läßt sich *Rusalka* als eine Parabel verstehen, in der ein grundsätzliches Problem psychischer Entwicklung und Existenz des Menschen zum Ausdruck gebracht ist: Die Vergeblichkeit menschlicher Liebe dort, wo die Entwicklung zur Separation von der primordialen, mütterlich bestimmten Welt und die Entwicklung zur Individuation, zum unabhängigen Subjekt mit eigenen Rechten mißlungen ist, wo deshalb menschliche Sprache – die Verständigung über Konflikt und Auseinandersetzung um die Separation und Individuation – fehlt. Damit wird eine Spaltung der Welt begünstigt, mit der die Zuordnung des Bösen und Unheimlichen zum jeweils anderen Teil und die Abspaltung jener für menschliche Liebe und menschliches Leben unverzichtbaren Bereiche, der Beziehungserfahrungen vor der Separation, unüberwindbar geworden sind.

Von Jaroslav Kvapils Selbstzeugnissen wissen wir, daß sein Libretto stofflich aus einer Verdichtung vor allem der

Erzählung *Undine* von Friedrich de la Motte-Fouqué und des Märchens *Die kleine Seejungfrau* von Hans Christian Andersen hervorgegangen ist. Den stofflichen Hintergrund bildeten die bis auf Paracelsus zurückreichenden, von der Naturphilosophie des ausgehenden 18. Jahrhunderts wieder aufgenommenen Vorstellungen von den Elementargeistern, die die Natur als Erd-, Feuer-, Wind- und Wassergeister bevölkern. Von diesen hatten nur die Wassergeister die Möglichkeit, menschliche Gestalt anzunehmen. Hier ergibt sich eine Verbindung zur Melusinensage, die im französischen Kulturkreis ihren Ursprung hat, wenngleich die Melusinensage und der stoffliche Hintergrund der *Undine* nichts miteinander gemein haben sollen (J. Schläder). Den Wassergeistern als den tiefsten Tiefen der Natur verbundene Wesen fehlt etwas Essentielles. Ihnen fehlt eine Seele, selbst dann, wenn sie in Menschengestalt zur menschlichen Gesellschaft Zugang finden. Es handelt sich hier um die Vorstellung von naturhaften Mangelwesen, die schon immer – und dies steht in direktem Zusammenhang mit dem Frauenbild vergangener Jahrhunderte – im Wesentlichen dem Weiblichen zugeordnet waren. Diese Tradition der als weiblich gedachten Welt der Elementargeister und ihrer Gesetze, der Welt der Nymphen und Nixen, in der die in sehr viel geringerer Zahl erscheinenden männlichen Elementargeister eher untergeordnet blieben, hat maßgeblich zu jenem Mythos »naturhafter Weiblichkeit« beigetragen, in dem die Frau in Verbindung mit tiefsten, »elementaren« Kräften gleichsam ahistorisch und außerhalb der als männlich bestimmten Gesellschaft stand. Ein

Mythos von Weiblichkeit, der auf vielfältige Weise literarische Stoffe und Figuren vor allem der Literatur der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts beeinflusst und bestimmt hat, wie z.B. viele bedeutende Frauengestalten Theodor Fontanes. In diese stoffgeschichtliche Tradition fügt sich die psychologische Deutung der Wasser- und Nixenwelt als eine archaisch-mütterlich-weibliche nahtlos ein. Es ist eine archaische Welt des Erlebens phantasierter Einheit und Harmonie, der Geborgenheit – symbolisch gleichsam in der Wasserwelt des Mutterleibes – eine in der kindlichen Entwicklung bestimmende Phantasie ewigen Glücks, aus der das Störende, Böse und Destruktive in die Gegenwelt außerhalb verbannt ist. In einem schwierigen und oftmals schmerzlichen Prozeß der Entwicklung gilt es, diese archaisch-mütterliche Welt phantasierter Einheit und Harmonie aufzukündigen, Trennung und Subjektwerdung zu finden und die Spaltung in Gut und Böse, die Abspaltung und Verlagerung des Bösen, Unheimlichen und Destruktiven in die Gegenwelt, zu überwinden. Hierzu bedarf es eines Mittlers, eines Reflexionseinführenden Prinzips, das Trennung und damit den Eintritt in die Zeitlichkeit zuläßt, die Überbrückung und Überwindung der gespaltenen Erlebniswelten in konstruktiver menschlicher Verständigung, durch die menschliche *Sprache* erlaubt. So mag es gelingen, daß wirkliche Entwicklung stattfinden kann und nicht Perpetuierung der Spaltung, nicht etwa bloß der Übertritt aus der einen Welt in die andere unter Umkehrung der Projektionen, sondern die Integration der Gegenwelten. Vor dem Hintergrund einer solchen, hier nur skizzierten Entwicklungsperspektive wird man die Charaktere, deren Entwicklung und Scheitern in Fouqués *Undine*, Andersens *Die kleine Seejungfrau* und insbesondere in Dvořáks/Kvapils *Rusalka* untersuchen können.

Auch wenn die Figurenkonstellation der *Rusalka* als eine Art Mischung aus Fouqués Erzählung und Andersens Märchen erscheint, handelt es sich doch um eine eindrucksvolle Verdichtung des Stoffs, die den Kern des

dramatischen Konflikts der beiden Vorlagen wesentlich verändert. Während in Fouqués *Undine* vor allem das Schwanken des Ritters Huldbrand zwischen beiden Geliebten im Mittelpunkt steht, die eine »irgendwie wundersame Beziehung« zueinander haben, als handle es sich um die Aufspaltung komplementärer Aspekte einer Figur (»ganz ohne Ursach, versteht mich, ohne tiefe, geheime Ursach gewinnt man ein andres nicht so lieb, als ich Euch gleich vom ersten Augenblick gewann«, Kap. 10), konzentriert sich der dramatische Konflikt in *Rusalka* unmittelbar auf die Beziehung zwischen Rusalka und dem Prinzen. *Rusalka* ist als eine mit Elementen des Märchens erzählende Allegorie zu verstehen, in der ein Grundkonflikt menschlicher Entwicklung und menschlicher Beziehung paradigmatisch vorgestellt wird. Die konsequente dramatische und formale Entwicklung dieses Konflikts und seiner Lösung wird von einer Musik getragen und vermittelt, die mit symphonischen Mitteln die Welt der Elementargeister und der Menschen, ihre Stimmungen, Spannungen und Beziehungen zueinander thematisch und harmonisch in einer Fülle von unterschiedlichsten Klangfärbungen verdeutlicht. Das gesamte Werk ist in sechs charakteristischen Motiven verankert, die handlungsbezogen in immer neuen Varianten erscheinen, ein von Wagner beeinflusstes System leitmotivischer Verweise und Verweisungsbeziehungen, worin die Handlung musikalisch erzählt, entfaltet und entwickelt wird. Dabei dienen die Leitmotive nicht nur zur Personen- und Situationencharakteristik, sondern ebenso zur Vermittlung von Gefühlen, Spannungen und Widersprüchen. So wird etwa das fast unerschöpflich gewandelte Rusalkamotiv, seine melodischen, rhythmischen und klangfarblichen Umbildungen, das Rusalkas Sehnsucht, ihre Zerbrechlichkeit, ihre Traurigkeit und Angst, ihre Hoffnungen und Enttäuschungen, ihre ganze innere Entwicklung bis zum tragischen Ende zum Ausdruck bringt, eingesetzt. Von diesem System leitmotivischer Verweise, mit dem thematisch gearbeitet und damit die

Handlung musikalisch »erzählt« wird, heben sich lyrisch geprägte Soli, wie etwa das Lied Rusalkas an den Mond, ab, die aber zugleich mit ihren Einleitungen, Zwischenspielen und Nachspielen in das leitmotivische Handlungsgeflecht, in den Strom der dramatischen Entwicklung eingebunden werden. Diese musik-dramatische Metaphorik erschließt den Zugang zur Analyse der psychischen Entwicklung in den Charakteren der Handlung und insbesondere auch der die Handlung tragenden Musik.

Nach dem Vorspiel, in dem die Charaktere in Gestalt ihrer Motive musikalisch vorgestellt und aufeinander bezogen werden – im Mittelpunkt das Rusalkathema und, darauf bezogen in der Dur-Parallele, das Prinzenthema, beide in die Entwicklung des schon im ersten Takt vorgestellten Naturmotivs, des Klagemotivs und des Fluchmotivs eingebettet, was bereits eine Ahnung von Rusalkas Liebe und ihrem Schicksal vermittelt – eröffnet die erste Szene einen Blick in die Welt, der Rusalka entstammt. Es ist eine Welt, in der Fröhlichkeit regiert, wo Spiel und unbekümmerte Ausgelassenheit herrschen, eine Welt scheinbar unbekümmerten Kinderglücks, in der phantastischer Überfluß zu existieren scheint und »Gut« und »Böse« scheinbar nicht existieren – Spiegel einer Phantasie vom Paradies. In dieser Ausgelassenheit wird Rusalkas Traurigkeit zum Fremdkörper. Sie hat den Prinzen gesehen, Liebe und Sehnsucht sind in ihr entbrannt, sie sehnt sich nach der menschlichen Gestalt, um ihn als Mensch lieben zu können. Es ist, als habe sie vom Baum der Erkenntnis gegessen, als sei damit die paradiesische Beziehung zum unbekümmerten Kinderglück der Elfen und Nixenschwestern, der ganzen Elementargeisterwelt zerbrochen, als stehe und schwebe sie mit ihrer Sehnsucht schon über allem und empfinde die Lockungen des Wassermanns, ins Kinderglück zurückzukehren, als etwas, das sie nicht mehr wirklich erreicht. Der anfänglich tapsig und gutmütig mit den Elfen spielende Wassermann scheint wohl um diese Sehnsucht und Menschen-

liebe Rusalkas und um deren Folgen zu wissen, aber seinem Element vollständig verhaftet zu sein. So kann er nur warnen und versuchen, Rusalka zur Umkehr zu bewegen: Die Wellen sollen ihr weiter als Wiege dienen, sie soll sich von Mutterwellen wiegen lassen und nicht eine menschliche Seele begehren, die voller Sünde ist, jede Beziehung zu ihrem Ursprung löst und sie nur in schreckliches Unheil und Untergang führen wird. Es ist, als habe der Wassermann Positionen der nicht entlassenden mütterlichen Welt eingenommen, in der die Idylle mit Verzicht auf Entwicklung mit Verkrüppelung der Erkenntnismöglichkeiten erkaufte ist. Eine Harmonie, die sich dadurch erhält, daß sie das Bedrohliche und Böse, das Destruktive und Unheil bringende »Sündige« in die Gegenwelt »draußen«, »oben« verlagert, nach der sich zu sehnen bedrohlich und zerstörerisch ist. Eine Position der nicht entlassenden mütterlichen Welt, in der zugleich Projektionen dessen wirken, der sie nicht verlassen möchte, sich aber durch den Zwang der Entwicklung losreißen mußte und sein Verlangen, sich wieder in ihr festzumachen, verdrängen und abspalten muß. Ein solcher Mensch muß die Annäherung an die abgespaltene Welt meiden, um nicht in einer seine Entwicklung, sein Denken und seine Erkenntnismöglichkeiten zerstörenden Weise wieder von ihr eingefangen und verschlungen zu werden. Beide Positionen führen zu einer Erschwerung, ja Unmöglichkeit menschlicher Annäherung und damit menschlicher Liebe. Insofern liegt in dem vom Märchen formulierten Gedanken, daß nur die Erwidern menschlicher Liebe vor der Zerstörung und vor dem Untergang bewahre, eine Wahrheit begründet, die sicher nicht nur für die psychische Entwicklung des Einzelnen, sondern auch für das Leben der Menschen insgesamt und ihre Zukunft zwingend Geltung hat.

Rusalka findet mit Hilfe der Hexe Jezibaba aus der Wasserwelt zur Welt der Menschen. Sie erlangt die Fähigkeit, wie ein Mensch zu gehen. Sie gewinnt menschliche Gestalt. Die Hexe Jezibaba ist ein Zwitterwesen, das mit

magisch-animistischen Mitteln in beide Welten wirken und zwischen beiden Welten vermitteln kann, so auch den Abschied aus der Kinder-Wasserwelt herbeizuführen vermag. Es ist ein Abschied in eine Entwicklung der Trennung und Individuation, die eine Rückkehr in kindlich unwissende Unbekümmertheit nicht mehr erlaubt. Aber die Stützung auf magisch-animistische Mittel zur Überwindung kindlicher Abhängigkeit führt zu Mängeln der Entwicklung. So wird Rusalka von der Hexe als Mangelwesen entlassen, dessen weitere Entwicklung und dessen Möglichkeiten, seine Liebessehnsucht zu wirklicher Liebe und Verständigung zu entwickeln, erschwert und verwehrt wird. So muß Rusalka stumm und passiv auf die Erwidern ihrer Liebe hoffen. Erst als sie in ihrer Liebessehnsucht scheitert, findet sie zur Möglichkeit sprachlicher Verständigung mit den Wasserwesen zurück. Erst am tragischen Ende ihrer Liebe wird sie mit dem Prinzen als ein fühlendes, leidendes, sich opferndes und um Erbarmen bittendes Wesen sprechen und handeln können. So trifft sie am Ende des ersten Aktes auf den Prinzen, sprachlos, wengleich durch die Musik, im musikalischen Diskurs »sprechend«. Hier übt die »Sprache« der Musik, die entwicklungsgeschichtlich mit ihren Ursprüngen bis weit in die Zeit vor dem Spracherwerb zurückreicht, eine kommunikative Funktion aus, die dem Hörer durch die Semantik leitmotivischer Verweise und ihrer musikalischen Bearbeitung das Fehlen der Sprache überbrückt und die inneren Vorgänge der Sprachlosen direkt erfahrbar macht.

Angstvoll und das Scheitern ihrer Liebessehnsucht ahnend erscheint Rusalka wieder im zweiten Akt, erleidet die Abwendung des Prinzen und schließlich seine Zurückweisung, die ihr Schicksal besiegelt, stumm. Auch der Wassermann, der das Geschehen bis dahin warnend begleitet hat, kann ihr aus der Begrenztheit seiner Wasserwelt nicht helfen. Es gibt keinen Weg zurück. Als Irrlicht soll sie, die an menschlicher Liebe gescheitert ist, fortan weder tot noch lebendig existieren und

menschliche Wesen in tödliches Verderben locken. Den einzigen Weg zurück, den Jezibaba ihr anbietet, den Prinzen zu erstechen, ihn, der sie der Wasserwelt entfremdet hat, kann sie nicht gehen. Sie ist in ihrer Sehnsucht so sehr schon in der Menschenwelt verankert, daß sie diese Bedingung zur Rückkehr in die unbekümmerte Kinder- und Nixenwasserwelt nicht erfüllen kann, da dies bedeuten müßte, den blutig zu zerstören, den sie liebte und dessen Bild sie immer noch (als ein inneres, verinnerlichtes Objekt) in sich trägt, weil ihre Liebe stärker als alle Zurückweisung blieb. Sie würde mit der blutigen Zerstörung dieser Liebe auch das zerstören, was sie selbst hält, eine Zerstörung innerer Objekte, die alle Entwicklung, Erkenntnis und Bewußtheit ihrer selbst mit auslöschen müßte. So verzichtet sie auf die ihr angebotene Rache. Um den Preis tiefer Einsamkeit, Verzweiflung und des Leidens wird sie sich die Vorstellung ihrer Liebe in der Phantasie erhalten.

Das Erscheinen des Prinzen gegen Ende des ersten Aktes erfolgt, wenn die Nachtwelt zur Tagwelt überwechselt, der Mond verschwindet, die Morgenröte erscheint und die Geister wieder in ihre Elemente abtauchen. Dies wird begleitet von einem klagenden »Wehe, Wehe, Wehe!« des Wassermanns aus den Tiefen des Wassers, sowie mit einem hinter der Szene vorgetragenen Jägerlied, das die schicksalshafte Verflechtung, die Verzauberung warnend besingt. Er nähert sich dem Wasser, es stockt sein Schritt, etwas hält ihn fest: »Willenlos folg' ich, stehe wie im Bann, ein fremder Zauber zieht mich mächtig an« – und die Musik verdeutlicht mit dem Rusalkathema, von wem der Zauber ausgeht. Es ist eine Stimmung von Angst und Bangigkeit schon bei der Annäherung, als ahne der Prinz, daß die Begegnung mit einem noch nicht erkannten, aber in ihm wirksamen Traumbild – das an die abgewiesenen und ausgeblendeten Traumbilder aus den Beziehungen seiner Kindheit rühren mag – ihn verzaubern, ihn in einen bedrohlichen Bann ziehen wird. Die Männergesellschaft der Jagdgenossen, in der er sich bis

dahin bewegt hat, schickt er zum Schloß zurück, um schließlich Rusalka zu begegnen. Er ist von der Zauber- kraft ihrer Liebe »wundersam angerührt« und nimmt sie dort bereitwillig in seine Arme, wo Rusalka in höchster Angst wegen des Klagens der Nixenschwestern und des Wassermanns sich an ihn klammern möchte. Der Prinz wird als ein Wesen der menschlichen Welt vorgestellt, die aber in gleicher Weise wie die Wasserwelt der Elementargeister strukturiert erscheint. Sie hat die Welt der Elementargeister als eine bedrohliche, unheimliche, ver- zauberte Gegenwelt abgespalten, eine Welt, die als Resultat einer Pseudoentwicklung erscheint, die zwar menschliche Rationalität gebracht hat, aber um den Preis, daß, wie Jezibaba es im dritten Akt sagen wird, der Mensch von der Natur verworfen, von seinen Wurzeln abgeschnitten ist. Die Wiederannäherung an die abge- spaltene, archaisch-mütterliche, weibliche Elementar- welt des Ursprungs ist aber für den, der, wie es in der Oper heißt, »schwach von Seele« ist, der diese Welt lediglich im Sinne der Pseudoentwicklung überwunden, ausgegrenzt, abgespalten und nicht integriert hat, ver- zaubernd, unheimlich und bedrohlich. Es ist eine Bedro- hung durch nie erledigtes und abgespaltenes archai- sches Verlangen, das mit seiner Totalität wiederaufzu- brechen droht und damit zugleich tiefste, in die unheimli- che Gegenwelt verschobene destruktive Konflikte um das Verlangen, um Gier und Neid, um blutige, destruktive Macht und Rache mit tödlicher Konsequenz mobilisiert. Diese Konflikte haben, abgespalten und projiziert, keine Möglichkeit, zur Sprache zu gelangen und in menschi- cher Verständigung und Liebe gemildert, gebunden und überwunden zu werden. Insofern ist nicht nur Rusalka, sondern auch der Prinz sprachlos, weil es Sprache im Sinne einer Brücke der Verständigung zwischen Welt und Gegenwelt auch für ihn nicht gibt. So bleiben beide Opfer ihrer Mängel, ihrer nicht sagbaren Sehnsucht und Leidenschaft.

Das Unheimliche der Verzauberung des Prinzen findet

Darstellung und Ausdruck vor allem auch durch die Cha- raktere des Hegers und des Küchenjungen, die von volks- tümlichen Klängen begleitet diese Verzauberung bekla- gen. Schließlich taucht die Fürstin auf, und es scheint, als wende sich der Prinz jetzt ihr zu, in einer Art von Flucht ins Dreieck, um auf diese Weise der Verzauberung durch die liebende Begegnung zu zweit zu entkommen. Es ist die Flucht in eine von der Sprache als »leidenschaftlich« bezeichnete Begegnung mit der Fürstin, deren Primitivi- tät und Ersatzcharakter in der musikalischen Behandlung widergespiegelt wird. Die Szene, in der der Prinz der Für- stin seine Liebe gesteht, erweist mit dem musikalisch unterlegten Schicksalsmotiv die Doppeldeutigkeit und den bloß vordergründigen Charakter dieser Liebe. Aber die Flucht ins Dreieck, in eine pseudoödipale Lösung, mißlingt, weil hinter der der Menschenwelt zugehören- den Gestalt der Fürstin schließlich doch jene archaische Totalität des Besitzanspruchs wiedererscheint, die auch die Beziehung zur Fürstin als eine Version jener Bezie- hung enthüllt, der der Prinz zu entkommen suchte. So verstößt die Fürstin ihn in dem Augenblick, wo er sie um Rettung aus der Verstrickung mit der verstoßenen Rusalka anfleht, deren tödlicher Umarmung er, wie der Wassermann drohend ruft, nicht entkommen wird. Die in destruktiven Haß und Neid umgeschlagene Eifersucht der Fürstin macht sie dazu bereit, nicht nur die Rivalin, sondern auch das Objekt ihres Verlangens, den Prinzen zu zerstören, wenn sie ihn nicht allein besitzen kann. So erliegt der Prinz als »Mann von schwacher Seele« gänz- lich dem Zauber und der Verstrickung mit Rusalka. Seine Unfähigkeit, Rusalkas Konflikt wahrzunehmen und zu verstehen, bringt ihm schicksalhaft Verderben und Tod, die abgespaltene Gegenwelt holt ihn ein und zerstört schließlich seine Denk- und Erkenntnismöglichkeiten: Irre geworden, jagt er dem verlorenen Traumbild nach, und auch die vom Heger und vom Küchenjungen aufge- suchte Jezibaba kann ihm nicht mehr helfen, weil letzt- lich magisch animistische Hilfe, von der Rationalität in

Dienst genommen, nur Realität aufkündigenden Wunderglauben erzeugt, der, selbst irre, die Irrheit nicht aufheben kann. So treffen am Ende Rusalka, die im tragischen Ringen um den Erhalt ihrer Liebe auf die zerstörerische Rache verzichtet hat, und der Prinz im Mondlicht zusammen. Es ist Rusalka, die den Prinzen anspricht, es ist der Prinz, der schließlich seinen Frieden finden möchte, der die Vergangenheit vergessen und den Augenblick der letzten Umarmung zur Ewigkeit werden lassen soll. Rusalka ist bereit, ihm diese Umarmung zu geben und ihn mit ihrem nach dem numinosen Gesetz tödlichen Kuß im Frieden ihrer Umarmung sterben zu lassen. So stirbt der Prinz in der Phantasie von ewiger Liebe und Vereinigung, die irdisch zu leben ihm nicht möglich war. Es ist eine Art *Liebestod allein*, denn nur er allein stirbt in dieser Phantasie. Für Rusalka gibt es, wie der Wassermann aus der Tiefe des Wassers ruft, keine Erlösung. Wird sie ihre gescheiterte Sehnsucht in ewigem Wiederholungszwang leben und als Irrlicht Menschen verzaubern und in die tödliche Wasserwelt locken müssen? Unter den Klängen des zum Trauermarsch umgebildeten Rusalkathemas und einem vom Schuldmotiv bestimmten Bläserchoralsatz spricht sie ein letztes Mal und empfiehlt den Prinzen der Gnade Gottes, bevor sie im Wasser verschwindet. Musikalisch ist dies »ein Zusammenschluß, in dem das Ganze auf einmal in all seinem Umfang, Verlauf, seiner Klangwelt gefaßt wird, in dem die Summe der Schlußgesänge in einen lyrischen Finalmoment eingeht, der als »heiliger Augenblick« erscheinen muß« (I. Vojtech). Es ist ein »heiliger Augenblick« voller Tragik, in dem jeder letztlich allein bleibt, weil Welt und Gegenwelt und das numinose Gesetz der Natur nicht überwunden werden können. Wo die Spaltung herrscht, kann es keine erfüllte Liebe geben, sondern nur Leben und Lebendigkeit zerstörendes Scheitern von Sehnsucht und schließlichem Untergang.

So scheitern Rusalka und der Prinz an ihrem Mangel, an ihrer Unfähigkeit, die Sehnsucht und Leidenschaft ihrer

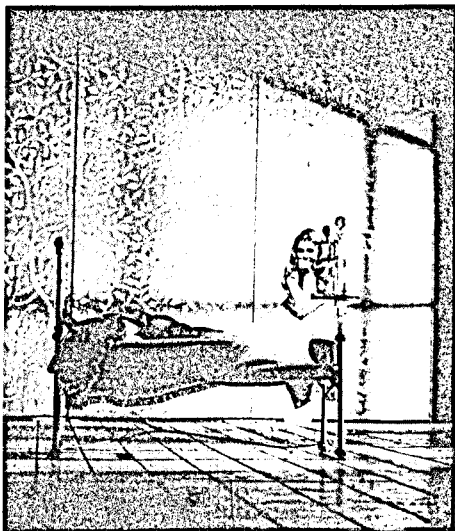
Liebe zur »Freundschaft der Liebe« (E. Bloch) zu wandeln, weil ihnen die Sprache menschlicher Verständigung und menschlicher Begegnung fehlt, mit Hilfe derer sie die Schrecken ihrer Projektionen verhandeln und binden könnten. Sie scheitern an jener Stelle, wo die Sehnsucht und Leidenschaft der Liebe sich mit der verbindlichen Annäherung der Heirat zur Freundschaft der Liebe zu wandeln hätte, ein Transformationsprozeß, jener Feuer- und Wasserprobe gleich, die Pamina und Tamino durchzustehen haben, um Sehnsucht und Leidenschaft in freundschaftlich liebender Wechselseitigkeit, in »brennender Andersheit« (E. Bloch) zu binden, zu integrieren und »wie Liebesleiden und Liebesfreuden einander so anmutig gleich sehn und so innig verschwistert sind, daß keine Gewalt sie zu trennen vermag (F. de la Motte-Fouqué), lebendig zu leben. Ohne Möglichkeit der Strukturierung von Sehnsucht und Leidenschaft in Sprache kann dies nicht gelingen, ohne menschliche Verständigung wird es nicht möglich sein, die destruktive Polarisierung zu überwinden und die Welten des gefühlhaft mütterlich Weiblichen, des Naturhaften mit der Rationalität zu verbinden, ein Ziel, das nicht nur für das Leben und Überleben jedes Einzelnen, sondern für die Menschheit und ihre Zukunft unabdingbar ist.

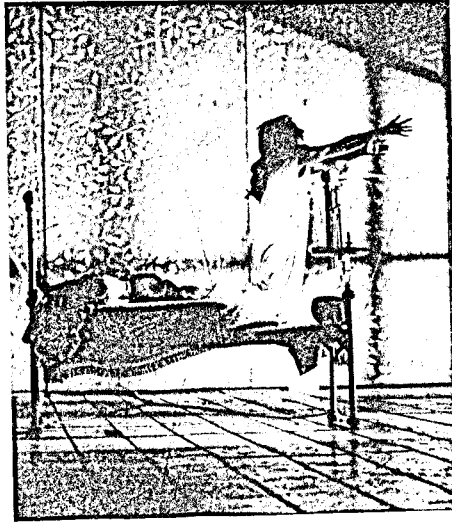
Rusalka endet mit der Bitte um Erbarmen, um Erlösung vom Zwang zur ewigen Wiederholung und vom Scheitern menschlicher Verständigung, ein Erbarmen, das Rusalka selbst mit ihrem tragischen Opfer andeutet. Es ist aber am Ende vor allem das Kunstwerk selbst, das in künstlerischer Versöhnung, im Zusammenwirken von Handlung, Sprache und Musik die Integration des scheinbar Unintegrierbaren vorstellt und uns durch das Kunstwerk auf Erlösung hoffen läßt.

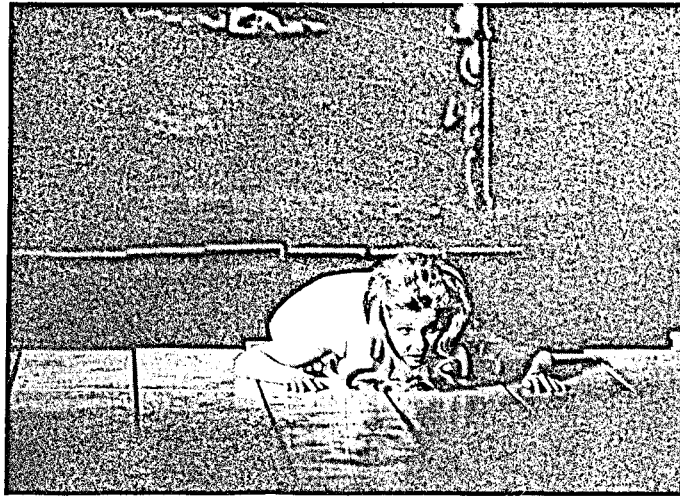
Literatur:

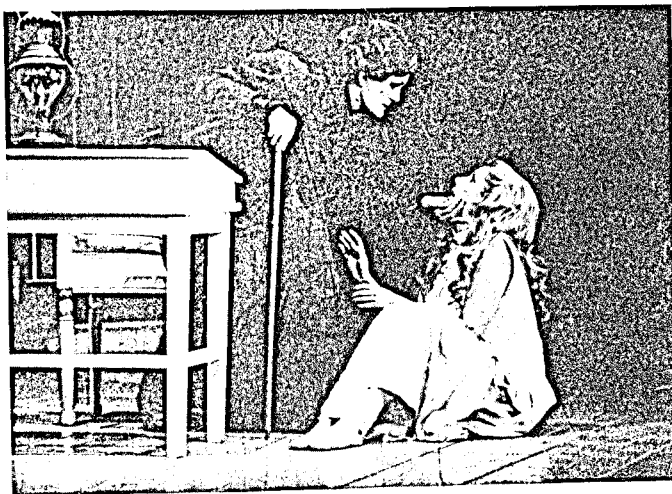
- Bloch, E., *Das Prinzip Hoffnung*, Frankfurt/M., 1959
- Clapham, J., *The Operas of Antonín Dvořák*. Proceedings of the Royal Musical Association 84, o.O., 1957, S. 55–69
- Honolka, K., *Großer Reader's Digest Opernführer*, Stuttgart, 1966
- Schläder, J., *Undine auf dem Musiktheater*. Orpheus-Schriftenreihe zu Grundfragen der Musik Bd. 28, Bonn-Bad Godesberg, 1979
- Ders., *Märchenoper oder symbolistisches Musikdrama? Zum Interpretationsrahmen der Titelrolle in Dvořáks Rusalka*, 1981, S. 25–39
- Schlumpf, M., »Hütet Euch vor Habsburg« – oder *Rusalka* und die nationale Frage. Ein Märchen als politische Parabel. In A. Dvořák, *Rusalka*, Libretto, Texte, Bilder. Staatstheater Darmstadt, 1984, S. 48–53
- Smaczny, J., *Dvořák and Rusalka*, Opera 34, 1983, S. 241–245
- Wörner, K. H., *Das Zeitalter der thematischen Prozesse in der Musik*, Regensburg, 1969
- Vojtech, I., *Rusalka*. In: *Pipers Enzyklopädie des Musik-Theaters*, Bd. 2, 101–106, München/Zürich, 1987

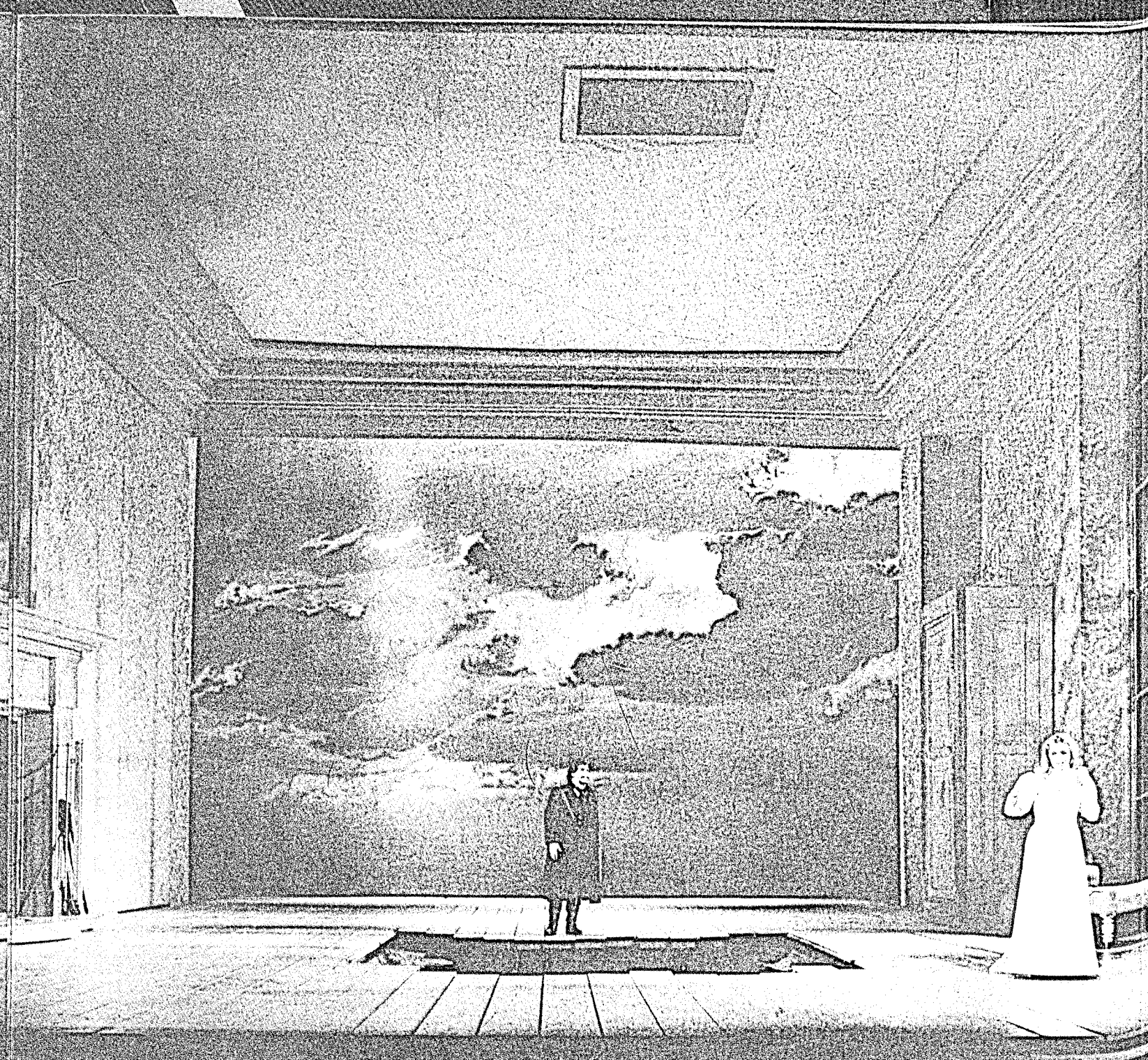
LUDWIG HAESLER, Dr. med., Psychoanalytiker. In freier Praxis als Psychoanalytiker tätig. Daneben freier Mitarbeiter in der psychosomatischen Abteilung einer klinischen Institution. Veröffentlichungen zu klinischen und theoretischen Fragestellungen der Psychoanalyse sowie zur Psychoanalyse der Musik (z.B. Robert Schumanns *Dichterbild* op. 48 und Giuseppe Verdis *Otello*, Programmheft der Oper Frankfurt, Saison 1987/88).

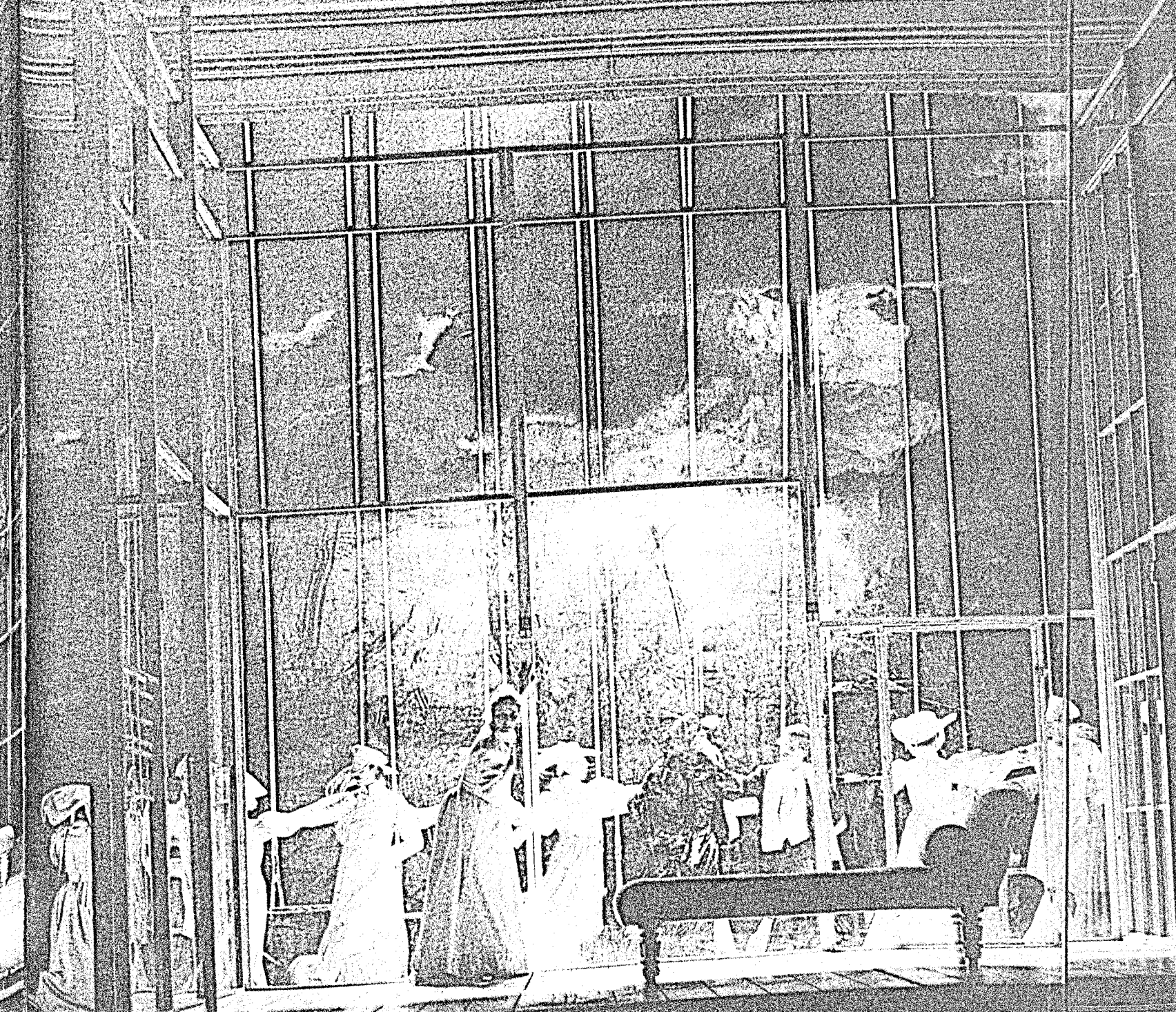


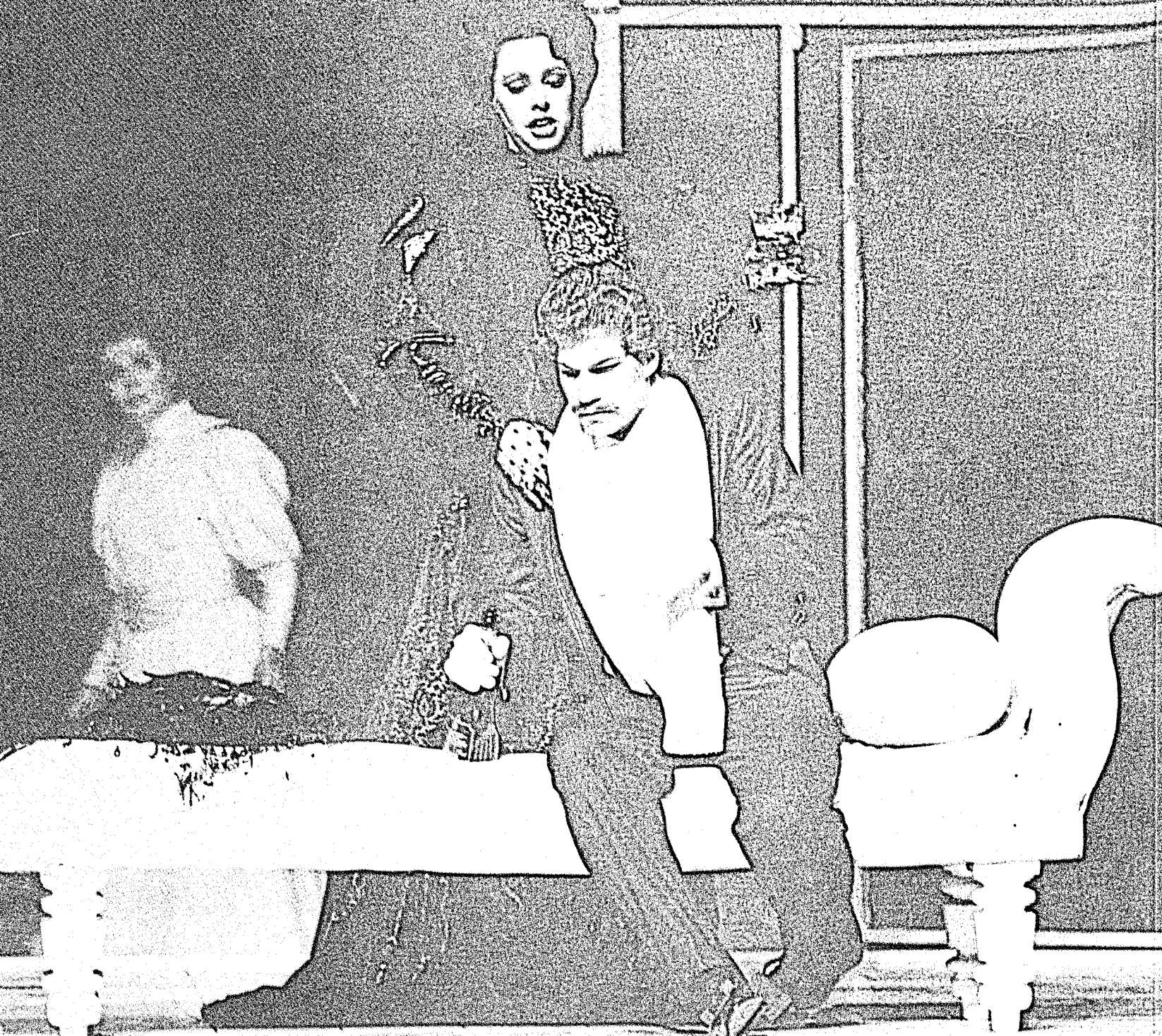


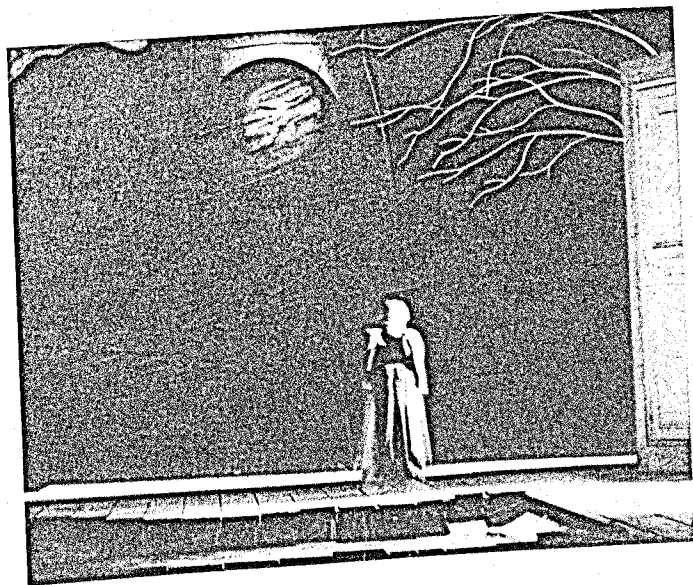
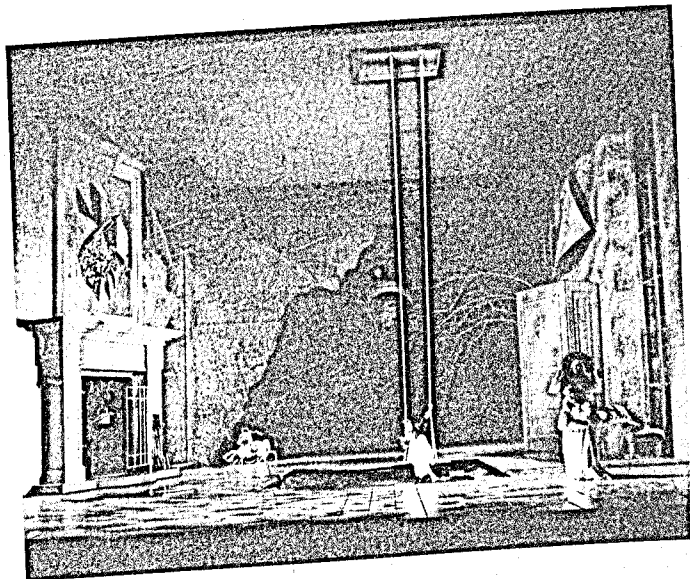












TEXTNACHWEISE

Hartmut Becker, *Antonín Dvořáks Rusalka-Vertonung*, Ausschnitt aus: *Entstehung, Stoff und Musik der Rusalka*, in: Programmheft der Bayerischen Staatsoper München, Spielzeit 1980/81. Adolf Fink, *Die geheimnisvolle Familie der Wassergeister*, Originalbeitrag für dieses Heft. Peter Rühmkorf, *Undine*, in: *Gesammelte Gedichte*, Reinbek-Hamburg 1976. Silvia Bovenschen, *Theodor Fontanes Frauen aus dem Meer – Auch ein Mythos der Weiblichkeit*, in: Peter Kemper (Hrsg.), *Macht des Mythos – Ohnmacht der Vernunft?*, Vorabdruck mit freundlicher Genehmigung des Fischer Taschenbuch Verlages, Frankfurt am Main. Ludwig Haesler, *Rusalka oder die Vergeblichkeit irdischer Liebe*, Originalbeitrag für dieses Heft. Franz Werfel, *Stern der Ungeborenen*, Stockholm 1946.

BILDNACHWEISE

Das Bildmaterial auf den S. 2–7 stammt aus dem Národní Divadlo, Praha, Ústředni Archiv. Wir danken Herrn Dr. František Kafka, Prag, für seine Hilfe bei der Beschaffung der historischen Aufnahmen. *Der Traum einer französischen Bonne*, Illustration aus Sigmund Freuds *Traumdeutung*, in: Jack J. Spector, *Freud und die Ästhetik*, München 1973. Probenphotos von Mara Eggert



IMPRESSUM

Städtische Bühnen Frankfurt am Main · OPER FRANKFURT · Saison 1988/89 · Antonín Dvořák: Rusalka · Premiere: 22. April 1989 · Redaktion: Dietmar Schwarz, Norbert Abels · Mitarbeit: Joachim Grafen, Andreas Botschka · Herausgeber: Intendanz der Oper Frankfurt · Gestaltung: COMMPRA Projektagentur, Wiesbaden · Druck: E. Imbescheidt KG, Belchenstraße 3, 6000 Frankfurt am Main 71

Erst als ich meine Hände unter die ihrigen legte und sie näher an meine Augen zog, erkannte ich, daß es nicht mehr die leeren Handflächen einer Schaufensterpuppe waren wie die ihrer Mutter, ihrer Ahnfrau und aller Menschen drüben. Über Nacht hatten sich auf diesen wächsernen, aber rosig überhauchten Handtellern einige zarte Striche, Zeichen und Runen gebildet, welche die drei einfachen Grundlinien durchkreuzten und die ehemalige Leere des Schicksalsbildes mit einem neuen rührenden Leben zu erfüllen begannen. Diese wenigen feinen Striche griffen mir ans Herz wie frische Wunden. Es waren nicht die Stigmata des Heiligen, es waren aber die Stigmata des wirklichen Menschen, der schmerzhaft geboren wird, durch ein schweres Fatum geht und schmerzhaft stirbt, ohne diesen drei Unannehmlichkeiten auszuweichen.

Franz Werfel
Stern der Ungeborenen

OPER
FRANKFURT