



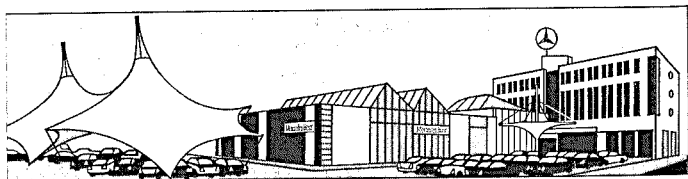
theater magdeburg  
der landeshauptstadt

1904 DVO  
0135A



Antonín Dvořák **RUSALKA**

Mercedes-Benz in Magdeburg



direkt an der A2 - jetzt Ausfahrt Magdeburg-Kannenstieg

# Hier können Sie nach den Sternen greifen.

► In unserer Niederlassung Am Großen Silberberg 3 finden Sie, wann immer Sie wollen, mit Sicherheit auch den Stern Ihrer Wahl.

► Auf einer Grundstücksgröße von 47.000 m<sup>2</sup> erwartet Sie neben unserem eindrucksvollen Neuwagenverkauf ein ständiges Angebot von mindestens 150 Gebrauchtwagen, Jahreswagen und Geschäftsfahrzeugen.

► Das komplette Fahrzeugzubehör für nachträgliche Einbauten und attraktive Aufbauten wird Sie ebenso begeistern wie unsere Angebote aus der Mercedes-Benz Collection.

► Erleben Sie unsere Kompetenz im Fahrzeuggeschäft, die erstklassige Betreuung und den umfassenden Service, den Sie täglich bis 22.00 Uhr und für Nutzfahrzeuge sogar rund um die Uhr in Anspruch nehmen können.

Herzlich Willkommen



Mercedes-Benz in Magdeburg

Niederlassung Am Großen Silberberg 3 in 39130 Magdeburg  
Telefon: 0391.7295.0 Telefax: 0391.7295.199

## RUSALKA

Lyrisches Märchen in drei Akten von Antonín Dvořák

Libretto von Jaroslav Kvapil

Deutsche Übersetzung von Eberhard Schmidt

## RUSALKA

Op. 114

lyrika pohádky a křehký příběh

napísal Jaroslav Kvapil

hudbu složil

Antonín Dvořák

Partitura I. Redukce

Osoby:

Princ Karel Karel

Princzna Olga Olga

Rusalka Rusalka

Princzna Olga Olga

Princ Karel Karel

Princzna Olga Olga

Princ Karel Karel

Princzna Olga Olga

Spielzeit 1999/2000

## DIE HANDLUNG

### ERSTER AKT

Auf einer Waldlichtung am Ufer eines Sees necken Elfen den Wassermann. Er scherzt mit ihnen, bis sie übermütig davonlaufen.

Die Nixe Rusalka ist unglücklich - sie gesteht ihrem Vater, dem Wassermann, dass sie sich in den Prinzen, der oft zum Baden an den See kommt, verliebt hat. Nun sehnt sie sich nach einer menschlichen Gestalt und einer Seele, damit er sie sehen und lieben kann. Erschreckt rät ihr der Wassermann, die Hilfe der Hexe Ježibaba zu suchen. Während Rusalka Mut sammelt, um Ježibaba herbeizurufen, fleht sie den Mond an, dem Prinzen ihre Sehnsucht zu übermitteln.

Ježibaba ist einverstanden, Rusalka zu verwandeln, nennt aber harte Bedingungen: Wenn sich ihre Sehnsucht nicht erfüllt und sie enttäuscht aus der Menschenwelt zurückkehren sollte, sei sie für immer eine Ausgestoßene und ihr Geliebter müsse sterben. Auch werde Rusalka für alle Menschen stumm sein.

Im Vertrauen auf die Kraft der Liebe geht Rusalka das ungeheure Wagnis ein.

Der Prinz verfolgt auf der Jagd ein weißes Reh, das ihn seltsam anzu-ziehen scheint und auf das er nicht zu schießen vermag. Von einem unbestimmten Gefühl geleitet, befiehlt er seinem Gefolge, ihn allein zu lassen. Er glaubt zu träumen, als er Rusalka erblickt. Er fragt nicht nach ihrer Herkunft, nicht nach der Ursache ihres Schweigens. Leidenschaftliche Liebe überwältigt ihn. Rufe ihrer Schwestern aus der Tiefe lassen Rusalka noch einmal ängstlich zögern, doch dann folgt sie dem Prinzen auf sein Schloss.

### ZWEITER AKT

Am Hofe wird die Hochzeit des Prinzen mit Rusalka vorbereitet. Der Heger und der Küchenjunge vermuten bösen Zauber. Man setzt alle Hoffnungen darauf, dass die fremde Fürstin, die sich als Gast im Schloss aufhält, das Herz des Prinzen gewinnen möge. Der Prinz versucht, Rusalka zu verstehen, die sich seiner Leidenschaft verweigert. Immer stürmischer bedrängt er sie. Doch der Reiz der fremden Fürstin bringt den Verunsicherten dazu, sich von seiner Geliebten abzuwenden.

Tiefe Sorge um Rusalka treibt den Wassermann zum Schloss. Wie er es erwartet, findet er die Tochter in tiefer Verzweiflung. Scheinbar unerbittlich erklärt er der Hilfesuchenden, sie müsse ihr Schicksal ertragen. Der

Prinz bestürmt die fremde Fürstin mit seiner Leidenschaft, sagt sich von Rusalka los. Als sie plötzlich erscheint und der Wassermann ihn verflucht, verfällt er dem Wahnsinn. Die Fürstin läßt verbittert von ihm ab.

Der Wassermann zieht Rusalka mit sich zurück in die Tiefe seines Wasserreiches.

### DRITTER AKT

Die verlassene Rusalka, die nun weder Mensch noch Nixe sein kann, sucht noch einmal Ježibas Hilfe. Diese gibt der verzweifelten Nixe ein Messer in die Hand und rät ihr, die Liebe aus dem Herzen zu verbannen und ihren Geliebten zu töten - nur so könne sie in ihr ursprüngliches Leben zurückkehren. Doch Rusalka wirft das Messer weit von sich: Sie ist entschlossen, lieber ewige Qualen auf sich zu nehmen, als den geliebten Mann zu töten. Daraufhin verstoßen ihre Schwestern sie endgültig.

Als Abgesandte des Hofes suchen der Heger und der Küchenjunge unter Zittern und Zagen Ježibaba auf, um die verrufene Frau um Hilfe für den Prinzen zu bitten, dessen Sinne sich verwirrt haben. Sie geben Rusalka die Schuld an seiner Geisteskrankheit. Erboßt über diese Verkehrung der Tatsachen, schwört der Wassermann dem Menschengeschlecht Rache.

Die Elfen suchen wieder ihren Spaß mit dem Wassermann, doch ihm ist nicht nach Scherzen zumute. Als er ihnen von Rusalkas Schicksal erzählt, erfasst auch sie Traurigkeit, und sie ziehen sich zurück.

Der Prinz irrt verzweifelt umher und sucht seine verlorene Liebe wiederzufinden. Endlich erkennt er den Ort seiner ersten Begegnung mit Rusalka und ruft Himmel und Erde, Gott und den Teufel an, damit ihm seine Geliebte erscheine. Rusalka tritt zu ihm und bedeutet ihm, dass sie nun nicht mehr seine Geliebte sein könne, sondern dass ihre Liebe seinen Tod bedeute.

Der Prinz aber, der alle Brücken hinter sich abgebrochen hat, um nie mehr unter die Menschen zurückzukehren, will ihr alles geben - auch sein Leben.

Er erfleht von ihr einen letzten Kuss, der ihn im Sterben von seiner Schuld befreien soll. Rusalka umarmt und küsst ihn - er stirbt in ihren Armen.

Rusalka achtet nicht mehr auf die Wehrufe des Wassermanns, der ihre Umarmung und den Tod des Prinzen für vergeblich hält. Sie nimmt von dem geliebten Menschen Abschied.

# UNVEREINBARE GEGENWELTEN UND UTOPISCHE VERSÖHNUNG

Dietmar Holland

Handwritten musical score for "Unvereinbare Gegenwelten und Utopische Versöhnung" by Dietmar Holland. The score is written on multiple staves with various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings. There are several handwritten annotations in German, such as "Allegro", "In Tempo", "Rit.", and "Rit. in". The score is dense and appears to be a working draft or a composer's sketch.

Der Opernkomponist Dvořák ist hierzulande so gut wie unbekannt. Einzige Ausnahme: Seine Oper „Rusalka“, die immer wieder in unseren Spielplänen auftaucht. Dem tschechischen Opernpublikum ist sie indessen seit der Prager Uraufführung vom 31. März 1901 so vertraut und liebenswert wie sonst nur Smetanas „Verkaufte Braut“. Das erscheint nicht weiter verwunderlich, denn Dvořák spricht in seiner Vertonung des bekannten Undine- oder Melusine-Stoffes seine ureigenste Sprache, die mehr enthält, als das viel berufene böhmische Kolorit oder die geradezu sprichwörtliche Terzenseligkeit. Die im Jahre 1900 komponierte „Rusalka“ ist ein veritables Spätwerk, das will besagen, dass wir hier Dvořák eine musikalische Sprache verwenden hören, die gewissermaßen die Essenzen seiner eigenen Entwicklung herausfiltert, ja, die sogar den neuesten musikalischen Tendenzen eines Debussy sich nicht verschließt. Freilich bedurfte es dazu erst des richtigen literarischen Anstoßes. Nach dem ersten Bühnenerfolg Dvořáks, seiner Oper „Der Bauer ein Schelm“ von 1878, schrieb der bedeutende tschechische Musikkritiker und Ästhetiker Otakar Hostinsky, für einen Komponisten vom Schlage Dvořáks wäre wohl ein ernstes, von wahrer Poesie durchdrungenes, vielleicht auch pathetisches Libretto am angemessensten, in dem auf der Grundlage einer einfachen Handlung die lyrischen Momente umfassend entwickelt würden. Das waren prophetische Worte, die dann tatsächlich Wirklichkeit wurden, als Dvořák auf den Rusalka-Stoff stieß. Das geschah folgendermaßen: Im Frühjahr des Jahres 1900 las man in den Prager Zeitungen, der Komponist suche durch die Vermittlung des Prager Nationaltheaters das Libretto für eine neue Oper. Kurz darauf erhielt Dvořák Besuch von dem jungen Librettisten Jaroslav Kvapil, der, mit einer Empfehlung des Nationaltheaters versehen, das bereits fertige Libretto eines lyrischen Märchens mit dem Titel „Rusalka“ vorlegte. Einige jüngere tschechische Komponisten – darunter Musiker vom Range Josef Suks, Oskar Nedbals und Josef Bohuslav Foersters – hatten das Buch für eine Komposition abgelehnt. Doch Dvořák griff sofort zu. Später enthüllte der Librettist in seiner Autobiographie, dass er den Text zunächst gar nicht im Hinblick auf eine Vertonung verfasst habe, sondern aus Begeisterung für Andersens Märchen von der Seejungfrau, die aus Liebe zu den Menschen Qualen auf sich nimmt, ferner auf Anregung der „Versunkenen Glocke“ Gerhart Hauptmanns. Er betont aber, dass sein Libretto einen ausdrücklich tschechischen Charakter habe. Das Textbuch zu „Rusalka“ entstand im Sommer 1899 auf der dänischen Insel Bornholm, also in Andersens Atmosphäre zwar, aber doch in ganz

eigentümlich böhmischer Färbung, ja noch weitergehend: Kvapil schließt sich unüberhörbar an gewisse Tendenzen der Literatur des Fin-de-siècle an, namentlich in der Konzeption der fragilen Rusalka selbst. Rusalka ist nicht etwa ein Eigenname, sondern die tschechische Bezeichnung für das deutsche Wort Nixe, jenes Wesen also, das man sich seit dem Mittelalter als Doppelwesen, halb Frau, halb Fisch, vorstellt und das durch viele Sagen, Märchen und Mythen geistert. Das Hauptmotiv ist dabei immer wieder – so auch in Kvapils Libretto – der Wunsch der Nixe, Menschengestalt anzunehmen, um so an der durchaus zwiespältigen Gefühlswelt der Menschen teilnehmen zu können.

Und es ist überaus bezeichnend, dass es gerade dieser Stoff war, der das gesamte 19. Jahrhundert entzückte, nachdem einige Jahrhunderte des Schweigens über das Interesse an jenen Elementargeistern geherrscht hatte, die Paracelsus seinerzeit in einem umfangreichen naturphilosophischen Werk systematisiert hatte. Als erster griff, und zwar zu Beginn des romantischen Zeitalters, der Dichter Friedrich de la Motte Fouqué mit seiner alsbald sehr beliebten Undine-Erzählung den Faden wieder auf, und er war es auch, der das Libretto für E.T.A. Hoffmanns romantische Oper über diesen Stoff verfasste. Uns heute ist allerdings allenfalls die eher bieder-gemütliche Vertonung Lortzings bekannt, die sich auch den Text im Sinne biedermeierlicher Behaglichkeit zurechtinterpretiert. Erst dem Libretto Jaroslav Kvapils gelang es wieder, etwas von der ursprünglichen Atmosphäre, wenn auch koloristisch verwandelt, einzufangen. Sein Libretto ist nichts Geringeres, als eine aus der Kraft der Synthese gespeiste Verwendung verschiedenartigster Motive, vergleichbar dem Umgang Wagners mit den mythologischen Stoffen seiner Musikdramen.

Kvapil zielte indessen nicht aufs Musikdrama, wenn er auch Wagners Erlösungsgedanken ausdrücklich übernahm, sondern arbeitete als Miniaturist lyrischer Szenen, darin spätrromantische Vorstellungen zum letzten Mal beschwörend. Und genau das war es, was einen Komponisten wie Dvořák anziehen musste. Nicht der Handlungsablauf, also das Musikdrama, stand im Vordergrund, sondern die Fülle der lyrischen Momente, das differenzierte Ausbreiten gegensätzlicher Stimmungen, auf unmittelbarster Ebene des Unterschieds zwischen der Wasser- und der Menschenwelt.

Die räumliche Verbindung zwischen den beiden Welten schafft der Ort des Geschehens, ein Seeufer. Das Märchen der Rusalka Kvapils beginnt nicht, wie bei Andersen, auf dem Meeresgrund, sondern mit den Sehnsüchten der Nixe am Ufer des Sees, in dem sie den Prinzen baden gesehen hat. Hier werden sich später auch Rusalka und der Prinz begegnen. Die Handlungsmotive sind aufs Knappste beschränkt, von elemen-

tarer und lapidarer Einfachheit und Klarheit, so dass der Musik genügend Freiraum bleibt, sich atmosphärisch – und genau das ist die musikalische Stärke Dvořáks – ungehemmt ausbreiten zu können. Dabei bleibt Dvořák keineswegs bei bloßer Stimmungsmalerei stehen, es gelingt ihm vielmehr, die Unterschiede des Milieus scharf zum Ausdruck zu bringen.

Um das realisieren zu können, verzichtet er auf das berüchtigte Gift des Wagnerschen Musikdramas, auf die unendliche Melodie und den Beziehungszauber der Leitmotive. Freilich benutzt Dvořák auch prägnante, auf Personen bezogene, charakteristische Motive – am suggestivsten ist wohl das sehnsüchtige Rusalka-Motiv der Liebe –, aber er setzt sie nicht leitmotivisch ein, sondern eher symphonisch, namentlich in den zahlreichen, umfangreichen Orchesterkommentaren. Hier erst werden sie überhaupt verarbeitet und stimmungsmäßig verdichtet. Und hier bringt Dvořák seine Erfahrungen mit dem großartigen Orchestersatz seiner späten symphonischen Dichtungen ein. Nach der – musikalisch wie textlich – ausgreifenden Exposition des ersten Aktes, in dem Rusalkas Weg von der heimatlichen Wasserwelt über den Zauber der Waldhexe hin zur stummen Begegnung mit dem von ihr hingerissenen Prinzen sich äußerlich ereignet, stoßen im Mittelakt die beiden letztlich unvereinbaren Gegenwelten hart aufeinander. Das ist der Sinn der buffonesken Situation zu Beginn des zweiten Aktes, wo wir aus dem Munde des Schlosspersonals, des Hegers und eines Küchenjungen, die Einschätzung der seltsamen, fremdartigen Braut hören, die der Prinz nun heiraten will. Und der kalte, konventionelle musikalische Tonfall, mit dem die intrigante Fürstin den Prinzen erfolgreich von Rusalka abzubringen versteht, zeigt Dvořák auf der Höhe eines genuinen Opernkomponisten, der durch drastischen Wechsel der Tonfälle die dramaturgisch richtigen Akzente setzt. Wie der allererste Auftritt Rusalkas mit ihren Sehnsüchten, die sich im Lied an den Mond lyrisch verdichten, vorbereitet wurde durch eine Naturszene zwischen drei Elfen und dem Wassermann, sozusagen das Walten der unberührten Natur vorführend, so geht der Katastrophe des zweiten Aktes, dem Entschluss des Prinzen, Rusalka auf Betreiben der herrschsüchtigen Fürstin hin zu verlassen, ebenfalls eine atmosphärisch vorbereitende Szene voraus, eben das Buffoduet, mit dem die gefährlich falsche Menschenwelt nicht besser hätte eingeführt werden können. Im Verlauf des Aktes kommt es sogar zu einer nur in der Oper möglichen Konfrontation der Gegenwelten, wenn nämlich der Wassermann, nachdem ihm Rusalka ihre erste menschliche Leiderfahrung mitgeteilt hat, zu den fröhlichen Klängen aus dem Schlossgarten sein trauriges Lied anstimmt. Diese Stelle ist zugleich die Mitte der ganzen Oper. Die Grenzen der beiden Welten bleiben aber stets ausdrücklich gewahrt, der Wassermann kann Rusalka nur vor den Menschen warnen, eingreifen kann er nicht. Übrigens stammt das Motiv,

## ERINNERUNGEN DES LIBRETTISTEN

*Jaroslav Kvapil*

dass die fremde Fürstin aus Hass gegen das Naturwesen Rusalka den Prinzen für sich beansprucht, einzig von Kvapil selbst; in den literarischen Vorlagen ist es nicht zu finden. Kvapils Hauptanliegen wird dadurch noch deutlicher, nämlich die tragische Geschichte einer Liebe, die eben an der unüberwindlichen Grenze zwischen der Menschen- und der Geisterwelt scheitert. Und es ist erstaunlich, dass er dieses Thema nicht etwa im Stil von Wagners „Tristan und Isolde“ darstellt, sondern als lyrisches Märchen. Dvořáks Vertonung gibt ihm darin nur um so mehr recht. Doch wirkt Dvořáks Musik dem pessimistischen Grundzug des Librettos, insbesondere am Schluss der Oper, wenn Rusalkas letzter Kuss tödlich ist, weil die Reue des Prinzen zu spät kommt, einigermaßen entgegen, da des Komponisten Sympathien unüberhörbar ganz bei den Naturwesen liegen. Daran lässt der – musikalisch jedenfalls – versöhnliche Schluss keinen Zweifel. Und für die Charakterisierung der Naturwesen bietet Dvořák alle ihm zur Verfügung stehenden kantablen musikalischen Mittel auf, vom lyrischen Monolog über verschiedenartigste Arioso-Partien bis hin zu einfachsten, natürlichen Strophenliedern, ohne aber deswegen eine Nummernoper zu komponieren. Wie falsch ist es, einzelne Zugnummern, wie etwa das Lied an den Mond, aus dem Zusammenhang zu reißen und als isolierte Konzertstücke zu präsentieren. Stets baut nämlich Dvořák solche Lieder in den Kontext der durchkomponierten Partitur kunstvoll ein. Wie weit er dabei – auch dramaturgisch – geht, zeigt das bereits erwähnte Klagelied des Wassermanns im zweiten Akt.

Viele Kenner der Musik Dvořáks halten immerhin die Rusalka-Partitur für die reifste Schöpfung des großen tschechischen Komponisten, und man möchte ihnen beipflichten, wenn man den transzendierenden, versöhnlichen Schluss der Oper hört. Den Tonfall, den Dvořák hier anschlägt, verwendet übrigens auch sein mährischer Kollege Leoš Janáček, zum Beispiel am Schluss seiner ebenfalls um die Jahrhundertwende geschriebenen Durchbruchsoper „Jenufa“, in jenem außerirdischen Duett einer utopischen Liebe, von deren Hoffnung die Oper als Gattung nicht müde wird zu singen. Das ist weit entfernt von der tragischen Weltsicht Wagners. Wer in Dvořáks Rusalka-Musik Anklänge an Wagner hört, tut ihr zutiefst unrecht.

In Andersens Heimat, auf der dänischen Insel Bornholm, wo ich im Jahre 1899 die Ferien verbrachte, erinnerte ich mich des Märchens von der Meerjungfrau, die aus Liebe zum Menschen Qualen auf sich nahm und selbst dann, als er sie verließ, keine Rache nehmen wollte. Aus diesem Motiv begann ich einen Operntext zu ersinnen, und obwohl sich gewiss manche Motive der damals berühmten „Versunkenen Glocke“ von Gerhart Hauptmann nicht umgehen ließen, glaube ich, dass das Libretto der „Rusalka“ betont tschechischen Charakter hat.

Ich schrieb den Text der „Rusalka“ im Herbst 1899 und dachte an keinen bestimmten Komponisten. Vielleicht hätte sich aus der ganzen Angelegenheit ein Schauspiel entwickelt, wenn ich nicht die stoffliche



*Jaroslav Kvapil*

Nähe Hauptmanns gescheut hätte. Drei tschechische Komponisten, alle gute Freunde [es waren in Wirklichkeit vier, und zwar Oskar Nedbal, Josef Bohuslav Foerster, Karel Kovařovic und Josef Suk], lasen das Libretto, aber jeder von ihnen war mit etwas Anderem beschäftigt, und ich habe mich nicht aufgedrängt. Um Weihnachten hörte ich, dass Antonín Dvořák einen Text für eine Oper suche. Der Direktor [des Nationaltheaters] Šubert bot sich als Mittelsmann an. Ich teilte also Šubert mit, dass ich ein Libretto habe; schon am nächsten Tag kamen wir im Direktionszimmer mit Dvořák zusammen, und als ihm sein Vertrauter, der Musikkritiker Emanuel Chvála, den Text der „Rusalka“ empfahl, teilte mir Dvořák mit, dass er an die Arbeit gehen wolle. Wir kannten einander von früher – Dvořák hatte meiner seligen Frau in ihren Mädchenjahren Klavierunterricht gegeben und wollte eine Virtuosa in aus ihr machen [Hana Kvapilová wurde eine der berühmtesten tschechischen Schauspielerinnen], wir saßen öfter im Kaffeehaus miteinander, aber wenn die Rede auf zu komponierende Texte kam, wurde Dvořák immer borstig. Vor einigen Jahren ließ ich ihn auf Umwegen fragen, ob er nicht ein Libretto von mir wolle, doch er antwortete – er war damals nach irgendeiner Kritik sehr schlecht aufgelegt –, dass er jeden, der ihm ein Libretto brächte, die Stiegen hinunterwerfen wolle. Deshalb fiel mir erst gar nicht ein, ihm den Text der „Rusalka“ anzubieten, als ich diesen nur so für mich hinschrieb; um so mehr überraschte mich, dass er ihn so willig annahm, wenn auch erst nach Empfehlung seiner Berater Chvála und Šubert. Es war kurz nach der Premiere der Oper „Katinka und der Teufel“; die Oper gefiel zwar sehr, aber jemand warf Šubert vor, er hätte Dvořák ein Libretto seines Neffen Adolf Wenig aufgeschwätzt, und Šubert lag nun daran, Dvořák ein Libretto von jemandem anderen empfehlen zu können, noch dazu von einem Autor, den Šubert zu fördern keinerlei Grund hatte.

Dvořák begann sofort mit der Arbeit und komponierte im Jahre 1900 die „Rusalka“ [die Arbeit dauerte vom 21. April bis 27. November]. Damals sahen wir einander sehr oft, auch schrieb mir Dvořák viel. Der Stoff des Librettos und seine Form entsprachen seinem Geist mehr als alle anderen bisherigen Operntexte, und „Rusalka“ hat er wirklich so vertont, wie ich sie niedergeschrieben habe. Nur für den ersten Akt verlangte er noch eine Arie, und zwar wenn Rusalka zu Füßen der Hexe kniet („Stoletá moudrost tvá všechno ví“). Manchmal hatte er seine kompositorischen Launen, wenn er irgendein Wort nicht genügend begriff: da kam er gleich zu mir in die Wohnung, noch bevor es sieben Uhr früh war, zog mich aus dem Bett und legte mir die allerverschiedensten Fragen vor. Manchmal vergaß er schnell, warum er eigentlich gekommen war und begann sich von ganz gewöhnlichen Dingen zu unterhalten: wieviel Miete ich zahle und dass Bendl [ein Komponist] ein teures Haus gekauft

habe und dass er schon in der Frühmesse gewesen sei oder auf einem Prager Bahnhof, um die Lokomotiven zu inspizieren, was seine eigentliche außermusikalische Passion war.

Irgendwann im Mai schlossen wir einen schriftlichen Vertrag. Den Wortlaut verfasste für Dvořák der hervorragende Kenner des Autorenrechts Prof. Dr. Karel Kadlec, der damals noch Sekretär des Nationaltheaters war. Der Vertrag war wie aus Beton gegossen – Dvořák war in diesen Dingen geradezu häuslerisch kleinlich –, und als wir den Vertrag unterschrieben hatten, begleitete Dvořák unseren Händedruck mit den Worten „Gebe Gott Glück!“ Schon am nächsten Morgen aber weckte mich Frau Dvořák mit den Worten: „Kommen Sie doch bitte gleich zu meinem Mann; er hat die ganze Nacht nicht geschlafen – gestern hat er den Vertrag unterschrieben, und angeblich steht dort nicht ausdrücklich drin, dass er das Recht hat – den Text zu komponieren.“

Einmal – da war er schon im dritten Akt – kam Dvořák zu mir in großer Unruhe: „Hören Sie, das komponiere ich nicht! Ich bin ein gläubiger Christ, und ich werde den Herrgott nicht verfluchen!“ Er zeigte in meinem Manuskript auf die Verse des Prinzen:

*Při všem, co v mrtvém srdci mám  
Nebe i zemi zaklínám,  
zaklínám Boha i běšy -*

*Himmel und Hölle ruf ich an:  
Was habt ihr meinem Lieb getan?  
Gottheit und Teufel beschwör ich!*

„Ich bin ein gläubiger Christ, ich werde den Herrgott nicht verfluchen“, wiederholte Dvořák. Nach einer Weile beruhigte er sich, als ich ihm erklärte, dass niemand will, er solle den Herrgott verfluchen [tschechisch: proklínat], während es im Libretto doch um die Anrufung [tschechisch: zaklínat] Gottes und der Geister gehe. „Also gut, wenn es so ist“, beruhigte er sein christliches Gewissen, ging nach Hause und komponierte die Stelle.

Die Premiere der „Rusalka“ fand im Nationaltheater am 31. März 1901 statt, schon unter der neuen Leitung, zu der ich auch gehörte [als Chef des Schauspiels und Oberregisseur]. Sie sollte schon einige Monate früher stattfinden, aber damals brach jener große Streit [des Orchesters] aus, und es dauerte einen Monat, bis wir die Sache wieder in den Griff bekamen. Die Rolle des Prinzen war doppelt besetzt, mit

Karel Burian [dem später international berühmten Tenor und Bayreuthsänger] und Bohumil Pták, und das war ein Glück, denn Burian sagte [wie so oft] anderthalb Stunden vor Premierenbeginn ab, und wenn es keine Zweitbesetzung gegeben hätte, wäre die berühmte Premiere, zu der auch Kritiker aus dem Ausland angereist waren, geplatzt.

Am nächsten Tag, gleich früh am Morgen, eilte Dvořák ins Theater: „Ist Kvapil da?“ Und als ich ins Zimmer kam, warf er sich gleich auf mich: „Kvapilchen. Kvapilchen, schnell ein neues Libretto und eine grosse Rolle für die Maturová [die Darstellerin der Rusalka]! Was, Sie haben keines? Sie haben für mich kein neues Libretto?“

Ich versprach, dass ich mir schnellstens etwas einfallen lassen werde, und wirklich begann ich ein neues Libretto zu schreiben; es war ein Motiv aus einer alten tschechischen Ballade, mit der ich die slowakische Sage der Schlossherrin von Cachtice, die angeblich in jungem Menschenblut zu baden pflegte, verbinden wollte; im Kopf hatte ich die Konzeption weitgehend fertig und habe den Anfang niedergeschrieben; dann ergriff mich allerdings die Regieleidenschaft, und weiterzuschreiben hatte ich keine Lust – und so habe ich es nie geschrieben; denn drei Jahre nach der Premiere der „Rusalka“ ist Dvořák gestorben. Er hat noch eine Oper komponiert, die „Armida“ auf einen Text von Jaroslav Vrchlický, aber das war diesmal eine schwere Geburt: Dvořák hat sich gezwungen, zu Sujet und Form hatte er nicht das rechte Verhältnis, und ich war oft Zeuge seines Missmutes. Manchmal warf er mir vor, dass ich ihn im Stich gelassen hätte, und als er mir einmal begegnete, begann er schnell, ohne jede Einleitung: „Möge sich niemals wieder jemand trauen, mir ein vieraktiges Libretto zu bringen; wenn die ‚Armida‘ drei Akte hätte, könnte ich schon fertig sein!“

Noch nach Jahren bricht mir das Herz, dass ich nach der „Rusalka“ für den hervorragendsten Komponisten keinen neuen Text – oder gar zwei – geschrieben habe; nach Jahrzehnten noch segne ich sein Andenken dafür, dass er mich auf seinen sphärischen Flügeln in Höhen mitgenommen hat, wohin meine Verse niemals allein geflogen wären.

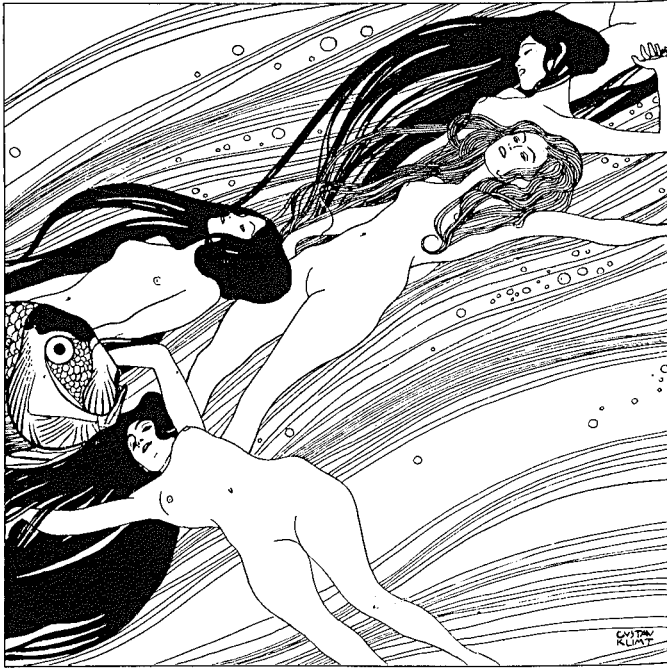
## LIEBE ALS TÖDLICHE PASSION VON RUSALKA UND ANDEREN WASSERFRAUEN

*Maria Hilber*

Kern des Undinen-Stoffes, der zum Mythen-, Sagen- und Märchenstoff aller Völker gehört, ist die unglückliche Liebesbeziehung zwischen einem Menschen und einem überirdischen Wesen beziehungsweise die unüberbrückbare Kluft zwischen einer zweckorientierten Welt und einer die Grenzen rationaler Fesseln sprengenden Welt. Friedrich de la Motte Fouqué hat für seine Erzählung „Undine“ (1811), die eine Quelle für die Bearbeitung des Stoffes durch Jaroslav Kvapil war, wesentliche Anregungen durch Paracelsus' Text über Elementargeister „Liber de nymphis, sylphis, Pygmaeis et Salamandris et de caeteris spiritibus“ (Mitte des 16. Jahrhunderts) bekommen. Die Elementargeister werden hier unterschieden nach „Wasserleuten“ (Nymphen, Undinen), „Bergleuten“ (Pygmäen, Gnome), „Feuerleuten“ (Vulkane, Salamander) und „Windleuten“ (Sylphen, Silvestres) und sind übernatürliche Wesen, die weder ganz Natur noch ganz Geist sind. Undinen sind mit allen menschlichen Eigenschaften ausgestattet, besitzen jedoch keine menschliche Seele. Erst durch die absolute Treue des geliebten Menschen (in einigen Ausarbeitungen des Undinen-Stoffes bedeutet dies die Heirat!) gelangt die Wasserfrau in den Besitz einer Seele. In Fouqués Erzählung wünscht der Meerfürst, dass seine Tochter mit einer Seele begabt wird, und lässt sie bei einem Fischerpaar erziehen. Als der Ritter Huldbrand von Ringstetten sich im Wald verirrt und schließlich zu der Fischerhütte gelangt, verliebt er sich in die schöne und wilde Pflgetochter der Fischer. Nach der Heirat wird aus der Nixe eine liebende, seelenvolle Frau. Doch dem Ritter wird seine Frau durch die Verbindung zum Geisterreich zunehmend unheimlich, so dass er sich schließlich einer menschlichen Frau zuwendet. Diesen Treubruch muss er mit dem Leben bezahlen, als Undine ihn mit einem Kuss erstickt. Undine selbst muss in das ihr entsprechende Element zurückkehren. Dass sie dennoch an ihrer Liebe zu ihm festhält wird dadurch deutlich, dass sie als Quelle, die das Grab Huldbrands umfließt, „auf diese Art noch immer mit freundlichen Armen ihren Liebling umfasst“.

Hans Christian Andersen lässt im Märchen „Die kleine Seejungfrau“ (1837) die Seejungfrau einen sehr hohen Preis für die Erlangung einer Seele bezahlen: Jeder Schritt fügt ihr Schmerzen zu als würde sie über Nadeln oder Messer laufen. Noch fataler ist, dass sie ihre Stimme verliert: Die Hexe, die der Seejungfrau ermöglicht, Mensch zu werden, verlangt dafür ihre Zunge. Mit dem Verlust der Sprache aber wird bereits die Grunddisposition geschaffen, die eine Überwindung zwischen Natur-

und Menschenwelt unmöglich erscheinen lässt: Die Seejungfrau bleibt weitgehend Naturwesen. Im Fall des Scheiterns droht ihr die körperliche Auflösung und dem Geliebten der Tod. Tatsächlich heiratet der Prinz nicht die fremde und stille Schönheit, die ihm einst das Leben rettete, so dass diese nur durch einen Mord an dem Geliebten gerettet werden könnte: Nur durch das Blut des Prinzen können ihre Beine wieder zu einem Fischschwanz zusammenwachsen und kann sie zu einer Meerjungfrau werden. Doch von jedem selbstsüchtigen Zweckdenken weit entfernt, unterlässt sie es, den Prinzen zu töten und stürzt sich ins Meer. Die Aussicht, dass sie nach langer Prüfungszeit doch noch eine Seele erhält, versöhnt den Leser.



Gustav Klimt: Fischblut, 1898

Für den jungen Librettisten Jaroslav Kvapil waren sowohl Fouqués Erzählung als auch Andersens Märchen Anregung zu seinem Text „Rusalka“. In Kvapils Text wird die Unzulänglichkeit der Menschenwelt noch deutlicher durch die Einführung der Fürstin, die den Prinzen seiner Geliebten entfremdet und so den Untergang Rusalkas heraufbeschwört. Darüber hinaus unterscheidet sich das Libretto von Kvapil von den genannten Vorlagen durch den wenig versöhnlichen Schluss.

RUSALKA:

Tot nicht noch lebend,  
Frau nicht, noch Nixe,  
treibt mich ein Fluch  
als Geist umher!

Ich lag vergebens in deinen Armen,  
armsel'ge Liebe träumt ich nur.  
Deine Geliebte bin ich gewesen,  
jetzt aber bin ich nur dein Tod!

Zwar findet auch hier die Liebe des Prinzen zu Rusalka im tödlichen Kuss den finalen Höhepunkt, Rusalka selbst jedoch verharrt im Zustand zwischen Wasser und Land, Natur und Menschenwelt. Nur im Bewusstsein des absoluten Scheiterns finden die Liebenden noch einmal kurz zusammen und können in diesem Zustand der Resignation miteinander sprechen, da Rusalka nach dem Verrat durch den Prinzen die Sprache wieder erlangt hat. Die Bedingungslosigkeit, die durch das fließende Element des Wassers symbolisiert wird und mit der das Naturwesen den Menschen liebt, scheitert an der engen und kleinen Welt menschlicher Unzulänglichkeit.

An diesem Punkt setzten zwei Dichter des 20. Jahrhunderts mit ihrer Undinen-Rezeption ein: Jean Giraudoux und Ingeborg Bachmann. In Giraudoux' „Ondine“ (1938) kehrt sich das Verhältnis von Elementargeist und Mensch um: Hier ist es nicht Undine, die Erlösung sucht vom Zustand bloßer Natur durch eine liebende Seele. Vielmehr erstrebt der in seiner Welt und individuellen Seele schicksalhaft eingeeengte, seiner wahren Natur entfremdete Mensch, hier verkörpert durch Hans, Erweiterung. Die Tragik erwächst aus dem Widerspruch zwischen seinem „Schicksal“, dem Allzumenschlichen und den Spielregeln seines jeweiligen sozialen Raumes verhaftet zu sein, und seiner „Natur“, die ein Ideal erstrebt, etwas „was nicht gemein, alltäglich, abgenutzt“ ist, das „Vollkommene“.

HANS:

Warum täuscht ihr euch immer, ob ihr nun  
Artemis heißt, oder Cleopatra, oder Undine?  
[...] Doch nein, ihr stürzt euch

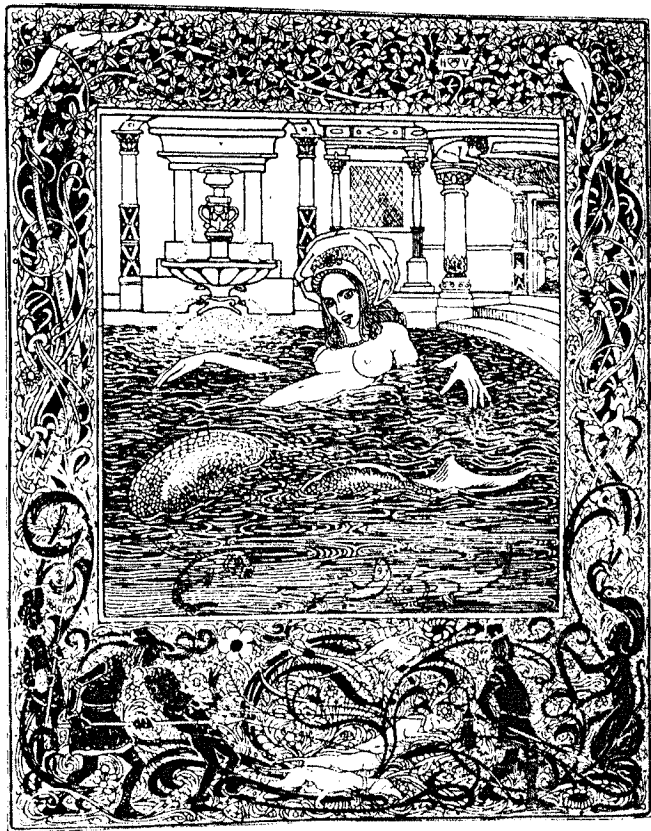
auf einen Antonius, einen Hans, auf irgend  
ein armes mittelmäßiges Geschöpf...

Dann ist es um uns geschehn. Ich war ausgefüllt  
– jede Minute meines Lebens – durch Krieg und Jagd,  
durch Pferdestriegeln und Fallenstellerei! [...]

Eines Tages ziehn sie davon. Genau an dem Tag,  
der Klarheit bringt, an dem man endlich sieht,  
dass man nie eine andere geliebt hat [...]

Ingeborg Bachmann lässt in ihrer Erzählung „Undine geht“ (1961) Undine selbst zu Wort kommen. Hier erscheint ihr Schicksal und das des Menschen überhaupt als ein sich immer wiederholendes. „Hans“ wird zu einer Chiffre für die Untreue des Mannes und die Unvollkommenheit des Menschen an sich: „Ihr Menschen! Ihr Ungeheuer! Ihr Ungeheuer mit Namen Hans!“ Bachmanns Undine verlangt und erwartet das Absolute an Liebe, aber die Ausschließlichkeit ist dem Menschen versagt, darin besteht ihre Tragödie.

„Verräter! Wenn euch nichts mehr half, dann half die Schmähung. Dann wusset ihr plötzlich, was euch an mir verdächtig war, Wasser und Schleier und was sich nicht festlegen lässt. [...] Doch vergesst nicht, dass ihr mich gerufen habt in die Welt, dass euch geträumt hat von mir, der anderen, dem anderen [...].“



Heinrich Vogeler: Melusinenmärchen, 1903

## UNDINE

*Friedrich de la Motte Fouqué*

Gegen Abend hing sich Undine mit demütiger Zärtlichkeit an des Ritters Arm und zog ihn sanft vor die Tür hinaus, wo die sinkende Sonne anmutig über den frischen Gräsern und um die hohen, schlanken Baumstämme leuchtete. In den Augen der jungen Frau schwamm es wie Tau der Wehmut und der Liebe, auf ihren Lippen schwebte es wie ein zartes, besorgliches Geheimnis, das sich aber nur in kaum vernehmlichen Seufzern kundgab. Sie führte ihren Liebling schweigend immer weiter mit sich fort; was er sagte, beantwortete sie nur mit Blicken, in denen zwar keine unmittelbare Auskunft auf seine Fragen, wohl aber ein ganzer Himmel der Liebe und schüchternen Ergebenheit lag. So gelangte sie an das Ufer des übergetretenen Waldstroms, und der Ritter erstaunte, diesen in leisen Wellen verrinnend dahinrieseln zu sehn, so dass keine Spur seiner vorigen Wildheit und Fülle mehr anzutreffen war. – „Bis morgen wird er ganz versiegt sein“, sagte die schöne Frau weinerlich, „und du kannst dann ohne Widerspruch reisen, wohinaus du willst.“ – „Nicht ohne dich, Undinchen“, entgegnete der lachende Ritter, „denke doch, wenn ich auch Lust hätte auszureisen, so müssten ja Kirche und Geistlichkeit und Kaiser und Reich dreinschlagen und dir den Flüchtling wiederbringen.“ – „Kommt alles auf dich an, kommt alles auf dich an“, flüsterte die Kleine, halb weinend, halb lächelnd. „Ich denke aber doch, du wirst mich wohl behalten; ich bin dir ja gar zu innig gut. Trage mich nun hinüber auf die kleine Insel, die vor uns liegt. Da soll sich's entscheiden. Ich könnte wohl leichtlich selbst durch die Wellchen schlüpfen, aber in deinen Armen ruht sich's so gut, und verstößest du mich, so hab ich doch noch zum letzten Male anmutig darin geruht.“ – Huldbrand, voll von einer seltsamen Bangigkeit und Rührung, wusste ihr nichts zu erwidern. Er nahm sie in seine Arme und trug sie hinüber, sich nun erst besinnend, dass es dieselbe kleine Insel war, von wo er sie in jener ersten Nacht dem alten Fischer zurückgetragen hatte. Jenseits liess er sie in das weiche Gras nieder und wollte sich schmeichelnd neben seine schöne Bürde setzen; sie aber sagte: „Nein, dorthin, mir gegenüber. Ich will in deinen Augen lesen, noch ehe deine Lippen sprechen: höre nun recht achtsam zu, was ich dir erzählen will.“ Und sie begann:

„Du sollst wissen, mein süsster Liebling, dass es in den Elementen Wesen gibt, die fast aussehen wie ihr und sich doch nur selten vor euch blicken lassen. In den Flammen glitzern und spielen die wunderlichen Salamander, in der Erden tief hausen die dürrn, tückischen Gnomen, durch die Wälder streifen die Waldleute, die der Luft angehören, und in den Seen und Strömen und Bächen lebt der Wassergeister ausgebreitetes Geschlecht. In klingenden Kristallgewölben, durch die der Himmel mit



William H. Bradley: Titelblatt, um 1890

Sonn und Sternen hereinsieht, wohnt sich's schön; hohe Korallenbäume mit blau und roten Früchten leuchten in den Gärten; über reinlichen Meeressand wandelt man über schöne, bunte Muscheln, und was die alte Welt des also Schönen besaß, das die heutige nicht mehr sich dran zu freuen würdig ist, das überzogen die Fluten mit ihren heimlichen Silberschleiern, und unten prangen die edlen Denkmale, hoch und ernst und anmutig betaut vom liebenden Gewässer, das aus ihnen schöne Moosblumen und kränzende Schilfbüschel hervorlockt. Die aber dorten wohnen, sind gar hold und lieblich anzuschauen, meist schöner, als die Menschen sind. Manch einem Fischer ward es schon so gut, ein zartes Wasserweib zu belauschen, wie sie über die Fluten hervorstieg und sang. Der erzählte dann von ihrer Schöne weiter, und solche wundersamen Frauen werden von den Menschen Undinen genannt. Du aber siehst jetzt wirklich eine Undine, lieber Freund.“

Der Ritter wollte sich einreden, seiner schönen Frau sei irgendeine

ihrer seltsamen Launen wach geworden, und sie finde ihre Lust daran, ihn mit bunt erdachten Geschichten zu necken. Aber so sehr er dies auch vorsagte, konnte er doch keinen Augenblick daran glauben; ein seltsamer Schauer zog durch sein Innres; unfähig, ein Wort hervorzubringen, starrte er unverwandten Auges die holde Erzählerin an. Diese schüttelte betrübt den Kopf, seufzte aus vollem Herzen und fuhr alsdann folgendermaßen fort:

„Wir wären weit besser daran als ihr andern Menschen; denn Menschen nennen wir uns auch, wie wir es denn der Bildung und dem Leibe nach sind – aber es ist ein gar Übles dabei. Wir und unsresgleichen in den andern Elementen, wir zerstieben und vergehn mit Geist und Leib, dass keine Spur von uns rüchleibt, und wenn ihr andern dermaleinst zu einem reinern Leben erwacht, sind wir geblieben, wo Sand und Funk und Wind und Welle blieb. Darum haben wir auch keine Seelen; das Element bewegt uns, gehorcht uns oft, so lange wir leben, zerstäubt uns immer, sobald wir sterben, und wir sind lustig, ohne uns irgend zu grämen, wie es die Nachtigallen und Goldfischlein und andre hübsche Kinder der Natur ja gleichfalls sind. Aber alles will höher, als es steht. So wollte mein Vater, der ein mächtiger Wasserfürst im Mittelländischen Meere ist, seine einzige Tochter solle einer Seele theilhaftig werden und müsse sie darüber auch viele Leiden der beseelten Leute bestehn. Eine Seele aber kann unsresgleichen nur durch den innigsten Verein der Liebe mit einem eures Geschlechtes gewinnen. Nun bin ich beseelt, dir dank ich die Seele, o du unaussprechlich Geliebter, und dir werd ich es danken, wenn du mich nicht mein ganzes Leben hindurch elend machst. Denn was soll aus mir werden, wenn du mich scheuest und mich verstößest? Durch Trug aber mocht ich dich nicht behalten. Und willst du mich verstossen, so tu es nun, so geh allein ans Ufer zurück. Ich tauche mich in diesen Bach, der mein Oheim ist und hier im Walde sein wunderliches Einsiedlerleben, von den übrigen Freunden entfernt, führt. Er ist aber mächtig und vielen großen Strömen wert und teuer, und wie er mich leichtes und lachendes Kind herführte zu den Fischern, wird er mich auch wieder heimführen zu den Eltern, mich beseelte, liebende, leidende Frau.“

Sie wollte noch mehr sagen, aber Huldbrand umfasste sie voll der innigsten Rührung und Liebe und trug sie wieder ans Ufer zurück. Hier erst schwur er unter Tränen und Küssen, sein holdes Weib niemals zu verlassen, und pries sich glücklicher als den griechischen Bildner Pygmalion, welchem Frau Venus seinen schönen Stein zur Geliebten belebt habe. Im süßen Vertrauen wandelte Undine an seinem Arm nach der Hütte zurück und empfand nun erst von ganzem Herzen, wie wenig sie die verlassenen Kristallpaläste ihres wundersamen Vaters bedauern dürfe.

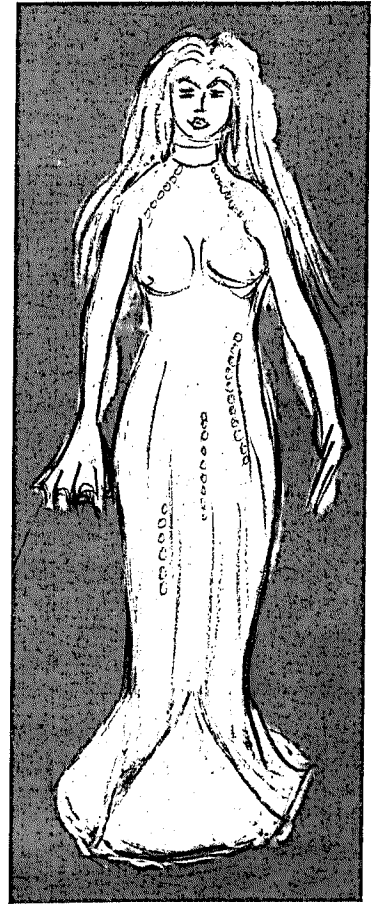
## DIE KLEINE SEEJUNGFRAU

Hans Christian Andersen

Es wurde spät, aber die kleine Seejungfrau konnte ihre Augen nicht von dem Schiffe und dem schönen Prinzen wenden. Die bunten Lichter wurden gelöscht, Raketen stiegen nicht mehr in die Höhe, es ertönten auch keine Kanonenschüsse mehr; aber tief unten im Meere summt und brummt es. Inzwischen saß die kleine Seejungfrau auf dem Wasser und schaukelte auf und nieder, so dass sie in die Kajüte hineinsehen konnte. Aber das Schiff nahm stärkere Fahrt, ein Segel nach dem andern breitete sich aus; nun gingen die Wogen höher, große Wolken zogen auf, es blitzte in der Ferne. Oh, es würde ein schreckliches Wetter geben! Darum zogen die Matrosen die Segel ein. Das große Schiff schaukelte in fliegender Fahrt auf der wilden See. Das Wasser erhob sich wie große schwarze Berge, die über die Masten rollen wollten, aber das Schiff tauchte einem Schwane gleich zwischen den hohen Wogen nieder und ließ sich wieder auf die hochgetürmten Wasser heben. Der kleinen Seejungfrau schien es gerade eine recht lustige Fahrt zu sein, aber so erschien es den Seeleuten nicht; das Schiff knackte und krachte, die dicken Planken bogen sich bei den starken Stößen, die See stürzte in das Schiff hinein, der Mast brach mittendurch, gerade als ob er ein Rohr wäre, und das Schiff legte sich auf die Seite, während das Wasser in den Raum hineindrang. Nun sah die kleine Seejungfrau, dass sie in Gefahr waren; sie musste sich selbst vor Planken und Stücken vom Schiffe, die auf dem Wasser trieben, in acht nehmen. Einen Augenblick war es so stockfinster, dass sie nicht das mindeste erblicken konnte, aber wenn es dann blitzte, wurde es wieder so hell, dass sie alle auf dem Schiffe erkannte; jeder tummelte sich, so gut er konnte. Besonders suchte sie den jungen Prinzen, und sie sah ihn, als das Schiff sich teilte, in das tiefe Meer versinken. Sogleich wurde sie ganz vergnügt, denn nun kam er zu ihr hinunter. Aber dann dachte sie daran, dass die Menschen nicht im Wasser leben können und dass er nicht anders als tot zum Schlosse ihres Vaters hinunterkommen konnte. Nein, sterben durfte er nicht; darum schwamm sie hin zwischen Balken und Planken, die auf der See trieben, und vergaß völlig, dass diese sie hätten zerdrücken können. Sie tauchte tief unter das Wasser und stieg wieder zwischen den Wogen empor und kam zuletzt so zu dem jungen Prinzen, der kaum noch länger in der stürmischen See schwimmen konnte. Seine Arme und Beine begannen zu ermatten; die schönen Augen schlossen sich. Er hätte sterben müssen, wäre die kleine Seejungfrau nicht hinzugekommen. Sie hielt seinen Kopf über das Wasser und ließ sich dann mit ihm von den Wogen treiben, wohin sie wollten.

Am Morgen war das böse Wetter vorüber, von dem Schiffe war kein Span mehr zu sehen, die Sonne stieg so rot und glänzend aus dem Wasser empor, es war, als ob des Prinzen Wangen dadurch Leben erhielten, aber die Augen blieben geschlossen. Die Seejungfrau küsste seine hohe, schöne Stirn und strich sein nasses Haar zurück. Es schien ihr, als gleiche er der Marmorstatue in ihrem kleinen Garten; sie küsste ihn wieder und wünschte, dass er doch leben möchte.

Nun sah sie vor sich das feste Land, hohe blaue Berge, auf deren Gipfel der weiße Schnee erglänzte, als wären es Schwäne, die dort lägen. Unten an der Küste waren herrliche grüne Wälder, und davor lag eine Kirche oder ein Kloster, das wusste sie nicht recht, aber ein Gebäude war es. Zitronen- und Apfelsinenbäume wuchsen im Garten, und vor dem Tore standen hohe Palmen. Die See bildete hier, wo es ganz still, aber sehr tief war, eine kleine Bucht, gerade bis zu den Klippen, an die weißer feiner Sand gespült war; hierhin schwamm sie mit dem schönen Prinzen, legte ihn in den Sand, sorgte aber besonders dafür, dass der Kopf hoch im warmen Sonnenschein lag.



Rusalka, Kostümfigurine von Peter Rogge

Nun läuteten die Glocken in dem großen weißen Gebäude, und es kamen viele junge Mädchen durch den Garten. Da schwamm die kleine Seejungfrau weiter hinaus hinter einige hohe Steine, die aus dem Wasser emporragten, legte Seeschaum auf ihr Haar und ihre Brust, so dass niemand ihr kleines Antlitz sehen konnte, und dann passte sie auf, wer zu dem armen Prinzen kommen würde.



*Der Prinz, Kostümfigurine von Peter Rogge*

Es währte nicht lange, da kam ein junges Mädchen dorthin, es schien sehr zu erschrecken, aber nur einen Augenblick, dann holte es mehrere Menschen, und die Seejungfrau sah, dass der Prinz zum Leben zurückkehrte und dass er alle ringsherum anlächelte. Aber zu ihr hinaus lächelte er nicht; er wusste ja auch nicht, dass sie ihn gerettet hatte. Sie war so betrübt, und als er in das große Gebäude hineingeführt wurde, tauchte sie traurig unter das Wasser und kehrte zum Schlosse ihres Vaters zurück.

Immer war sie still und nachdenklich gewesen, aber nun wurde sie es noch weit mehr. Die Schwestern fragten sie, was sie das erstmal dort oben gesehen habe, aber sie erzählte nichts.

Manchen Abend und Morgen stieg sie dort hinauf, wo sie den Prinzen verlassen hatte. Sie sah, wie die Früchte des

Gartens reiften und abgepflückt wurden; sie sah, wie der Schnee auf den hohen Bergen schmolz. Aber den Prinzen erblickte sie nicht, und deshalb kehrte sie immer betrübter heim. Da war es ihr einziger Trost, in ihrem kleinen Garten zu sitzen und die Arme um die schöne Marmorstatue zu schlingen, die dem Prinzen glich, aber ihre Blumen pflegte sie nicht, sie wuchsen wie in einer Wildnis über die Gänge hinaus und flochten ihre langen Stiele und Blätter in die Zweige der Bäume hinein, so dass es dort ganz dunkel war.

## BEI DER HEXE

„Du kommst gerade zur rechten Zeit“, sagte die Hexe. „Morgen, wenn die Sonne aufgeht, könnte ich dir nicht helfen, bis wieder ein Jahr herum wäre. Ich werde dir einen Trank bereiten, mit dem musst du, bevor die Sonne aufgeht, nach dem Lande schwimmen, dich dort an das Ufer setzen und ihn trinken, dann wird dein Schwanz von dir getrennt und schrumpft zu dem zusammen, was die Menschen niedliche Beine nennen, aber es tut weh, es ist, als ob ein scharfes Schwert dich durchdringe. Alle, die dich sehen, werden sagen, du seiest das schönste Menschenkind, das sie gesehen hätten. Du behältst deinen schwebenden Gang, keine Tänzerin kann sich so leicht bewegen wie du, aber jeder Schritt, den du machst, ist, als ob du auf scharfe Messer trätest, als ob dein Blut fließen müsste. Willst du all dieses leiden, so werde ich dir helfen!“

„Ja!“ sagte die kleine Seejungfrau mit bebender Stimme und gedachte des Prinzen und der unsterblichen Seele.

„Aber bedenke“, sagte die Hexe, „hast du erst menschliche Gestalt bekommen, so kannst du niemals wieder eine Seejungfrau werden! Du kannst niemals wieder durch das Wasser zu deinen Schwestern und zum Schlosse deines Vaters heruntersteigen. Und gewinnst du die Liebe des Prinzen nicht, so dass er um dich Vater und Mutter vergisst, an dir mit allen Gedanken hängt und den Priester eure Hände ineinanderlegen lässt, dass ihr Mann und Frau werdet, so bekommst du keine unsterbliche Seele! Am ersten Morgen, nachdem er mit einer anderen verheiratet ist, wird dein Herz brechen, und du wirst zu Schaum auf dem Wasser.“

„Ich will es“, sagte die kleine Seejungfrau und war bleich wie der Tod.

„Aber du musst mich auch bezahlen!“ sagte die Hexe, „und es ist nicht wenig, was ich verlange. Du hast die schönste Stimme von allen hier auf dem Meeresgrunde; damit glaubst du wohl, ihn bezaubern zu können, aber diese Stimme musst du mir geben. Das Beste, was du besitzt, will ich für meinen kostbaren Trank haben! Mein eigen Blut muss ich dir ja darin geben, damit der Trank scharf werde wie ein zweischneidig Schwert!“

„Aber wenn du meine Stimme nimmst“, sagte die kleine Seejungfrau, „was behalte ich da zurück?“ „Deine schöne Gestalt“, sagte die Hexe, „deinen schwebenden Gang und deine sprechenden Augen; damit kannst du schon ein Menschenherz betören. Nun, hast du den Mut verloren? Strecke deine kleine Zunge hervor, dann schneide ich sie als Bezahlung ab, und du bekommst den kräftigen Trank!“

„Es geschehe!“ sagte die kleine Seejungfrau, und die Hexe setzte ihren Kessel auf, um den Zaubertrank zu kochen. „Reinlichkeit ist eine gute Sache!“ sagte sie und scheuerte den Kessel mit den Schlangen ab, die sie in einen Knoten band; dann ritzte sie sich selbst in die Brust und ließ ihr schwarzes Blut hineintröpfeln. Der Dampf bildete die wunderlichsten Gestalten, so dass einem Angst und Bange werden musste. Jeden Augenblick warf die Hexe neue Sachen in den Kessel, und als er recht kochte, war es, als ob ein Krokodil weinte. Endlich war der Trank fertig; er sah wie das klarste Wasser aus!

„Da hast du ihn!“ sagte die Hexe und schnitt der kleinen Seejungfrau die Zunge ab, die nun stumm war, weder singen noch sprechen konnte.

## VOM TRÄUMEN UND ERWACHEN

*Holger Pototzki*

Ein Mädchen, auf der Schwelle zum Erwachsenwerden, verliebt sich in das verschwommene Bild eines (Traum-)Prinzen. Sie will zu ihm, will das Andere kennenlernen, darum die Harmonie der von ihrem Vater behüteten (Wasser-)Welt verlassen und in ein unbekanntes Leben eintreten.

Der Vater weiß von der anderen Welt, weiß, dass es dort nicht nur die Liebe, sondern auch den Schmerz und die Verletzung gibt, auch: dass es kein Zurück geben wird. Er muß erkennen, dass er seine Tochter nur um den Preis ihrer Liebe halten könnte – und lässt sie gehen. Später, wenn er sie im vorgeahnten Elend sieht, zerreißt ihn das Schuldgefühl. Als sie schließlich zurückkehrt, muss er sie von seiner Familie fernhalten, denn sie würde die Erfahrungen der Menschenwelt mitbringen, den Keim für den Zerfall seines familiären Paradieses.

Das Mädchen findet zum Prinzen, widerwillig und nur gegen Lohn befördert von der Hexe, die im Wald lebt, von der Menschenwelt verbittert. Da sie die Menschenbedürfnisse genau kennt, hat sie Macht, Zauberkraft.

Der Prinz findet das Mädchen, gerade erst aus ihrer anderen Welt aufgetaucht, zart, schön, unberührt – ein Traumbild, das ihn verzaubert. Er betört das Mädchen und nimmt es mit, will es heiraten, will den Traum in seinen Alltag integrieren.

Der Traum zerplatzt wie eine Seifenblase: das Mädchen, aus einer anderen Welt, kann sich nicht einpassen, kennt die Bedürfnisse der Menschen nicht, ihr anderes Zeitmaß, ihre Triebe – sie spricht ihre Sprache nicht. Der Prinz versteht nicht, dass er ihre Sprache lernen müsste, ihr Zeit geben müsste, seine zu lernen. Nach einigen Tagen, die Hochzeit naht, spürt er die Bedürfnisse des Alltags: das Mädchen muss sich endlich in die Hofwelt einpassen (man zerreisst sich schon das Maul, wie man dem Dialog des Hegers mit dem Küchenjungen entnehmen kann), er verspürt Lust, will sie besitzen. Das kennt sie nicht, versteht sie nicht. Er versucht sie mit Gewalt zu nehmen, für sie ein Schock. Eine fremde Fürstin taucht auf, krank vor Eifersucht auf die seltsame Aura des Mädchens. Sie verspricht dem Prinzen, was er gerade braucht. Er schwankt. Das Mädchen spürt die Katastrophe heraufziehen. Er verfällt der Fürstin – für den Moment. Als das Mädchen auftaucht, bricht er zusammen – die Unvereinbarkeit beider Seiten seiner Persönlichkeit raubt ihm den Verstand.

Das Mädchen, die Frau, geht, doch gibt es kein wirkliches Zurück mehr – Erfahrungen kann man nicht tilgen. Die Hexe – sie selbst scheint eine Rechnung offenzuhaben – empfiehlt ihr, das Leid nicht selbst zu tragen, sondern sich am Täter zu rächen. Sie weigert sich, durchbricht mit ihrer bedingungslosen Liebe den ewigen menschlichen Kreislauf von Tat und Rache, Tat und Rache... Die Hexe ist geschlagen, mit ihr die Zyne.

Der Prinz, der Mann, sucht die Frau. Er hat sich von seiner Welt gelöst, hat seine Liebe zu ihr in aller Tiefe erkannt, den Trieb des Alltags überwunden. Die beiden treffen aufeinander, ruhiger jetzt, man hat die Illusionen eingebüßt, aber durch die Erfahrungen Sprache füreinander gefunden.

Er ist bereit, für seine Liebe zu ihr zu sterben, sie ist bereit, für ihre Liebe zu ihm auf ewig allein zu bleiben. Beide haben für einen kurzen Augenblick die Zwänge, Gesetze, Bedingungen ihrer wesensverschiedenen Welten überwunden. Der Traum hat das Erwachen überlebt.

## DER OPERNKOMPONIST ANTONÍN DVOŘÁK

*Kurt Honolka*

„Die Leute sehen in mir den Symphoniker, und ich habe doch schon vor langen Jahren meine Neigung zum dramatischen Schaffen bewiesen.“ So klagte der alte Dvořák, ein Mann von Weltruhm, der sich dennoch gerade in dem Schaffenszweig unverstanden fühlte, an dem ihm besonders viel gelegen war. Das Wort von seiner dramatischen „Neigung“ ist echt dvořáksche Bescheidenheit; er hätte ebensogut von seinen Erfolgen als Opernkomponist sprechen können – was für „Rusalka“, „Jakobiner“ und „Teufelskätthe“ für die Aufnahme bei seinem Volk, für „Rusalka“ auch international, zutrifft. Er hätte auch ganz schlicht auf den Umfang seiner dramatischen Produktion hinweisen können: elf Opern, das ist ein Œuvre, auf das auch ein Opernspezialist stolz sein könnte.

Der Meister der Slawischen Tänze, der Symphonie „Aus der Neuen Welt“, des berühmten Cellokonzertes und einer strotzenden Fülle von Kammermusik – um nur Stichworte zu geben – erfreute sich schon zu Lebzeiten eines viel größeren Widerhalles jenseits der Grenzen seines Landes als je ein tschechischer Komponist vor ihm, Smetana eingeschlossen. Wenn er sich dennoch nur halbverstanden wänhte, als er auf seine Leistung als Opernschöpfer pochte, so deshalb, weil die Oper für einen tschechischen Komponisten des 19. Jahrhunderts – und übrigens auch noch heute – mehr bedeutete als für einen Künstler anderer Völker, die Italiener vielleicht ausgenommen: nämlich nicht ein Kunstwerk an sich, sondern eine schlechthin nationale Tat, wesentliche Bereicherung der nationalen Kultur. Das ist nur aus den Besonderheiten der tschechischen Operngeschichte zu verstehen. Eine eigengeprägte tschechische Oper gibt es erst seit einhundertdreißig Jahren, seit Smetanas „Brandenburgern in Böhmen“ und „Verkaufter Braut“. Von Anfang an waren ihre Geburt und Entfaltung innig mit der politischen Erneuerungsbewegung der Tschechen verbunden: das Operntheater, nicht die Schauspielbühne, wurde zum repräsentativen Forum. Zwar diente das neuerbaute Nationaltheater beiden dramatischen Disziplinen zugleich, aber durch Smetanas Dominanz, dessen Genius die tschechische Literatur nichts Ebenbürtiges an die Seite zu stellen hatte, wurde dieses Haus eben doch vorwiegend ein Opernhaus. So einzigartig wie seine Entstehung – es ist nicht von irgendeiner öffentlichen Hand, sondern aus freien Spenden des Volkes gebaut –, so einzigartig ist bis heute seine Stellung im tschechischen Kulturleben. Die deutschen „Nationaltheater“ in Mannheim oder Weimar sind bloße Titel und fromme Wünsche geblieben; das tschechische Nationaltheater fungiert wirklich als Theater der Nation.

Der junge Dvořák saß als Bratscher im Orchester, als Smetana in diesem Haus seine Triumphe feierte und Tragödien erlitt. Er erlebte mit handelnd, wenn auch auf bescheidenem Posten, diese gloriosen, erregenden Pionierjahre. Wie hätte es ihn, der schon frühzeitig alles Technisch-Handwerkliche des Komponierens beherrschte, nicht reizen sollen, sich selbst auf diesem lockenden Feld zu versuchen? Anregungen gab es in Fülle; und wenn er sich mit den modernsten Errungenschaften der dramatischen Musik vertraut machen wollte, brauchte er nur hinüberzugehen ins deutsche Ständetheater, wo sich früher als im tschechischen der leidenschaftlich gehasste und leidenschaftlich bewunderte Neutöner Richard Wagner durchsetzte. Dvořák begann denn seine Opernkariere auch als ausgesprochener Wagnerianer, ganz naiv ein deutsches Drama namens „Alfred der Große“ von Theodor Körner vertonend. Es war eine Jugendsünde; aber die Faszination des symphonisch-durchkomponierten Musikdramas in Wagners Fahrwasser hat ihn zeitlebens nie verlassen, wenn sie auch ständig im Streit lag mit seiner eigenen, viel naiveren, viel muskantischeren Natur. Es gibt ein kurioses Beispiel für diesen Zwiespalt, geradezu ein Unikum in der Operngeschichte: das volkstümlich-harmlose Libretto der Oper „Der König und der Köhler“ komponiert Dvořák zuerst im Wagner-Stil; dann, das Missverständnis erkennend, noch einmal – und ohne einen einzigen Takt wieder zu benützen – als singspielhaft-kantable Nummernoper.

Mal so, mal gänzlich konträr – einem geborenen Dramatiker wäre das undenkbar gewesen. Man mag auch dieses drastische Zeichen innerer Unsicherheit noch Dvořáks Jugend zugute halten – immerhin war er aber damals schon über dreißig. Tatsächlich war er als Opernkomponist ein Spätreifer, und noch in seinen Meisterwerken schlägt das Pendel nach den verschiedensten Richtungen aus. Smetana, Wagner, Mozart und Meyerbeer waren die Leitsterne seines Musiktheaters. „Der Jakobiner“, eine Semiseria mit dem typischen Gegensatz zwischen Dorf und Schloss, ist dem innigen, volksliedhaften Melos Smetanas am nächsten. „Dimitrij“, in der Handlung – nicht im Stil! – „Boris Godunows“ zweiter Teil, mobilisiert die ausladenden, pompösen Formen der Großen Oper und glänzt mit Doppelchören und Verdi-Finales. „Teufelskätthe“, obwohl ein Volksmärchenstoff, bedient sich wagnerschen Sprechgesangs und unterdrückt auf weiten Strecken die kantable Melodie. Die lyrische Anlage der Oper „Rusalka“ lässt dem Melodiker Dvořák viel reicheren Spielraum; aber auch hier ist Wagners Einfluss in der schillernen Farbenpracht des symphonisch behandelten Orchesters lebendig. In seiner letzten Oper „Armida“ gewinnt Dvořáks Tonsprache sogar den flammenden Glanz des Erotischen.

In der Oper „Teufelskätthe“ spielte zum erstenmal Übersinnliches in Dvořáks Musiktheater hinein. Aber noch nicht als romantisches

Element. Der Teufel ist keine dämonische, sondern eine volkstypische Figur, und in der Hölle wird Polka getanzt. Kurz zuvor hatte Dvořák das dämonische Gesicht der Naturgewalten in den Gestalten des Wassermannes und einer Mittagshexe, die den Menschen Tod und Unglück bringen, schon einmal gespiegelt. Allerdings noch nicht auf der Bühne, sondern in zwei symphonischen Dichtungen. Es bedurfte der Begegnung mit einem poetisch geformten Stoff, um romantisch-musikdramatische Kräfte auszulösen. In Jaroslav Kvapils „Rusalka“ fand er ihn. Kvapil, ein namhafter tschechischer Dichter, gibt hier kein bloßes Libretto. Seine Verse haben Qualität, auch wenn sie nicht frei sind von Fin-de-siècle-Preziosität, und die ganze Konzeption umgibt eine poetische Aura. Es ist kein speziell tschechisches, sondern europäisches Sagengut. Rusalkas, Undinen, Lilofeen, Melusinen geistern seit Urzeiten durch See, Fluss und Wald. Die „Einwirkung höherer Naturen auf uns“ – nach E. T. A. Hoffmann, dem ersten Undine-Komponisten – ist Kardinalthema aller Undinen- und Rusalka-Versionen. Nicht, wie in den Dutzenden alter Zauberpossen, als Maschinenspektakel; vielmehr als Ausdruck der Sehnsucht, die geheimnisvollen Zusammenhänge von Menschen und Natur zu entschlüsseln und in die Urründe der Poesie einzudringen, wie sie Märchen und Sage überliefern. Die authentische Lösung ist nicht das bürgerliche Happy-End von Lortzings „Undine“, sondern die tragische Fouqué-Hoffmanns: auf der Erde gibt es keine Gemeinschaft zwischen Menschen und Naturwesen.

Dvořák-Kvapils „Rusalka“, die ohne die älteren deutschen Undinen nicht denkbar wäre, verschärft noch die Trennung. Der Todeskuss Rusalkas scheidet die Liebenden für immer. Nur die unbedingte, hingebende Liebe des Menschen hätte die beiden Welten versöhnen können. So wie Hans Heiling, der Fliegende Holländer und Lohengrin Erlösung und Erfüllung in der „fraglosen“ Hingabe des liebenden Weibes vergeblich suchten. Rusalka als „umgekehrter Lohengrin“ – man sieht, welche beziehungsreichen Fäden zwischen romantischen Mythen weben, über Jahrhunderte und Kulturkreise hinweg. Dvořák hat die Blaue Blume der Romantik spät – an der Schwelle unseres unromantischen Säkulums – gepflückt. Dass er das holde Wunder ganz unepigonal, ohne die Umwege von Ironie und intellektuellem Raffinement beschwören konnte, ist selber ein Wunder des Schöpferischen. Die Rusalka-Partitur ist erlebte Musik. Das erklärt ihren Reichtum. Um sein Bestes und Tiefstes zu geben, mußte Dvořák innerlich beteiligt sein. Vom „Freischütz“ hat Pfitzner gesagt, die Hauptrolle spiele dort der Wald. Von der „Rusalka“ könnte man das gleiche mit Bezug auf die Natur schlechthin sagen. Sooft der Stoff auch schon vertont wurde, nie ist er in ein so musikgesättigtes Tonpoem verwandelt worden.

Das Tiefromantische, an die Natur als Inspirationsquelle gebunden, läßt sich in Dvořák Vertonung geradezu von Szene zu Szene verfolgen. Die Menschenfiguren sind musikalisch die blassesten. Was der Prinz mit der Fürstin erlebt, bleibt konventionelles Opern-Strohfeuer. Wo hingegen die personifizierte Natur zu leben beginnt, rührt sie wie mit dem Zauberstab an Dvořáks Genius. Nicht allein die Titelheldin, auch der warnende, raunzende und fluchende Wassermann, ein mythischer Vater-Archetypus mit den scharfen Zügen eines Mannes aus dem Volk, oder die gutmütige Hexe Ježibaba. Dvořák gibt den Naturwesen eine Beredsamkeit, die mit dem gereiften Können des Meisters rezitativische Wortplastik und strömendes Melos verschmilzt, und sein Orchester schwelgt in Farben von fast impressionistischer Zartheit. Als Dvořák die Oper komponierte, pflegte er bei seinem geliebten Sommerhaus im Dorf Vysoká oft einen Waldtümpel zu besuchen; die alten Bilder zeigen just die Rusalka-Szenerie: eine Wiese am Teich, Weiden, die ihre Zweige in glitzerndes Wasser hängen. Die Szene, in der die Nixe Rusalka den Mond anfleht, dem unbekanntem Liebsten, dem Menschenprinzen, eine Botschaft der sehnsuchtsvollen Liebe zuzutragen, bildet das lyrische Herzstück der Oper. Ein wahres Arien-Kleinod, wie es auch dem begnadeten Melodiker Dvořák nur selten gelang. Fähigkeit zur seelischen Identifikation ist hier sichtlich die Inspirationsquelle – das spricht so überzeugend für die dramatische Ader in Dvořák wie etwa die unerhört plastische Melodie, die er im „Jakobiner“ gerade dort findet, wo ihn das Heimweh der böhmischen Emigranten, der Trost, den ihnen in der feindlichen Fremde die Musik spendet, im Innersten anrührt.

## OPERN VON ANTONÍN DVOŘÁK

**ALFRED.** Heroische Oper in 3 Aufzügen. Deutscher Originaltext von Karl Theodor Körner. Tschechische Uraufführung im Städtischen Theater in Olomouc (Olmütz) am 10.XII.1938. Ungedruckt.

**DER KÖNIG UND DER KÖHLER** (Král a uhlíř). Komische Oper in 3 Aufzügen. Text von Bernard Guldener. Erste Fassung 1871. Uraufführung im Nationaltheater in Prag 28.V.1929. Ungedruckt.

**DER KÖNIG UND DER KÖHLER** (Král a uhlíř). op. 14. Oper in 3 Aufzügen. Zweite, völlig neue Fassung, 1874, revidiert 1887. Uraufführung im tschechischen Interimstheater in Prag 24.XI.1874.

**DIE DICKSCHÄDEL** (Tvrdé palice). op. 17. Komische Oper in 1 Aufzug. Text von Josef Stolba. Uraufführung im tschechischen Interimstheater in Prag 2.X.1881.

**WANDA** (Vanda). op. 25. Tragische Oper in 5 Aufzügen. Text nach Julian Surzycki von František Zákrevs und Václav Beneš-Sumavský. 1875. Uraufführung im Interimstheater in Prag 17.IV.1876. Ungedruckt.

**DER BAUER EIN SCHELM** (Selma sedlák). op. 37. Komische Oper in 2 Akten. Text von J. O. Veselý, deutsch von Emanuel Züngel. Uraufführung im Provisorischen Theater in Prag 27.I.1878. Dresden 24.X.1882, Hamburg 3.I.1883, Wien 19.XI.1885.

**JOSEPH KAJETAN TYL**. op. 62. Volksschauspiel von F. F. Samberk. Ouvertüre, Zwischenakt- und melodramatische Musik. 1881-1882. Uraufführung im Interimstheater in Prag 3.II.1882.

**DIMITRIJ**. op. 64. Historische Oper in 4 Akten. Text von Marie Červinka-Rieger. Erste Fassung 1881-1882, revidiert 1883; zweite Fassung 1894. Uraufführung in Prag 8.X.1882.

**DER JAKOBINER** (Jakobín). op. 84. Oper in 4 Akten. Text von Marie Červinka-Rieger, deutsch von Pavel Ludikar. 1887-1888, umgearbeitet 1897. Uraufführung im Nationaltheater in Prag 12.II.1889, Mannheim 1941, Berlin 1943.

**DIE TEUFELSKÄTHE** (Cet a Káča). op. 112. Oper in 3 Akten. Text von Adolf Wenig, deutsch von Dr. Richard Batka. 1898-1899. Uraufführung im Prager Nationaltheater 23.XI.1899. Kattowitz 12.IV.1930, Wien 20.II.1932, Oxford 22.XI.1932.

**RUSALKA**. op. 114. Lyrische Oper in 3 Akten. Text von Jaroslav Kvapil, deutsch von Josa Will. 1900. Uraufführung im Prager Nationaltheater 31.III.1901, Laibach 1908, Zagreb 1912, Barcelona und Madrid 1924, Kattowitz 1928, Lemberg 1928, Belgrad 1928, Stuttgart 1929, Chicago (tschechisch) 1935, Detroit (englisch) 1945.

**ARMIDA**. op. 115. Oper in 4 Akten. Text von Jaroslav Vrchlický. 1902-1903. Uraufführung im Prager Nationaltheater 25.III.1904.

# TON J ART

## HIFI - TV - VIDEO

VERMITTLER ZWISCHEN KUNST UND TECHNIK

GROSSE DIESDORFER STRASSE 14  
39108 MAGDEBURG  
TEL. 03 91/7 3351 11

Auto

299,- Rate wtl.  
110,- Versicherung wtl.  
90,- Benzin wtl.



### Die Alternative:

Persönliche Jahreskarte im Abo  
- für **46,50 DM\*** monatlich

Mehr Infos unter  
Service-Telefon: Mo. bis Fr. von 7.00 bis  
18.00 Uhr, 03 91/5 48-12 45 oder -12 27,  
Telefax: 03 91/5 43 00 46,  
Internet: <http://mvb.magdeburg.de>

\* Preis: Stand 1. 9. 1999

**MVB**



# Eden



Schmuck  
Geschenke  
Judaica

Geschäftszeiten:

Mo-Do 10.00-18.00 Uhr

Fr 10.00-17.00 Uhr

Am Krökentor 1a  
39104 Magdeburg

Tel: 03 91/5 43 60 62

Fax: 03 91/5 43 60 62

## QUELLEN

### Texte

Handlung der Oper: Nach dem Programmheft „Rusalka“ der Komischen Oper Berlin, Spielzeit 1996/97. – Dietmar Holland: Unvereinbare Gegenwelten und utopische Versöhnung, Originalbeitrag für dieses Programmheft. – Jaroslav Kvapil: Erinnerungen des Librettisten, in: Jaroslav Kvapil, Wovon ich weiß, Prag 1946. – Maria Hilber: Liebe als tödliche Passion. Von Rusalka und anderen Wasserfrauen, Originalbeitrag für dieses Programmheft. – Friedrich de la Motte Fouqué: Undine (Auszug), in: Friedrich de la Motte Fouqué, Ritter und Geister. Romantische Erzählungen, hrsg. und mit einem Nachwort versehen von Günter de Bruyn, (Märkischer Dichtergarten), Fischer Taschenbuch Verlag GmbH, Frankfurt am Main 1981. – Hans Christian Andersen: Die kleine Seejungfrau (Auszüge), in: Hans Christian Andersen, Märchen, Verlag Artia Praha, 6. Auflage 1961. – Holger Pototzki: Vom Träumen und Erwachen, Originalbeitrag für dieses Programmheft. – Kurt Honolka: Der Opernkomponist Antonín Dvořák, in: Antonín Dvořák, „Rusalka“, Programmheft Nr. 17 der Württembergischen Staatstheater Stuttgart o. J. (Red.: Klaus-Peter Kehr, Ute Becker). – Opern von Antonín Dvořák, in: Antonín Dvořák, „Rusalka“, Programmheft Nr. 17 der Württembergischen Staatstheater Stuttgart o. J. (Red.: Klaus-Peter Kehr, Ute Becker).

### Bilder

Titelbild: Antonín Dvořák (1841-1904) im Jahre 1882.  
Geschichte der Musik, Band III, hrsg. von Michael Raeburn und Alan Kendall, Kindler/Schott, München/Mainz 1993. – Antonín Dvořák, „Rusalka“, Programmheft Nr. 17 der Württembergischen Staatstheater Stuttgart o. J. (Red.: Klaus-Peter Kehr, Ute Becker). – Antonín Hařeš: Antonín Dvořák. Sein Leben und Werk in Bildern, Verlag Artia, Prag 1955. – Kostümfigurinen von Peter Rogge, Theater der Landeshauptstadt Magdeburg 2000.

## THEATER DER LANDESHAUPTSTADT MAGDEBURG

Universitätsplatz 9, Theaterkasse 03 91/5 40 64 44 oder 5 40 65 55

Generalintendant Max K. Hoffmann

Heft 18 der Spielzeit 1999/2000, Schutzgebühr: 3,50 DM

Redaktion und Gestaltung: Udo Salzbrenner

Druck: Druckerei Bernd Senkel, Alt Diesdorf 7, 39110 Magdeburg,

Telefon/Fax: 03 91/7 32 67 19;

Anzeigen: Mykenae Verlag, Rossberg KG, Berliner Ring 89, 64625 Bensheim,

Telefon: 0 62 51/84 04 40

[www.sparkasse-magdeburg.de](http://www.sparkasse-magdeburg.de) T-Online #980810#

# DekaConcept


Die intelligente Vorsorge mit SparkassenFonds

$$\frac{\text{(AKTIE + IMMOBILIE)} \times \text{LAUFZEIT}}{= \text{VORSORGE}}$$

**VORSORGE  
BRAUCHT FAKTEN.  
UND INTELLIGENZ.**



Stadtsparkasse Magdeburg  
Mitten im Leben seit 1823.

Die „Intelligenter vorsorgen“-Idee: Ausgewählter Sparkassen-Fonds-Mix mit hohem Aktien- und Immobilienanteil. Fragen Sie uns einfach nach DekaConcept, dem Vorsorgeangebot der DekaBank in Frankfurt a.M. Ausführliche Informationen erhalten Sie bei uns. Wenn's um Geld geht – Sparkasse 



## Öffnungszeiten

- TÄGLICH -

11.30 Uhr-24.00 Uhr

Restaurant - Café

bis 18.00 Uhr

Speisenrestaurant

bis 24.00 Uhr

### **Inh. P. Kondogtis**

Ebendorfer Straße 3-4  
39108 Magdeburg/Stadtfeld  
Telefon: 03 91 - 7 32 74 08  
Privat: 01 77 - 53 01 43