

Märchenoper oder symbolistisches Musikdrama? Zum Interpretationsrahmen der Titelrolle in Dvořáks „Rusalka“

von Jürgen Schläder, Bochum

Die Anerkennung der Opernregie als selbständige schöpferische Leistung müsse ein Streitpunkt bleiben, da die Anregungsfunktion einer Opernpartitur wegen der inhaltlichen Unbestimmtheit bzw. Deutbarkeit der Musik nie voll abgrenzbar sei. Mit dieser nüchternen Feststellung wird in einem der neuesten Opernlexika¹ das Spannungsfeld zwischen künstlerischer Produktion oder Reproduktion einerseits und der (Fach-)Kritik und Rezeption auf breiter Basis andererseits umrissen – das Spannungsfeld, das den zeitgenössischen Opernbetrieb offenbar nachhaltiger prägt als alle seine übrigen Charakteristika, dem sich die Fachwissenschaftler, speziell die Opernforscher aber nur allzu gern entziehen. Erst in den letzten Jahren werden vermehrt Inszenierungsmodelle und -versuche einzelner Werke, Werkzyklen und ganzer Gattungstypen wissenschaftlich aufgearbeitet und mit den Ergebnissen der Forschung verglichen. Die Musikwissenschaft trägt auf diese Weise lediglich der Tatsache Rechnung, daß der Werkbegriff die Realisierung eines musikalischen Kunstwerkes, im speziellen Falle eines musikdramatischen Werkes seine Inszenierung (und nicht nur seine Schallplatten-Einspielung) mit umfaßt. Die Impulse, die umgekehrt von der wissenschaftlichen Forschung auf die Theaterpraxis ausgingen und ausgehen, sind dagegen eher spärlich; nicht zuletzt daher mag auch die reservierte Haltung rühren, die Opernforscher jahrzehntelang in der Diskussion oder gar im Streit um Inszenierungsfragen einnahmen. Daß sich die Aufbereitung musikdramatischer Werke für ein breites Publikum aus diesen Gründen traditionell allzu einseitig bei der Theaterpraxis etablierte und die wissenschaftliche Begleitung dieser Aufführungen nahezu ausschließlich den einschlägigen Opernführern und Programmheften vorbehalten blieb², mag man als Ärgernis begreifen; verwundern darf es nicht. Wenn sich jedoch die Inszenierung als Institution mit eigener Geschichte derart verselbständigt, daß man sich genötigt sieht, zwischen dem Werk und seiner Realisierung eine möglichst deutliche Trennungslinie zu ziehen, wenn sich also die Funktion der Opernregie von einer dem Werk dienenden in eine das Werk dominierende verkehrt, dann ist dies Anlaß genug zum Nachdenken und gar Grund zum Protest. Horst Seegers eingangs zitierte Formulierung ist unscharf und steht im Widerspruch zu seiner einige Abschnitte davor gegebenen Aufgabenbeschreibung

¹ Horst Seeger, *Opern-Lexikon*, Wilhelmshaven 1979, S. 414.

² Man mag immerhin vom wissenschaftlichen Standpunkt über Opernführer und Programmhefte als dubiose Quellen für Werkdeutung rechten; als rezeptionsgeschichtliche Manifeste haben sie allein aufgrund ihres Verbreitungsgrades und ihrer Auflagenziffern größere Resonanz und erzielen somit größere Wirkung als alle fachwissenschaftlichen Veröffentlichungen. Deshalb verdienen sie unter bestimmten Fragestellungen Beachtung.

von Opernregie³, aber sie ist der deutliche Reflex einer Praxis, die sich zum künstlerischen Programm zu verfestigen droht⁴. Die Verbindung von schriftlich fixiertem Werk und Realisation ist trotz gegenläufiger Bemühungen einiger bedeutender und stilbildender Opernregisseure häufig nicht mehr unmittelbar und konsequent, sondern tatsächlich im höchsten Grade brüchig. Der Interpretationsrahmen von Opern, der durch Libretto und Partitur gesteckt ist, wird unzulässig gedehnt, ja gesprengt, ohne daß sich aus der schriftlich fixierten Form des Werkes die Berechtigung für diese Dehnungen und Sprengungen herleiten ließe. Es braucht nicht eigens betont zu werden, daß es wohl kaum je eine einzige gültige Auffassung von einem Werk geben wird; wäre es so, brauchte Rezeptionsgeschichte nicht geschrieben zu werden. Aber nicht haltbare Deutungen lassen sich entlarven, und auf diesem Arbeitsfeld vermag die Musikwissenschaft wertvolle Ergebnisse zu zeitigen und Erkenntnisse zu vermitteln. Dies mag an einem Werk deutlich werden, dessen Inszenierungen stärker voneinander abweichen, als dies bei den meisten anderen Opern der Fall ist: an Dvořáks *Rusalka*.

Die rührende Geschichte vom traurigen Schicksal der Wassernixe, ein wundervolles Märchen und eine echte volkstümliche Oper⁵ – dies sind Charakterisierungen, die man allenthalben über *Rusalka* liest. Sie finden ihre prägnanteste Ausprägung in der Formulierung Nettls, Dvořák habe mit dieser Komposition „in die Geheimnisse und den Zauber des von Geistern, Nixen, Elfen und Dämonen beseelten böhmischen Waldes einzudringen“ vermocht⁶. *Rusalka* wäre demnach die Märchenoper par excellence, eine Interpretation, der Dvořáks Librettist Jaroslav Kvapil mit seiner Gattungsbezeichnung „*Lyrisches Märchen*“ in erheblichem Umfang Vorschub leistete.

Nach einer anderen weitergehenden Auffassung weist das Werk über seinen szenisch fixierten Handlungsrahmen hinaus auf ein grundsätzliches Problem. Formulierungen wie diejenigen vom lebensbejahenden, zutiefst humanistischen Volksmärchen, vom musikalischen Gleichnis für das schuldhaft zerstörte Verhältnis des Menschen zur Natur, vom lyrischen Opernmärchen als dem Bekenntnis zu Größe und Schönheit des Menschen⁷ mögen die Grenzen andeuten, innerhalb derer man *Rusalka* verstehen zu können glaubt. Nicht zuletzt das Schlagwort vom Fin-de-siècle-

³ A. a. O., S. 413 „Spezielle Hauptaufgabe der Opernregie ist es daher, in der vorbereitenden Werkanalyse das künstl. Anliegen des zu inszenierenden Werkes in den versch. Zügen der Part. zu entdecken (hist.-stilist. Analyse, Deutung der Form in bezug auf den Genre-Typus, Auffinden der speziellen musik. Personencharakteristik usf.) und hieraus eine dem öff. Anliegen der beabsichtigten Auff. entspr. zeitgen. Konzeption abzuleiten.“

⁴ Ein ganz äußerliches, willkürlich gewähltes Merkmal dieser Entwicklung ist die Publikumsreaktion auf *Ring*-Aufführungen in Bayreuth in den letzten Jahren: Man sah nicht Wagners *Ring*, sondern den Boulez- oder Chéreau-*Ring*.

⁵ Renate Wagner, *Neuer Opernführer*, Wien 1978, S. 345.

⁶ Paul Nettel, Art. *Dvořák*, in: *MGG* 3, Kassel 1954, Sp. 1022.

⁷ Diese Deutungen finden sich in den verschiedensten Programmheften deutscher Bühnen.

Pessimismus⁸ hat den Opernexegeten allzu oft und allzu deutlich den Weg für ihr Verständnis des Werkes gewiesen.

Märchenoper oder symbolistisches Musikdrama – dies ist die Alternative, die jeder Regisseur und mit ihm jeder Sänger, Kapellmeister und Bühnenbildner zu entscheiden hat, wenn *Rusalka* in Szene gesetzt wird. Das Problem läßt sich gar zuschärfen auf die Deutung der Titelfigur, auf die Frage, ob Rusalka das zarte, zerbrechliche Nixenwesen ist, dessen rührendes Geschick jedem Zuschauer zu Herzen geht und dessen von Sentiment durchtränktes Märchendasein die Berechtigung zum kurzfristigen, aber verständnisinnigen Schluchzen gibt, oder ob die Nixe Symbolfigur zu sein vermag für das Bekenntnis einer ganzen Generation zu Menschheitsidealen, zur Humanität schlechthin, ohne Sentimentalität, ohne Schluchzen und natürlich auch ohne trivialisierte Märchenromantik. Die Deutung der Titelfigur aber zieht in die eine wie die andere Richtung unausweichliche Konsequenzen für die Inszenierung der gesamten Oper nach sich. Halbherzige Lösungen scheinen auf den ersten Blick völlig ausgeschlossen, aber aus guten Gründen möchte man der einen wie der anderen Interpretation ihre Daseinsberechtigung nicht versagen. Und dennoch stellen solche Extreme eine Herausforderung dar, die Werk-Wahrheit – wenn es sie denn gibt – zu finden, eine Herausforderung, der sich Wissenschaftler wie Künstler immer wieder neu stellen müssen.

I

Die Suche nach der in allen Fragen schlüssigen Lösung beginnt beim Libretto, und dies um so mehr, als Kvapil seine Arbeit „*nicht als bloßes Opernlibretto*“⁹ verstanden wissen wollte, sondern als eigenständigen dichterischen Entwurf, von dem er nicht einmal sicher wußte, ob er jemals vertont würde. Der poetischen Substanz dieses Opernlibrettos mag man also größere Bedeutung zumessen als der der meisten anderen Textbücher zu musikalischen Bühnenwerken.

Der Verfasser erläutert zwar selbst den motivischen und stofflichen Rahmen, innerhalb dessen sein „Lyrisches Märchen“ anzusiedeln ist¹⁰, aber schon bei der Zusammenstellung seiner Quellen verfährt Kvapil – bewußt oder unbewußt – nicht korrekt: Fouqués romantische Erzählung *Undine*, Andersens Märchen *Die kleine Seejungfrau*, die altfranzösische Melusinensage und Gerhart Hauptmanns deutsches Märchendrama *Die versunkene Glocke* haben unter völlig verschiedenen Aspekten Eingang in Kvapils Dichtung gefunden¹¹.

⁸ Diese Formel prägte Kurt Honolka zunächst in seinem *Großen Reader's Digest Opernführer*, Stuttgart 1966, S. 485, und noch einmal in. ders., *Antonín Dvořák in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Reinbek b. Hamburg 1974, S. 115, beide Male bezogen auf Kvapils Libretto.

⁹ Vgl. Kvapils Vorrede zu seinem Libretto, zitiert nach der Ausgabe Prag 1954, deutsche Übersetzung von Robert Brock, Alkor-Edition 1965, S. 6.

¹⁰ Ebda.

¹¹ *Undine* und *Die kleine Seejungfrau*, Kvapils Hauptquellen, haben stofflich und motivisch mit der Sage von der Melusine, der Erzählung von der Lorelei und Puschkins Drama *Rusalka* nichts

Die Figurenkonstellation der Oper stellt eine Mischung aus Fouqués Erzählung und Andersens Märchen dar. Fouqués Ritter Huldbrand steht zwischen zwei Frauen, von denen er die irdische Bertalda früher als die überirdische Undine kennen und lieben lernt. Huldbrands Schwanken zwischen beiden Geliebten bildet dagegen in Kvapils *Rusalka* nicht den Kern des dramatischen Konfliktes.

Andersens Märchenprinz hingegen schwebt ein Traumbild seiner wahren Liebe vor, dem die kleine Seejungfrau sehr nahe kommt. Deshalb erwirbt sie die Gunst des Prinzen. Doch als dieser sein Traumbild in Gestalt der Prinzessin realiter vor sich sieht, gibt er ihr den Vorzug vor der Nixe. Diese Konstellation hat Kvapil verschärft: Der Prinz der Oper erkennt in Rusalka sein Traumbild, dem er auch dann noch nachjagt, als er es zugunsten der irdischen Fürstin bereits verstoßen hat. Die Fürstin trägt in der Oper im Gegensatz zu Andersens Märchenprinzessin alle charakterlichen Kennzeichen von Fouqués Bertalda¹².

Alle dramatischen Elemente, von denen diese Personenkonstellation in der Oper getragen wird, hat Kvapil auf Rusalka konzentriert. Der Vergleich der Nixencharaktere in Fouqués und Kvapils Dichtungen macht diese Verengung deutlich. Undine strebt nach der Seele, um Mensch und somit unsterblich zu werden. Sie tritt in die bereits latent bestehende Verbindung zwischen dem Ritter und der Fürstentochter hinein und erweitert den Kreis der Personen, die mit- und gegeneinander agieren. Nicht umsonst hat Fouqué in den Ereignissen, die vor Undinens Hochzeit liegen, ihre kreatürliche Wildheit und Mutwilligkeit herausgearbeitet. An der Brüchigkeit dieses Charakters scheiterte unter anderem schon E.T.A. Hoffmanns Versuch, Fouqués Erzählung musikdramatisch umzusetzen (1816); aus dem nämlichen Grunde beginnt das Geschehen in Lortzings bürgerlicher Variante (1845) erst mit der Trauung, also im Augenblick der Seelenempfängnis und der dadurch bei Undine hervorgerufenen Liebesemphase¹³ Rusalkas Charakter entspricht dagegen vielmehr dem der kleinen Seejungfrau: Beide wollen ihre Existenz verlassen, weil sie lieben, und der Liebe zum Prinzen wollen beide alles aufopfern. Rusalka gibt dieser auf eine einzige Person gerichteten Liebesehnsucht (und nicht der Erlösungsehnsucht wie Undine) in ihrem

gemein. Lediglich die Figur einer Nixe reizte Generationen von Wissenschaftlern stets aufs neue, diese literarischen Werke – ungerechtfertigt – miteinander zu verquicken.

Die Stoffgeschichte dieses Librettos wird sowohl von John Clapham (*The Operas of Antonín Dvořák*, in: *Proceedings* 84, 1957/58, S. 66, und in erweiterter Fassung: *Antonín Dvořák. Musician and Craftsman*, London 1966, S. 285) als auch von Kurt Honolka (*Opernführer*, a. a. O., S. 484, und *Antonín Dvořák*, a. a. O., S. 115) unzutreffend beschrieben. Die Abhängigkeit des Librettos von literarischen Vorlagen ist bei Rudolf Kloiber, *Handbuch der Oper*, Kassel und München 1978, Bd. 1, S. 120, und (verkürzt) in: *Antonín Dvořák in Briefen und Erinnerungen*, hrsg. von Otakar Šourek, Prag 1954, Anm. S. 230, richtig wiedergegeben. Vgl. zur Abgrenzung der verschiedenen Stoffkreise Jürgen Schläder, *Undine auf dem Musiktheater. Zur Entwicklungsgeschichte der deutschen Spieloper* (= Orpheus-Schriftenreihe zu Grundfragen der Musik, Bd. 28), Bonn–Bad Godesberg 1979, S. 79–98.

¹² Auf diese motivischen Übernahmen machte Kvapil in seiner Vorrede zur Libretto-Ausgabe teilweise bereits selbst aufmerksam (a. a. O., S. 5).

¹³ Vgl. dazu Jürgen Schläder, a. a. O., S. 232–357 und 367–446.

ersten Lied „*Ja, einer kommt zu mir*“ unmißverständlich Ausdruck; der Wassermann erkennt das schreckliche Schicksal, das sich mit dieser Liebesehnsucht auftut, und weiß, daß es für Rusalka keine Hilfe mehr gibt: „*Menschenliebe trennt dich von den Deinen!*“¹⁴ Wegen der Geschlossenheit des Rollencharakters, die Kvapil in Anlehnung an Andersens Seejungfrau erreichte, mag man Rusalka über Undine stellen; der dramatischen Umsetzung einer Prosavorlage gereicht sie allemal zum Vorteil. Weil der Seelenerwerb zur Erlangung eines vermeintlich besseren Daseins ersetzt wird durch die nach Erfüllung verlangende Liebesehnsucht, läßt sich Rusalka ungleich schlüssiger als tragische Figur anlegen denn Undine.

Eben diese tragische Komponente im Rollencharakter hat wohl Kvapil an der Figur seiner Rusalka begeistert: Welche Lösung die Nixe auch wählt, sie führt stets in den Untergang. Verzichtet sie auf ihren geliebten Prinzen und bleibt sie in ihrem Element, dann verzehrt sie sich vor Sehnsucht; verzichtet sie nicht und gibt sie ihre Existenz auf, dann geht sie (zusammen mit ihrem Geliebten) zugrunde, weil sie durch ihre Existenz nun einmal so determiniert ist. Nixen können mit Menschen nicht leben; der Wassermann macht dies mehr als einmal in der Handlung deutlich.

Kvapil geht sogar über diese Disposition seiner Titelfigur noch einen entscheidenden Schritt hinaus und verschärft die tragische Komponente. Am Ende der Ereignisfolge steht Rusalka erneut in einer tragischen Entscheidungssituation: Will sie weiterleben, wenigstens als Nixe, muß sie ihren Geliebten töten; tötet sie ihn nicht, geht sie vollends zugrunde und hört auf zu sein. Zu dieser Härte konnte sich Andersen nicht verstehen. Er gibt seinem Märchen eine larmoyante Schlußfassung, in der der kleinen Seejungfrau die Hoffnung bleibt, durch gute Taten an den Menschen in 300 Jahren doch noch eine unsterbliche Seele erringen zu können. Auch Fouqué, E.T.A. Hoffmann und Lortzing mochten ihre Werke nicht mit dem völligen Untergang der Nixe beschließen; in mehr oder minder deutlicher Weise biegen sie die Ereignisse in einen Liebestod um, der Erfüllung wenigstens im Jenseits bedeutet. Kvapil wählte mit Bedacht die ausweglose Konsequenz; nur auf diese Weise vermochte er die schier übermenschliche Entscheidung Rusalkas für ihren Geliebten und gegen sich selbst mit aller Anschaulichkeit und Symbolkraft auf die Bühne zu stellen. Diese charakterliche Disposition setzt Kvapils Rusalka von allen gleichartigen oder ähnlichen Märchenwesen ab. Ihre Determination evoziert einen psychisch komplexen Charakter, der einer Märchenfigur nicht eignet. Rusalka reflektiert ihre Entscheidungen von Anbeginn; sie agiert und reagiert nicht mechanisch wie eine traditionelle Märchenfigur, sondern subjektiv-individuell wie eine liebende Frau.

Kvapil erkannte sehr wohl, daß er diese Entscheidungsprozesse auf der Bühne sichtbar und hörbar machen mußte. Er wählte zur Darstellung den lyrisch gefärbten Monolog und die ereignisreiche, schaurige Dialogszene zwischen Hexe und Nixe. Bei der psychischen Bewältigung ihres Konflikts kann sich Rusalka niemandem mehr anvertrauen, kann sie sich von niemandem mehr führen lassen. Einzig das Licht der

¹⁴ Libretto, a. a. O., S. 19.

Nacht vermag ihr ein Trost zu sein und die Brücke zum Geliebten im Traum zu schlagen. Deshalb singt Rusalka ihr Lied an den Mond. Als auch dieser in den Wolken verschwindet, ist die Nixe auf ihre tragische, ausweglose Situation zurückverwiesen¹⁵.

In diesem Augenblick beginnt Rusalka, mit Hilfe der Hexe ihre physische Existenz zu überwinden. Ihre totale Ablösung vom angestammten Element hat Dvořák verdeutlichen wollen, indem er sie symbolistisch überhöhen ließ. Kvapil nahm auf Dvořáks Wunsch an eben dieser Stelle des Dramas eine Erweiterung des Textes vor¹⁶. Abgesehen von der günstigen Gelegenheit, für Rusalka eine weitere, arios gestaltete Partie komponieren zu können, verbindet sich mit dieser Texterweiterung eine dramatische Verklärung: Der Hexe wird die Funktion des unbegreiflichen, unbeeinflussbaren, ewigen und alles umspannenden Schicksals zuerteilt¹⁷. Und eben dieses Schicksal spielt Rusalka am Ende mit dem todbringenden Messer auch ihre Erlösungschance in die Hand. Doch da hat Rusalka sich selbst und das Schicksal bereits besiegt.

Um diesen Sieg auf der Bühne plastisch herausarbeiten zu können, entwarf Kvapil zwei Kontrastwelten. Die eine bildet die Welt der Menschen, in der man weder für Rusalkas existenzbedrohende Entscheidung noch für ihre determinierte Disposition als tragisch liebende Frau Verständnis aufbringt. Für die unverständigen Menschen ist Rusalka lediglich eine Hexe, ein Geist, vor dem man sich hüten muß. Seine menschliche Disposition macht auch den Prinzen für Rusalkas wahre Liebe unempfänglich. Das charakteristischste menschliche Kommunikationsmittel, die Sprache, fehlt Rusalka im Reich der Menschen. Lyrische Gestimmtheit und bedingungslose Treue reichen dem Prinzen nicht aus, weil er sie nicht zu erkennen und nicht zu werten vermag. Ihn kann die berechnende, sprachlich geäußerte Werbung der Fürstin tiefer beeindrucken. In den beiden einzigen Passagen der gesamten Oper, die als Simultan-Duett gestaltet sind, wird die Doppeldeutigkeit sprachlicher Äußerungsform und menschlich-heuchlerischer Liebe von Dvořák kongenial zur Darstellung gebracht: Im ersten Duett Prinz/Fürstin¹⁸ schwört der Prinz Rusalka ewige Liebe, während die Fürstin, von beiden unbemerkt, ihre haßerfüllten Ränkeabsichten preisgibt; im zweiten Duett Prinz/Fürstin¹⁹ schwört der Prinz seiner irdischen Geliebten ewige Liebe, während diese bereits erkannt hat, daß er vom Schicksal gezeichnet ist. So wird der Prinz als Mensch bereits schuldig durch seine Hinwendung zu Rusalka, metaphorisch in der Oper verdeutlicht durch das Jägerlied, durch das Gleichnis vom erlegten weißen Reh. Seine Schuld, seine Unfähigkeit, Rusalkas

¹⁵ Über die dramaturgische Funktion des Mondlichts wird später noch zu handeln sein.

¹⁶ Vgl. Kvapils Erläuterungen in: *Antonín Dvořák in Briefen und Erinnerungen*, a. a. O., S. 229.

¹⁷ Deshalb hat Dvořák die Hexenauftritte bei der Komposition motivisch dem natürlich-kreatürlichen Bereich zugeordnet, davon wird später noch die Rede sein.

¹⁸ Antonín Dvořák, *Rusalka* (tschechisch), Klavierauszug von Josef Faměra, Prag 1952, S. 127ff.

¹⁹ Ebda., S. 183ff.

psychischen Konflikt zu verstehen, bringt ihm schicksalhaftes Verderben und den Tod durch Rusalkas Kuß – ein Motiv, das Kvapil für die Figurenkonstellation wieder Fouqués Erzählung entnahm. Erst die Einsicht in diese Schuld aber eröffnet dem Prinzen die Möglichkeit, den von der christlichen Heilslehre geprägten Erlösungsgedanken zu fassen: Rusalka erhört seine letzte Bitte um Erlösung und Frieden; ihre Tat, ihr letzter Kuß bildet den augenfälligen Kontrast zum menschlichen „Normalverhalten“.

Der gesamte 2. Akt der Oper dient dem Aufbau der menschlichen Gegenwelt, vom Dialog des Hegers mit dem Küchenjungen über die Festmusik und das nur allzu irdische Ballett bis hin zu den bereits erwähnten beiden Duetten Prinz/Fürstin. Die Lichtregie, die Kvapil vorschreibt, überhöht diesen Perspektivenwechsel künstlerisch: Von Rusalkas Lösung aus ihrer Existenz und dem schuldhaften Eintritt des Prinzen in ihr Leben bis zur Verdammnis der Nixe auf Erden und der vorläufigen Heimkehr ins angestammte Element durchläuft die Lichtszenerie gleichsam die Stadien eines Tages von der Morgendämmerung bis zum Abend mit seiner unnatürlichen, weil künstlichen Festbeleuchtung. Auf diese Weise werden die beiden ersten Akte zu einer dramatischen Einheit auch über die Aktgrenzen hinweg zusammengezogen. Die bogenförmige Anlage der Oper wird im 3. Akt deutlich, wenn der Mond erst wieder aufgeht, als für Rusalka und das Nixenreich alle irdischen Irritationen vorüber sind. So wird der Mond zum Symbol für Rusalkas vergebliche Hoffnung auf Erfüllung der Liebesehnsucht.

Zur Darstellung menschlicher Naivität und mangelnder Sensibilität für substantielle ontische Dispositionen tritt nun die Perspektive der Hexe²⁰, deren Charakterisierung menschlicher Seinsweise mit der Entwicklung hin zum Ersten Weltkrieg geradezu historisch belegt wird²¹. Und gegen dieses Menschenbild setzt sich Rusalka in aller Schärfe und aller überdeutlichen Symbolkraft ab: Solch ein Mensch ist sie nicht und will sie nicht werden; in die Figur der Nixe hinein projizierte Kvapil vielmehr das Bild der liebenden, verzeihenden und verzichtenden Frau. Hier ist die programmatische Aussage von Kvapils Dichtung zu suchen: Rusalka verkörpert die natürlich-reine Liebe²².

Für die Deutung der Dichtung als romantisches Märchen sprechen die Elementargeisterwelt (mit Nixen, Wassermann, Elfen und Hexe), die Atmosphäre (mit Wald und Mondnacht), die an typische Märchenbedingungen geknüpfte Ereignisfolge (stumm bei den Menschen sein zu müssen; töten zu müssen, um zu leben) und das numinose Gesetz, das einen Menschen richtet, der durch seine menschliche Disposi-

²⁰ Libretto, a. a. O., S. 48: „Mensch wird Mensch erst, wenn er morden kann, wenn in Blut er taucht die Hände. Stets kommt's ihm nur aufs Töten an: ewige Blutgier ohn' Ende!“

²¹ Keine andere Formulierung im Libretto ließe sich besser als Beleg für Honolkas Stichwort vom Fin-de-siècle-Pessimismus heranziehen als diese.

²² Honolkas Bestimmung der Werkthematik („Die Unversöhnlichkeit von Natur und Menschenwelt ist das Grundthema der Sage.“; *Opernführer*, a. a. O., S. 485) greift deshalb zu kurz und ist zu modifizieren. In diesem Punkt geht Kvapils Dichtung intentional und in der künstlerischen Ausformung über die älteren literarischen Vorlagen hinaus.

tion schuldig wird (wie der Prinz). Gegen die Gattung Märchen aber sprechen der erläuterte Perspektivenwechsel (der für ein Märchen nicht denkbar ist und bei Andersen bezeichnenderweise auch nicht vollzogen wird) und die Lösung des Konflikts, die im Sinne einer Märchenlösung keine wäre. Schwerer noch als diese Argumente aber wiegt die charakterliche Durchgestaltung der Titelfigur, die denkbar weit vom Kreis tradierter Märchentypen entfernt ist²³. Die mehrdimensionale Anlage der Figur und die tragischen Entscheidungsprozesse, die musikdramatisch umzusetzen waren, mögen Dvořák bewogen haben, Rusalka mit dem Rollenfach der jugendlich-dramatischen Sopranistin zu besetzen, einer Sängerin also, die lyrische Passagen ebenso überzeugend zu gestalten vermag wie dramatische Ausbrüche. Nicht von ungefähr fallen die Spitzentöne der Partie, das zweigestrichene *b*, *ais* und *h*, auf Textpassagen, die die Tragik der Figur zu enthüllen vermögen²⁴. Dies unterscheidet Rusalka mehr als viele Details von einer Figur wie Undine, die mit einem lyrischen (Koloratur-)Sopran zu besetzen ist.

Kvapil hat also das tragende dramatische Element aus Andersens Märchen, die liebende, duldende und verzeihende Frau, ähnlich wie Fouqué in einer Geschichte vom tragischen Geschick eines weiblichen Individuums gestaltet²⁵. Die Umdeutung mystisch-allegorischer Märchenmotive in eine metaphorische Darstellung psychischer Entscheidungsprozesse, die Dramatisierung der ideologischen Vorstellung vom Determinismus aber übernahm Kvapil aus Hauptmanns Drama *Die versunkene Glocke*. Sein Opernlibretto zählt literarisch zum Kreis der Dichtungen, die vom europäischen Symbolismus des ausgehenden 19. Jahrhunderts geprägt sind. Die Interpretation als Märchenspiel im Zauberwald mit schilfbehängener Nixe, furchterregend häßlicher Hexe und einem gold-strahlenden Prinzen griffe mit Blick auf den Symbolgehalt des Werkes entschieden zu kurz²⁶.

II

Die Wahl des Rollenfachs ist bereits ein wichtiger Hinweis auf die Art, in der Dvořák die Libretto-Vorlage musikalisch auffaßte. Wenn die Ergebnisse der Libretto-Analyse jedoch für eine Gesamtinterpretation des Werkes relevant sein sollen, so müssen sich weitere kompositorische Elemente finden lassen, die diese

²³ Diese Elemente entsprechen eher den Charakteristika der literarischen Gattung romantisches Kunstmärchen, die gerade wegen ihrer erzähltechnischen und thematischen Vielschichtigkeit vom (naiven) Volksmärchen deutlich abzusetzen ist und keinesfalls Assoziationen an heile Welt und gattungstypisch programmatischen glücklichen Ausgang evoziert.

²⁴ Vgl. Klavierauszug, a. a. O., S. 57, 68, 211f., 266 und 272f.

²⁵ Auch Fouqués Erzählung darf man gattungstypologisch nicht zu den Märchen rechnen. Vgl. dazu Jürgen Schläder, a. a. O., S. 73–79.

²⁶ Dieses Libretto mag als weiterer Beleg dafür dienen, wie verfänglich die von Produzenten gewählten Gattungsbezeichnungen sein können. Auch Rudolf Kloiber (a. a. O., S. 120) ließ sich verleiten, aus der (zu undifferenziert gesehenen) sentimentalischen Zeichnung der Titelheldin, die die Handlung dominierend trage, auf die von Kvapil gewählte Gattungsbezeichnung zu schließen.

Deutung stützen oder zumindest erlauben. Dvořáks reifstes musikdramatisches Werk ist primär von der symphonischen Struktur des Orchestersatzes geprägt²⁷. Auf diese Weise vermochte der Komponist die dramatische Anlage des Textbuches kongenial in Musik umzusetzen. Dies wird schon am Perspektivenwechsel deutlich, den Kvapil zur Darstellung seiner Handlung dringend benötigt und dem Dvořák in der Disposition kontrastierender musikalischer Bereiche Rechnung trägt: Die Welt der Naturgeister ist durch ausgefallene, bisweilen exquisite harmonische Verknüpfungen (besonders auffällig in Verbindung mit den Auftritten des Wassermannes, so bei seiner Klage über den Verlust der Nixe²⁸, in der lang ausgehaltene Vorhaltsbildungen übermäßige Dreiklänge entstehen lassen und somit die harmonische Faktur des Orchesterparts als adäquates musikalisches Mittel zur Schilderung des herrschenden Affekts gedeutet werden kann), durch Medianrückungen und Akkordketten sowie im thematisch-melodischen Bereich durch Adaptionen aus dem Bereich der bodenständigen slawischen Folklore gekennzeichnet. Der Welt der menschlichen Normalebene hingegen ist keine spezielle Klangfarbe zugeordnet; sie ist harmonisch entschieden traditioneller behandelt, ihre Themen sind periodisch regelmäßig gegliedert und in der Melodieerfindung hörbar volkstümlich-liedhaft orientiert. Mit diesen musikalischen Konstanten stützt Dvořák das dramaturgische Konzept Kvapils.

Darüber hinaus entwirft Dvořák ein dichtes Geflecht von Leitmotiven, das ihn als Wagner-Kenner ausweist. Aber die dramatische Funktion und semantische Besetzung dieser Leitmotive unterscheidet sich doch erheblich von Wagners Technik.

Dvořák hat nur ein einziges Personalmotiv entworfen, das natürlich der Titelfigur zugeordnet ist. Mehr noch als durch seine charakteristische rhythmische und melodische Gestalt gewinnt das Rusalka-Motiv seine eigentümliche Wirkung durch die ausgefallene klangliche Disposition: einleitendes Harfen-Arpeggio, Streicherterzen, Liegetöne in den tiefen Holzbläsern und die darüber gelagerte melodische Linie im Unisono von Flöte und Klarinette²⁹:

Klavierauszug S. 40

Aber das Rusalka-Motiv ist nicht entworfen, um die verschiedenen Stadien der Metamorphose nachzuzeichnen, die die Nixe durchläuft. Vielmehr spiegelt es die seelische Verfassung, in der sich Rusalka jeweils befindet, und die dramatischen

²⁷ Auf die deutlichen Einflüsse von Wagners Kompositionstechnik im Werk verwies u. a. schon J. Clapham, *The Operas . . .*, a. a. O., S. 66.

²⁸ Klavierauszug, a. a. O., S. 254 f.

²⁹ Klavierauszug, a. a. O., S. 40. Hier erklingt das Motiv zunächst nur in den Klarinetten.

Stationen, die mit fortschreitender Ereignisfolge erreicht werden³⁰. Die symphonischen Varianten dieses Motivs durch thematische Verarbeitung, rhythmische und harmonische Umlagerung, variantenreiche Instrumentierung und dynamische Abstufungen offenbaren eine Palette musikalischer Ausdrucksmöglichkeiten, deren Breite hier bei weitem nicht vollständig beschrieben werden kann: Als Holzbläserbegleitung erklingt dieses Motiv zu Rusalkas Gesang vor der Hexe, als schneidendes Signal in Trompeten und Posaunen dort, wo die Hexe den Untergang Rusalkas verkündet, wenn sie die Liebe des Prinzen nicht erringen sollte; aus diesem Motiv ist der Marsch in massivem Blechbläserklang gebildet, zu dem die Hexe und Rusalka zum Zauberakt in die Hütte abgehen; hochdramatisch gesteigert erklingt dieses Motiv, wenn Rusalka dem Prinzen stumm in die Arme sinkt; in schrillen Holzbläserklängen erkennt man es beim Auftritt des Prinzen mit der stummen Nixe im 2. Akt wieder; und dieses Motiv bildet die musikalische Substanz des symphonischen Zwischenspiels im 2. Akt, das dem Zuhörer Rusalkas Erkenntnis von der Besiegelung ihres Geschicks vermittelt. Auch der Tod des Prinzen ist, streng an Kvapils textlicher Vorlage orientiert³¹, ursächlich an Rusalka gebunden; ihr Personalmotiv erklingt in dieser Szene semantisch ebenso eindeutig geprägt (wenn auch durch die triolierte Baßbegleitung vielleicht allzu trivial und naiv empfunden³²) wie wenige Takte später, wenn es als Kantilene in den tiefen Streichern durch die charakteristische traditionelle Begleitrythmik zum Trauermarsch umgedeutet wird und den unabwendbaren Tod der Nixe ankündigt³³. In all diesen Szenen ist das Personalmotiv an das parallele optische Erscheinungsbild der Nixe gekoppelt. Sein semantischer Verweischarakter wird jedoch am deutlichsten in der Ballettmusik im 2. Akt, wenn das rhythmische Modell der Festpolonaise thematisch mit einer Variante des Rusalka-Motivs gefüllt wird³⁴

Rhythmus der Festpolonaise



Klavierauszug S. 140

³⁰ Darauf verwies schon J. Clapham, *The Operas . . .*, a. a. O., S. 66.

³¹ Libretto, a. a. O., S. 60: „*Deine Umarmung macht von Schuld mich frei! Ich sterbe glücklich, ich sterbe, daß endlich Frieden sei!*“ (Hervorhebung von mir – J.S.).

³² Klavierauszug, a. a. O., S. 275.

³³ Ebda., S. 276f.

³⁴ Ebda., S. 140.

das mit seiner chromatisch ansteigenden Linie und der anschließenden Tonrepetition durchaus schaurige und furchterregende Empfindungen auslösen kann. Die kompositorischen Kombinationsmöglichkeiten, die sich aus der Motiverfindung ergeben und die Dvořák nutzte, brauchen nicht eigens dargestellt zu werden. Semantisch scheinbar eindeutig besetzt ist auch die Melodie des Jägerliedes,

Vorspiel, Klavierauszug S. 18



die des Prinzen Schuld symbolisiert. Doch erschließt sich die Bedeutung dieses Motivs, das zunächst wie ein stereotypes Erinnerungsmotiv erklingen mag, ebenfalls erst in den letzten Takten der Oper³⁶.

Ungleich problematischer stellt sich die Deutung der beiden Motive dar, die in der Partitur am häufigsten erklingen und verarbeitet werden: das Fluch-Motiv,

Vorspiel, Klavierauszug S. 19



eine Folge von drei Akkorden, in denen der Tonika-Grundton in der Oberstimme chromatisch abwärts und in einer der Mittelstimmen chromatisch aufwärts geführt wird, so daß Tonika und Moll-Dominante durch die Dominantparallele mit Sixte ajoutée verbunden sind, und das Schicksals-Motiv,

(Wassermann tappt nach den Nixen), Klavierauszug S. 34



dessen charakteristische Konstante die Folge einer auf- und einer absteigenden Sekunde ist; rhythmische und intervallische Struktur dieses Motivs werden im Verlauf

Deutungsversuch auf Šourek fußt, bezeichnet es verkürzend als Waldmotiv, während Šourek bei allen Verbindungen, die er zwischen den Motiven entdeckt, an einer Aufteilung in Motiv des Wassermanns und Motiv der Waldnymphen sowie einem Personalmotiv der Hexe festhält. Die Ableitung all dieser Motive aus einem gemeinsamen Kern ist belegbar; die terminologische Modifikation scheint aus semantischen Gründen und wegen der musikdramatischen Umsetzung der dramaturgischen Disposition zwingend.

³⁶ Šoureks Funktionsbeschreibung dieses Motivs (a. a. O.) kann nicht überzeugen, weil es im Verlauf der Handlung semantisch vielschichtiger besetzt wird.

der Oper ständig verändert³⁷. Die semantische Besetzung beider Motive erweitert sich im 1. Akt von Szene zu Szene, von Erklingen zu Erklingen, so daß die Zuordnung zu einem distinkten Element der Handlung nicht möglich scheint. Bis zum Ende des 1. Aktes ist das semantische Umfeld beider Motive jedoch so weit geklärt, daß im 2. und 3. Akt keine Veränderungen oder Modifikationen mehr vorgenommen werden. Das Fluch-Motiv deckt Rusalkas persönliche Disposition und somit die eigentümliche Disposition aller Naturwesen ebenso ab wie die Naturmacht, die der Mensch an diesen Geistern fürchtet, sowie endlich die Konsequenzen, die Rusalka aus ihrem Entschluß, Mensch zu werden, ziehen muß. Deshalb werden beispielsweise die Entscheidung der Nixe, die Hexe um Hilfe zu bitten (Klavierauszug S. 51), die Verkündigung von Rusalkas Geschick aus dem Mund der Hexe (Klavierauszug S. 74), die Macht des Wassermanns (Klavierauszug S. 186f.) und sein Racheschwur (Klavierauszug S. 239f.) mit diesem Motiv unterlegt. Das Schicksals-Motiv repräsentiert die Verbindung zwischen Rusalka und dem Prinzen, die tragisch disponiert ist und im Worttext der Oper häufig auch dann zur Sprache kommt, wenn keine der beiden betroffenen Figuren auf der Szene präsent ist. All diese Textabschnitte hat Dvořák ebenfalls mit diesem Motiv unterlegt. Sein semantischer Verweischarakter offenbart die Doppeldeutigkeit der musikdramatischen Konzeption gerade in der Szene, in der der Prinz der Fürstin seine Liebe gesteht (zweites Duett Prinz/Fürstin); die vom Schicksals-Motiv geprägte Orchesterthematik straft als komplementär-kontrastives Handlungselement die Worte des Prinzen Lügen. Die enge semantische Verknüpfung von Fluch- und Schicksals-Motiv, von persönlicher Disposition der Nixe und tragischem Ausgang der Handlung, offenbart das Orchestervorspiel zum 3. Akt, das zunächst ausschließlich aus Varianten der beiden Motive gebildet ist. Die kompositorischen Verknüpfungsmöglichkeiten dieser Motive sind aufgrund ihrer sehr ähnlichen Sekundstruktur und der dominierenden harmonischen Komponente schier unerschöpflich; die Kombinationsmöglichkeiten mit den Varianten des Rusalka-Motivs erlauben Dvořák, alle Elemente der Handlung aufeinander zu beziehen und musikdramatisch zu verknüpfen. Was sich Kvapil an Verweisungen sprachlicher und szenischer Art versagen mußte, leistet Dvořák durch das leitmotivische Geflecht in seiner symphonisch konzipierten Partitur. Die genannten Motive, die gleichsam omnipräsent das Musikdrama durchziehen, repräsentieren die Handlung der Oper und verlieren durch ihren Verweischarakter nie ihre symbolische Aussagequalität³⁸.

³⁷ Schon Clapham wies darauf hin, daß die Bedeutung von Dvořáks Motiven nicht immer klar sei (*Antonín Dvořák*, a. a. O., S. 287). Umschrieben wird mit dieser Formulierung und den anschließenden Fragestellungen die Schwierigkeit, nach Kenntnis von Wagners Leitmotiv-Technik die abweichende Technik eines Musikdramatikers aufzuschlüsseln, der so offensichtlich im Banne Wagners steht wie Dvořák. Der hier vorgelegte Deutungsversuch der Motivsemantik soll Hilfestellung zur Minderung der Verständnisprobleme sein.

³⁸ Nur um der Korrektheit und Vollständigkeit willen seien die Apostrophierungen zweier qualitativer Charakteristika dieses Musikdramas korrigiert, die sich trotz offensichtlichen Gegenbeweises bis heute in der Literatur gehalten haben: Kloiber (a. a. O., S. 120) sieht in

Die Funktion dieser Leitmotive wird unterstrichen durch die Einlagerung lyrisch-affektiv geprägter Soli, in denen die Opérnfiguren ihren Emotionen Ausdruck verleihen. Dvořák hat diese Passagen im Gegensatz zur musikdramatischen Handlungsebene als geschlossene Formen (Arioso oder gar strophische Lieder) gestaltet und thematisch völlig vom Kontext der Leitmotive abgesetzt. In instrumentalen Einleitungen, Zwischenspielen und Ausleitungen aber werden diese Gesangssoli thematisch-motivisch mit der Handlungsebene verknüpft. Konsequenter kann man die Partitur eines lyrischen Musikdramas kaum organisieren.

Dies gilt auch für den musikalischen Spannungsbogen über die drei Akte hinweg. Schon im Vorspiel entwirft Dvořák den konstitutiven Konflikt der Handlung: Rusalka wird aufgrund ihrer kreatürlichen Determination sich und den Prinzen ins Verderben stürzen. Dem Natur-Motiv folgt das Rusalka-Motiv, und erst nachdem die Melodie des Jägerliedes erklingen ist, wird das Natur-Motiv mit dem Klage-Motiv kombiniert und mit einer Variante des Rusalka-Motivs zu einem ersten musikalisch-dramatischen Höhepunkt gesteigert; an eben diesem Höhepunkt erklingt zum erstenmal das Fluch-Motiv. Nur die Lösung dieses Konflikts hat sich Dvořák für die letzten Takte seiner Oper aufgespart. Der Prinz, der seine Schuld erkannt hat, rückt die Opposition von grausigem Menschenbild und Rusalkas Entscheidungsfreiheit wieder zurecht: „*Bist du ein Geist, so töte mich! Bist du ein Weib, so rette mich!*“³⁹ Rusalka ist ein Weib, sie rettet den Prinzen, und nachdem dieser gebeten hat: „*Gib, Liebste, mir den Todeskuß*“⁴⁰, vollzieht Rusalka den Gesetzespruch der numinösen Macht und küßt den Prinzen zu Tode. In diesem Augenblick hat sich beider Schicksal vollzogen, und das Schicksals-Motiv erklingt als hymnisch gesteigerte musikalische Apotheose, jetzt aufwärts gerichtet. Mit ihrem allerletzten Kuß empfiehlt Rusalka den Prinzen der Gnade Gottes, der sie nicht mehr teilhaftig werden kann. Der Prinz findet Gnade trotz aller seiner Schuld, denn das Schuld-Motiv, die Melodie des Jägerliedes, beschließt die Oper im topischen „Choralsatz“ der Blechblasinstrumente, die Symbolik dieses rein instrumentalen, religiös gefärbten Schlusses ist Dvořáks Lösung des Konflikts. Sie fällt noch eindeutiger aus, als sie in Kvapils Libretto vorgegeben ist. So verlockend auch die Deutung des Werkschlusses nach dem Modell von Wagners Erlösungsdrama sein mag, so eindeutig die assoziativ vermittelte Semantik der Choralmelodie zu sein scheint, mit der des Prinzen Bitte um Erlösung durch Rusalka vertont ist (Klavierauszug S. 270 ff.) – diese Interpretation hält nicht Stich. Sie kann nur für den Prinzen gelten, nicht aber für Rusalka. Der Trauermarsch-Rhythmus, mit dem das letzte Erklingen des Rusalka-Motivs semantisch geprägt ist, der Bläserchoralsatz am Ende des Werkes auf das Thema des Schuld-Motivs und der Text von Rusalkas letzten Worten lassen keine andere

Rusalka den Verzicht auf Wagners wesentlichstes musikalisches Gestaltungsmittel, die Leitmotivtechnik, und Honolka (*Antonín Dvořák*, a. a. O., S. 115) vermag in dieser Oper keine Sublimierung der eingesetzten Klangmittel zum musikalischen Drama zu entdecken.

³⁹ Libretto, a. a. O., S. 58.

⁴⁰ Ebda., S. 59.

Deutung zu: „ . . . *Menschenseele, Gott dir gnädig sei . . .*“⁴¹. Die Oper *Rusalka* von Dvořák endet nicht mit dem Liebestod; sie ist kein Erlösungs-drama. Rusalka hat sich als liebende, dulddende und verzeihende Frau für einen Menschen geopfert. Sie, die nach einer Seele strebt, trägt durch ihr Opfer den Keim der Menschenseele bereits in sich. Mit dem letzten Kuß hat sie sich ihren sehnlichsten Wunsch, die Vereinigung mit dem Prinzen, erfüllt und ein letztes Mal ihre tragische Disposition zu erkennen gegeben, denn statt eines versöhnlichen Liebestodes vergeht sie – wie vom Schicksal bestimmt – ins Nichts.

Die Anregungsfunktion dieser Opernpartitur darf demnach nicht in Richtung auf volkstümliches Märchen mißverstanden werden⁴²; eine solchermaßen eingeeengte szenische Umsetzung der symbolistischen Elemente griffe bei weitem zu kurz, ja verfälschte den Werkcharakter. Kvapils Libretto, das dem Komponisten genügend Freiraum zur Entfaltung seiner musikalischen Phantasie läßt und deswegen ein gutes Libretto ist (wenn dieser abgegriffene, platte Ausdruck hier gestattet sei), wurde von Dvořák – um es zu wiederholen – kongenial umgesetzt, weil die Musikdramaturgie die dramatischen Elemente der Bühnenhandlung und die emotionalen Werte der Musik integriert. Bei allem Lyrismus im Detail dominiert die dramatische Attitüde des Werkes⁴³, ist das Drama auf die Figur der Nixe konzentriert. Modifikationen mögen sich bei der Inszenierung immerhin in der Wahl der Abstraktionsstufen für den symbolistischen Inhalt bieten.

⁴¹ Klavierauszug, a. a. O., S. 277f. (Sperrung von mir – J. S.). Sowohl das Libretto als auch die Partitur (*GA der Werke Antonín Dvořáks*, Bd. I/12, Prag 1960) weisen an dieser Stelle fehlerhafte deutsche Übersetzungen auf („uns“ statt „dir“).

⁴² Kaum lösbar stellt sich die gleiche Problematik etwa in Humperdincks *Hänsel und Gretel*, weil die zusätzlich trivialisierte, allzu bekannte Märchenhandlung und die leitmotivisch geprägte, musikdramatisch entworfene Opernmusik so sehr divergieren, daß die Inszenierungsprobleme sich häufen. Erst in *Königskinder* gelang Humperdinck eine ähnlich geschlossene Leistung wie Dvořák mit *Rusalka*.

⁴³ „Lyrische Szenen“, wie Tschaikowskys *Eugen Onegin*, wäre aus diesen Gründen eine inadäquate Gattungsbezeichnung und vermöchte die besondere Form dieser Oper nicht zu charakterisieren (vgl. K. Honolka, *Antonín Dvořák*, a. a. O., S. 115).