



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Rusalka zwischen Literatur und Oper“

Verfasserin

Ines Schachinger, BA MA

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2014

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 190 362 344

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Lehramtsstudium UF Russisch UF Englisch

Betreuer:

Univ.- Prof. Mag. Dr. Alois Woldan

Danksagung

Ganz ausdrücklich möchte ich meinem Betreuer Univ.-Prof. Dr. Dr. h.c. Alois Woldan danken, für seinen Ansporn, seine fachliche Hilfestellung, die kostbaren Anregungen und die freundliche und kompetente Betreuung bei der Verwirklichung meiner Diplomarbeit. Er trug ganz wesentlich zur Wahl dieses literaturwissenschaftlichen Themas bei und ich konnte auf diesem Wege einen Einblick in Puškins Werke der Folklore und die ostslavische Mythologie, die ich mit großem Interesse studiert habe, gewinnen.

Ein besonders herzlicher Dank gilt Mag. Natalia E. Fischer, ihr unentwegtes Engagement und ihr Einfühlungsvermögen erweckten meine Liebe zum Russischen und förderten meine Sprachkenntnisse. Der fortwährende Kontakt, die netten Einladungen und die tiefgreifenden Gespräche haben nicht nur zum Gelingen meiner Arbeit beigetragen, sie sind für mich eine wertvolle persönliche Bereicherung. Für ihre konstruktiven Ratschläge und den fachkundigen Beitrag zu den Übersetzungen bin ich außerordentlich dankbar.

Vor allem möchte ich aber meinen Eltern danken, ihr Verständnis und ihre Fürsorge ermöglichten mir den Abschluss von zwei Studien. Immer wieder standen sie mir in schwierigen Situationen mit unermüdlicher Geduld und ermutigenden Worten zur Seite, dafür gebührt ihnen meine tiefe Dankbarkeit.

Danke auch allen meinen Freunden, besonders meinen KollegInnen am Institut für Slawistik, für ihre Unterstützung und ihre Rücksichtnahme während meiner intensiven Schreibphase.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	7
2. Genealogie der Wasserwesen	9
3. Wasserwesen in der westeuropäischen Literatur.....	14
4. Rusalki in der ostslavischen Folklore	21
4.1. Die Naturreligion der Ostslaven.....	21
4.2. Einfluss des Christentums	24
4.3. Unterscheidungen der ‚toten Seelen‘	26
4.4. Die Rusalka	28
4.4.1. Erscheinungsformen	31
4.4.2. Lebensräume	34
4.4.3. Begriffsdefinition und -herkunft	36
4.4.4. Entwicklungsgeschichte	39
4.4.5. Beziehungen zu den Menschen	42
4.4.6. Die Rusalienwoche (Русальная неделя)	45
4.4.7. Wirkungsbereich	50
4.4.8. Vergleich mit der russischen Braut	51
5. Folklorelemente in der ostslavischen Literatur	54
5.1. Die Rusalka in ausgewählten Werken Puškins	56
5.1.1. Die Ballade <i>Русалка (Rusalka)</i>	59
5.1.2. Das Gedicht <i>Как счастлив я, когда могу покинуть...</i> <i>(Wie glücklich bin ich, wenn ich flüchten kann ...)</i>	60
5.1.3. Die Ballade <i>Утопленник (Der Ertrunkene)</i>	62
5.1.4. Das Dramenfragment <i>Русалка (Rusalka)</i>	64
5.1.4.1. Entstehungsgeschichte	65
5.1.4.2. Handlung.....	67
5.1.4.3. Interpretation.....	74
5.1.4.4. Zur Struktur des Dramenfragments	80
5.1.5. Das Lied <i>Яныш королевич (Janyš, der Königssohn)</i>	85
6. Puškins Dramenfragment mit Dargomyžskijs Oper im Vergleich.....	88
6.1. Erster Akt	94
6.2. Zweiter Akt	98

6.3. Dritter Akt	100
6.4. Vierter Akt	103
6.5. Abschließende Analyse	106
7. Schlussfolgerungen.....	107
Literaturverzeichnis.....	113
Abbildungsverzeichnis	121
Anhang	123
Kраткое изложение на русском языке	125
Deutsches Abstract	135
English Abstract	137
Lebenslauf	139

1. Einleitung

*Исполнение всех желаний
есть самое опасное искушение любви
(Николай Михайлович Карамзин)*

Die vorliegende Diplomarbeit widmet sich dem in der ostslavischen Folklore äußerst bekannten Motiv der Rusalka und beschreibt die Ausprägungen dieser beeindruckenden und eigenwilligen weiblichen Naturgeister in der russischen Literatur wie auch in der Oper. Ein besonderes Augenmerk liegt hierbei auf der Analyse ausgewählter Werke Puškins sowie Dargomyžskijs Opernadaption des Dramenfragments *Русалка (Rusalka)*.

Am Beginn der Arbeit erfolgt eine kurze allgemeine Darstellung der Genealogie der Wasserfrauen seit der Antike, die im zweiten Abschnitt im Hinblick auf die Geschichte dieser faszinierenden Wesen und deren Stellenwert in der westeuropäischen Literatur beleuchtet wird. Dabei werden vor allem die Modifikationen bezüglich des Erscheinungsbildes und der Charakteristika dieser Naturgeister erläutert. Die in dieser Diplomarbeit besprochenen Werke, speziell aus dem deutschsprachigen Raum, fungieren als Vergleiche für die im Anschluss thematisierten Erzeugnisse der russischen Literatur.

Im dritten Abschnitt wird mit Hilfe umfangreicher Sekundärliteratur der gegenwärtige Forschungsstand zum Motiv der Rusalka vorgestellt. Dabei stehen zunächst die frühe Naturreligion der Ostslaven sowie das darauf Einfluss nehmende Christentum im Vordergrund. Des Weiteren folgen Anmerkungen zu den Kriterien eines typischen Phänomens der ostslavischen Folklore, der sogenannten ‚toten Seelen‘, und deren Auswirkungen auf die Rusalka. Im Anschluss wird das Wesen der slavischen Wasserfrau in Bezug auf ihre Erscheinungsformen, Lebensräume, Beziehungen zu Sterblichen und ihren Wirkungsbereich analysiert. Darüber hinaus erfolgen der Versuch einer Definition des Begriffes ‚Rusalka‘ und dessen Herkunft sowie Erläuterungen zu den Feierlichkeiten während der Rusalienwoche. Dieser Abschnitt gewährt detaillierte Einblicke in die slavischen Nymphenwelt, um spätere Ausführungen verständlicher zu machen.

Eine Betrachtung der Relevanz der Rusalka in ausgewählten Werken Puškins, in den Balladen *Русалка (Rusalka)* und *Утопленник (Der Ertrunkene)*, im Gedicht *Как счастлив я, когда могу покинуть (Wie glücklich bin ich, wenn ich flüchten kann)*, im Dramenfragment *Русалка (Rusalka)* sowie im epischen Lied *Яныш королевич (Janyš, der Königssohn)*, erfolgt

im vierten Abschnitt. Während ursprünglich weitere Vergleiche des Sujets der Rusalka mit namhaften Werken anderer russischer Schriftsteller geplant waren, stellte sich dies im Rahmen einer Diplomarbeit als zu umfangreich heraus, wodurch sich diese Arbeit gänzlich Puškins Œuvre widmet.

Im fünften Abschnitt wird ein gewissenhafter Vergleich zwischen Puškins Dramenfragment und Dargomyžskijs Oper *Русалка (Rusalka)* angestellt. Dabei liegt das Hauptaugenmerk auf der Interpretation der Charaktere sowie der Analyse der inhaltlichen Kriterien und der vom Komponisten verfassten und gänzlich der Folklore entsprechenden Vollendung des Dramas.

In der Schlussfolgerung werden die prägnantesten Gesichtspunkte zu diesem Thema verkürzt dargestellt und die bemerkenswerte Signifikanz verschiedener Wasserwesen bis zur Gegenwart hervorgehoben.

Während in den ersten drei Abschnitten die theoretischen Aspekte des gewählten Themas im Vordergrund stehen, wird im Anschluss versucht fast ausschließlich textimmanent zu arbeiten und so die Verhaltensmuster der Rusalki anhand anerkannter Beispiele der ostslavischen Literatur hervorzuheben, ihre Einzigartigkeit und ihren unverkennbaren Charakter zu beschreiben und die große Faszination, die sie auf LeserInnen ausüben, zu erklären.

Zum Forschungsstand lässt sich anmerken, dass bereits im 19. Jahrhundert Untersuchungen über die Rusalki angestellt werden, jedoch nicht als Sujet in der Literaturwissenschaft, sondern als Motiv in der slavischen Folklore und Mythologie. Dabei konzentriert sich die Wissenschaft vor allem auf die Erläuterung von Fragen über ihre Etymologie, Entwicklungsgeschichte und Individualität. Gegenwärtig sind die ostslavischen Wasserfrauen in der Literaturwissenschaft zwar vertreten, meist wird ihnen aber nur wenig Platz eingeräumt. Beachtung finden sie vor allem als Protagonistinnen der bekanntesten Werke Puškins, beispielsweise des Dramenfragments. Da über die Balladen, das Gedicht und das epische Lied der Westslaven kaum Vermerke in der Sekundärliteratur festzustellen sind, kann bei der Analyse auf keine umfangreichen Quellen verwiesen werden. Es bietet sich nur ein ausführlicher Vergleich mit der ostslavischen Folklore an.

Abschließend soll auf die in dieser Arbeit verwendete Terminologie hingewiesen werden, denn die Begriffe ‚Wasserfrau‘ beziehungsweise ‚Wasserwesen‘ fungieren des einfachen Verständnisses wegen als Sammelbegriff für Undinen, Nixen, Nereiden, Meerjungfrauen, Sirenen, Nymphen, Rusalki und mögliche andere Ausprägungen der bereits genannten Geschöpfe.

2. Genealogie der Wasserwesen

Wasser als grundlegendes, fruchtbarkeitsförderndes und heilkräftiges, also lebensbringendes Element bedeutet für viele Kulturen „das Urprinzip alles Seins“¹. Bereits in der Antike werden die Wassergottheiten verehrt und ihnen in der Dichtkunst Denkmäler gesetzt, eine Tradition, die sich viele Jahrhunderte bis in die heutige Zeit fortsetzen sollte.

Die Verbreitung dieser Erzählungen und ihr hohes Alter beweisen, in welchem großen Maße sich die Menschen in allen Zeiten und unter allen Himmeln von [den] Seewesen angezogen fühlten: Von ihrer ewigen Jugend, ihrer seltsamen, übernatürlichen Schönheit, ihrem lieblichen Zauber – und nicht zuletzt von dem geheimnisvollen Element, in dem sie leben.²

Die Verehrung von Brunnen und Quellen ist in der griechischen und römischen Kultur stark ausgeprägt und diese wasserspendenden Stätten werden „von der Phantasie der Menschen beseelt, mit göttlichen Wesen in menschlicher Gestalt bevölkert“³, als heilig angesehen und sind bevorzugte Orte für Opfergaben.

Wasser gilt als „mütterlicher Ursprung und Quelle geheimnisvoller Mächte und göttlicher Herkunft“⁴, wodurch Wassergeister und -göttinnen in ihrer Entwicklungsgeschichte mit der ‚Großen Göttin‘, einem Fruchtbarkeitssymbol des Altertums, in Verbindung gebracht werden. Durch eine „schöpferische und mütterliche Kraft“⁵ ist das Wasser mit der Frau und aufgrund dieses Kriteriums auch mit der ‚Großen Göttin‘ vergleichbar. Diese wird oft als Vogelwesen dargestellt, wodurch die griechischen Sirenen, eine der ersten Gattungen der Wasserwesen, mit ihren aus halb Frau, halb Vogel bestehenden Leibern oft als Weiterentwicklung dieser Urgottheit und daher als auserkorene Wesen anerkannt werden.⁶ Allerdings haftet den Sirenen, im Gegensatz zur ‚Großen Göttin‘, eine klare Konnotation als

¹ Gutiérrez Koester, I. *„Ich geh nun unter in dem Reich der Kühle, daraus ich geboren war...“: Zum Motiv der Wasserfrau im 19. Jahrhundert.* Berlin: Logos, 2001: 18.

² Benwell, G. & A. Waugh. *Töchter des Meeres. Von Nixen, Nereiden, Sirenen und Tritonen.* Hamburg: Von Schröder, 1962: 7.

³ Volmari, B. „Die Melusine und ihre Schwestern in der Kunst. Wasserfrauen im Sog gesellschaftlicher Strömungen.“ *Sehnsucht und Sirene. Vierzehn Abhandlungen zu Wasserphantasien.* Hrsg. I. Roebeling. Pfaffenweiler: Centaurus, 1992. 329-351, hier S. 329.

⁴ Gutiérrez Koester 2001: 18.

⁵ Ebd.

⁶ Vgl. ebd. S. 31.

Todesgöttinnen an,⁷ wie schon Homer in seinem Epos *Die Odyssee* schildert. Diese antiken Fabelwesen hausen auf einer Insel, an der auch Odysseus während seiner Reise vorübersegelt und versuchen in ihre Nähe geratene Seeleute ins Verderben zu stürzen. Dabei lernt der Held der griechischen Mythologie ihren Gesang und ihre wunderbar verführerischen Stimmen kennen, mit welchen sie „das Verlangen nach Lust und Erfüllung [erwecken, dann aber] stattdessen Tod und Verderben [bedeuten].“⁸ Die schönen Stimmen der Sirenen gelten bis zum heutigen Tage als Charakteristikum der Nixen und Wasserfrauen. Doch die Sirenen werden oft auch als Begleiterinnen Verstorbener in den Hades beziehungsweise als Trauernde oder Musikerinnen bei Grabstelen und -denkmälern dargestellt.⁹ Laut Guzzoni vereinen die Sirenen sowohl Liebes- als auch Todesdämonen in einem Wesen.¹⁰

In der griechischen Mythologie existieren noch weitere Wassergeister, nämlich die Nymphen, welche vom Göttervater Zeus abstammen und unter anderem in Bergnymphen (Oreaden), Baumnymphen (u.a. Dryaden), Meernymphen (Okeaniden und Nereiden) und Wassernymphen (Najaden) eingeteilt werden. Letztere bewohnen die Quellen, Flüsse und Seen, also Süßwassergewässer. Die griechischen Nymphen besitzen im Gegensatz zu den Sirenen einen menschlichen Körper und sind infolgedessen imstande, die Nähe der Menschen aufzusuchen und mit diesen oder sogar mit Gottheiten Beziehungen einzugehen.¹¹ Die Begegnung mit Nymphen kann insbesondere für Männer eine Bereicherung darstellen oder zu einer großen Gefahr werden. Männer, die sich den Wasserwesen fügen, werden von ihnen gut behandelt und reich beschenkt.¹² Männer, die ihnen untreu sind, werden mit dem Wahnsinn, der Kastration, der Erblindung oder gar dem Tode bestraft. Diese Bedrohung hält männliche Sterbliche dennoch nicht davon ab, den Kontakt zu suchen, wofür zweifelsohne die beispiellose Attraktivität der Nymphen verantwortlich ist.¹³

Sirenen und Nymphen verbinden allerlei Wesensmerkmale, so beispielsweise ihre übernatürlichen Fähigkeiten, ihr überaus großes Wissen und „klare Konnotationen als

⁷ Vgl. Gutiérrez Koester 2001: 45; Guzzoni, U. „Die Ausgrenzung des Anderen. Versuch zu der Geschichte von Odysseus und den Sirenen.“ *Sehnsucht und Sirene. Vierzehn Abhandlungen zu Wasserphantasien*. Hrsg. I. Roebeling. Pfaffenweiler: Centaurus, 1992. 5-34, hier S. 26.

⁸ Guzzoni 2001: 27.

⁹ Vgl. ebd. S. 26; Benwell & Waugh 1962: 37; Gutiérrez Koester 2001: 32; Buschor, E. *Die Musen des Jenseits*. München: Bruckmann, 1944: 5.

¹⁰ Vgl. Guzzoni 2001: 26.

¹¹ Vgl. Gutiérrez Koester 2001: 44.

¹² Vgl. Arrowsmith, N. *Die Welt der Naturgeister: Feldforschungen im Elbenreich. Handbuch zur Bestimmung der Wald-, Feld-, Wasser-, Haus-, Berg-, Hügel- und Luftgeister der europäischen Länder*. Frankfurt am Main: Eichborn, 1984: 250.

¹³ Vgl. Gutiérrez Koester 2001: 46-47.

Lebens- oder Todesgöttinnen“¹⁴, wenngleich letztere auch weniger markant ausgeprägt sind. Auch Aphrodite, die griechische Göttin der Liebe, kann als die ‚Schaumgeborene‘ zu den Wassergöttinnen gezählt werden, wie ihre Gefährtinnen besitzt sie einen weiblichen Körper ohne Tiermerkmale.¹⁵

Obwohl die Sirenen in ihrem ursprünglichen Erscheinungsbild ausschließlich als Vogelfrauen beschrieben werden,¹⁶ erfährt ihr Aussehen im Laufe der Zeit eine Veränderung. Ab dem Beginn des hellenistischen Großreiches werden die Sirenen vermehrt als Frauen mit einem Fischschwanz abgebildet, der Vogelleib geht nach und nach verloren.¹⁷ Diese Darstellung kann als frühes Anzeichen für ihr weiteres Schicksal gesehen werden, denn durch den Fischschwanz verliert die Wasserfrau ihre primären Geschlechtsmerkmale.¹⁸

Das gesamte Erscheinungsbild erscheint anmutiger, weiblicher. Dennoch fällt auch hier die Trennung von Ober- und Unterkörper gravierend aus: Entsexualisiert, da ihres Geschlechtes beraubt, verbleibt die Sirene im zwitterhaften Existenzstadium.¹⁹

Die frühchristlichen Wasserfrauen lassen vermuten, dass die Bevölkerung tatsächlich einen Glauben an diese Wesen entwickelt hat, der bis zum Mittelalter anhält.²⁰ Mit der christlichen Religion und dem neuartigen Erscheinungsbild einhergehend, findet auch eine Veränderung beziehungsweise Weiterentwicklung des Gedankengutes statt, nämlich „die Gegensätzlichkeit zwischen der [patriarchalen], christlichen Kultur und dem Weiblichen, das mit teuflisch gleichgesetzt wird“²¹. Wie die Sirenen erfahren auch die Nymphen das gleiche Schicksal, sie werden ‚entwertet‘ und dem Bösen gleichgesetzt.²² Die Kirche betrachtet die beiden Wasserwesen als „abschreckendes Beispiel verderblicher Lasterhaftigkeit, die den Menschen in den Untergang stürzt“²³, dennoch lässt sie sie in Schnitzereien und Steinbildern in Gotteshäusern Einzug finden.²⁴ Nicht selten werden Nixen neben diversen Dämonen auf Taufbecken abgebildet, „da sie allesamt als Symbole für die durch die Taufe ausgetriebenen

¹⁴ Gutiérrez Koester 2001: 45.

¹⁵ Vgl. Otto, B. *Unterwasser-Literatur. Von Wasserfrauen und Wassermännern*. Würzburg: Kögishausen & Neumann, 2001: 28.

¹⁶ Vgl. Benwell & Waugh 1962: 34.

¹⁷ Vgl. Otto 2001: 29.

¹⁸ Vgl. ebd. S. 32.

¹⁹ Ebd. S. 32.

²⁰ Vgl. ebd. S. 29.

²¹ Ebd. S. 32.

²² Vgl. Gutiérrez Koester 2001: 45.

²³ Volmari 1992: 330.

²⁴ Vgl. ebd. S. 330-331; Benwell & Waugh 1962: 38.

dämonischen Mächte stehen.“²⁵ Die Religion stützt sich dabei auf die bereits erwähnte *Odyssee* und bezeichnet Odysseus als „Vorbild für den Christenmenschen“²⁶, da er sich gegen die Sirenen wehren kann und ihren Verlockungen widersteht. „Nur wer sich an das Schiff – Symbol der Kirche – und den Schutz des Schiffmastes – das Kreuz Christi – hält, hat die Möglichkeit, den Sturm zu überstehen und dem Schiffbruch zu entkommen.“²⁷ Die Wasserwesen bedeuten durch ihr überaus großes Wissen und ihre Anziehungskraft auf die Menschen in zweifacher Hinsicht eine Gefahr für die Kirche, die der Häresie und die der Wollust, einer der sieben Todsünden des Christentums.²⁸ Es sind allerdings die Geistlichen, die dieses Bild bewusst weitergegeben haben, denn nur sie sind des Schreibens mächtig und somit befähigt, die Legenden zu kopieren und weiterzuverbreiten. Diese werden zur Einschüchterung der christlichen Gemeinde herangezogen, um die Menschen auf diese Weise vor möglichen Sünden zu bewahren.²⁹

In Einklang mit den Veränderungen des Erscheinungsbildes der Wasserfrauen verlieren diese auch ihre auserwählte Herkunft als Abstammende der ‚Großen Göttin‘, denn durch den Monotheismus hängen „Leben und Tod [...] von nun an ausschließlich von dem christlichen Gott ab.“³⁰ Zweifellos nutzt die christliche Kirche „den im Volksglauben tief verankerten Glauben an diese ursprünglichen Göttinnen zu propagandistischen Zwecken“³¹, indem sie die Nymphen und Wasserwesen als „abschreckendes Beispiel und als Exemplum dafür, [dass] Versuchung und Lust für den Gläubigen unüberwindbare Übel“³² sind, bezeichnen. Volmari sieht die Gestaltung der Wasserfrauen in der Kunst zu Zeiten der Christianisierung als „Projektionen von Ängsten und Phantasien, bildgewordener Ausdruck des Mythos Frau, unverständlich und faszinierend zugleich für die Männer, die sie [darstellen].“³³ Gutiérrez Koester beschreibt die Situation der Wasserwesen folgendermaßen:

Im Element Wasser verschmelzen die entgegengesetzten Kräfte, in ihm ist das Mysterium von Leben und Tod unauflösbar miteinander verbunden, denn jeder Zerstörungsakt bedeutet gleichzeitig eine Regeneration des Zerstörten. Heil und Unheil, Stille und Sturm, Sänfte und unbezähmbare Macht, Leben und Tod sind dem Element inhärente Kräfte, denen der Mensch machtlos gegenübersteht.³⁴

²⁵ Otto 2001: 27.

²⁶ Volmari 1992: 331.

²⁷ Ebd.

²⁸ Vgl. ebd.; Gutiérrez Koester 2001: 37.

²⁹ Vgl. Benwell & Waugh 1962: 57.

³⁰ Gutiérrez Koester 2001: 27.

³¹ Ebd. S. 37.

³² Ebd. S. 39.

³³ Volmari 1992: 329.

³⁴ Gutiérrez Koester 2001: 21.

In der Folge verschmelzen im Mittelalter die Bezeichnungen der Wasserwesen: „Die Darstellung der Sirene als fischschwänzige Frau [konvergiert ...] mit der anderer Wasserfrauen und [wird] so zum Synonym von Nymphe, Nixe, Seeweib, Meerjungfrau usw.“³⁵ Dementsprechend gehören diese Naturwesen zwei Elementen an, in welchen sie vertreten sind und leben können, dem Wasser und der Erde. Die neu geprägten Wasserfrauen bestechen vor allem durch ihre Anmut und Schönheit, die sie schon seit der Antike gezielt einsetzen, um den Männern zum Verhängnis zu werden.³⁶ In zunehmendem Maße halten sie sich im Gegensatz zu den ursprünglichen Sirenen in Teichen oder Seen auf, also in Gewässern, die kleiner und überschaubarer sind, durch ihre Tiefe den Menschen dennoch gefährlich werden können.³⁷ Angesichts dieses Lebensraumes kann den Wasserwesen durchaus das Sprichwort ‚stille Wasser gründen tief‘ zugeschrieben werden.

Vielleicht aufgrund des dunklen Charakters des Sees oder des Teiches, vielleicht durch die Affinität der Nixen zu den verteuflten Sirenen – die in diesen Gewässern wohnenden Geschöpfe wurden dem dunklen Charakter dieser Gewässer angemessen und verwandelten sich rasch in verführerische Nixen dämonischen Charakters.³⁸

Das Schicksal der weiblichen Wasserwesen lässt einen Zusammenhang mit der gesellschaftlichen Stellung der Frau erahnen. Vom Sündenfall Adams und Evas Gebrauch machend, schreibt die christliche Kirche den Frauen eine Minderwertigkeit, Willenlosigkeit und auch Glaubensschwäche zu, wodurch sie „mit chthonischen und teuflischen Mächten in Beziehung gebracht und als Ursprung des Bösen gesehen“³⁹ werden können.⁴⁰ Aus diesem Grunde muss sich die Frau dem Mann in der patriarchalischen Gesellschaft unterordnen – ebenso ergeht es der Wasserfrau, vor allem in der romantischen Literatur.

³⁵ Gutiérrez Koester 2001: 43.

³⁶ Vgl. ebd. S. 46.

³⁷ Vgl. ebd. S. 48.

³⁸ Ebd. S. 49-50.

³⁹ Ebd.

⁴⁰ Vgl. Volmari 1992: 331-332.

3. Wasserwesen in der westeuropäischen Literatur

Vermehrt wird auf die Wasserfrau als beliebtes Motiv für die Literatur und Kunst zurückgegriffen. Ihre nun so populäre Darstellung entspricht nicht mehr jener der Antike, sondern bereits dem von der Kirche geprägten Bild der sich unterwerfenden und ihre Macht verlierenden Wasserfrau. Ein frühes Beispiel ist die Melusine des 12. Jahrhunderts, die sich dem Mann in ihrer Mahrtenehe unterwerfen muss. Laut Gutiérrez Koester bleibt sie „die übernatürliche und deshalb gefährliche Frau, doch wird sie gleichzeitig auf das Bild der minderwertigen und untergeordneten Frau reduziert, die letztendlich aus der Zivilisation ausgeschlossen wird.“⁴¹

Vor allem in der Romantik, aber auch im bürgerlichen Realismus werden die Wesen der Mythologie herangezogen „um [den Mythos] entweder neu zu gestalten, ihn zu domestizieren oder ihn an die neue Weltanschauung anzupassen“⁴². Großes Interesse verursachen die mannigfaltigen Eigenschaften der Wasserfrauen wie Erotik, Mütterlichkeit, Macht über Leben und Tod und die in der Romantik so beliebte Naturverbundenheit.⁴³ Gutiérrez Koester beschreibt diese Wesensmerkmale als „alles, wovor der Mann Angst hat, aber gleichzeitig auch [als] alles, was er begehrt.“⁴⁴ Diese Charakteristika, allen voran die den Nixen anhaftende Fruchtbarkeit und Furchtbarkeit, spiegeln sich sowohl in der westeuropäischen als auch in der ostslawischen romantischen Literatur wider.

In der Neuzeit findet durch den vermehrten Einfluss des Christentums „eine progressive Entdiabolisierung und Domestizierung der Melusine und überhaupt der Gestalt der Wasserfrau im Kontext der patriarchalen Mythenwelt statt.“⁴⁵ Bewahrt haben sich die Wasserfrauen jedoch einige Merkmale matriarchalischer Herkunft, wie beispielsweise „ihre übernatürlichen Fähigkeiten, ihre Tüchtigkeit und die tadellose Ausführung ihrer Funktionen als Geliebte und Mutter“⁴⁶. Dennoch streben speziell die Wasserfrauen der romantischen Literatur nach einer Erlösung aus ihrem Naturzustand, sie sind beharrlich auf der Suche nach einem Mann, der sie befreien und ihnen durch die christliche Ehe eine Seele und eine aktive

⁴¹ Gutiérrez Koester 2001: 61.

⁴² Ebd. S. 5.

⁴³ Vgl. ebd.

⁴⁴ Ebd. S. 6.

⁴⁵ Ebd. S. 62.

⁴⁶ Ebd. S. 8.

Teilnahme an der Gesellschaft ermöglichen kann.⁴⁷ Laut Gutiérrez Koester werden den Wasserfrauen

mit missionarischem Eifer ein Integrations- und Erlösungswunsch zugeschrieben, der als Unterwerfung zu verstehen ist und somit mit Sicherheit nicht auf ihre göttlichen Ursprünge, sondern ausschließlich auf den patriarchalischen Versuch zurückzuführen ist, die bedrohende Macht der Frau auf ein mangelhaftes und untergeordnetes Weiblichkeitsbild zu reduzieren.⁴⁸

Verantwortlich dafür ist wohl ein der christlichen Kirche unbegreifliches, „trotz ihrer Gottlosigkeit [...] von gesellschaftlichen Problemen verschontes und sorgenfreies Leben“⁴⁹, das energisch bekämpft werden muss. Die Wasserwesen werden, wie bereits erwähnt, mit der Erbsünde belastet, während die Sirenen und Nymphen des Altertums ohne Religion ein unbekümmertes Leben geführt haben. Nur durch die Ehe mit einem Sterblichen können die Wasserfrauen auf eine Seele hoffen, die es ihnen ermöglicht, nach dem Tode ein ewiges Leben im Himmel führen zu können.⁵⁰ Auch Paracelsus, der die Naturgeister ihren Elementen Wasser, Feuer, Erde und Luft zuordnet, ist der Ansicht, dass die Wasserwesen durch eine Eheschließung eine Seele und so eine Erlösung aus ihrer ausweglosen Situation erhalten.⁵¹ Die christliche Kirche betrachtet die Seele als ein den Menschen auszeichnendes Kriterium, das eine Überlegenheit gegenüber den Wassergeistern bewirkt.⁵² Das Hoffen, eine Seele zu erlangen, ist für die Wasserfrauen meist aussichtslos und „der Kampf um [diese ...] scheitert [...] immer an den christlich-sozialen Diktaten der männlichen Gesellschaft.“⁵³

Eines der Pionierwerke in Bezug auf die Thematik Wasserfrau stellt *Das Donauweibchen* dar, ein ‚romantisch-komisches Volksmärchen mit Gesang‘, das 1798 als Bühnenstück für das Leopoldstädter Theater in Wien von Karl Friedrich Hensler verfasst und vom Singspielkomponisten Ferdinand Kauer vertont wird. Das Sujet ist jedoch keinesfalls neu: Laut Kraß „handelt es sich um eine dramatische Bearbeitung des Romans *die Saal-Nixe. Eine Sage der Vorzeit*“⁵⁴ des Jahres 1795 von Christian August Vulpius, eines Schwagers von Johann Wolfgang von Goethe. Vulpius‘ Werk kann somit als „Urtext der romantischen

⁴⁷ Vgl. Otto 2001: 33.

⁴⁸ Gutiérrez Koester 2001: 8.

⁴⁹ Ebd. S. 52.

⁵⁰ Vgl. ebd.

⁵¹ Vgl. Petzoldt, L. *Kleines Lexikon der Dämonen und Elementargeister*. München: Beck, 1995: 61-62.

⁵² Vgl. Gutiérrez Koester 2001: 62.

⁵³ Ebd.

⁵⁴ Kraß, A. *Meerjungfrauen. Geschichten einer unmöglichen Liebe*. Frankfurt am Main: Fischer, 2010: 165.

Nymphendichtung“⁵⁵ gesehen werden, auf dem nicht nur *Das Donauweibchen*, sondern auch weitere Schöpfungen der Romantik basieren. Ähnlich wie die folgenden Werke handelt *Die Saal-Nixe* bereits von einer Dreiecksbeziehung, nämlich zwischen dem Ritter Albrecht von Berka, der Nympe Hulda und der menschlichen Braut Bertha, und den daraus resultierenden Problemen. Diese Thematik wird von Hensler nur wenige Jahre später von der Saale an die Donau verlegt und damit weit erfolgreicher als das Original aus Thüringen.⁵⁶ Böschenstein verweist als Vorlage für *Das Donauweibchen* auch auf die Sage vom Ritter Stauffenberg, die wohl im 14. Jahrhundert entstanden ist und sich über Jahrhunderte hinweg großer Beliebtheit erfreut hat. Wiederum lässt sich eine Parallele zum *Donauweibchen* erkennen, Ritter Stauffenberg verlässt seine Meerfey für eine menschliche Braut, doch im Gegensatz zu Henslers Stück übt die Wasserfrau Rache und bestraft ihren untreuen Geliebten drei Tage nach der Hochzeit mit dem Tode.⁵⁷ Zudem wird im *Donauweibchen* ein charakteristisches Merkmal für die Romantik erkennbar, nämlich das wachsende Interesse an regionalen Sagen und Märchen.⁵⁸

Dem Sujet der Wasserfrau widmet sich auch Friedrich de la Motte Fouqué in seinem Werk *Undine* aus dem Jahre 1811. Es erscheint mit hoher Wahrscheinlichkeit als Reaktion auf die Wiener Zauberoper *Das Donauweibchen*, worauf vor allem die Namen der Protagonisten deuten: „[Das] Donauweibchen heißt Hulda, Huldbrand Fouqués Protagonist; seiner Bertalda entspricht die Wiener Opernbraut Bertha.“⁵⁹ Friedrich de la Motte Fouqué verleiht seiner *Undine* auch dadurch, dass der Handlungsort wie zuvor in *Das Donauweibchen* an der Donau gelegen ist, einen hohen Stellenwert in der westeuropäischen Literatur.

Mit der literarischen Schöpfung der *Undine* läutete ihr Autor Friedrich de la Motte Fouqué [ein] neues Zeitalter für die der Menschenwelt nahen Elementargeister ein und bereitete den Boden für eine neue Generation individualisierter Naturwesen. Die Undine-Erzählung stieß nicht nur bei den (literarisch gebildeten) Zeitgenossen auf begeisterten Widerhall, ihrem Erfinder brachte allein sie Weltruhm ein.⁶⁰

⁵⁵ Kraß 2010: 165.

⁵⁶ Vgl. ebd. S. 192; ebd. S. 205.

⁵⁷ Vgl. Böschenstein, R. „Undine oder das fließende Ich.“ *Sehnsucht und Sirene. Vierzehn Abhandlungen zu Wasserphantasien*. Hrsg. I. Roebling. Pfaffenweiler: Centaurus, 1992. 101-130, hier S. 103.

⁵⁸ Vgl. Volmari 1992: 335.

⁵⁹ Böschenstein 1992: 103.

⁶⁰ Beßler, G. *Von Nixen und Wasserfrauen*. Köln: Dumont, 1995: 116.

Wie in der Romantik verbreitet verliert die Wasserfrau bei Fouqué fast gänzlich ihre übernatürlichen Fähigkeiten und ordnet sich dem Mann, dem Ritter Huldbrand, unter. Nur die Gabe, ihn mit einem Kuss töten zu können, erinnert noch an ihre göttliche Abstammung. Es „findet also eine Christianisierung und Domestizierung der Wasserfrau statt.“⁶¹ Von all den ursprünglichen Eigenschaften bleiben ihr zunächst noch die Schönheit und Anziehungskraft auf den Mann, wodurch „die gesamte europäische Literatur [...] mit Vorliebe die fatalen Konsequenzen [darstellt], die die Begegnung eines Mannes mit einer Wasserfrau haben [kann].“⁶²

Die so anziehende natürliche Wildheit, die Undine vor ihrer Beziehung mit Huldbrand auszeichnet, verliert sie durch die Ehe und den Erhalt der Seele während der Hochzeitsnacht. Ganz im Gegenteil zu anderen Wasserfrauen ist es in *Undine* nicht die Protagonistin selbst, die eine Seele erlangen möchte, sondern vielmehr der Wassergeist Kühleborn, der sie in der Menschenwelt aussetzt, um ihr eine Ehe und somit eine Beseelung zu ermöglichen. Die Welt der Elementargeister wird negativ dargestellt und für Undine ist ein besseres Leben nur unter den Sterblichen gewährleistet.⁶³ Die unrealistisch rasche und einem Identitätsverlust gleichkommende Wandlung der Undine wird von Böschenstein folgendermaßen beschrieben:

[Dass] die Fähigkeit zu Einfühlung und Hilfsbereitschaft in einem einzigen Akt erworben wird und nicht, wie es der Realität entspricht, in einem langsamen [Prozess], gehört zu den Lizenzen der allegorisierenden Gestaltung psychischer Phänomene bei den Romantikern.⁶⁴

Die Seele verliert sie nach ihrer erzwungenen Rückkehr ins Wasserreich allerdings nicht, dennoch muss sie nach den Gesetzen der Wassergeister Rache üben, als sich ihr Ehemann der Untreue schuldig macht. Selbst in dieser Situation ist Undine einem Mann, nämlich ihrem Oheim Kühleborn, untergeordnet und muss seinen Anweisungen Folge leisten. Obwohl der Adelige Huldbrand mehr Gefallen an seiner natürlichen Geliebten zu haben scheint, vermutlich auch, weil sie nicht dem in der Romantik gängigen Verhaltensmuster des keuschen Mädchens entspricht, kann die Frau vom Hofe den Geliebten der anderen für sich gewinnen.⁶⁵

⁶¹ Gutiérrez Koester 2001: 9.

⁶² Ebd. S. 50.

⁶³ Vgl. Otto 2001: 61-62; Schmitz-Emans, M. *Seetiefen und Seelentiefen. Literarische Spiegelungen innerer und äußerer Fremde*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2003: 114.

⁶⁴ Böschenstein 1992: 112.

⁶⁵ Vgl. Otto 2001: 63.

Fouqué stellt mit Trauer fest, [dass] Sinnlichkeit und christlich-bürgerliche Ehe nicht miteinander vereinbar sind. Dieser unauflösbare Widerspruch hat zur Folge, [dass] Figuren wie Undine und Huldbrand dazu verurteilt sind, nie miteinander leben zu können.⁶⁶

Typisch für die Romantik wählt Fouqué für die Handlung seiner *Undine* das Mittelalter mit seinen Burgen und Turnieren neben dem düsteren Zauberwald und der wundervollen Unterwasserwelt, die aus Schlössern mit kristallinen Dächern besteht und von Wassergeistern bewohnt wird.⁶⁷

Die Verarmung der rationalisierten Welt der Aufklärung mündete in die romantische Wiederentdeckung des Elementarhaften und Phantastischen, die mit einem neuen Interesse für die Gestalt der Wasserfrau einherging.⁶⁸

Nur wenig später folgt im Jahre 1824 ein weiteres bedeutendes Werk der deutschen Romantik mit dem Sujet der Wasserfrau. Heinrich Heines *Die Lore-Ley* beruht auf der 1800 entstandenen Ballade *Lore Lay* von Clemens Brentano, in welcher die Protagonistin mit ihrer Attraktivität viele Männer ins Verderben stürzt, selbst schließlich das gleiche Schicksal erleidet, als sie von ihrem Liebsten verlassen wird. Auf dem Weg ins Kloster möchte sie sich von der Weltlichkeit verabschieden und lässt sich auf dem sagenumwobenen Felsen Loreley am Rhein nieder. Dort erblickt sie das Schiff, auf dem sie ihren Geliebten vermutet, lehnt sich zu weit vor und stürzt in den Tod.⁶⁹

Obwohl die *Lore-Ley* Heines auch nach dem Felsen benannt ist, verändert der Schriftsteller die Thematik nicht unwesentlich, indem er das Gedicht aus der Sicht eines Schiffers erzählt, der vom wunderbaren Gesang und der märchenhaften Stimme der auf dem Felsen lebenden Nixe so ergriffen ist, dass er mit seinem Schiff die Felsenriffe rammt und von den Wellen verschlungen wird. Heinrich Heines *Lore-Ley* nimmt somit Charakteristika der Sirenen an, da die Schönheit am Rhein den Schiffer mit ihrem Gesang, „einer gewaltigen Melodei“, ins Verderben stürzen will.⁷⁰ Das Motiv des Haarekämmens, mit dem Heinrich Heine seiner Protagonistin einen unwiderstehlichen Zauber verleiht, wird in der Romantik immer wieder aufgegriffen und knüpft „an das alte Luxuria-Motiv“⁷¹ an, welches die

⁶⁶ Gutiérrez Koester 2001: 94.

⁶⁷ Vgl. ebd. S. 73; Otto 2001: 61.

⁶⁸ Ebd. S. 75.

⁶⁹ Vgl. Gutiérrez Koester 2001: 65-73; Kraß 2010: 275-280.

⁷⁰ Vgl. ebd. S. 72.

⁷¹ Ebd.

Zügellosigkeit, Vergnügungssucht und den Übermut der Frau beschreibt und somit eine Verbindung mit der Todsünde Wollust der katholischen Kirche erkennen lässt. Große Popularität erlangt Heinrich Heines Gedicht im Jahre 1838 infolge seiner Vertonung durch Friedrich Silcher, in dieser Form wird es im 19. Jahrhundert als Volkslied gesungen.⁷²

In dieser Zeit, besonders während der Epoche des Biedermeiers, schwinden zum Teil die ursprüngliche Attraktivität, Erotik und auch die wunderschöne verlockende Stimme der Wasserfrau, mehr und mehr gleicht sie einer aufopfernden und naiven Kindfrau.⁷³

Rebellierte die Frau dagegen, so handelte sie widernatürlich, gegen ihren Naturcharakter, gegen ihre nun als primäre Geschlechtsmerkmale festgeschriebenen Eigenschaften wie sanft, liebend, sorgend, bescheiden, zärtlich, tugendhaft, duldend, triebverzichtend.⁷⁴

Dennoch werden in der Folge viele namhafte Autoren der westeuropäischen Literatur von Werken wie *Das Donauweibchen* und *Undine* beeinflusst, beispielsweise Hans Christian Andersen, der 1837 *Die kleine Meerjungfrau* (*Den lille Havfrue*) schreibt.⁷⁵ Der Schriftsteller verzichtet auf eine Identität der Meerjungfrau, indem er von einer Namensgebung absieht. Er kennzeichnet sie allerdings mit dem im Mittelalter entstandenen Fischeschwanz. Betört vom Leben an Land und von einem Prinzen, dem sie das Leben rettet, wird die kleine Meerjungfrau höchst unglücklich in der Unterwasserwelt und besucht schließlich die Meerhexe.⁷⁶ Im Gegenzug für Beine, die sie nun statt des Fischeschwanzes erhält, muss sie ihre Stimme opfern und es innerhalb kürzester Zeit schaffen, die Liebe des Prinzen zu gewinnen, denn sonst würde sie sich in Meerschäum verwandeln. Der Prinz schenkt jedoch seine Zuneigung einer Adelligen und zwar jener, die er für seine eigentliche Retterin hält. Die Meerjungfrau ist einerseits außerstande, in diese Liebe einzugreifen, andererseits bringt sie es nicht übers Herz, den Prinzen zu töten, wodurch die Hoffnung, noch einmal in das Unterwasserreich ihres Vaters zurückzukehren, erlischt. Verzweifelt stürzt sie sich ins Meer, nimmt die Gestalt eines Luftgeistes an und hat noch einmal die Möglichkeit, durch gute Taten eine Seele zu erlangen.

⁷² Vgl. Otto 2001: 70.

⁷³ Vgl. ebd. S. 10.

⁷⁴ Barta, I. „Der disziplinierte Körper. Bürgerliche Körpersprache und ihre geschlechtsspezifische Differenzierung am Ende des 18. Jahrhunderts.“ *Frauen, Bilder, Männer, Mythen. Kunsthistorische Beiträge*. Hrsg. I. Barta et al. Berlin: Dietrich Reimer, 1987. 84-106, hier S. 91.

⁷⁵ Vgl. Kraß 2010: 11.

⁷⁶ Vgl. Beßler 1995: 121.

Mit Andersen verwandelt sich die Wasserfrau – ganz der biedermeierlichen Vorstellung entsprechend – in eine kastrierte Menschenfrau. Besonders hier wird deutlich, wie eng die Wasserfrau mit der Rolle der Frau in der Gesellschaft zusammenhängt. Die kleine Seejungfrau hat den mächtigen und verzaubernden Gesang der Sirenen und der Loreley verloren. Die Verführungskünste und die erotische Ausstrahlung der Nymphen sind ihr auch fremd. Das Ideal der Fruchtbarkeit und Mütterlichkeit, das die mittelalterliche Melusine noch besaß, ist ebenfalls verschwunden. Die übernatürliche, ursprünglich göttliche Macht über den Mann, wie sie in der Staufener Sage zum Ausdruck kommt, als die Fee den Ritter mit dem Tod bestraft, und in den späteren Wasserfrauen noch in einem gewissen Grad wiederzuerkennen ist, ist in der Seejungfrau zu Unterwerfung und Selbstbestrafung deformiert worden. Sie ist zu schwach, um sich selbst zu retten und zieht es vor, für den Prinzen zu sterben. Dieser Wasserfrau ist nicht einmal die Naturdämonie geblieben, die die romantische Undine noch aufwies. Alle Eigenschaften, die noch auf ihre ursprüngliche Gestalt als Göttin weisen können, sind in ihr definitiv ausgelöscht. Übriggeblieben ist eine sprachlose, stumme, asexuelle und verstümmelte weibliche Gestalt, deren Identitätsverlust sie als Frau völlig annulliert [sic!] hat.⁷⁷

Auch nach dem großen Erzähler Hans Christian Andersen werden noch viele weitere namhafte Literaten und Künstler bis in die Gegenwart vom Zauber der Wasserfrauen inspiriert. Berühmte Beispiele dafür sind Oscar Wildes *The Fisherman and his Soul* aus dem Jahre 1891, Edvard Munchs *The Lady from the Sea* von 1896 oder auch Ingeborg Bachmanns Werk *Undine geht*, das im Jahre 1961 entstanden ist.

⁷⁷ Gutiérrez Koester 2001: 10-11.

4. Rusalki in der ostslavischen Folklore

Sehr ähnlich den bisher als faszinierende Wesen beschriebenen Wasserfrauen der Antike und der westeuropäischen Literatur sind jene der slavischen Folklore, laut Grübel gegenwärtig hauptsächlich die der bulgarischen, kroatischen und serbischen Volkskunst, doch auch jene der slowakischen.⁷⁸ Die Rusalka (русалка), wie sie in der ostslavischen Folklore genannt wird, gehört zu „den ältesten Schichten im Volksglauben und in der schöpferischen Phantasie der Slaven“⁷⁹. Sie gilt als das russische Pendant zu den griechischen Najaden und Sirenen,⁸⁰ der deutschen Lore-Ley, der französischen Ondine und der keltischen Melusine.⁸¹ Um das Phänomen der Rusalka deuten zu können, ist das Verständnis der Naturreligion der Ostslaven und deren Veränderung durch den Einfluss des Christentums erforderlich.

4.1. Die Naturreligion der Ostslaven

Wie alle Völker haben auch die Slaven mit Naturphänomenen verbundene Geister verehrt, wobei die dominanteren personifiziert und als Götter und Göttinnen geachtet worden sind. Besonders jene Wesen, die mit Sonne, Mond, Donner, Blitz, Wind und Feuer identifiziert werden und damit die größte Auswirkung auf die Menschen und ihr Leben und im Weiteren auf die Saisonen und die Ernte haben, werden angebetet und durch spezielle Bräuche gewürdigt.⁸² Naturgemäß ist die religiöse Entwicklung der Slaven nicht einheitlich, am deutlichsten ausgebildet jedoch in jenen Regionen, wo sich das Christentum am spätesten verbreitet hat. Vor allem die Landbevölkerung, aber sicherlich auch Stadtbewohner akzeptieren die christliche Religion erst weit nachdem das Christentum in der Kiever Rus‘ 988 angenommen worden ist.⁸³ Vermutlich haben sich zuerst die herrschende Oberschicht,

⁷⁸ Vgl. Grübel, R. G. *Sirenen und Kometen. Axiologie und Geschichte der Motive Wasserfrau und Haarstern in slavischen und anderen europäischen Literaturen*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 1995: 82.

⁷⁹ Deppermann, M. „Rusalka – Nixe der Slaven. Annäherung an ein ‚ungehobenes Motiv‘.“ *Sehnsucht und Sirene. Vierzehn Abhandlungen zu Wasserphantasien*. Hrsg. I. Roebing. Pfaffenweiler: Centaurus, 1992. 269-292, hier S. 269.

⁸⁰ Vgl. Ivanits, L. J. *Russian Folk Belief*. Armonk: Sharpe, 1989: 76.

⁸¹ Vgl. Hubbs, J. *Mother Russia. The Feminine Myth in Russian Culture*. Bloomington: Indiana University Press, 1988: 29.

⁸² Vgl. Kravchenko, M. *The World of the Russian Fairy Tale*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 1987: 8.

⁸³ Haney, J. V. *An Introduction to the Russian Folktale*. Armonk: Sharpe, 1999: 86.

dann der Mittelstand und erst zuletzt die bäuerliche Bevölkerung des sehr großen Reiches zu dieser neuen Religion bekannt.⁸⁴

Das erste Zeugnis eines slavischen Glaubens stammt vom byzantinischen Geschichtsschreiber Prokop von Caesarea aus dem 6. Jahrhundert, in dem er die Anten und die Sklaviniai und deren Glauben an ein göttliches Wesen, den ‚Herrn der Blitze‘, erwähnt.⁸⁵ Wie im Altertum ist auch bei den slavischen Heiden der Polytheismus vorherrschend, sie fertigen Bildnisse an, Kulte entwickeln sich und die dargebrachten Opfer inkludieren teilweise auch menschliche.⁸⁶ Während die personifizierten Götter der slavischen Heiden bald vergessen sind, besteht der Glaube an eine Welt der Naturgeister bei den Slaven schon seit jeher und ist auch in Redensarten und im Aberglauben bis zum heutigen Tage erhalten geblieben. Die Dämonen haben diesem frühen Glauben zufolge den größten Einfluss auf den Menschen, ihnen werden Erfüllung und Mangel sowie Glück und Katastrophen zugeschrieben. Die größte Gruppe dieser Dämonen wird von Naturgeistern verkörpert, die in Bergen, Bäumen, Gewässern, Steinen und Feldern ihr Leben fristen und zum Teil mit deren Namensgebung in Verbindung gebracht werden. Prokop erwähnt im 6. Jahrhundert neben der Verherrlichung personifizierter Götter auch die Verehrung von Flussnympfen und anderen Geistern, denen ebenso Opfer dargebracht werden.⁸⁷ Diese Zeugnisse werden im 18. Jahrhundert auf die Anbetung der Rusalki übertragen und in dieser Hinsicht Prokop zugeschrieben.⁸⁸ Laut Váňa gelten die Gaben vorwiegend den Elementargeistern, aber auch den Hausgeistern und den verstorbenen Ahnen, „vor allem die ersten Früchte, die erstgeborenen Haustiere oder die ersten erbeuteten Wildtiere.“⁸⁹

Der Unterschied dieser Geister zu den personifizierten Göttern besteht darin, dass sie auf einen spezifischen Aspekt der Natur beschränkt sind und ihr Charakter und ihre Gewohnheiten allgemein auf alle Geister einer Art, zum Beispiel auf alle Luftgeister, zutreffen und nicht individuell einem Gott oder einer Göttin, wie beispielsweise dem Donnergott, eigen sind. Aufgrund ihrer Lebensräume können sie als unmittelbare Nachbarn zu den Menschen gesehen werden und spezielle Riten, welche Magie, Zaubersprüche sowie Beschwörungen inkludieren, sollen einen Einfluss auf den Lauf der Natur sicherstellen. Für

⁸⁴ Vgl. Vlasov, V. G. „The Christianization of the Russian Peasants.“ *Russian Traditional Culture. Religion, Gender, and Customary Law*. Hrsg. M. M. Balzer. Armonk: Sharpe, 1992. 16-33, hier S. 16.

⁸⁵ Vgl. Kravchenko 1987: 9.

⁸⁶ Vgl. ebd. S. 10.

⁸⁷ Vgl. Hubbs 1988: 11; Váňa, Z. *Mythologie und Götterwelt der slawischen Völker. Die geistigen Impulse Ost-Europas*. Stuttgart: Urachhaus, 1992: 103.

⁸⁸ Vgl. Miklosich, F. *Die Rusalien. Ein Beitrag zur slavischen Mythologie*. Wien: Kais. Kön. Hof- und Staatsdruckerei, 1864: 17.

⁸⁹ Váňa 1992: 231.

die Anbetung der Geister sind im Gegensatz zu traditionellen Religionen keine Gebäude oder Bauwerke notwendig, die Bräuche können auf Feldern oder in Wäldern vollzogen und bereits von einem einzigen Bittsteller ausgeführt werden.⁹⁰

Die Beziehung der Slaven zu den Naturgeistern ist jedoch gespalten, denn während die Menschen sie einerseits anbeten und sich in der Not um Hilfe an sie wenden, fürchten sie andererseits ihren Missmut und versuchen ihren Einfluss besonders in Zeiten, in denen die Geister als boshaft gelten, abzuwenden. Überliefert sind Bräuche, die helfen sollen, das Böse zu verhindern, aber auch welche, die die Geister besänftigen und dadurch Fruchtbarkeit und Wohlstand gewährleisten sollen. Diese Rituale folgen generell dem Lauf der Jahreszeiten, da sie vor allem für die Ernte von großer Relevanz sind.⁹¹

Die alte Form des Heidentums reflektiert eine Gesellschaft, deren Existenz vollkommen von der Natur und den Naturgewalten abhängig ist. Die slavischen Ackerbauern und Viehzüchter haben eine besondere Ehrfurcht vor der Erde als Ernährer, Erschaffer und Ursprung allen Lebens. Die Mutter Erde, in der auch die ‚Große Göttin‘ der Antike wiederzuerkennen ist, wird für ihre Fruchtbarkeit angebetet und bei den Ostslaven als Мать – Сыра Земля (wörtlich ‚Feuchte Mutter Erde‘) personifiziert. Der Glaube an diese großartige Göttin ist so stark, dass beispielsweise die Heiden in weißrussischen Gebieten annehmen, es wäre sündhaft, die Erde mutwillig durch menschliches Handeln zu verletzen, einen Pfahl in die Erde zu schlagen oder die Erde vor allem während des Frühlings zu stören, denn in dieser Zeit ist sie schwanger, den Sommer und die Ernte als Geburt sehend.⁹²

Während die ersten Aufzeichnungen über die slavische Mythologie und das Brauchtum hauptsächlich von den Nachbarvölkern stammen, und zwar von byzantinischen Quellen aus dem 6. und 7. Jahrhundert in Bezug auf die Südslaven sowie deutschen und lateinisch verfassten Quellen über die Westslaven, beginnt die ostslavische Historiographie erst im 11. Jahrhundert mit der *Nestorchronik* (*Повесть временных лет*). Daher sind laut Reiter vor allem Volksbräuche und Ortsnamen für die alten Mythen der Slaven aussagekräftig, denn auch die Bylinen (былины), die altrussischen epischen Volkslieder, werden erst spät aufgezeichnet.⁹³

⁹⁰ Vgl. Kravchenko 1987: 23-24.

⁹¹ Vgl. ebd. S. 28.

⁹² Vgl. ebd. S. 24-25.

⁹³ Vgl. Reiter, N. „Mythologie der Alten Slaven.“ *Götter und Mythen im Alten Europa*. Hrsg. H. W. Haussig. Stuttgart: Klett, 1973. 163-208, hier S. 167.

Zwar hatte das russische Volk wegen seines Analphabetentums seine alten Mythen nicht schriftlich tradiert, aber über mündliche Überlieferung hat sich vieles aus der vorchristlichen Kultur und Mythologie erhalten. Durch die wirtschaftliche Rückständigkeit und Isolation Rußlands haben sich viele altslawische Mythen – wenn auch oft nur in fragmentierter oder verzerrter Form – erhalten.⁹⁴

Infolge der Christianisierung der Rus‘ entstehen weitere aufschlussreiche Niederschriften über das Heidentum der Slaven, beispielsweise die hier angeführten Verhaltensregeln über den Umgang der christlichen Bevölkerung mit heidnischen Riten:

того ради не подобаетъ крестьяномъ игръ бѣсовскихъ играти, иже есть плясание, гудба, пѣсни вѣсовскыя и жертва идольская, иже моляться подѣ овиномъ огневи и виламъ и Мокоши, Симу, Реглу и Перуну и Волосу, скотью богу [...], Роду и Рожданицамъ и всѣмъ тѣмъ, иже суть имъ подобни.

[deswegen ziemt es nicht den Christen teuflische Spiele zu spielen, d.h. zu tanzen, zu spielen, teuflische Lieder zu singen und Götzenopfer zu bringen, wie die, welche das Feuer unter der Korndarre, die Vilen, Mokošъ, Sim, Regl, Perun und Volos, den Viehgott, den родъ, die rojdaniцы und alle, die diesen gleich sind, anbeten.]⁹⁵

4.2. Einfluss des Christentums

Erst mit der Etablierung des Christentums und der damit verbundenen Bekämpfung der heidnischen Riten ab dem 10. Jahrhundert gibt es vermehrt Zeugnisse über die slavische Götterwelt.⁹⁶ Der religiöse Einfluss bewirkt sowohl im westeuropäischen als auch im ostslavischen Glauben eine Veränderung im Erscheinungsbild der Wasserfrau. Die Kirche vergleicht die Naturgeister des alten slavischen Glaubens mit jenen Dämonen, die Luzifer unterstützen und deswegen vom Erzengel Michael aus dem Himmel vertrieben werden. Laut Legenden werden die Teufel, die in Erdhöhlen geraten, zu Zwergen (карлики), jene, die ins Wasser oder in den Wald fallen, zu Wasser- und Waldgeistern (водяные beziehungsweise лешие), jene, die in der Luft bleiben, zu Luftgeistern (воздушные) und jene, die sich den Häusern oder Menschen zuwenden, als Hausgeister betrachtet (домовые). Diese Herkunft der Geister ist in die Folkloretradition integriert worden.⁹⁷

⁹⁴ Blumenschein, J. *Tiefenpsychologische Aspekte des Weiblichen im russischen Märchen*. Diplomarbeit. Wien: Universität Wien, 1999: 24.

⁹⁵ Zitiert nach Mansikka, V. J. *Die Religion der Ostslaven. I. Quellen*. Helsinki: Suomalainen Tiedekatemia, 1922: 151.

⁹⁶ Vgl. Váňa 1992: 64.

⁹⁷ Vgl. Kravchenko 1987: 31.

Regelmäßige Anspielungen auf heidnische Riten und Götzendienste in den religiösen Schriften vom 11. bis zum 17. Jahrhundert, die sogenannte ‚dämonische‘ Bräuche anprangern, weisen auf den Widerwillen der Ostslaven, ihrem alten Glauben zu entsagen, hin. Besonders im russischen Norden können aufgrund seiner geographischen Distanz zum südlichen Großrussland, in dem die Christianisierung der Rus‘ stattgefunden hat, Mythen und alte Bräuche über einen größeren Zeitraum bewahrt werden.⁹⁸ Laut Vlasov müssen für eine umfassende Christianisierung spirituellen Werte, Mythologie, Rituale und Symbole vom Großteil der Bevölkerung anerkannt und auch praktiziert werden.⁹⁹ Um diesem Prozess Wirksamkeit zu verleihen, gleicht die Kirche trotz ihres eigenen Widerwillens manche christliche Traditionen an die heidnischen an, wodurch in Russland eine Art Doppelglaube (двоеверие) entsteht, der sowohl die Anbetung göttlicher Geschöpfe als auch die Verehrung der Naturelemente gleichermaßen erlaubt.¹⁰⁰ Da eine Vielzahl der heidnischen Bräuche an den Agrarkalender gebunden ist, werden diese zur Vereinheitlichung mit jenen christlichen Anlässen, die eine zeitliche Verknüpfung erlauben, zusammengelegt und somit neue Rituale kreiert.¹⁰¹

С [праздниками] церковь повела двоякую борьбу: частично она путем проповедей и запрещений пыталась их уничтожить, частично же приспособливала их к своим целям и приурочивала к праздникам своего церковного календаря.¹⁰²

Welch hohen Stellenwert die Mythologie im Leben der Ostslaven einnimmt, lässt sich unter anderem an der Tatsache erkennen, dass viele der Natur- und Ahnengeister in den Volksmärchen vertreten sind.¹⁰³

Der mit der Natur verbundene Mensch hat zwar auf seine Götter verzichtet und sie durch die Heiligen ersetzt, dennoch hing er hartnäckig den Wesen an, die er in den Naturerscheinungen wahrnahm und mit denen er auf magische Weise Umgang pflegte. Eben darum hat sich aus dieser Schicht des alten Glaubens so viel bis in die Neuzeit hinein erhalten, wenn auch in modifizierter und örtlich unterschiedlicher Form, zumeist als eine Überlieferung, deren ursprünglicher Sinn und Gehalt vergessen wurde.¹⁰⁴

⁹⁸ Vgl. Reiter 1973: 166.

⁹⁹ Vlasov 1992: 16.

¹⁰⁰ Vgl. Kravchenko 1987: 22-23; Vlasov 1992: 17-18; Haney 1999: 46.

¹⁰¹ Vgl. Vlasov 1992: 19.

¹⁰² Пропп, В. Я. *Русские аграрные праздники. Опыт историко-этнографического исследования*. Москва: Лабиринт, 2000: 7.

¹⁰³ Vgl. Kravchenko 1987: 228-229.

¹⁰⁴ Váňa 1992: 103.

Der heidnische Glaube hält sich laut Kravchenko sogar bis ins frühe 20. Jahrhundert, in dem nach wie vor in der Umgebung von Gewässern und Wäldern den Geistern Opfer in Form von Brot und farbigen Bändern, die Bäume schmücken, dargebracht werden.¹⁰⁵ Auch laut Reiter dürfte die genuine slavische Geisterwelt bis in die 1920er Jahre oder sogar länger bewahrt worden sein, hat sich aber „infolge der Technisierung und des gesellschaftlichen Strukturwandels“¹⁰⁶ in den von slavischen Wurzeln geprägten Ländern überwiegend verflüchtigt. Die Mythologie bleibt vor allem in Volksbräuchen sowie in Sagen und Volksmärchen bestehen, wenngleich die Menschen die Herkunft dieser Traditionen nur noch teilweise deuten können.¹⁰⁷ Auch in der Volkskunst und im Kunsthandwerk leben die mythischen Gestalten weiter.¹⁰⁸

Vom Christentum sind die slavischen Dämonen im großen [sic!] und ganzen [sic!] verschont geblieben. Da und dort hat sich der Geisterglaube zwar christlichen Vorstellungen assimiliert, doch haben sich die Dämonen, eben weil sie ein so fester Bestandteil des Volksglaubens waren, dem Christentum gegenüber viel widerstandsfähiger gezeigt als die alten Heidengötter, deren Schicksal schon im 13. [Jahrhundert] als besiegelt gelten kann.¹⁰⁹

4.3. Unterscheidungen der ‚toten Seelen‘

Laut Kravchenko wird im Aberglauben vieler Völker und auch in jenem der Slaven eine klare Abgrenzung zwischen zwei divergenten Arten von Seelen Verstorbener getroffen. In die erste Kategorie fallen die freundlichen Roditeli (родители), von welchen man annimmt, dass sie nur zu bestimmten Anlässen und nur auf Einladung ihrer Verwandtschaft zu ihrem ehemaligen irdischen Zuhause zurückkehren, weswegen ihnen alljährlich mehrere Male Gedenkveranstaltungen gewidmet werden.¹¹⁰ Dieser Ahnenkult kommt auch in den Volksmärchen zum Ausdruck, in welchen nicht selten tote Mütter oder Väter ihren Kindern aus dem Jenseits behilflich sind und sie weiterhin vor Unheil beschützen.¹¹¹

Der zweiten Kategorie werden die sogenannten Mertvjaki (мертвяки), Mertvecy (мертвецы) oder Založnye (заложные, vom Russischen Verb заложить, welches unter

¹⁰⁵ Vgl. Kravchenko 1987: 24.

¹⁰⁶ Reiter 1973: 170.

¹⁰⁷ Vgl. ebd.

¹⁰⁸ Vgl. Ovsjannikov, J. *Russian Folk Arts and Crafts*. Moscow: Progress, 1968: 30.

¹⁰⁹ Reiter 1973: 170.

¹¹⁰ Vgl. Kravchenko 1987: 42-43.

¹¹¹ Vgl. ebd. S. 229.

anderem ‚etwas an den falschen Ort legen‘ bedeutet) zugeordnet, die Menschen beschreiben, die eines frühzeitigen, gewaltsamen oder unnatürlichen Todes gestorben sind, beispielsweise durch Ertrinken, Verbrennen, Erfrieren, einen Fluch oder tödlichen Blitzschlag, vor allem aber durch Selbstmord. Ebenso wie das Christentum machen die Heiden für einen solchen Tod Dämonen und böse Geister verantwortlich. Zu den Založnye zählen aber auch jene Menschen, die zu Lebzeiten mit bösen Geistern in Kontakt gewesen sind und aus den von ihnen erlangten übernatürlichen Kräften Nutzen gezogen haben, wie Hexen, Zauberer und sogar Vampire.¹¹² Dieser Art von Toten wird nachgesagt, sie würde die restlichen Lebensjahre, die ihr bei der Geburt zugeteilt worden sind, noch ‚ausleben‘, und zwar im Gegensatz zu den freundlichen Toten in der Nähe der Menschen und unweit des Ortes ihres Todes oder Grabes.¹¹³ Da man vermutet, sie hätten einen Bund mit dem Bösen geschlossen, wird ihnen keine traditionelle Bestattung zuteil, häufig werden sie nicht einmal begraben, sondern in Sümpfe geworfen oder anderweitig ‚entsorgt‘. Dadurch besteht für sie keine Hoffnung ins Jenseits einzutreten und ebenso keine Veranlassung, jenen Menschen, die ihnen das ewige Leben verwehrt haben, behilflich oder nützlich zu sein. Ganz im Gegenteil nimmt man an, sie würden alles in ihrer Macht Stehende tun, um den Lebenden ihr Dasein zu erschweren oder sie mit dem Tod zu bestrafen.¹¹⁴ Laut Vinogradova fürchten die Slaven weniger die Auslöschung ihres Lebens als die Rückkehr der Toten, um mit ihnen abzurechnen.¹¹⁵ „An den Lebenden versuchen sie sich für die ihnen zugefügte Unbill zu rächen.“¹¹⁶

Diese ‚toten Seelen‘ behalten ihr irdisches Temperament und die Fähigkeit, frei auf der Erde zu wandeln, vor allem um den Menschen Unheil zu bringen. In der Bevölkerung besteht sogar die Vermutung, dass sie für Krankheiten, Dürre oder Frost verantwortlich seien. Solchen Toten wird zum Teil sogar ein Holzpflöck ins Herz gestoßen oder der Kopf abgetrennt, um auf diese Weise mögliche Übeltaten aus dem Jenseits abzuwenden.¹¹⁷ Laut Kravchenko besagen Aufzeichnungen vom 13. bis zum 19. Jahrhundert, dass in Zeiten von Dürre oder Ernteausfällen die angeblichen Založnye exhumiert und kremiert worden sind, mit dem Ziel sie zu besänftigen.¹¹⁸ Dieser Einteilung der Seelen Verstorbener stimmt auch

¹¹² Vgl. Kravchenko 1987: 42-43; Vinogradova, L. N. „Notions of ‚Good‘ and ‚Bad‘ Death in the System of Slavic Beliefs.“ *Etnolog* 9.1 (1999): 45-49, hier S. 49.

¹¹³ Vgl. ebd. S. 43.

¹¹⁴ Vgl. Máchal, J. „Slavic Mythology.“ *The Mythology of all Races. Vol. III. Celtic, Slavic*. Hrsg. L. H. Gray. Boston: Jones, 1918. 215-314, hier S. 231.

¹¹⁵ Vgl. Vinogradova 1999: 49.

¹¹⁶ Reiter 1973: 169.

¹¹⁷ Vgl. Máchal 1918: 231.

¹¹⁸ Vgl. Kravchenko 1987: 44.

Dittrich zu und erwähnt, dass bereits die Uralvölker dem guten beziehungsweise schlechten Einfluss der Ahnen, je nach Art des Todes dieser Seelen, Glauben geschenkt haben.¹¹⁹ Besonders in den russischen Märchen werden oftmals die Begegnungen der Menschen mit den Verstorbenen, seien es nun die freundlichen und hilfsbereiten oder die bösen und unheilbringenden, sowie deren Übergangsriten ins Jenseits thematisiert.¹²⁰

Obwohl der Begriff *Založnye* alle ‚toten Seelen‘, die eines unnatürlichen Todes gestorben sind, umfasst, treffen die Menschen eine Differenzierung nach Geschlecht, Alter und Charakter. Naturgemäß besteht eine Diskrepanz zwischen der Seele eines Mörders und jener eines Mädchens, das aus Kummer und unerwiderter Liebe aus dem Leben geschieden ist. Folglich werden vor allem Frauen und Kinder mit besonderer Rücksichtnahme behandelt, was sich besonders in den Bräuchen und Traditionen widerspiegelt.¹²¹

4.4. Die Rusalka

Rusalki (русалки) personifizieren eine Art der zuvor beschriebenen ‚unreinen Toten‘, genauer gesagt Mädchen, die eines vorzeitigen und unnatürlichen Todes gestorben sind oder auch Kinder (мавки), die tot geboren oder nicht rechtzeitig beziehungsweise nachträglich getauft worden sind.¹²²

В научной литературе высказывают мнение, что русалки в народном представлении – это души людей, умерших неестественной или насильственной смертью, или души детей, умерших без крещения.¹²³

In den meisten Fällen verkörpern sie jedoch die Seelen unehelich schwanger gewordener Mädchen, die sich selbst aus Kummer in einem Fluss ertränkt oder an einem Baum erhängt haben, da sie von ihrem Geliebten oder sogar einem Elternteil verlassen worden sind.¹²⁴ Auch in einen tödlichen Unfall verwickelte Mädchen oder jene, die während ihrer Verlobungszeit

¹¹⁹ Vgl. Dittrich, Z. R. „Zur religiösen Ur- und Frühgeschichte der Slaven.“ *Jahrbücher für Geschichte Osteuropas* 9.4 (1961): 481-510, hier S. 485.

¹²⁰ Vgl. Blumenschein 1999: 24.

¹²¹ Vgl. Kravchenko 1987: 45.

¹²² Vgl. Ivanits 1989: 75; Benwell & Waugh 1962: 178.

¹²³ Пропп 2000: 92.

¹²⁴ Vgl. Hubbs 1988: 30; Moyle, N. K. „Mermaids (*Rusalki*) and Russian Beliefs about Women.“ *New Studies in Russian Language and Literature*. Hrsg. A. L. Crone et al. Columbus: Slavica, 1987. 221-238, hier S. 224.

sterben, können Rusalki werden. In manchen Gegenden verwandeln sich auch unverheiratete Frauen nach ihrem Tode in diese Wassergeister.¹²⁵

Laut Zelenin wird die „größte Aktivität [...] von denen entwickelt, die unbefriedigt, mit irgendeinem sehnlichen Wunsch gestorben oder bereits von Natur aus unruhig und rastlos gewesen sind.“¹²⁶ Aufgrund ihrer unglücklichen Lebens- und Liebesgeschichte manifestiert sich eine Rachsucht der Rusalki, da sie allgemein in ihrem irdischen Leben von ihren Nächsten zu wenig respektiert und verehrt worden sind.¹²⁷ Aus diesen Gründen gedenkt man bei den Festen der Rusalien der Seelen dieser ehemals unglücklichen jungen Frauen.¹²⁸

Andere Forschungsergebnisse besagen, dass die Rusalka „wahrscheinlich die letzte Entwicklungsstufe unglücklich gestorbener Seelen“¹²⁹ ist und selbst Mavki diese erreichen können, wenn sie nicht innerhalb von sieben Jahren erlöst werden.¹³⁰ Laut Zelenin werden Mavki erst, wenn sie das Alter von sieben Jahren erreicht haben, als solche bezeichnet, davor nennt man sie *Poterčata* (потерчата). Während der Zeitspanne vor dem endgültigen Übergang können die Mavki durch das Zuwerfen eines Kreuzes gerettet werden.¹³¹ Kinder-Rusalki stellen allerdings nur einen kleinen Teil des Rusalka-Glaubens dar und werden hauptsächlich nur deshalb inkludiert, weil viele der freiwillig aus dem Leben scheidenden Mädchen ungewollt ein Kind erwarten. Man vermutet, die Ungeborenen würden unter Wasser ausgetragen und dort ‚das Licht der Welt‘ erblicken.¹³² Während sowohl der Mutter eines Knaben als auch jener eines Mädchens der Freitod möglich ist, können nur die Töchter Rusalki werden, denn das weibliche Geschlecht scheint das wichtigste Charakteristikum der ostslavisches Wasserfrauen zu sein.¹³³ Haase erwähnt eine Theorie, wonach Kinder, die bis zur Taufe, die traditionell vierzig Tage nach der Geburt stattfindet, nicht unter ständiger Beaufsichtigung stehen, von Teufeln geraubt werden können, wobei sich Mädchen in der Folge in Rusalki, Jungen im Gegensatz in Waldgeister verwandeln.¹³⁴ Auch Säuglinge, die von der Mutter im Schlaf erdrückt werden, nehmen die Gestalt der Mavki an, wenn die Mutter nicht vierzig Tage lang für sie betet und fastet und sie auf diese Weise erlöst.¹³⁵ Die

¹²⁵ Vgl. Moyle 1987: 224.

¹²⁶ Zelenin, D. *Russische (Ostslavische) Volkskunde*. Berlin: de Gruyter, 1927: 392.

¹²⁷ Vgl. Hubbs 1988: 30.

¹²⁸ Vgl. Váňa 1992: 112.

¹²⁹ Ebd.

¹³⁰ Vgl. ebd. S. 113; Zelenin 1927: 393.

¹³¹ Vgl. Zelenin 1927: 393.

¹³² Vgl. Moyle 1987: 224.

¹³³ Vgl. ebd. S. 225.

¹³⁴ Vgl. Haase, F. *Volks Glaube und Brauchtum der Ostslaven*. Breslau: Martin, 1939: 166.

¹³⁵ Vgl. ebd.

Mavki sind somit nicht nur Gefährten der Rusalki, sondern können auch deren Ursprung sein, wenn sie eine Verwandlung vollzogen haben.¹³⁶

Entsprechend ihrer Entwicklungsgeschichte gehören die Rusalki als vorwiegend im Wasser Verstorbene und daher dort lebende Geister nicht nur den Wassergeistern und somit den Naturgeistern an, sondern sie sind auch Teil des Ahnenkults, da sie die Seelen ‚unreiner Toter‘ verkörpern. Der russische Historiker und Ethnograph Vasilij Nikitič Tatiščev hat die Rusalki sogar als neuntes Element in das ostslavische Pantheon aufgenommen.¹³⁷ Der österreichische Philologe Franz Miklosich hingegen meint dazu, dass vor der Personifizierung der Rusalki durch Tatiščev im 18. Jahrhundert in der Literatur keine Hinweise auf diese überirdischen Wesen festzustellen sind.¹³⁸ Dmitrij Zelenin bezweifelt, dass vor den Rusalki, welche so eindeutig mit dem frühzeitigen oder gewaltsamen Tod verbunden sind, eine andere Vorstellung von Nixen oder Wasserwesen in der ostslavischen Kultur existiert hat. Er schließt allerdings aus, dass es sich zur Gänze um Wassergeister handelt, da sie auch auf Feldern und in Wäldern leben können und nicht ausschließlich an ihr Gewässer gebunden sind.¹³⁹ Auch laut Miklosich enthalten sogar die Rusalienlieder keinen Bezug der Rusalki zum Wasser.¹⁴⁰

Im Gegensatz zu den westeuropäischen Undinen, Melusinen und kleinen Meerjungfrauen ist die „Rusalka nicht ein seelenloses Elementarwesen, [...] das dem Wasser entsteigt, um in der Verbindung mit einem Mann eine menschliche Seele zu gewinnen.“¹⁴¹ Durch ihre tragische Lebensgeschichte stellt die Rusalka selbst eine verlorene menschliche Seele dar und hat daher ein vielfältigeres Erscheinungsbild als ein herkömmlicher Wassergeist.¹⁴² Vielmehr kommt ihr als dem einzigen ‚richtigen‘ weiblichen ostslavischen Geist eine Sonderrolle zu, denn alle anderen weiblichen Geister, wie beispielsweise die Wasserfrau (водяница), stellen in erster Linie die Begleitung ihrer männlichen Pendants dar, alleine treten sie kaum auf.¹⁴³

¹³⁶ Vgl. Moyle 1987: 232.

¹³⁷ Vgl. Znayenko, M. T. *The Gods of the ancient Slavs. Tatishchev and the beginnings of Slavic mythology*. Columbus: Slavica, 1980: 87.

¹³⁸ Vgl. Miklosich 1864: 16.

¹³⁹ Vgl. Zelenin 1927: 392.

¹⁴⁰ Vgl. Miklosich 1864: 16.

¹⁴¹ Deppermann 1992: 270.

¹⁴² Vgl. Moyle 1987: 221.

¹⁴³ Vgl. ebd. S. 223.

Die Rusalki haben im Laufe der letzten drei Jahrhunderte viele slavische Literaten und Komponisten in ihren Bann gezogen, zusätzlich erfreuen sie sich einer langen Tradition in der Volkskunst, so finden sich Rusalki

in den Schnitzereien alter Holzhäuser oder Spinnräder, in der Lackmalerei der berühmten Palech-Schule auf bemalten Dosen, im volkstümlichen Farbholzschnitt, dem ehemals weitverbreiteten Lubok, bis hin zur modernen Massenillustration auf Bonbonpapieren und Wandbehängen sowie als beliebtes Motiv bei der Tätowierung.¹⁴⁴

4.4.1. Erscheinungsformen

Weitgehend werden die Rusalki als atemberaubend schöne, junge, meist nackte Mädchen mit hellem, dunkelblondem (русый), teilweise auch rotbraunem oder grünem Haar, das sie besonders gerne kämmen, beschrieben.¹⁴⁵ Hier findet sich eine Parallele zu den westeuropäischen Wasserwesen: „Die ihr Haar kämmende Frau scheint Inbegriff weiblicher Erotik gewesen zu sein. So sind Kamm und Spiegel auch oft Attribute der Sirenen, den Inkarnationen sinnlicher Verführung.“¹⁴⁶ Andere Quellen wiederum besagen, dass die Rusalki durch das eifrige Kämmen ihres Haares auch Überschwemmungen verursachen können.¹⁴⁷ Immer wieder wird erzählt, dass ihr Körper und besonders ihr Haar nie die Feuchtigkeit verlieren dürfen, denn sollte vor allem letzteres austrocknen, würden sie umkommen.¹⁴⁸ Manchmal fügt man ihrem wundersamen Aussehen sogar Kränze, die sie in den Haaren tragen, hinzu.¹⁴⁹

Neben ihrer typischen Haarpracht beeindruckten die Rusalki durch ihre grazile Figur, denn oft werden sie als schlanke Wesen mit hellglänzender Haut und milchweißen Brüsten beschrieben, gelegentlich treten sie auch leicht bekleidet mit weißen oder transparenten Gewändern auf.¹⁵⁰ Im Gegensatz zu den westeuropäischen Nixen wird ihnen nur selten ein Fischschwanz angedichtet,¹⁵¹ obwohl sie in der Volkskunst manchmal mit einem solchen

¹⁴⁴ Deppermann 1992: 269.

¹⁴⁵ Vgl. Netting, A. „Images and Ideas in Russian Peasant Art.“ *Slavic Review. American Quarterly of Soviet and East European Studies* 35 (1961): 48-68, hier S. 58; Deppermann 1992: 270; Haase 1939: 151.

¹⁴⁶ Hammer-Tugendhat, D. „Venus und Luxuria. Zum Verhältnis von Kunst und Ideologie im Hochmittelalter.“ *Frauen, Bilder, Männer, Mythen. Kunsthistorische Beiträge*. Hrsg. I. Barta et al. Berlin: Dietrich Reimer, 1987. 13-34, hier S. 16.

¹⁴⁷ Vgl. Hubbs 1988: 34; Váňa 1992: 112.

¹⁴⁸ Vgl. Moyle 1987: 222; Arrowsmith 1984: 201; Váňa 1992: 112.

¹⁴⁹ Vgl. Reiter 1973: 193.

¹⁵⁰ Vgl. Arrowsmith 1984: 201; Deppermann 1992: 270.

¹⁵¹ Vgl. Deppermann 1992: 270.

dargestellt werden.¹⁵² Stattdessen spricht man ihnen wunderschöne, geschickte Beine zu, die ihnen die Kraft verleihen, auf Bäume zu klettern und an Ufern, auf Brücken und Mühlrädern zu sitzen.¹⁵³ Um ihrer Gewandtheit Ausdruck zu verleihen, bewegen sie sich, passend zur fehlenden Kleidung, stets barfuß fort.¹⁵⁴ Als weiteres charakteristisches Merkmal ist ihre verführerische Stimme zu sehen, ihr Hang zum Singen und ihr wohlklingendes Lachen werden oftmals erwähnt.¹⁵⁵ Andere Quellen besagen, dass das schallende Gelächter der Rusalki sogar Menschen töten kann.¹⁵⁶ Dieser gängigen Beschreibung ihres Aussehens und ihrer Eigenschaften begegnet man in ganz Russland, jedoch vor allem im Süden, also in den fruchtbaren Gegenden.



Abbildung 1: Виноградова, Анна. „Русалка.“

Bezüglich der Mavki, also der Kinder-Rusalki, ist noch zu erwähnen, dass diese in der Ukraine ähnlich anmutig und attraktiv wie ihre erwachsenen Pendants beschrieben werden. Meist entsprechen sie Säuglingen oder jungen, hübschen Mädchen mit gelocktem Haar, sie erscheinen ebenfalls nackt oder nur spärlich bekleidet.¹⁵⁷

¹⁵² Vgl. Haase 1939: 150.

¹⁵³ Vgl. Moyle 1987: 221; Moyle 1987: 228; Deppermann 1992: 270.

¹⁵⁴ Vgl. Haase 1939: 151.

¹⁵⁵ Vgl. Moyle 1987: 222.

¹⁵⁶ Vgl. Reiter 1973: 193.

¹⁵⁷ Vgl. Máchal 1918: 253.

Im Norden Russlands hingegen kennt man ein vollkommen ambivalentes Erscheinungsbild, die Rusalki treten oft als alte, unattraktive Frauen mit hypertrophen weiblichen Geschlechtsmerkmalen, hauptsächlich aber überdimensional großen Brüsten, die sie sogar über ihre Schultern werfen können, auf.¹⁵⁸ „Sie sind nackt, haben [zerzaustes] Haar, lodernde Augen, einen Buckel und scharfe Krallen, womit sie zum Zeitvertreib Menschen herabziehen und ertränken.“¹⁵⁹

Diese differenzierten Charakterisierungen der russischen Rusalki lassen Zweifel aufkommen, ob die nördlichen, hässlichen und tatsächlich unsympathischen Vertreterinnen überhaupt in diese Kategorie eingereiht und den gleichen Namen tragen dürfen.¹⁶⁰ Viele Wissenschaftler sind der Ansicht, dass nur die südlichen Rusalki ihrer Bezeichnung gerecht werden. Tatsächlich ist das einzige äquivalente Kriterium die Verkörperung der Seelen ungetaufter Kinder oder unglücklich ertrunkener Mädchen. Dennoch wären gerade die nordrussischen Rusalki durch ihr beängstigendes Äußeres authentische Exemplare jener Wesen, die man als ‚unreine Tote‘ bezeichnen könnte.¹⁶¹ Die Beschreibung der furchtbaren nordrussischen Rusalki ähnelt dennoch stärker jener der Wasserfrau (водяника), der Begleiterin des Wassermannes (водяной).¹⁶²

Zudem muss noch festgehalten werden, dass Rusalki nicht nur in ihrer traditionellen Gestalt auftreten können, sondern vielmehr die Fähigkeit besitzen, sich in jedes Tier zu verwandeln, wobei sie Wasservögel, beispielsweise Schwäne, zu bevorzugen scheinen.¹⁶³ Diese Darstellung lässt die Folgerung zu, dass ihre mit Schwimmhäuten versehenen Füße am Flussufer Spuren hinterlassen, wenn sie bei ihren Aktivitäten von Menschen gestört werden und schnell in Schwanenform flüchten müssen.¹⁶⁴ Durch die Affinität mit dem Element Wasser erscheinen die Rusalki auch gelegentlich als Frösche oder Fische.¹⁶⁵ Oftmals begegnen sie den Menschen an Land in der Gestalt von Eichhörnchen oder Ratten.¹⁶⁶ Ferner wird ebenso von einer Verwandlung in Pferde berichtet, manchmal werden sie sogar von diesen stattlichen Tieren begleitet. Dieser Glaube ist in der Rusalienwoche (Русальная

¹⁵⁸ Vgl. Ivanits 1989: 76; Hubbs 1988: 29.

¹⁵⁹ Arrowsmith 1984: 202.

¹⁶⁰ Vgl. Ivanits 1989: 76.

¹⁶¹ Vgl. ebd.

¹⁶² Vgl. ebd. S. 77.

¹⁶³ Vgl. Kravchenko 1987: 46.

¹⁶⁴ Vgl. ebd. S. 154.

¹⁶⁵ Vgl. ebd. S. 46.

¹⁶⁶ Vgl. Zelenin 1927: 393.

неделя) ein wichtiger Bestandteil der Feierlichkeiten, wenn die Rusalka-Attrappe von einem Pferd getragen wird.¹⁶⁷

Die Rusalki sind allerdings nicht die einzigen slavischen Naturgeister, die als Schwan erscheinen können, auch die russische Vila (вила) und die bulgarische Samovila (самовила) werden mit Flüssen und Seen in Verbindung gebracht und sind der Verwandlung in Wasservögel mächtig,¹⁶⁸ wodurch eine Abgrenzung zu den Rusalki erschwert wird. Dass der Schwan für die Ostslaven ein signifikantes Tier ist, lässt sich auch anhand der russischen Märchen erkennen, in welchen die Froschprinzessinnen, deren Froschhaut von ihren unwissenden Verehrern verbrannt wird, in Form eines Schwans die Flucht ergreifen.¹⁶⁹ Auch P. I. Čajkovskij greift in seiner Oper *Schwanensee* (*Лебединое Озеро*) dieses relevante Motiv auf. Im Mittelpunkt steht die verzauberte Schwanenprinzessin, die, ähnlich der *Kleinen Meerjungfrau* Andersens, nur durch die wahre Liebe erlöst werden kann.

4.4.2. Lebensräume

Die Heimat der Rusalki ist eindeutig definiert, denn sie tauchen nur an Orten auf, wo jemand gestorben oder ein eines unnatürlichen Todes Verstorbener begraben ist.¹⁷⁰ Sie bevorzugen die Nähe von Gewässern, seien es nun Seen, Flüsse oder Teiche. Doch während es in jedem Gewässer einen Wassermann (водяной) gibt, existieren die Rusalki nur in jenen, wo jemand ertrunken ist.¹⁷¹ Weiters bewohnen sie auch die Felder oder den Wald, wo sie oft auf den Ästen der Bäume schaukeln. An Land werden die Rusalki in vielen Darstellungen auch als webende oder spinnende Mädchen beschrieben, weswegen ihnen die Dorffrauen nicht selten Leinen- und Stoffstücke opfern.¹⁷²

Besonders im Frühjahr steigen die Rusalki aus ihrem eigentlichen Lebensraum, dem Wasser, heraus und verbringen die schönen warmen Tage auf Bäumen sitzend. Kravchenko erwähnt Parallelen zur griechischen Mythologie, in welcher die Seelen von Suizidanten mit Bäumen identifiziert werden und zu keltischen Legenden, die besagen, dass Birken von den Tränen junger Schönheiten abstammen. Aus diesem Grund werden Bäume nicht selten mit

¹⁶⁷ Vgl. Hubbs 1988: 32.

¹⁶⁸ Vgl. Kravchenko 1987: 154.

¹⁶⁹ Vgl. ebd. S. 155.

¹⁷⁰ Vgl. Deppermann 1992: 271; Moyle 1987: 224.

¹⁷¹ Vgl. Moyle 1987: 224.

¹⁷² Vgl. Hubbs 1988: 28.

dem Tod und dem Jenseits in ganz spezieller Weise assoziiert.¹⁷³ Neumann vergleicht die Beziehung der ‚weiblichen Gewalten‘ zu den Bäumen anhand der Verbundenheit der Pflanzen mit der Erde, wonach deren Wachstum durch das Wasser ermöglicht wird.¹⁷⁴

Als Bewohnerinnen des Wassers sind die Rusalki oft Frauen oder Geliebte des slavischen Wassermannes (водяной) und unterliegen daher seinem Willen.¹⁷⁵ Von ihm werden in manchen Überlieferungen die ertrunkenen Mädchen in Rusalki verwandelt und sie erscheinen mitunter als seine Dienerinnen oder Töchter.¹⁷⁶ Werden sie mit den Feldern assoziiert, so vermutet man, dass das Gras dicker wachse, wo sie frohlocken.¹⁷⁷ Dort feiern und tanzen sie oftmals, mit offenem Haar verziert mit Blumenblüten.¹⁷⁸ Wenngleich die ostslavisches Wasserfrauen auch unabhängig voneinander leben können, treten sie dennoch meist in Gruppen auf.¹⁷⁹

Durch das Hervorkommen der Rusalki zu Beginn der warmen Jahreszeit und ihre Verbundenheit mit dem Wasser wird die Erde genährt und somit das Leben der Dorfbewohner erleichtert. Doch die Wälder, Flüsse und Seen stellen eine große Gefahr für die Landbewohner dar, ihre Ängste werden auf die Wald- und Wassergeister übertragen und aufgrund ihres Respekts dem Wasser gegenüber mit dem Teufel identifiziert.¹⁸⁰ Besonders im Frühling, wenn der Schnee schmilzt und das Schneewasser Überflutungen verursachen kann, werden der Vojanok und die anderen Wassergeister durch Opfergaben versöhnlich gestimmt.¹⁸¹

Aus verschiedenen Interpretationen kann abgeleitet werden, dass die Rusalki jederzeit in ihr ehemaliges irdisches Zuhause bei den Menschen zurückkehren können. Haase erwähnt eine Ansicht, wonach in kleine Stücke zerteilte Eier, welche in einen Fluss geworfen werden, die Rusalki davon abhalten und ihnen den Heimweg auf das Land erschweren sollen.¹⁸²

¹⁷³ Vgl. Kravchenko 1987: 105.

¹⁷⁴ Vgl. Neumann, E. *Die Grosse Mutter. Eine Phänomenologie der weiblichen Gestaltungen des Unbewussten*. Solothurn: Walter, 1983: 246.

¹⁷⁵ Vgl. Ivanits 1989: 72; Máchal 1918: 271; Johansons, A. *Der Wassergeist und der Sumpfgeist. Untersuchungen volkstümlicher Glaubensvorstellungen bei den Völkern des ostbaltischen Raumes und bei den Ostslaven*. Stockholm: Almqvist & Wiksell, 1968: 61.

¹⁷⁶ Vgl. Johansons 1968: 60; Kravchenko 1987: 51.

¹⁷⁷ Vgl. Ivanits 1989: 77.

¹⁷⁸ Vgl. Máchal 1918: 254-255.

¹⁷⁹ Vgl. Hubbs 1988: 28.

¹⁸⁰ Vgl. Oinas, F. J. *Essays on Russian Folklore and Mythology*. Columbus: Slavica, 1985: 89.

¹⁸¹ Vgl. Kravchenko 1987: 51.

¹⁸² Vgl. Haase 1939: 153.

4.4.3. Begriffsdefinition und -herkunft

Die vorherrschenden Meinungen über den Ursprung des Begriffs ‚Rusalka‘ sind komplex und teilweise widersprüchlich, eine Herleitung vom mittelhochdeutschen ‚rusalia‘ (Pfingsten) beziehungsweise lateinischen ‚rosalia‘ (Pfingsten oder Rosenfest) kann jedoch angenommen werden. Laut Haase sind die Rusalien „Gedächtnisfeiertage, die auf die alten römischen und griechisch-thrakischen Rosalienfeste zurückzuführen sind“¹⁸³, die sogenannten ‚dies rosarum‘, ‚dies rosae‘ oder ‚rosalia‘ und ursprünglich in ganz Europa verbreitete Feste zur feierlichen Ankunft des Sommers darstellen.¹⁸⁴ In England wird auf diese Weise eine ‚May Queen‘ gefeiert und in Deutschland ein ‚Pfingstkönig‘ gekürt.¹⁸⁵ Die Slaven haben diese Feierlichkeiten aus dem Westen übernommen und das altrussische Wort ‚rusalija‘ bezeichnet „wohl ursprünglich ein heidnisches Frühlingsfest am Übergang zum Sommer [...] und [wird] auf die christliche Pfingst- beziehungsweise Nachpfingstwoche übertragen“¹⁸⁶ und bereits in der Kiever Rus‘ gefeiert.¹⁸⁷ Trotz dieser langen Tradition des Festes der Rusalien darf bei diesen Feierlichkeiten nicht von einer Einzigartigkeit im slavischen Raum ausgegangen werden.¹⁸⁸

Parallel repräsentiert das heidnische Frühlingsfest auch ein Totenfest und wer „zu Pfingsten keine Gaben auf die Gräber [legt], [wird] von den Rusalki bestraft.“¹⁸⁹ Die Begräbnisstätten werden von den Angehörigen „mit Rosen geschmückt, und ein Grabopfer, aus Früchten und Blumen bestehend, [wird] dargebracht“¹⁹⁰, weiters findet in unmittelbarer Umgebung oder sogar auf den Gräbern ein Festessen statt.¹⁹¹ Damit übereinstimmend bezeichnen einige Wissenschaftler die Rusalki als slavischen Manen, also Geister der Toten beziehungsweise Ahnen, und betrachten die Frühlingsfeste um Pfingsten hauptsächlich als Beerdigungsriten.¹⁹²

¹⁸³ Haase 1939: 326.

¹⁸⁴ Vgl. Váňa 1992: 240.

¹⁸⁵ Vgl. ebd.

¹⁸⁶ Gröbel 1995: 98.

¹⁸⁷ Vgl. Ivanits 1989: 77.

¹⁸⁸ Vgl. Váňa 1992: 240.

¹⁸⁹ Deppermann 1992: 270.

¹⁹⁰ Haase 1939: 326.

¹⁹¹ Mansikka 1922: 97.

¹⁹² Vgl. Ivanits 1989: 78.

Unter den Ethnographen war die Frage umstritten, ob es sich um ein Fest manistischen Ursprungs handelte, d.h. zu Ehren der Verstorbenen – eine Art heidnischen Allerseelentages, der den römischen Parentalien entspräche –, oder ob es eher eine Vegetationsfeier war, an die sich das Gedenken der Toten nur angeschlossen hat.¹⁹³

Da der Frühling als jene Jahreszeit gilt, in welcher die Natur zu neuem Leben erwacht, wird angenommen, dass es in diesen Monaten für die toten Ahnen am mühelosesten sei, auf die Erde zurückzukehren. Der Ursprung der Rusalien, ob einerseits Ahnenfest oder andererseits Vegetationsfeier in Verbindung mit einem Totengedenken, scheint umstritten, doch laut Váňa

wird [die letztere Deutung] ihnen besser gerecht, denn der ganze Charakter der Riten und ihr Vollzug zu Pfingsten, wenn die Natur in Blütenpracht strotzt und ihre Wachstumskräfte voll entfaltet, weist auf ihre Verbindung mit den Jahresrhythmen und mit der Agrarmagie hin.¹⁹⁴

Laut Kravchenko sind dieser Naturkult, also das Fest des Frühlings, und der Ahnenkult so ineinander verflochten, dass es kaum möglich ist, einen davon als essentieller für die Landbevölkerung zu bezeichnen.¹⁹⁵ Das römische Frühlingsfest ‚dies rosarum‘ scheint sich zeitlich mit einer ursprünglich slavischen, heidnischen Gedenkfeier überschneiden zu haben und somit zu einem Frühlings- und Ahnenfest geworden zu sein.¹⁹⁶ Es erweckt den Anschein, dass die Bezeichnung ‚Rusalka‘ selbst von diesem römischen Fest ‚dies rosarum‘¹⁹⁷ über das Südslavische in das Russische aufgenommen worden ist¹⁹⁸ und „möglicherweise einen genuin russischen Ausdruck ersetzt“¹⁹⁹ hat. Die heidnischen Feste des Frühlingsbeginns und des Ahnenkults überschneiden sich mit dem Pfingstfest des christlichen Kalenders, wodurch die weiterhin heidnischen Bräuche in der Folge zu einer festgelegten Zeit, sieben Wochen nach Ostern, ausgetragen werden.²⁰⁰ Erst später wird die Komponente des ‚unreinen Todes‘ mit diesem Fest in Verbindung gebracht. Durch die Christianisierung entsteht vermutlich „die Identifikation mit nur Schaden zufügenden Geistern von Menschen, die eines unnatürlichen Todes gestorben sind“²⁰¹, während zuvor nur wohlgesinnte Ahnen im Mittelpunkt dieser heidnischen Feste gestanden sind.

¹⁹³ Váňa 1992: 239.

¹⁹⁴ Ebd.

¹⁹⁵ Vgl. Kravchenko 1987: 28-29.

¹⁹⁶ Vgl. ebd. S. 28-30; Máchal 1918: 311.

¹⁹⁷ Vgl. Sokolov, J. M. *Russian Folklore*. New York: MacMillan, 1950: 173.

¹⁹⁸ Vgl. Váňa 1992: 111.

¹⁹⁹ Grübel 1995: 99.

²⁰⁰ Vgl. ebd. S. 100.

²⁰¹ Ebd. S. 103.

Hier hat offenbar unter dem axiomatischen Druck der christlichen Religion die Ambivalenz der Fruchtbarkeit und Schaden bringenden Geister einer rein negativen Einwertigkeit weichen müssen.²⁰²

Im Zusammenhang mit der Begriffserklärung besteht ebenso die Hypothese, dass die Benennung ‚Rusalka‘ vom urslavischen Wort ‚rusa‘, welches Fluss bedeutet und in der russischen Sprache unbekannt ist, sich jedoch „als Appellativum [...] bei den Russen in [‚ruslo‘ ...] erhalten hat“²⁰³ und welches mit Rinnsal, Tiefe oder Wirbel übersetzt wird, stammt. Váňa erwähnt zusätzlich eine mögliche Ableitung vom Wort ‚rusá‘ (rötlich blond) als Einfluss auf die Namensbildung der Rusalka.²⁰⁴ Haase hingegen ist der Auffassung, dass die Herkunft ihrer Benennung von Bezeichnungen für Gewässer am wahrscheinlichsten ist, da die Rusalki bereits im 6. Jahrhundert mit der Verehrung von Flüssen in Verbindung gebracht worden sind.²⁰⁵

Aus [der] Bedeutung des Namens der Rusalky ergibt sich ungezwungen und klar ihr Ursprung, zu welchem nicht nur die Sache selbst, sondern auch das Beispiel aller alten Völker, welche die vorzüglichsten Kräfte und Elemente der wohlthätigen [sic!] Natur vergöttern und ihnen göttliche Verehrung erweisen, jeden aufmerksamen Forscher führt. Es waren nämlich die Rusalky ursprünglich die Flüsse selbst, diese wohlthätigsten [sic!] aber auch gefährlichsten Elemente der Natur.²⁰⁶

Haase erwähnt des Weiteren, dass die Rusalki überdies unter den Namen ‚криница‘ (Quelle) im Gouvernement Černigov, ‚лопаста‘ (Nixe, Wassernymphe) in den Gouvernements Astrachan‘ und Vjatka (dem heutigen Kirov), auch allgemeiner als ‚водяница‘, ‚водяные‘, ‚водяниха‘ (Wasserfrau) oder sogar ‚берегиня‘ (Nixe), vorkommen.²⁰⁷ Als Resultat des von der Kirche tolerierten Aberglaubens, dass sich ins Wasser gefallene Dämonen in Wassergeister verwandeln, werden die Rusalki in manchen Regionen auch ‚чертовка‘ (Teufelin, Teufelsweib) genannt und als Frauen oder Töchter des Teufels bezeichnet. Laut Zelenin beziehen sich diese Benennungen „auf die Frau des Wassergeistes oder den Wassergeist weiblichen Geschlechts – eine Gestalt, die den Nixen nahe verwandt ist, denn auch die Wassergeister sind ihrer Herkunft nach unreine Tote.“²⁰⁸ Ivanits weist ferner auf die Existenz anderer gefährlicher Schönheiten hin, die sich in ganz Russland im Wald oder

²⁰² Grübel 1995: 103.

²⁰³ Miklosich 1864: 19.

²⁰⁴ Vgl. Váňa 1992: 111.

²⁰⁵ Vgl. Haase 1939: 149-150.

²⁰⁶ Šafařík zitiert nach Miklosich 1864: 19.

²⁰⁷ Vgl. Haase 1939: 150.

²⁰⁸ Zelenin 1927: 392.

Wasser aufhalten und die unter den Namen ‚шутовка‘ (Närrin), ‚лоскотуха‘ (Kitzlerin) oder ‚хитка‘ (Entführerin) dem Volk bekannt sind.²⁰⁹

Obwohl Reiter die Übernahme des Wortes ‚Rusalka‘ aus dem Südslavischen ins Russische annimmt und dadurch die Verbindung zum römischen Frühlingsfest gegeben wäre, ist er der Meinung, dass die Bedeutung ‚Wassernymphe‘ erst später, nämlich nicht vor dem 16. Jahrhundert, hinzugekommen ist.²¹⁰ Eine volksetymologische Prägung durch das russische Wort für Flussbett, ‚русло‘, kann ebenfalls angenommen werden.²¹¹ Auch Miklosich argumentiert, dass wohl die Rusalka ihren Namen ursprünglich vom Fest der Rusalien erhalten hat und Zusammenhänge mit anderen Wörtern wie ‚ruslo‘ oder ‚rusa‘ als sehr unwahrscheinlich gelten.²¹²

4.4.4. Entwicklungsgeschichte

Wie bereits erwähnt stellt die Verehrung der Flüsse und Flussnympfen, die möglicherweise schon die Rusalki bezeichnet haben, im 6. Jahrhundert ein wichtiges Element des slavischen Heidentums dar und laut Miklosich wird das Fest der Rusalien schon im 7. Jahrhundert gefeiert.²¹³ Die Rusalien selbst werden laut Haase schon in der *Kiever Chronik* erwähnt, denn zum Jahre 1015 steht geschrieben: „Volodimir starb am Tage der Rusalnajawoche im Mai.“²¹⁴ Weiters wird dieses Fest auch in der *Hypatiuschronik* „bei den Jahren 1174, 1177 und 1195 erwähnt und zwar als Bezeichnung der dem Pfingstsonntag vorausgehenden Woche.“²¹⁵ Im 13. Jahrhundert wird ferner der Aberglaube der Landbevölkerung, dass Naturkatastrophen den ‚unreinen Toten‘ zugeschrieben werden, von Serapion, dem ab 1274 ernannten Bischof von Vladimir‘, verurteilt.²¹⁶

Die Komponente des Ahnen- und Totenfestes dürfte von der Bevölkerung im Zusammenhang mit den Rusalien bald vergessen worden sein, denn im 14. Jahrhundert gibt die Kirche zu bedenken: „Es geziemt sich nicht, die Rusalien zu feiern, das heilige Konzil verbietet die Spiele, die Puppen und Narren genannt werden, und die Tänze zu den Rusalien

²⁰⁹ Vgl. Ivanits 1989: 78.

²¹⁰ Vgl. Reiter 1973: 193.

²¹¹ Vgl. ebd.; Grübel 1995: 99; Deppermann 1992: 270.

²¹² Vgl. Miklosich 1864: 20.

²¹³ Vgl. ebd. S. 18.

²¹⁴ Zitiert nach Haase 1939: 326.

²¹⁵ Haase 1939: 326; vgl. Mansikka 1922: 97.

²¹⁶ Vgl. Mansikka 1922: 220.

und allerlei teuflische Belustigungen.“²¹⁷ Im *Слово св. Нифонта о русалияхъ* (*Bericht des heiligen Nifonts über die Rusalien*), das in beiden Redaktionen des *Izmaragds* (*Измарагд*) erscheint, „einen stilistisch bearbeiteten Auszug aus der vita Nifonts, des Bischofs der Stadt Konstanz auf Cypern“²¹⁸ darstellt und dessen früheste Abschrift aus dem 14. Jahrhundert stammt, „lässt der Verfasser den Heiligen Gebete für die Menschen sagen, dass sie ablassen sollen von

игрь бѣсовъскихъ, отъ лъсти дѣволя, наипаче же свое имѣние дають бѣсу лукавому, иже суть русалия, иніе же скоморохом.
[teuflischen Spielen, von der Verführung des Teufels, aber besonders von der Sitte, sein Eigentum dem hinterlistigen Teufel, d.i. den Rusalien, aber auch den Gauklern zu geben.]“²¹⁹

Aus diesen Überlegungen resultiert die Annahme, dass es sich damals nur noch vereinzelt um ruhige, den Ahnen gewidmete Feierlichkeiten gehandelt hat.

Obwohl die Zaren im 16. Jahrhundert, beispielsweise Vasilij IV (Василий IV Иванович 1606-1610) und der erste Zar aus dem Hause Romanov, Michail I (Михаил Фёдорович Романов 1613-1645), noch von ihren persönlichen Geschichtenerzählern mit heidnischen Anekdoten versorgt und vergnügt worden sind,²²⁰ manifestieren sich bereits Kirchenvorschriften, welche das Fest der Rusalien zum Inhalt haben und diese Feierlichkeiten verbieten,²²¹ beispielsweise das Sündenverzeichnis nach dem *Уставъ людем о велѣмъ постѣ* (*Verhaltensregeln für die große Fastenzeit*), „der in den *Дубенскій сборникъ* von Verordnungen“²²² aus dem 16. Jahrhundert eingetragen ist:

грѣхъ естъ в стрѣчу вѣровати ... чеху вѣровати ... сонъ толковавши ... пророчествовати добро или зло ... плясати в русалиахъ ... пити поганьство или скверно что с бѣсомолители ... носити наузъ какъ любо ... чары дѣяти како любо в питіи или въ яденіи
[es ist eine Sünde, an die Begegnung zu glauben, an das Niesen zu glauben, Träume zu deuten, Gutes oder Böses zu prophezeien, an Rusalienfeiern zu tanzen, Heidnisches oder etwas Schlechtes mit den Teufeldienern zu trinken, irgendwelche Talismane zu tragen, irgendwie die Getränke und die Speisen zu bezaubern.]²²³

²¹⁷ Zitiert nach Haase 1939: 326-327.

²¹⁸ Mansikka 1922: 213.

²¹⁹ Zitiert nach Mansikka 1922: 214.

²²⁰ Vgl. Haney 1999: 39.

²²¹ Vgl. Miklosich 1864: 6; Mansikka 1922: 251.

²²² Mansikka 1922: 318.

²²³ Zitiert nach Mansikka 1922: 318.

Während der Regierungszeit von Aleksej I (Алексей Михайлович) im 17. Jahrhundert „sind vom Zaren, in der Absicht den Volksglauben und die alten Feste auszurotten, an verschiedene Orte Russlands gerichtete Befehle erlassen worden.“²²⁴

Selbstverständlich waren die Bemühungen der Leiter der Kirche hauptsächlich gegen den Rücktritt zum Heidentum gerichtet, wobei dafür gesorgt werden musste, dass die neugetauften Christen nicht der Versuchung unterlagen, den heidnischen Göttern und Götzen zu opfern und an den Opfern der Heiden teilzunehmen.²²⁵

Den ersten schriftlichen Nachweis für das Wort ‚Rusalka‘ erbringt im 18. Jahrhundert der bereits genannte Historiker Tatiščev,²²⁶ sogar im frühen 20. Jahrhundert ist die Bezeichnung noch nicht in ganz Großrussland gleichermaßen verbreitet.²²⁷ Laut Musienko gibt es in Weißrussland im 19. und 20. Jahrhundert noch etwa vierzig Legenden über Rusalki.²²⁸ Ivanits argumentiert demgegenüber, dass bereits am Ende des 19. Jahrhunderts der Glaube an diese Persönlichkeiten der slawischen Mythologie abgenommen hat und ihre Charakteristik des Öfteren mit anderen Naturgeistern oder Dämonen vermischt und verwechselt worden sei.²²⁹ Darüber hinaus weist Ivanits auf Aussagen vieler Bauern hin, wonach die Menschen in früheren Zeiten bodenständiger gewesen seien und vermehrt Wunder wie Naturgeister gesehen haben, weswegen die Überzeugung von der Existenz der Rusalki im 19. Jahrhundert schon rückläufig ist.²³⁰ Während die Bezeichnung ‚Rusalka‘ also noch vergleichsweise jung ist, kann eine frühere Existenz dieser weiblichen Wasserwesen unter einem anderen Namen nicht ausgeschlossen werden.²³¹

²²⁴ Mansikka 1922: 238; vgl. Haney 1999: 40.

²²⁵ Ebd. S. 244.

²²⁶ Vgl. Ivanits 1989: 77; Токарев, С. А. *Религиозные верования восточнославянских народов XIX начала XX века*. Москва и Ленинград: Издательство Академии Наук СССР, 1957.

²²⁷ Vgl. ebd.

²²⁸ Vgl. Мусиенко, С. Ф. „Образ русалки в славянском фольклоре, у А. Пушкина и А. Мицкевича.“ *Адам Мицкевич и польский романтизм в русской культуре*. Hrsg. В. А. Чорев. Москва: Наука, 2007. 204-217, hier S. 207.

²²⁹ Vgl. Ivanits 1989: 64-65.

²³⁰ Vgl. ebd. S. 65.

²³¹ Vgl. ebd. S. 78.

4.4.5. Beziehungen zu den Menschen

Überlieferungen besagen, dass Rusalki zu jenen Geistern gehören, die regelmäßigen Kontakt mit den Menschen pflegen.²³² Da sie jedoch der Kategorie der ‚bösen toten Seelen‘ zuzuordnen sind, werden sie generell als unheilbringend angesehen und können demnach eine große Gefahr darstellen: Sie locken die Menschen zu sich, ertränken oder kitzeln sie, ähnlich wie der Waldgeist (леший), zu Tode.²³³ Ebenso kann ihr schallendes Lachen für die Dorfbewohner tödlich sein²³⁴ und ihnen wird sogar nachgesagt, das Vieh zum Verirren zu bringen oder gar Kinder zu stehlen.²³⁵ Ersteres kann wieder aufgefunden werden, wenn man den Rusalki Opfer in Form von Kleidung, Brot und Salz im Wald darbringt, sich ohne eine Bekreuzigung verneigt und sie bittet, das Vieh zurückzubringen.²³⁶

Besonders im Frühling und im frühen Sommer, wenn die Wasserfrauen am gefährlichsten sind, sollen sie aus diesen Gründen weder verärgert noch gestört werden.²³⁷ Infolgedessen darf während dieser Monate weder in Flüssen gebadet, noch nachts das Haus verlassen werden, außerdem soll jede Arbeit, die diese Wassergeister empören könnte, vermieden werden.²³⁸ Zudem sollte von einer jeglichen Störung ihrer Gewohnheiten Abstand genommen werden. Kommt ein Mensch mit den Spinnarbeiten, welche die Rusalki in den Flüssen waschen und an den Ufern trocknen, in Berührung, resultiert das meist in dessen Lähmung.²³⁹ Es gibt auch Aufzeichnungen, welche besagen, dass die Rusalki absichtlich die Netze der Fischer zerreißen und Dämme sowie Brücken zerstören, wodurch die angrenzenden Felder überschwemmt werden. Auch die von ihnen hervorgerufenen Gewitter, Stürme und Hagelkörner können den Menschen zum Verhängnis werden.²⁴⁰ Als Bewohnerinnen des Wassers ist es den Rusalki ferner möglich, Schwimmer in tiefere Stellen des Gewässers zu locken und dort in den Abgrund zu ziehen.²⁴¹

Die weiblichen Wassergeister treten insbesondere mit Männern in bemerkenswerte Beziehungen, die in vielen Fällen mit dem Tode des Sterblichen enden. Es gelingt den Rusalki Männer durch ihre wunderschöne Stimme und ihre atemberaubende Schönheit zu

²³² Vgl. Moyle 1987: 227-228.

²³³ Vgl. Ivanits 1989: 77.

²³⁴ Vgl. Reiter 1973: 193.

²³⁵ Vgl. Ivanits 1989: 77.

²³⁶ Vgl. Haase 1939: 152.

²³⁷ Vgl. Hubbs 1988: 28.

²³⁸ Vgl. Máchal 1918: 255.

²³⁹ Vgl. ebd.; Arrowsmith 1984: 199.

²⁴⁰ Vgl. ebd.; Haase 1939: 150.

²⁴¹ Vgl. ebd.; Пропп 2000: 157.

betören, bis sie vor Erschöpfung sterben.²⁴² Wenngleich Propp auf den erotischen Charakter und die wunderschöne Gestalt der Rusalki hinweist, hebt er deren unberechenbare Weiblichkeit hervor, denn es ist nicht ihr Ziel, tiefgreifende Liebesbeziehungen mit Männern einzugehen und sich häuslich niederzulassen.²⁴³

Красота русалок есть красота мертвая и подчеркивает отсутствие в них материнства – и этим они страшны. Они будто бы завлекают и увлекают своей красотой мужчин, но за этим следует не любовное соединение, а смерть от щекотки. Своих жертв они с хохотом щекочут до смерти.²⁴⁴

Dabei scheint die Rusalka ein Zusammentreffen mit einem Sterblichen eher aus einem Verlangen nach Gesellschaft herbeizuführen, ohne zu realisieren, dass die menschliche Begleitung in der Welt der Naturgeister, besonders in jener der Wassergeister, nur unter der Voraussetzung, dass der Mensch stirbt, von Dauer sein kann.²⁴⁵ Laut Zelenin sieht die „gewöhnliche Volksvorstellung von den Nixen [...] in ihnen lüsterne Frauen, die ihre Zeit meistens im Liebespiel mit der Jugend zubringen und sich den Menschen gegenüber stets ohne jede Ursache feindlich verhalten.“²⁴⁶

Männer, die die Begegnung mit einer Rusalka überlebt haben, treibt diese meist in eine geistige Umnachtung²⁴⁷ und sie beginnen sich so sehr nach den bezaubernden Wasserfrauen zu sehnen, dass sie an den Folgen dieser Zusammenkunft sterben können.²⁴⁸ In manchen Fällen töten die Rusalki ihre Opfer nicht, sondern kitzeln sie vor allem mit ihren Brüsten so lange, bis sie ohnmächtig werden, um die Männer nach Hause in ihre Betten zu bringen und dort schlafen zu legen.²⁴⁹ Es werden auch Rusalki erwähnt, die ihren Opfern ähnlich der antiken Sphinxen Rätsel aufgeben: Werden sie gelöst, steht der Betroffene nicht mehr unter ihrer Macht und kann seinen eigenen Weg weiterverfolgen.²⁵⁰

Dennoch entstehen des Öfteren Liaisonen zwischen Rusalki und Dorfburschen, wobei letztere die Möglichkeit haben, der Rusalka durch das schnelle und unbemerkte Umbinden eines Kreuzes²⁵¹ und die darauffolgende Taufe zur Menschlichkeit zu verhelfen und sie

²⁴² Vgl. Deppermann 1992: 270.

²⁴³ Vgl. Пропп 2000: 157.

²⁴⁴ Ebd.

²⁴⁵ Vgl. Moyle 1987: 225.

²⁴⁶ Zelenin 1927: 393.

²⁴⁷ Vgl. Deppermann 1992: 270.

²⁴⁸ Vgl. Kravchenko 1987: 68.

²⁴⁹ Vgl. Moyle 1987: 225.

²⁵⁰ Vgl. Reiter 1973: 193; Oinas 1985: 109.

²⁵¹ Vgl. Deppermann 1992: 270.

anschließend zu ehelichen.²⁵² Da die Rusalka zwar einen Mann als Partner haben, jedoch ihre Heimat, das Wasser, nicht verlassen möchte, wehrt sie sich mit all ihrer Kraft gegen das Anbringen des christlichen Symbols.²⁵³ Haase berichtet von zwei Fällen, in denen Jungbauern Rusalki geheiratet haben und sie durch die anschließende Taufe zu Sterblichen geworden sind.²⁵⁴ Findet nach der Befreiung der Rusalka allerdings keine Hochzeit statt, verwandelt sich diese wieder in eine nunmehr extrem rachsüchtige Rusalka, die nur das Ziel verfolgt, sich an dem Mann, der ihr die Erlösung versprochen und nicht eingehalten hat, zu rächen. Die Rusalka stellt somit den einzigen Ahnengeist dar, der sich wieder in seine menschliche Herkunft rückverwandeln kann.²⁵⁵

Ihr Verhalten den Frauen gegenüber verläuft konträr: Diese werden nicht umschmeichelt wie die Männer, ganz im Gegenteil, die Rusalki sind eifersüchtig und konkurrieren mit ihnen um die menschlichen Begleiter. Sie verjagen die Dorfbewohnerinnen, stehlen ihnen schöne Kleidung oder entwenden ihnen ihre Spinnfäden und zum Bleichen ausgelegte Leinwand, wenn die Frauen in der Nähe eines Gewässers eingeschlafen sind, ohne sich vorher bekreuzigt zu haben.²⁵⁶ Haase erwähnt ebenfalls Rusalki, die ihre Opfer nackt ausziehen und sie anschließend aus dem Wald, wo sie sie angetroffen haben, vertreiben.²⁵⁷

Ein besonderes Phänomen ihrer Gesinnung ist festzustellen, wenn die Rusalki ein Mädchen entdecken, das wie einst sie selbst versucht, Selbstmord zu begehen. Unter diesen Umständen reagieren die Wassergeister sanftmütig und gewähren dem irdischen Mädchen in seiner ausweglosen Situation Unterstützung, indem sie es sanft zu Tode kitzeln oder liebkosend auf den Grund des Gewässers ziehen.²⁵⁸

Im Gegensatz zu den Rusalki suchen die Mavki geradezu aktiv nach einem Menschen, der sie taufen und somit erlösen könnte.²⁵⁹ Sie ziehen die Aufmerksamkeit der Dorfbewohner auf sich, indem sie entweder das Schreien von Säuglingen imitieren oder laut lachen, kichern und dazu in die Hände klatschen. Die Mavki, die ihren Müttern die verwehrte Taufe nicht verzeihen, können befreit werden, indem Vorbeikommende sagen: ‚Ich taufe dich im Namen des Vaters, des Sohnes und des Heiligen Geistes.‘²⁶⁰ Auch das Aussprechen von ‚Будь

²⁵² Vgl. Ivanits 1989: 76.

²⁵³ Vgl. Moyle 1987: 227.

²⁵⁴ Vgl. Haase 1939: 151.

²⁵⁵ Vgl. Moyle 1987: 227.

²⁵⁶ Vgl. ebd. S. 226; Haase 1939: 150-151.

²⁵⁷ Vgl. Haase 1939: 151.

²⁵⁸ Vgl. Moyle 1987: 226.

²⁵⁹ Vgl. ebd. S. 227.

²⁶⁰ Vgl. Máchal 1918: 253.

Иванъ, будь Марія‘ – ‚So heiße Ivan, oder so heiße Marie‘ kann die Kinder erlösen.²⁶¹ Bleibt die erhoffte Hilfe unerhört, reagieren die Mavki ebenso rachsüchtig wie ihre erwachsenen Pendants, sie können den Menschen in ähnlicher Weise gefährlich werden, indem sie sie zu Tode kitzeln oder ertränken.²⁶²

4.4.6. Die Rusalienwoche (Русальная неделя)

Die durch den Einfluss des Christentums und die damit einhergehende Überschneidung des christlichen Pfingstfestes und der heidnischen Feier der Rusalien neu formierte Rusalienwoche (Русальная неделя) ist von großer Relevanz für das slavische Brauchtum. In Einklang mit dem Wasserkreislauf verbringen die Rusalki den Herbst und Winter fast ausnahmslos in ihren Gewässern beziehungsweise unter dem Eis, doch die steigenden Temperaturen locken sie aus ihrer gewohnten Umgebung hervor.²⁶³ Im Spätfrühling, vor der kräfteraubenden Feldarbeit, während der Pfingstwoche oder sogenannten Rusalienwoche, verlassen die Rusalki ihr Heimatelement, wodurch sie besonders auf dem Land und in den Wäldern für den Menschen eine beträchtliche Bedrohung verursachen können.²⁶⁴

Der Tradition folgend findet am Donnerstag vor, in seltenen Fällen auch nach Pfingsten, welcher Semik (семик) genannt wird, das verspätete Begräbnis der ‚unreinen Toten‘, so auch der Rusalki, statt.²⁶⁵ Dieser Tag wird manchmal auch der ‚große Tag der Rusalki‘ (великий день русалок) genannt²⁶⁶ und kann durch die Bezeichnung des Festtages selbst berechnet werden: Die Wurzel des Wortes семик – семь – steht für die siebte Woche nach Ostern.²⁶⁷ Die ganze Woche ab dem Semik und rund um Pfingsten ist mit Feierlichkeiten des Vegetations- und Ahnenkults verbunden.²⁶⁸ Die Zeitspanne ab diesem siebten Donnerstag nach Ostern in der семицкая неделя (siebten Woche) bis zum dritten Tage der Троицкая

²⁶¹ Vgl. Mahler, E. *Die russische Totenklage. Ihre rituelle und dichterische Deutung (mit besonderer Berücksichtigung des großrussischen Nordens)*. Leipzig: Harrassowitz, 1935: 660; Haase 1939: 151.

²⁶² Vgl. Moyle 1987: 227; Máchal 1918: 253.

²⁶³ Vgl. Matossian, M. K. „In the Beginning, God Was a Woman.” *Journal of Social History* 6.3 (1973): 325-343, hier S. 332.

²⁶⁴ Vgl. Ivanits 1989: 75.

²⁶⁵ Vgl. Zelenin 1927: 368; Haase 1939: 198; Ivanits 1989: 9.

²⁶⁶ Vgl. Коринфский, А. А. *Народная Русь. Круглый год сказаний, поверий, обычаев и пословиц русского народа*. Москва: Московский рабочий, 1995: 219.

²⁶⁷ Vgl. Hubbs 1988: 72; Пропп 2000: 69.

²⁶⁸ Vgl. Kravchenko 1987: 29-30; Sokolov 1950: 192.

неделя (Pfingstwoche) wird Зелёные Святки (Grüne Woche) genannt.²⁶⁹ „Этот праздник считался одним из самых больших праздников в году.“²⁷⁰

Die Häuser werden nach alter Sitte mit frischen grünen Birkenästen geschmückt, Birken werden in den Häusern aufgestellt und ein besonders schönes Exemplar im Dorf mit Girlanden behängt.²⁷¹ Mancherorts werden auch zwei Birken so an den Spitzen zusammengebunden, dass sie einen Bogen bilden und danach geschmückt.²⁷² Da Birken die ersten Bäume sind, die im Frühling in vollem Grün stehen, liegt die Vermutung nahe, dass sie spezielle Wachstumskräfte besitzen.²⁷³ Zudem schenkt man der Vorstellung Glauben, dass die Birke der Lieblingsbaum der Rusalki sei, wohl durch die Assoziation dieser Bäume mit dem Tod und dem Jenseits.²⁷⁴ „According to the idea of the peasants in these birch trees there dwelt the souls of deceased relatives.“²⁷⁵ Den Birken und somit den Toten werden mitunter Opfer gebracht, meist in Form von Speisen, die aus Eiern zubereitet werden,²⁷⁶ denn „das Ei ist ein Symbol der Fruchtbarkeit“²⁷⁷.

Die Mädchen des Dorfes singen traditionelle Lieder, tanzen und schwören einander ewige Freundschaft. An Trinitatis, dem Sonntag nach Pfingsten, werden die Girlanden, welche zuvor zur Verzierung der Birken genutzt worden sind, zur Wahrsagerei herangezogen, indem sie in einen nahen Fluss geworfen werden.²⁷⁸ Sinkt die Girlande eines Mädchens, wird vermutet, es müsse sterben²⁷⁹ oder auch die „Nichterfüllung der Wünsche“²⁸⁰, treibt das Schmuckstück an der Oberfläche dahin, nimmt man eine baldige Eheschließung an. Gelegentlich werden auch Kränze, die die Mädchen zuvor in den Haaren getragen haben, ins Wasser gegeben.²⁸¹ Sogar mit Hilfe der Birkenäste wird die Zukunft vorausgesagt: Sind sie verdorrt, würde das Mädchen entweder heiraten oder sterben, zeigt der Ast noch Frische, so würde es unter den Jungfrauen bleiben.²⁸² Mit diesen Ritualen während der Rusalienwoche beabsichtigt man, das bevorstehende Schicksal zu erfahren, darüber hinaus die Rusalki zu unterhalten und sie somit „zu beruhigen und zu begütigen, damit sie in der Zukunft nicht

²⁶⁹ Vgl. Haase 1939: 198.

²⁷⁰ Пропп 2000: 69.

²⁷¹ Vgl. Haase 1939: 200-201.

²⁷² Vgl. ebd. S. 198; Kravchenko 1987: 29; Lettenbauer, W. *Der Baumkult bei den Slaven. Vergleichende volkskundliche, kultur- und religionsgeschichtliche Untersuchung*. Neuried: Hieronymus, 1981: 146.

²⁷³ Vgl. Kravchenko 1987: 29; Hubbs 1988: 33.

²⁷⁴ Vgl. ebd. S. 46.

²⁷⁵ Sokolov 1950: 192.

²⁷⁶ Vgl. Hubbs 1988: 72; Zelenin 1927: 369.

²⁷⁷ Lettenbauer 1981: 146-147.

²⁷⁸ Vgl. Ivanits 1989: 79.

²⁷⁹ Vgl. ebd. S. 79-80.

²⁸⁰ Haase 1939: 198.

²⁸¹ Vgl. ebd.

²⁸² Vgl. Sokolov 1950: 194.

Rache an einem [Dorfbewohner nehmen], sondern ihm [helfen].“²⁸³ Zu diesem Zwecke schließen manche jungen Mädchen sogar Gevatterschaft mit den Rusalki, beispielsweise in Form einer personifizierten Birke. Diese Verbindung wird nach wenigen Tagen durch die раскумление (Beendigung der Seelenverwandtschaft) wieder gelöst.²⁸⁴

Laut Propp beinhalten viele Feierlichkeiten des Agrarkalenders Imitationen einer Bestattung oder Beerdigungsprozession.²⁸⁵ So gibt es während der Rusalien die Tradition des Begräbnisses und der Verabschiedung beziehungsweise vereinzelt des Hinauswurfs der Rusalka (проводить русалок). Dabei wird eine mit Schmuck, Bändern und weiblicher Kleidung verzierte Strohuppe, welche die Rusalka verkörpern soll, mit fröhlichen Liedern, Gesang und Tanz vom Dorf auf die Felder oder zu einem nahe gelegenen Fluss begleitet. Wahlweise wird die Rusalka auch von einem Mädchen des Dorfes oder von einer Birke verkörpert,²⁸⁶ solche Attrappen werden mitunter sogar von Pferden aus dem Dorf hinausgetragen.²⁸⁷ Auch von Stroh-Rusalki in Pferdeform wird berichtet: Begleitet von Lärm torkelt das von jungen Männern getragene Pferd Richtung Fluss, wo man es schlussendlich ins Wasser wirft. Nach Haase ist die „Entstellung der alten Rusalkifeiern [...] überall dort entstanden, wo Männer mitwirken. Denn ursprünglich haben sich an dieser nur Frauen und Mädchen beteiligt.“²⁸⁸ Die Einbindung der Männer wird vor allem in jenen Fällen zelebriert, „wo die Rusalki als Beschützer oder Feinde der Tiere auftreten.“²⁸⁹

Den Höhepunkt dieser Rituale bilden einerseits das Verbrennen oder Zerreißen und das anschließende Verstreuen der Attrappe auf dem Feld, um das Wachstum des Getreides anzuregen, andererseits das Ertränken und somit Zurückführen der Rusalka in ihre vertraute Umgebung, um Regen hervorzurufen, welcher später die Entwicklung des Getreides sichern soll.²⁹⁰ Um diese positiven Auswirkungen zu gewährleisten, darf die Puppe keinesfalls in einem traditionellen Grab bestattet werden.²⁹¹

Die Bräuche, die dem Schmücken der Birken und der Beerdigung oder Verabschiedung der Rusalki zugrunde liegen, deuten sowohl auf Vegetations- als auch auf Ahnenkulte hin.²⁹²

²⁸³ Zelenin 1927: 368.

²⁸⁴ Vgl. ebd.; Lettenbauer 1981: 195.

²⁸⁵ Vgl. Пропп 2000: 81.

²⁸⁶ Vgl. ebd. S. 94; Sokolov 1950: 192-193.

²⁸⁷ Vgl. Hubbs 1988: 32.

²⁸⁸ Ebd. S. 153; vgl. Пропп 2000: 154.

²⁸⁹ Ebd.

²⁹⁰ Vgl. Netting 1961: 58; Hubbs 1988: 73.

²⁹¹ Vgl. Zelenin 1927: 393.

²⁹² Vgl. Haase 1939: 200-201; Lettenbauer 1981: 202.

Während die verzierten Bäume der Erde die Kraft zurückgeben sollen, bewirken die Rusalki durch ihre Beerdigung Fruchtbarkeit.²⁹³

Урожай зависел от земли и от воды, от их соединения. Та же березка, которая должна была обеспечить поля рождающей силой земли, должна была обеспечить их влагой, без которой земля родить не будет.²⁹⁴

Eines der bereits erwähnten, zur Rusalienwoche gesungenen Lieder lautet:

На грязной неделе
Русалки сидели.
Ой, рано й ру!
Русалки сидели.
Русалки сидели,
Сорочки просили.
Ой, рано й ру!
Сорочки просили.

Ай, девочки, подружки,
Дайте сорочки,
Ой, рано й ру!
Дайтеу сорочки.
Дайте сорочки,
Завити веночки,
Ой, рано й ру!
Завити веночки.²⁹⁵

Immer wieder gehören zu diesen Feierlichkeiten ebenso christliche Rituale, beispielsweise ein Sarg, in dem die Rusalka Ruhe finden soll, Weihrauch und Kerzen²⁹⁶ oder gar eine „Imitierung einer kirchlichen Totenmesse“²⁹⁷. Ab dem Tage der Beerdigung der Rusalki ist es wieder ungefährlich, in Gewässern zu baden oder zu schwimmen.²⁹⁸

Die Gepflogenheiten der Menschen bei den Feierlichkeiten rund um das Begräbnis der Rusalka sind dennoch ambivalent. Neben den fröhlich feiernden Dorfbewohnern gibt es auch eine Gruppe trauernder Gäste, wenngleich spätestens nach dem Zerstören der Rusalka-Puppe

²⁹³ Vgl. Kravchenko 1987: 29; Haase 1939: 203.

²⁹⁴ Пропп 2000: 91.

²⁹⁵ Zitiert nach Чистов, К. В. *Русская народная поэзия. Обрядовая поэзия*. Ленинград: Художественная Литература, 1984: 158-159.

²⁹⁶ Vgl. Haase 1939: 152-153.

²⁹⁷ Helmberger, C. *Russische Terminologie zur Volkskunde und Mythologie der Ostslawen*. Diplomarbeit. Wien: Universität Wien, 1983: 92.

²⁹⁸ Vgl. Haase 1939: 201.

alle Anwesenden in Heiterkeit ausbrechen und gemeinsam feiern.²⁹⁹ Alternativ bilden sich bei diesen Zeremonien auch zwei Gruppen, beispielsweise Mütter und Töchter, von denen eine die Strohpuppe verteidigt und die andere sie angreift.³⁰⁰ Dabei ist vorrangig, dass die gesamte versammelte Dorfgemeinschaft die Rusalka gemeinsam hochleben lässt, denn nur in ihrer Solidarität können sich die Menschen die Energie der Freiheit, der Schönheit und des Vergnügens der Rusalka zunutze machen.³⁰¹

Vor allem im 16. und 17. Jahrhundert weiß man von Bestrebungen der Kirche, die Rusalien zu eliminieren und mithilfe von Statuten die christliche Gemeinde von der Inszenierung dieser traditionellen Bräuche abzuhalten.³⁰² Haase schreibt, dass die Feiern noch um 1800 in Großrussland abgehalten worden sind,³⁰³ doch Ivanits ist der Meinung, dass diese traditionellen Feste in manchen russischen Provinzen bis in die 1930er Jahre hinein vorkommen.³⁰⁴ Während Haase vermutet, das überlieferte Gedankengut der Rusalien rund um das Totengedächtnis und den Vegetationskult sei bald in den Hintergrund getreten und man habe die Feierlichkeiten vermehrt auf die Belustigung der Dorfgemeinschaft ausgerichtet,³⁰⁵ ist Propp folgender Meinung:

Одна из особенностей этих [похоронных] обрядов состоит в том, что похороны обставляются не трагически, а, наоборот, комически. Изображение притворного горя носит характер пародии и фарса и иногда кончается бурным весельем.³⁰⁶

Manchen Quellen zufolge werden die Rusalki besonders am Allerseelentage hochaktiv³⁰⁷ und zu ihrem Gedenken werden verschiedene Rituale vollzogen. Hierbei verehrt man die Rusalki vor allem als Ahnengeister, denn diese sorgen für Fertilität und beschützen das Vieh.³⁰⁸

²⁹⁹ Vgl. Netting 1961: 58.

³⁰⁰ Vgl. Haase 1939: 152; Hubbs 1988: 35.

³⁰¹ Vgl. Netting 1961: 59.

³⁰² Vgl. Haase 1939: 326-327.

³⁰³ Vgl. ebd. S. 199-200.

³⁰⁴ Vgl. Ivanits 1989: 80.

³⁰⁵ Vgl. Haase 1939: 327.

³⁰⁶ Пропп 2000: 81.

³⁰⁷ Vgl. Haase 1939: 150.

³⁰⁸ Vgl. ebd. S. 154.

4.4.7. Wirkungsbereich

Nach eingehender Reflexion kann festgestellt werden, dass die Wesenszüge der Rusalki von den Jahreszeiten sowie ihren persönlichen Launen abhängig sind und daher widersprüchlich zum Ausdruck kommen. Vor allem im Frühling werden sie gefürchtet, da sie an Ernteschäden, Krankheit und Tod schuld sein können, weswegen in diesen Monaten zur Prävention diverse Aktivitäten, wie das Baden, Errichten von Zäunen oder Säen von Feldern, verboten sind und generell von jeglicher Arbeit abgeraten wird. Besonders in der Rusalienwoche darf nicht gewirtschaftet werden, sonst schaden die Wasserfrauen dem Vieh oder zerstören die Saat. Ebenso dürfen Kinder in dieser Zeit nicht in den Wald gehen, um eine Begegnung mit ihnen zu verhindern.³⁰⁹ Zur Besänftigung der Rusalki hängen die Bauersfrauen Kleidung auf Bäume, auch Kreuze, Weihrauch, Knoblauch, Wermut, Zauberformeln und spezielle Lieder werden zur Beruhigung dieser weiblichen Wassergeister eingesetzt.³¹⁰

Die positiven Charakterzüge erkennt man an der Assoziation mit dem Wasser und der Vegetation, was durch einen dichten und üppigen Graswuchs in ihrer Umgebung verdeutlicht wird.³¹¹

Так как русалки – существа водяные, их выход на поля обеспечивает земле нужную влагу и вызывает обильный рост хлебов.³¹²

In der Zeit von Ostern bis Pfingsten werden die ‚toten Seelen‘ von Frauen eines jeden Alters willkommen geheißen, da auch angenommen wird, dass sie Leben und Kraft spenden.³¹³ Weiters gibt es eine Verbindung der Rusalki mit rituellen Beschwörungen, die Regen bringen sollen,³¹⁴ ihr Schaukeln in den Bäumen deutet auf das Beschützen der Saat und das Wachstum des Getreides hin.³¹⁵

³⁰⁹ Vgl. Haase 1939: 152.

³¹⁰ Vgl. Ivanits 1989: 75; Haase 1939: 151.

³¹¹ Vgl. ebd. S. 77.

³¹² Пропп 2000: 93.

³¹³ Vgl. Hubbs 1988: 71.

³¹⁴ Vgl. Grübel 1995: 99.

³¹⁵ Vgl. Haase 1939: 151.

4.4.8. Vergleich mit der russischen Braut

Wenngleich in der Folklore-Forschung keine weiteren Hinweise auf dieses Phänomen festzustellen sind, kann man laut Deppermann „die Rusalka [...] wohl nur angemessen verstehen, wenn man sie im Zusammenhang mit dem Initiationsritus der Heirat sieht.“³¹⁶ Die Rusalki werden als „Gegenbilder zur braven russischen Braut“³¹⁷ gesehen. Im Russischen kennt man das Sprichwort ‚Свадьба и смерть – сёстры‘, also dass die Hochzeit und der Tod Schwestern seien.³¹⁸

Für eine russische Braut gleichen die traditionellen Hochzeitsrituale eher einem Begräbnis, denn die russische Frau ‚stirbt‘ bei ihrer Eheschließung.³¹⁹ Nie muss der Mann seine Heimat verlassen, sondern die Braut muss sich von allem Gewohnten verabschieden und wird in ihrer neuen Umgebung, dem Haus des Mannes, erst vollständig aufgenommen, wenn sie ein Kind geboren hat.³²⁰ „Sich selbst ist sie damit ‚gestorben‘.“³²¹ Vor ihrer Hochzeit muss sie sowohl auf übermäßige Nahrungsaufnahme als auch auf die Hausarbeit verzichten und wird als minderwertiges Familienmitglied behandelt, als wäre sie schon tot.³²² Das rituelle Waschen und Einkleiden der Braut gleicht den Vorbereitungen bei einem Begräbnis und die Auserwählte verlässt das Haus ähnlich einer Toten durch ein Fenster und nicht auf dem üblichen Weg durch die Tür, welche für Heiratswillige und Verstorbene nicht vorgesehen ist.³²³

She was spoken of in the past tense, and her Christian name was never used. In a word, the prospective bride was seen as entering a world of the walking dead before being reborn as a married woman. [...] She was, as it were, dead to the world.³²⁴

Für die Frauen ist nach damaligem Brauch am Ende ihres Lebens, im Gegensatz zu den Männern der russischen Gesellschaft, keine umfangreiche Beerdigung vorgesehen.³²⁵ Kinderlosen Frauen und jungen Mädchen hingegen wird ein Begräbnis, das ähnlich aufwändig wie eine Hochzeit gefeiert wird, zuteil. Mancherorts wird für verstorbene Mädchen

³¹⁶ Deppermann 1992: 271.

³¹⁷ Ebd.

³¹⁸ Vgl. Haney 1999: 61.

³¹⁹ Vgl. Moyle 1987: 229.

³²⁰ Vgl. Deppermann 1992: 271; Mahler 1935: 391.

³²¹ Ebd.

³²² Vgl. Haney 1999: 61.

³²³ Vgl. Moyle 1987: 229.

³²⁴ Haney 1999: 61.

³²⁵ Vgl. Moyle 1987: 230.

sogar „unter den Burschen ein Bräutigam gewählt, der seine tote Braut zu Grabe geleiten muss.“³²⁶

Der Verbindung von Hochzeitsritual, Tod und Begräbnisfeier liegt der Glaube zugrunde, der Verschiedene führe sein irdisches Leben im Jenseits weiter, sowie die Überzeugung, ein Leben ohne Ehe sei kein ganzes Leben gewesen.³²⁷

Frauen, die unverheiratet ein Kind erwarten und sich das Leben nehmen, weil sie die vorgesehene Reihenfolge von Hochzeit und anschließendem Mutterglück nicht eingehalten haben, verwandeln sich in Rusalki.³²⁸ Ein alter russischer Glaube besagt, dass die Seelen aller Verstorbenen nach ihrem Tode ins Wasser gelangen und somit nicht in eine andere Welt eintreten können, weswegen nach einem Todesfall das gesamte Wasser im Haus entfernt werden muss.³²⁹ Rusalki „bleiben im Übergangselement des Wassers zwischen der irdischen und der jenseitigen Welt ‚stecken‘, in das sie entweder den Mann hineinziehen, oder aus dem er sie in Ausnahmefällen erlösen kann.“³³⁰ Als im Wasser Verstorbene können sie diesem Element ohne die angemessenen Beerdigungsriten nicht wieder entkommen und es bleibt ihnen verwehrt, die Reise ins Jenseits zu vollenden und sich somit anderen toten Seelen anzuschließen.³³¹

Rusalki können auch als Provokateure der traditionellen sozialen und religiösen Ordnung gesehen werden. Sie gelten als Inbegriff für die Freiheit der Frauen, da sie durch ihre Existenz als Wassergeister von der patriarchalischen und einschränkenden Ehe verschont werden und für immer jung und frei bleiben.³³²

В фольклоре восточных славян на примере Русалок решается проблема социального бесправия женщины и ее зависимости от мужчины.³³³

Einige der Charakteristika der Rusalka sind durch die Vergleiche mit der russischen Braut beziehungsweise der Frau im Allgemeinen gerechtfertigt, insbesondere ihre überschwängliche Sexualität. Laut Moyle wäre das Verhalten der Rusalka genau das Gegenteil von dem, was ein ‚gutes russisches Mädchen‘ tun würde, oder anders ausgedrückt, was sich die Menschheit

³²⁶ Mahler 1935: 391.

³²⁷ Ebd.

³²⁸ Vgl. Moyle 1987: 231.

³²⁹ Vgl. ebd. S. 235.

³³⁰ Deppermann 1992: 271.

³³¹ Vgl. Moyle 1987: 235.

³³² Vgl. Hubbs 1988: 35.

³³³ Мусиенко 2007: 205.

wünschen würde, das möglich wäre.³³⁴ „Vielleicht also ist die Rusalka Ausdruck [unbewusster] männlicher oder auch weiblicher Wünsche.“³³⁵ Jedenfalls verkörpert diese Gestalt der russischen Mythologie das ambivalente Verhältnis zwischen Mann und Frau.

In a culture which does not have native words for eroticism or for sexuality and where the popular belief is that any right-thinking man would be more interested in food and drink than in women, *rusalki* are portrayed as super-seductive women of fantasy whose image [...] has persisted from the earliest recordings of folklore, to the present day.³³⁶

Da die anmutigen und attraktiven Rusalki in der Realität nicht existieren, durch ihre Übernatürlichkeit für die Menschen jedoch eine Gefährdung darstellen können, „sollte sich weder eine normale Frau wie sie verhalten, noch sollte ein Mann Ausschau halten nach Frauen, die sich wie Nymphen benehmen.“³³⁷

³³⁴ Vgl. Moyle 1987: 236.

³³⁵ Deppermann 1992: 271.

³³⁶ Moyle 1987: 221.

³³⁷ Deppermann 1992: 272.

5. Folklorelemente in der ostslavischen Literatur

Rusalki sind in der slavischen Mythologie von besonderer Relevanz und ziehen dadurch nicht selten das Interesse großer russischer Schriftsteller auf sich.³³⁸ In der Literatur inspirieren sie vor allem Puškin, Gogol', Lermontov, Turgenev und auch die Symbolisten, daneben nehmen sie auch auf die Oper Einfluss, beispielsweise auf Davydovs, Krasnopol'skijs oder Dargomyžskijs *Русалка (Rusalka)* oder auch Čajkovskijs *Ундина (Undina)*.³³⁹

Besonders auf die russischen Romantiker [übt] der Rusalkastoff eine große Anziehungskraft aus; er enthält die in der Romantik so beliebte Kombination von übernatürlichen Mächten, die in den Alltag eindringen, und von wunderschöner, aber bedrohlicher und todbringender Natur; er thematisiert die schicksalhafte Verstrickung von Liebe und Tod.³⁴⁰

In der Romantik verlagert sich das Augenmerk der Literaten und Komponisten zusätzlich auf ihre nationale Identität, in welcher die Folklore für die Wertschätzung der eigenen Kultur eine wichtige Komponente bildet.³⁴¹

Hatte der Glaube an die Vernunft und die Erziehbarkeit des Menschen, Rationalismus und Didaktizismus, das 18. Jahrhundert bestimmt, so gewannen in der Romantik Gefühl, Intuition und Imagination, unbewusste und übersinnliche Seelenkräfte an Bedeutung. Träume, Visionen, Phantasien des inspirierten Künstlers verdrängten das vernunftgestützte Kalkül trockener Pedanten.³⁴²

Die bis zu dieser Zeit hauptsächlich mündlich überlieferten Volkslieder und -märchen finden erst in der genannten Epoche Platz in der russischen Literatur.³⁴³ Dabei verdienen die literarischen Strömungen aus dem Westen, vertreten durch den deutschen Philosophen Herder und die Folkloreforscher Brüder Grimm, höchste Aufmerksamkeit.³⁴⁴

³³⁸ Vgl. Ivanits 1989: 64.

³³⁹ Vgl. Deppermann 1992: 269.

³⁴⁰ Dissinger, B. *Die Opern von Aleksandr Dargomyžskij*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2001: 63.

³⁴¹ Vgl. Barker, A. M. *The Mother Syndrome in the Russian Folk Imagination*. Columbus: Slavica, 1986: 33.

³⁴² Lauer, R. *Geschichte der Russischen Literatur. Von 1700 bis zur Gegenwart*. 3. Aufl. München: Beck, 2009: 159.

³⁴³ Vgl. Wosien, M. *The Russian Folk-Tale. Some structural and thematic aspects*. München: Sagner, 1969: 14.

³⁴⁴ Vgl. Oinas 1985: 131-132; Lauer 2009: 166.

Zu Beginn des 19. Jahrhunderts erscheinen einige deutsche romantische Werke im zaristischen Russland. De la Motte Fouqués *Undine* wird ab 1831 von Žukovskij als *Ундина* (*Undina*) ins Russische übersetzt, 1837 vollständig publiziert und dient 1869 Čajkovskij als Vorlage für seine gleichnamige Oper.³⁴⁵ Ebenso entsteht in den 1830er Jahren Kireevskijs Sammlung von Volksliedern, welche die spirituelle Größe Russlands repräsentieren soll und erst posthum herausgebracht wird. Auch Dal‘ und Afanas’ev tragen Volkslieder zusammen und sorgen für ihre Veröffentlichung, ihre Sammlungen werden oft mit jenen der Brüder Grimm verglichen.³⁴⁶ Das durch diese Publikationen entstandene Interesse an der Folklore wird durch die Entdeckung der Bylinatraditionen in Nordrussland noch weiter angefacht und dauert bis zum Beginn des Ersten Weltkrieges an.³⁴⁷ Bog beschreibt die Beliebtheit der Märchen folgendermaßen:

Seit langem schon kam die wissenschaftliche Beschäftigung mit den Märchen zu der Erkenntnis, daß diese besonderen Geschichten einen direkten Bezug zum Erleben und zur Seele des Menschen haben. Märchen spiegeln typische, allgemein menschliche Situationen und Schicksale wider, und jeder Leser kann sich in ihnen auf die eine oder andere Weise wiederfinden.³⁴⁸

Der russische Formalist Šklovskij kontert jedoch, dass „Motive erst dann in die Literatur [eintreten], wenn die von ihnen bezeichneten Bräuche nicht mehr im Schwange [sind]“³⁴⁹ und nimmt somit eine Art Ablöse der Mythologie durch die Literatur an. Dennoch lässt sich feststellen, dass den Schriftstellern im frühen 19. Jahrhundert die Folklorethemen und -gattungen bekannt gewesen sein müssen, andernfalls hätten diese wohl kaum eine Etablierung in der russischen Literatur erfahren.

³⁴⁵ Vgl. Deppermann 1992: 272.

³⁴⁶ Vgl. Oinas 1985: 131-132.

³⁴⁷ Vgl. ebd. S. 132.

³⁴⁸ Bog, R. *Das Wasser des Lebens. Eine sanfte Erlösung*. Zürich: Kreuz, 1985: 8.

³⁴⁹ Grübel 1995: 13.

5.1. Die Rusalka in ausgewählten Werken Puškins

Puškin wendet sich bereits recht früh in seinem Leben der russischen Folklore zu, animiert durch die Märchen, die ihm seine Kinderfrau Ariana Rodionovna erzählt hat. Vor allem während seiner Verbannung im Süden befasst „er sich leidenschaftlich mit Volkspoesie, und sowohl mit der russischen, als auch mit derjenigen der dort lebenden Völkerschaften.“³⁵⁰ Ab dem Zeitpunkt seines Zwangsaufenthaltes in Michajlovskoje beschäftigt sich Puškin verstärkt mit der Folklore und intensiviert seine Bemühungen, die russische Volkskunst zu bewahren. „Wie in seiner Kindheit lauscht er wieder den Märchen seiner Amme“³⁵¹, wodurch Ariana Rodionovna in der russischen Literatur verewigt wird.³⁵²

Manchmal zog [Puškin] an Feiertagen Bauernkleider an und besuchte, so gekleidet, Jahrmärkte und Wallfahrtsorte, wo er Gespräche mit dem einfachen Volk, mit den Bauern führte, auf ihre Art zu reden lauschte, die Menschen nach ihrem Leben, ihren Sorgen und Nöten fragte – alles zur größten Verwunderung und zum Entsetzen der Gutsbesitzer aus der Umgebung.³⁵³

Welch hohen Stellenwert die Folklore für Puškin und sein Schaffen hat, belegen seine Briefe Ende der 1820er Jahre: „Изучение старинных песен, сказок и т. п. необходимо для совершенного знания свойств русского языка. Критики наши напрасно ими презирают.“³⁵⁴ („Das Studium der alten Lieder, Märchen usw. ist zu einer vollkommenen Kenntnis der russischen Sprache notwendig. Unsere Kritiker sind im Unrecht, wenn sie sie verachten.“³⁵⁵) Nur wenig später bringt Puškin noch einmal seine Auffassung zu Papier: „Читайте простонародные сказки, молодые писатели — чтоб видеть свойства русского

³⁵⁰ Asadawsky, M. „Puschkin und die Folklore.“ *Puschkin. Eine Sammlung von Aufsätzen dem grossen russischen Dichter Puschkin gewidmet*. Hrsg. V. Kirpotin. Moskau: Gesellschaft für kulturelle Verbindung der Sowjetunion mit dem Auslande, 1939. 138-144, hier S. 139.

³⁵¹ Kirpotin, V. „Alexander Puschkin. Biographische Skizze.“ *Puschkin. Eine Sammlung von Aufsätzen dem grossen russischen Dichter Puschkin gewidmet*. Hrsg. V. Kirpotin. Moskau: Gesellschaft für kulturelle Verbindung der Sowjetunion mit dem Auslande, 1939. 31-71, hier S. 47.

³⁵² Vgl. Померанцева, Э. В. *Судьбы русской сказки*. Москва: Наука, 1965: 37; Гуковский, Г. А. *Пушкин и русские романтики*. Москва: Художественная Литература, 1965: 353.

³⁵³ Kirpotin 1939: 48.

³⁵⁴ Пушкин, А. С. „Опробержение на критики.“ *Полное собрание сочинений в шести томах. Том пятый. Критика и публицистика, автобиографическое*. Москва: Государственное издательство художественной литературы, 1950. 123-146, hier S. 128.

³⁵⁵ Puškin zitiert nach Asadawsky 1939: 141.

языка.“³⁵⁶ („Lest die einfachen Volksmärchen, junge Schriftsteller, damit ihr die Eigenschaften der russischen Sprache seht.“³⁵⁷) Puškin gilt durch seine schöpferischen Arbeiten als ein maßgeblicher Wegbereiter für das weitere Bestehen der russischen Folklore:

Romantic nationalism was growing throughout Europe and intellectuals everywhere were under pressure to discover their national identity and prepare their nation to contribute to universal culture, preferably in a literary way. Russians needed a poet who could put them on the map in literature, who could validate indigenous Russian culture in the eyes of the world, and more importantly, in their own eyes. And along came Pushkin, with an extraordinary poetic gift and, equally important, with the self-confidence to write in Russian without fear [...]. [...] He saved Russia from a crisis of self esteem.³⁵⁸

Puškin beginnt die überlieferten Volkslieder und -märchen niederzuschreiben, weshalb manche Wissenschaftler vermuten, dass er ursprünglich wohl die Absicht hat, sie ähnlich wie Žukovskij zu sammeln. Laut Bondi überlegt der russische Dichter, seine Volkslieder auch herauszugeben, doch er entschließt sich, diese Kireevskij für dessen Sammlung zu überlassen. Ein geplantes Vorwort Puškins kommt nicht zustande, bleibt jedoch in seinen Manuskripten erhalten.³⁵⁹ Die Anthologien verschiedener Folkloreforscher beweisen, dass die Folklore im frühen 19. Jahrhundert für die Menschen weiterhin beziehungsweise für die Literatur erstmals eine gewichtige Rolle spielt³⁶⁰ und überdies für Puškin nicht nur einen Unterhaltungswert darstellt, sondern er sie als „ein die russische Vergangenheit beleuchtendes poetisches Material“³⁶¹ sieht.

Сказки и песни, записывавшиеся Пушкиным в Михайловском, не только воспринимались им в их эстетической значимости, но и раскрывали основные черты русского народного характера и русской национальной истории.³⁶²

³⁵⁶ Пушкин, А. С. „Возражение на статью «Атenea».“ *Полное собрание сочинений в шести томах. Том пятый. Критика и публицистика, автобиографическое*. Москва: Государственное издательство художественной литературы, 1950. 58-61, hier S. 61.

³⁵⁷ Puškin zitiert nach Asadawsky 1939: 141.

³⁵⁸ Cox, G. „Can a literature be neurotic? Or Literary self and authority structures in Russian cultural development.“ *Russian Literature and Psychoanalysis*. Hrsg. D. Rancour-Laferriere. Amsterdam: John Benjamins, 1989. 451-470, hier S. 459.

³⁵⁹ Vgl. Бонди, С. М. *О Пушкине. Статьи и исследования*. Москва: Художественная Литература, 1978: 397; Haney 1999: 27.

³⁶⁰ Vgl. Haney 1999: 27.

³⁶¹ Asadawsky 1939: 140.

³⁶² Городецкий, Б. М. *Драматургия Пушкина*. Москва: Издательство Академии Наук, 1953: 312.

Die Folklore gibt Puškin den Anstoß, diese Motive und Themen in seine Werke einfließen zu lassen und wird „zu einer der Hauptquellen seines literarischen Schaffens.“³⁶³

Новая прогрессивная точка зрения на сказку, оценка ее как «нового творческого источника» нашла наиболее яркое свое выражение в обращении к сказке А. С. Пушкина – в качестве слушателя, собирателя и творца ее.³⁶⁴

Während der Entstehung des Werkes *Руслан и Людмила* (*Ruslan und Ljudmila*, 1817-1820), in welchem er auch traditionelle Sujets behandelt, verfasst er 1819 seine Ballade *Русалка* (*Rusalka*). Im Jahre 1828 folgt die Ballade *Утопленник* (*Der Ertrunkene*) und nur wenige Jahre später, 1832, das unvollendete Dramenfragment *Русалка* (*Rusalka*). Die beiden erstgenannten Werke, die durch den Ertrinkungstod der Protagonisten gekennzeichnet sind, finden in der ansonsten so reichen Sekundärliteratur über Puškin nur geringe Beachtung, wohingegen das Dramenfragment immer wieder das Interesse der Wissenschaftler auf sich gelenkt hat.

Erwähnenswert sind zudem Puškins Niederschriften von Volksmärchen, beispielsweise *Жених* (*Der Bräutigam*), *Сказка о попе и о работнике его Балде* (*Das Märchen vom Popen und seinem Knecht Balda*), *Сказка о медведихе* (*Das Märchen von der Bärin*), *Сказка о золотом петушке* (*Das Märchen vom goldenen Hahn*), *Сказка о рыбаке и рыбке* (*Das Märchen vom Fischer und dem Fischlein*) und *Сказка о царе Салтане* (*Das Märchen vom Zaren Saltan*), in welchem das Motiv der Schwanjungfrau aufgegriffen wird. Sein Werk *Песни западных славян* (*Lieder der Westslaven*) veranschaulicht, dass Puškin nicht nur russische Sujets beleuchtet, sondern er sich auch Impulse aus Westeuropa und anderen slavischen Ländern beschafft.³⁶⁵ Durch seine Vorliebe für die Volkskunst und im Weiteren für die Sprache des Volkes zeigt Puškin eine ausgeprägte Solidarität zur breiten Bevölkerung.

Pushkin may have delved into religion and history, applied himself with all the force of his intellect to a study of both foreign sources and native methods, and then beguiled us with skilfully assembled passages of sound. None of this would have availed him much, however, if he had not mastered the first technique of the minstrel which is to claim and hold attention by good story-telling.³⁶⁶

³⁶³ Asadawsky 1939: 140.

³⁶⁴ Померанцева 1965: 64.

³⁶⁵ Vgl. Asadawsky 1939: 142.

³⁶⁶ Briggs, A. *Alexander Pushkin. A Critical Study*. London: Croom Helm, 1983: 156.

Aufgrund Puškins einzigartiger Erzählkunst sind seine Werke von unvergleichlicher Relevanz, nicht nur für die russische Literatur, sondern auch für das russische Volk und seine Volksweisheiten, die dadurch repräsentiert werden.

5.1.1. Die Ballade *Русалка (Rusalka)*

Die Ballade *Русалка (Rusalka)* entsteht im Jahre 1819 unmittelbar nach dem Gedicht *Домовому (An den Hausgeist)*, in welchem Puškin bereits Folkloremotive thematisiert hat, und wird 1826 erstmals publiziert. In nur sieben Strophen zu je acht Zeilen zeigt Puškin sein Talent, ein ‚Wunder‘ kurz und prägnant zu erzählen.³⁶⁷ Die Ballade, die als Gattung „eben erst in Russland Eingang gefunden hat“³⁶⁸, ist objektiv, einfach und geheimnisvoll abgefasst.³⁶⁹

Der Protagonist ist ein Mönch, der seine Zeit damit verbringt, zu fasten, zu beten und hart zu arbeiten. Sein eigenes Grab schon vorbereitet, wartet er nur noch sehnsüchtig auf den Tod. Eines Tages beobachtet er, wie eine nackte Frau aus dem Wasser steigt, sich ans Ufer setzt und stumm ihr Haar kämmt. Der Mönch ist nicht fähig, diese Erscheinung zu deuten, er zittert vor Angst, kann aber den Blick von der Schönheit nicht lassen. Nachdem die faszinierende Frau den alten Mann zu sich gelockt hat, verschwindet sie plötzlich. Der Mönch findet nach dieser Begegnung die ganze Nacht keinen Schlaf und betet am nächsten Tag kein einziges Mal. Immerzu denkt er an die Unbekannte und erwartet sie sehnsüchtig. Diese erscheint wieder, spielt mit dem plätschernden Wasser, lacht laut, ruft ihn zu sich und taucht abermals unter. Am dritten Tag hält der Mönch in der Nähe des Ufers Ausschau nach der schönen Jungfrau, doch bei Eintritt der Dämmerung verschwindet er plötzlich. Nur Knaben aus der Umgebung entdecken seinen grauen Bart im Wasser.

Puškin verzichtet in der Ballade auf einen Höhepunkt, wodurch nicht eindeutig festgestellt werden kann, ob der verwirrte Mönch Selbstmord verübt hat oder tatsächlich von der Unbekannten ins Wasser gezogen worden ist.³⁷⁰ Der Mönch selbst ist der Einzige, der die attraktive Nymphe tatsächlich gesehen hat und somit zur Klärung seines Schicksals beitragen könnte. Sein im Wasser treibender Körper gibt nur einen Hinweis auf den Ort des Todes,

³⁶⁷ Vgl. Bayley, J. *Pushkin. A comparative commentary*. Cambridge: University Press, 1971: 56.

³⁶⁸ Woldan, A. „Das Rusalka-Motiv bei Puškin, Ševčenko und Mickiewicz – ein komparatistischer Versuch.“ *Wiek XIX: Rocznik Towarzystwa Literackiego Imienia Adama Mickiewicza* 6 (2013): 427-453, hier S. 430.

³⁶⁹ Vgl. Briggs 1983: 153.

³⁷⁰ Vgl. Bayley 1971: 56.

jedoch nicht auf die genauen Umstände („И только бороду седую / Мальчишки видели в воде.“³⁷¹).

Puškin erwähnt den Begriff ‚Rusalka‘ kein einziges Mal, er bezeichnet sie stattdessen als ‚nackte Frau‘ (женщина нагая) und als ‚Jungfrau‘ (дева). Nur der Titel der Ballade erlaubt einen Zusammenhang, anhand der Charakterisierung des schönen, nackten („Бела, как ранний снег холмов, / Выходит женщина нагая“), sich die Haare kämmenden Mädchens („И чешет влажные власы“) erkennt man das Motiv aus der Folklore zweifelsohne wieder. Auch ihr Lebensraum zwischen Wald und Wasser („Над озером, в глухих дубровах“) und ihre Verlockungsversuche („Играет, плещется волною, / Хохочет, плачет, как дитя, / Зовет монаха, нежно стонет...“) lassen eine Schlussfolgerung auf das wahre Wesen zu. Einzig das Objekt der Verführung widerspricht den Vorgaben aus der Folklore, in welchen Rusalki sich generell eher jungen Männern als alten Greisen zuwenden.

Bereits in dieser Ballade bringt Puškin seine Gesellschaftskritik zum Ausdruck, die sich in seinem Rusalka-Dramenfragment in anderer Form fortsetzen wird. In diesem ersten Werk greift er die scheinheilige Frömmigkeit des Mönchs auf, der bereit ist, seine moralischen Werte in Frage zu stellen und sich dem Zölibat zu widersetzen. Die Attraktivität der Rusalka und damit im weitesten Sinne der heidnische Glaube besiegen vermeintlich das Christentum.

Parodie der Verführung durch die Rusalka einerseits, Aufnahme des weltliterarischen Topos von der Verführung des Eremiten in der Einöde andererseits, und Kritik am Mönchstum und dessen Ideal des Zölibats – alle diese Momente verbindet Puškin in seiner ersten Rusalka-Ballade.³⁷²

5.1.2. Das Gedicht *Как счастлив я, когда могу покинуть...*

(Wie glücklich bin ich, wenn ich flüchten kann...)

Puškin verfasst dieses erst post mortem veröffentlichte Gedicht im Jahre 1826 in einem Dorf zwischen Michajlovskoje und Moskau, also bereits drei Jahre vor Beginn seiner Arbeit an der *Русалка* (*Rusalka*), dennoch wird es als erster Entwurf für den Monolog des Fürsten im

³⁷¹ Alle Zitate aus der Ballade *Русалка* nach Пушкин, А. С. „Русалка.“ *Полное собрание сочинений в шести томах. Том первый. Стихотворения. 1813-1825.* Москва: Государственное издательство художественной литературы, 1949. 300-301.

³⁷² Woldan 2013: 430.

Драменfragment gesehen.³⁷³ Der Dichter entwirft das Gedicht im Blankvers, der für ihn ungemein charakteristisch ist und den er auch in seinem Drama anwendet.

Wenngleich der Leserschaft, wie in der zuvor analysierten Ballade, das Wort ‚Rusalka‘ nicht ein einziges Mal begegnet, erkennt man dennoch die folkloristischen Verweise in diesem Werk. Es lassen sich mehrere Kriterien für einen Zusammenhang mit dem Draменfragment finden, beispielsweise des Sprechers Freude über das Verlassen der Stadt und die Wiederkehr in die Einsamkeit am Ufer der stillen Gewässer („Как счастлив я, когда могу покинуть / Докучный шум столицы и двора / И убежать в пустынные дубровы, / На берега сих молчаливых вод.“³⁷⁴). Diese empfindet zweifelsohne auch der Fürst im Draменfragment, wenn er seine Frau verlassen und an den Dnepr zu seiner ehemaligen Geliebten zurückkehren kann. Im Gegensatz dazu weiß der Sprecher im Gedicht allerdings, aus welchem Grund ihn eine magische Kraft an den Fluss zieht, denn er erwartet sehnsüchtig das Auftreten seiner Auserwählten aus den Fluten („О, скоро ли она со дна речного / Подыметься, как рыбка золотая?“). Hierbei ist ein weiterer Verweis auf die ostslavische Folklore und ein anderes Werk des Dichters erkennbar, nämlich der goldene Fisch, der in Puškins *Сказка о рыбаке и рыбке* (*Das Märchen vom Fischer und dem Fischlein*) erscheint.

In den folgenden Versen beschreibt der Sprecher in einem Monolog die erhoffte Erscheinung der Wasserfrau, die in dieser Form im Draменfragment nicht enthalten ist und die Puškin für die Entwicklung der Handlung in *Русалка* (*Rusalka*) möglicherweise verworfen hat. Ob der Dichter den Monolog als unpassend für das Draменfragment bewertet oder er sich nur dem überaus populären Sujet der Volkskunst gewidmet hat, bleibt in dieser Hinsicht ungewiss.

Puškin greift auf die ostslavische Folklore zurück und charakterisiert die Wasserfrau als einzigartige Erscheinung, die mit grünem Haar und ihren wunderschönen weißen Beinen nachts am Steilufer des Flusses sitzt („Как сладостно явление ее / Из тихих волн, при свете ночи лунной! / Опутана зелеными власами, / Она сидит на берегу крутом.“). Doch ganz im Gegensatz zu der Rusalka in seiner gleichnamigen Ballade gibt sie keine Laute von sich und lockt den Sprecher ausschließlich mit ihrer Attraktivität. Als sie mit den Locken des Sprechers spielt, durchläuft ihn eine Kälte, die mit Horror verglichen wird, und sein Herz beginnt laut zu schlagen („Когда она игривыми перстами / Кудрей моих касается, тогда / Мгновенный хлад, как ужас, пробегает / Мне голову, и сердце громко бьется, /

³⁷³ Vgl. Городецкий 1953: 311.

³⁷⁴ Alle Zitate aus dem Gedicht nach Пушкин, А. С. „Как счастлив я, когда могу покинуть...“ *Полное собрание сочинений в шести томах. Том второй. Стихотворения. 1826-1836. Поэмы.* Москва: Государственное издательство художественной литературы, 1949. 23-24.

Томительно любовью замирая.“). In diesem Moment ist er glücklich und froh, die Welt verlassen und durch einen Kuss der verführerischen Unbekannten sterben zu können („И в этот миг я рад оставить жизнь, / Хочу стонать и пить ее лобзанье“). Nun gibt die Rusalka erstmals Laute von sich und der Sprecher vergleicht sie unter anderem mit gurgelndem Wasser und dem Geräusch des Himmels im Mai, in welchem auch die Rusalienwoche stattfindet.

Inhaltlich wird ein Vergleich mit den Wasserfrauen in der europäischen Literatur deutlich, denn auch in der Sage vom Ritter Stauffenberg und in *Undine* sind die Protagonistinnen fähig, ihre Liebhaber zu töten, im Werk von de la Motte Fouqué sogar mit einem Kuss. Im Gegensatz zu den westeuropäischen Pendants besitzt die übernatürliche Erscheinung in Puškins Gedicht jedoch keinen Fischeschwanz, wodurch der Einfluss der ostslavischen Folklore auf den russischen Dichter offensichtlich wird.

5.1.3. Die Ballade *Утопленник* (*Der Ertrunkene*)

Puškins Ballade *Утопленник* (*Der Ertrunkene*) ist mit dem Jahr 1828 datiert. Bayley erkennt darin eine Perfektion ähnlich wie in Goethes *Erlkönig* und Keats *La Belle Dame Sans Merci*, denn in all diesen Werken wird vermieden, mit alten Weisheiten zu prahlen, um stattdessen das Malerische, Entsetzliche und Ergreifende hervorzuheben.³⁷⁵

In der ersten Strophe der Ballade wird erzählt, dass Kinder in großer Eile zu ihrem Vater in die Hütte laufen, um ihm mitzuteilen, dass sie im Fischernetz einen Toten gefunden haben. Ihr Vater schenkt ihnen zunächst keinen Glauben, begleitet sie aber nach einigem Zögern zum Fluss. Dort entdeckt er einen grauenhaften, bereits blau gewordenen und angeschwollenen Leichnam. Dieser Anblick erweckt in ihm das Verlangen, die Lebensgeschichte des Toten zu ergründen. Ob er wohl ein von den Wellen verschlungener Fischer, ein betrunkenener Jüngling oder doch ein von Räubern geplündelter Kaufmann gewesen ist? Unfähig eine richtige Entscheidung zu treffen und um etwaigen Unannehmlichkeiten aus dem Weg zu gehen, zieht er den Leichnam ins Wasser und versetzt ihm mit dem Ruder einen Stoß, sodass dieser in den Fluten verschwindet und ihm somit ein verdientes Grab verwehrt bleibt. Den Kindern trägt er auf, niemandem von dieser Begebenheit zu erzählen. Als sich die Familie am Abend ausruht, zieht ein Unwetter auf und plötzlich klopft jemand ans Fenster. Der Familienvater öffnet nur widerwillig, im Mondschein

³⁷⁵ Vgl. Bayley 1971: 57.

erblickt er vor sich einen nackten Mann, aus dessen Bart Wasser tropft. Entsetzt erkennt er in ihm den Toten, an dessen aufgedunsenem Körper sich Krebse festgesaugt haben. Der Hausherr schlägt das Fenster zu, findet jedoch die ganze Nacht keine Ruhe, weil der Unheimliche an das Fenster und an die Tür pocht. Seither kursiert im Volk das Gerücht, dass der Unglückliche an jedem Jahrestag seinen Gast erwarte, der durch sein vehementes Klopfen die Erinnerungen an das einstige Fehlverhalten wachhält.

Puškin beginnt diese Ballade mit der simplen Erzählung der Kinder, dass sie eine Leiche in ihren Netzen gefunden haben und baut sie anschließend zu einer dramatischen Erzählung aus.³⁷⁶ Die Reaktion des Vaters nach der schauerlichen Entdeckung der Kinder („Врите, врите, бесенята, – / Загорчал на них отец; – / Ох, уж эти мне робята! / Будет вам уже мертвец!“³⁷⁷) ist durchaus nachvollziehbar, da jeder Vater in dieser Situation an der Glaubwürdigkeit seiner Kinder zweifeln würde.³⁷⁸ Dennoch folgt er ihnen, um die Wahrheit herauszufinden und selbst den schrecklichen Leichnam zu sehen. Während er diesen dem Wasser übergibt, fühlt er die Schuld auf sich lasten, sich umblickend vergewissert er sich besorgt, dass niemand ihn beobachtet. In dieser ausweglosen Situation lässt er die Kinder schwören, den Vorfall zu verschweigen. Für Briggs liegt das Verhalten der Kinder und des Vaters in der Natur des Menschen.³⁷⁹ Weiters könnte man glauben, dass der Mann am Abend den Besuch des Toten nur geträumt habe, da er sich davor ausgeruht hat und möglicherweise dabei eingeschlafen ist. Die Erlebnisse des Protagonisten sollen nicht als Thematik für die Ballade gesehen werden – sie sind die Ballade.³⁸⁰

Obwohl in diesem Werk eine typische Rusalka fehlt, kann man die rastlose und nach Vergeltung suchende Wiederkehr des Ertrunkenen mit der Entstehungsgeschichte dieser Wasserfrau in Verbindung bringen. Der Tote hätte wie jeder andere Mensch eine christliche und würdevolle Beerdigung sowie die Ermittlung der Todesumstände verdient und stellt durch die Verwehrung dieser Grundrechte eines Christen einen ‚unreinen Toten‘ dar. Darauf deutet Puškin in jenen Versen hin, in denen er den Toten nach seiner ‚Entsorgung‘ im Wasser an einem Friedhof vorbeitreiben lässt („И мертвец вниз поплыл снова / За могилой и крестом.“). Der Vater weiß sehr wohl, dass er seine Pflichten verabsäumt hat, weswegen ihn schon während der Beseitigung des Leichnams ein schlechtes Gewissen plagt, was sich an

³⁷⁶ Vgl. Briggs 1983: 155.

³⁷⁷ Alle Zitate aus der Ballade *Утопленник* nach Пушкин, А. С. „Утопленник.“ *Полное собрание сочинений в шести томах. Том второй. Стихотворения. 1826-1836. Поэмы.* Москва: Государственное издательство художественной литературы, 1949. 71-73.

³⁷⁸ Vgl. Briggs 1983: 155.

³⁷⁹ Vgl. ebd.

³⁸⁰ Vgl. Bayley 1971: 60.

seiner Eile und Unruhe während dieser Tat erkennen lässt („Озираясь, он спешит; / Он потопленное тело / В воду за ноги тащит“).³⁸¹ Wie eine Rusalka kommt der Tote zurück, um sich zu rächen, doch diese Vergeltung fällt eher harmlos aus, da er den Protagonisten für sein Fehlverhalten nicht mit dem Tod, sondern ihn lediglich am Jahrestag des Geschehens mit Angst und Schrecken bestraft. Am Ende der Ballade steht keine Moral, wenngleich auch keine Anzeichen zu erkennen sind, dass der Mann, obwohl er dieses schreckliche Erlebnis immer wieder erleiden muss, vom Fluch, der auf ihm lastet, befreit wird („С той поры мужик несчастный / В день урочный гостя ждет“).³⁸²

Eine Affinität zur Rusalka hat der Ertrunkene aufgrund der Tatsache, dass er im Wasser sein Leben verloren hat und nicht durch einen anderen mysteriösen Tod ums Leben gekommen ist. Für die Romantik so typisch verbindet Puškin die reale mit einer magischen und geheimnisvollen Welt, verkörpert durch die zum Leben erwachte Leiche, die Jahr für Jahr dem schuldhaften Sterblichen einen Besuch abstattet. „Das nicht Empirische greift nicht nur in die empirische Welt ein, sondern ist ein notwendiger Bestandteil dieser, eine Art Verlängerung der Welt des Landes in die des Wassers.“³⁸³

5.1.4. Das Dramenfragment *Русалка (Rusalka)*

Das Dramenfragment Puškins aus den Jahren 1829 bis 1832 ist nicht vom Dichter selbst publiziert worden, sondern erst post mortem 1837 in der Zeitschrift *Современник (Sovremennik)* erschienen. Erste Versuche des Dramas sind wie bereits erwähnt schon 1826 entstanden, als Puškin sein Gedicht *Как счастлив я, когда могу покинуть...* (*Wie glücklich bin ich, wenn ich flüchten kann...*) schreibt, das ebenso das Folkloresujet Rusalka behandelt.³⁸⁴ Der Titel des Dramas stammt nicht von Puškin selbst, da er seinem Werk nie einen Namen gegeben hat, sondern vermutlich von Vasilij A. Žukovskij, dem damaligen Verantwortlichen der Publikation.³⁸⁵

³⁸¹ Vgl. Briggs 1983: 155.

³⁸² Vgl. Bayley 1971: 61.

³⁸³ Woldan 2013: 431-432.

³⁸⁴ Vgl. Zidarič, W. „La *Rusalka*: Origines et structure du drame en vers achevé de Puškin.“ *Revue des Études Slaves* 71.2 (1999): 307-317, hier S. 309; Городецкий 1953: 311.

³⁸⁵ Vgl. ebd. S. 310.

5.1.4.1. Entstehungsgeschichte

Wie in seiner Ballade aus dem Jahre 1819 verarbeitet Puškin in diesem Werk Motive der russischen Folklore und verbindet diese mit der zeitgenössischen Romantik zu einem Drama. Abgesehen von der ostslavischen Volkskultur wird das Öfteren das bereits erwähnte österreichische Singspiel *Das Donauweibchen* als eine Quelle des Dramenfragments genannt.³⁸⁶ Dieses hat der Übersetzer N. S. Krasnopol'skij ins Russische übertragen und „dabei den Schauplatz geschickt in die ukrainische Landschaft verlegt.“³⁸⁷ Zudem hat er die deutschen Namen, den Handlungsablauf und sogar die Verhaltensweisen dem Russischen angepasst:

Как и все тогда, он понимал дело перевода весьма широко — как переделку; перевел он на русский не только язык, но и немецкие имена, географию, историю, отчасти даже и нравы, изображенные в подлиннике. Литераторы этого времени еще верили, что как существуют точные эквиваленты для слов, так существуют они и для национального быта или национальной культуры, взятых в целом и взятых по деталям. «Дунайская фея» Генслера превратилась в «Лесту, днепровскую русалку», рыцарь Альбрехт фон Вальдзее в Видостана, князя Полоцкого, Гартвиг фон Бургау в Славомысла, князя Черниговского, цехмейстер Каспар Ларифари в конюшего Тарабара и т. д.³⁸⁸

Als Oper *Днепровская русалка* (*Die Dnepr-Rusalka*) ist das ursprüngliche *Donauweibchen* in St. Petersburg sehr beliebt und erfolgreich.³⁸⁹ Unbestritten ist die Tatsache, dass Puškin *Das Donauweibchen* in seiner russischen Version gekannt haben muss, denn in seinem Meisterwerk *Евгений Онегин* (*Evgenij Onegin*) findet sich im zweiten Buch der Hinweis auf eine Zeile der Arie („Приди в чертог ко мне златой“).³⁹⁰ Doch abgesehen vom gleichen Schauplatz am Dnepr-Ufer „sowie einigen сюжетären Parallelen (vor allem der Hochzeit des männlichen Protagonisten im zweiten Teil)“³⁹¹ sind im *Donauweibchen* und in Puškins Dramenfragment keine nennenswerten Gemeinsamkeiten festzustellen.

³⁸⁶ Vgl. Mirsky, D. S. *Pushkin. An outstanding critical study of the life and works of Russia's greatest poet*. New York: E.P. Dutton, 1963: 169; Woldan 2013: 435.

³⁸⁷ Deppermann 1992: 273.

³⁸⁸ Берковский, Н. „Народно-лирическая трагедия Пушкина («Русалка»).“ *Русская литература* 1 (1958): 83-111, hier S. 106.

³⁸⁹ Vgl. Bayley 1971: 228.

³⁹⁰ Vgl. Woldan 2013: 435; Zidarič 1999: 309; Гозенпуд, А. А. „Пушкин и русский театр десятих годов XIX в.“ *Пушкин. Исследования и материалы*. Т. 12. Ленинград: Наука, 1986. 28-59, hier S. 57.

³⁹¹ Ebd.

Es werden jedoch noch andere mögliche Vorlagen genannt, unter anderem die Don Juan-Sage, in welcher der wohlhabende Protagonist ähnlich wie in *Русалка* junge Mädchen verführt.³⁹² Dafür spräche jedenfalls, dass Puškin etwa zeitgleich zur *Русалка* sein Drama *Каменный гость* (*Der steinerne Gast*), welches auf genannter Legende basiert, verfasst hat, das später wie auch das Dramenfragment von A. S. Dargomyžskij zur Oper adaptiert wird. Die Figur der sanftmütigen Inez, der Müllerstochter des ersten Akts in Puškins *Каменный гость*, ist oft mit der Entstehungsgeschichte vom namenlosen Müllersmädchen in *Русалка* assoziiert worden.³⁹³ Ferner wird im Jahre 1831 Fouqués *Undine* von V. A. Žukovskij ins Russische übersetzt und 1837 publiziert.

Daß Puschkins Rusalka-Drama wenig Ähnlichkeit mit der ‚sentimentalen Story‘ Fouqués hat, schließt die Rezeption weniger ‚sentimentaler‘ Motive nicht aus. Undine ist bei aller rührenden Kindlichkeit eine Dämonin, die ihren Ritter in einem Todeskuß erstickt.³⁹⁴

Diese Übersetzung dient auch russischen Komponisten als Ansatzpunkt für ihre Opern, beispielsweise A. F. L’vov oder P. I. Čajkovskij.³⁹⁵ Der Ursprung des Dramenfragments *Русалка* aus anderen Werken der westeuropäischen Literatur ist allerdings fraglich, denn die Rusalka als verstorbene Mädchen und rächende Persönlichkeit ist ein typisch slavisches Phänomen:

Puškin, en revanche, nous présente le portrait idéal de la *rusalka* telle qu’elle existe, en particulier, dans les croyances populaires du sud de la Russie.³⁹⁶

Dennoch lässt sich noch ein weiteres russisches Werk zum Vergleich heranziehen, nämlich N. M. Karamzins *Бедная Лиза* (*Die arme Liza*), das 1792 und somit vierzig Jahre vor Puškins Dramenfragment entstanden ist. Der Schriftsteller Karamzin ist zu dieser Zeit in Russland eine angesehene Persönlichkeit und Puškin kennt sicherlich dessen Erzählung, möglicherweise dient sie ihm zur Orientierung bei der Entstehung seines Werkes. Wie auch bei Puškin steht in *Бедная Лиза* die Geschichte einer unglücklichen Liebe im Mittelpunkt, da ein armes Mädchen von einem jungen Adeligen verführt, mit reichen Geschenken abgefunden

³⁹² Vgl. Woldan 2013: 435; Берковский 1958: 105.

³⁹³ Vgl. Karlinsky, S. *Russian Drama from Its Beginnings to the Age of Pushkin*. Berkeley: University of California Press, 1985: 333.

³⁹⁴ Roth, G. *Hydropsie des Imaginären. Mythos Undine*. Pfaffenweiler: Centaurus, 1996: 111.

³⁹⁵ Vgl. Woldan 2013: 436.

³⁹⁶ Zidarič 1999: 309.

und anschließend wegen einer ebenso adeligen Dame verlassen wird. Wegen des Verlusts ihrer Unschuld, zu dem Liza in gleicher Weise wie ihr Verehrer Erast beiträgt, bleibt dem Mädchen keine andere Wahl als der Tod („Он, он выгнал меня? Он любит другую? Я погибла!“³⁹⁷). Anders als bei Puškin kehrt die in doppeltem Sinne arme Liza dennoch nicht als Rusalka zurück, auch eine mögliche Rache an ihrem ehemaligen Geliebten wegen ihrer unerfüllten Beziehung und ihres zerstörten Lebens bleibt unerwähnt.

5.1.4.2. Handlung

Das Drama findet, wie der Titel des ersten Bildes „Берег Днепра. Мельница“ („Ufer des Dnepr. Mühle“) festlegt, am Ufer des Dnepr statt, wenngleich der genaue Schauplatz am Fluss nicht näher beschrieben wird. Trotz dieser geographischen Einordnung hat Puškin die Entstehung eines ukrainischen Lokalkolorits nicht forciert. Des Weiteren erfolgt keine temporäre Einordnung des Dramenfragments.

Bereits am Beginn der Handlung der *Русалка*, im ersten und längsten der sechs Bilder, erteilt der Müller Ratschläge, wie sich Mädchen im Falle einer Verführung durch einen Mann zu verhalten haben. Sie sollen immer wieder die Rede auf die Hochzeit lenken, doch den größten Schatz, die Jungfräulichkeit, beschützen („О свадьбе заговаривать – а пуще / Берець свою девическую честь – / Бесценное сокровище; она – / Что слово – раз упустишь, не воротишь.“³⁹⁸). Besteht keine Chance auf eine Hochzeit, soll stets in irgendeiner Form ein Profit („Какой-нибудь барыш себе – иль пользу“) aus der Beziehung gezogen werden. Der Müller legt die Last dieser alten Regel auf seine Tochter und bereut schlussendlich nur, dass er die Erlaubnis zu einer Liebesbeziehung mit einem Fürsten erteilt hat.³⁹⁹ Der Standesunterschied zwischen dem Adeligen und dem einfachen Mädchen aus dem Volk lässt die ersehnte Verbindung scheitern.

Als der Fürst nach einer langen Abwesenheit von zehn Tagen wieder zur Mühle kommt, spricht er mit seiner jungen Geliebten über die Unfreiheit des Adels, die ihm die Möglichkeit einer Liebesheirat verwehre („Князя не вольны, / Как девицы – не по сердцу они / Себе подруг берут, а по расчетам / Иных людей, для выгоды чужой.“). Vor der endgültigen

³⁹⁷ Alle Zitate aus *Бедная Лиза* nach Карамзин, Н. М. „Бедная Лиза.“ *Избрание сочинения в двух томах. Том первый*. Москва-Ленинград: Художественная литература, 1964. 605-621, hier S. 620.

³⁹⁸ Alle Zitate aus dem Drama *Русалка* nach Пушкин, А. С. „Русалка.“ *Полное собрание сочинений в шести томах. Том третий. Евгений Онегин. Сказки. Драматургия*. Москва: Государственное издательство художественной литературы, 1950. 403-424.

³⁹⁹ Vgl. Bayley 1971: 230.

Trennung beschenkt er das Mädchen und seinen Vater zum Abschied mit Schmuck und einem Sack voll Gold, er zeigt sich dabei grundsätzlich nicht grausam, aber frei von Mitleid.⁴⁰⁰ Die Müllerstochter hingegen ist zu diesem Zeitpunkt in ihren Gedanken ebenfalls nicht frei, denn sie vertraut ihrem Geliebten an, dass sich ihr gemeinsames Kind an jenem Tag unter ihrem Herzen bewegt habe („Да!.. вспомнила: сегодня у меня / Ребенок твой под сердцем шевельнулся.“). Die Verführung der jungen Müllerstochter durch einen Adligen entspricht dem Klischee, dass Liebenden aus verschiedenen Gesellschaftsschichten eine gemeinsame Zukunft verwehrt bleibt. So wie das junge Mädchen das Possessivpronomen ‚твой‘ (‚dein‘) benutzt, um dem Geliebten zu erzählen, dass sie ein Kind erwarte, so verwendet dieses auch der junge Vater. Er drückt damit erste Hinweise auf sein Desinteresse und seine Teilnahmslosigkeit an der Erziehung des Kindes aus.⁴⁰¹ Nach seinen leeren Versprechungen, sich um die junge Familie zu kümmern („[...] я не оставлю / Ни твоего ребенка, ни тебя“), ist er erleichtert, Abschied nehmen zu können („Ух! конечно – душе как будто легче. / Я бури ждал, но дело обошлось / Довольно тихо.“).

Der Müller tritt wieder auf, doch anstatt seiner Tochter Trost zu spenden, kümmert er sich vorwiegend um die Abschiedsgeschenke des Fürsten. Ihren Kummer kann er nicht nachvollziehen, stattdessen weist er sie noch einmal auf seine anfänglichen Belehrungen hin („Не говорил ли я тебе...“). Das junge Mädchen bemerkt durchaus, dass sich sein reicher Verehrer mit großzügigen Präsenten von seinen Verpflichtungen freikaufen und seine verlassene Geliebte von möglichen zukünftigen Handlungen abhalten möchte („И мне давать подарки – каково! – / И деньги! выкупить себя он думал, / Он мне хотел язык засеребрить, / Чтоб не прошла о нем худая слава / И не дошла до молодой жены.“).⁴⁰² Das Geld mag „alles Unangenehme wiedergutmachen, doch das Materielle kann nicht das Moralische aufwiegen.“⁴⁰³ Nach einem Gespräch mit dem Vater über die Klärung der Schuldfrage wirft das junge Mädchen zuerst die Halskette, ein Abschiedsgeschenk des Fürsten, ins Wasser und stürzt sich anschließend selbst mit den Worten „Теперь всё конечно“ in den Fluss. Auf die Auswirkungen dieses Ereignisses weist nicht nur der Ausruf des Vaters („Ох, горе, горе!“), sondern seine nunmehr veränderte Identität hin: Er tritt nicht mehr als Müller (мельник) auf, sondern ist innerhalb kürzester Zeit gealtert und wird als ‚alter Mann‘ (старик) bezeichnet.

⁴⁰⁰ Vgl. Bayley 1971: 229.

⁴⁰¹ Vgl. Рецептер, В. Э. „Над рукописью «Русалка».“ *Вопросы литературы* 2 (1976): 219-262, hier S. 234.

⁴⁰² Vgl. Deppermann 1992: 273.

⁴⁰³ Hergett, N. „Ehre“ in *der russischen Literatur. Analyse des Begriffs in ausgewählten Werken von Aleksandr S. Puškin*. Hamburg: Kovač, 2003: 54.

Im zweiten Bild namens „Княжеский терем“ („Fürstenpalast“) wird während der Hochzeit des Fürsten und der Fürstin der Chor von einer geheimnisvollen Stimme unterbrochen, die in einem Lied mitteilt, dass sich ein schönes Mädchen ertränkt und mit seinen letzten Worten seinen Geliebten verflucht habe („Утопая, мила друга проклинала.“). Während die Gesellschaft die Stimme nicht deuten kann und sich fragt, wer denn die Trauung störe, erkennt der junge Fürst diese sofort wieder und lässt seinen Stallmeister nach der Verursacherin, die allerdings unauffindbar ist, suchen. Die Dramatik wird gesteigert, indem sich die Ertrunkene noch einmal meldet, nämlich genau während des Kusses des jungen Brautpaares. Der Schrei gibt dem Fürsten sowohl Gewissheit über die Identität als auch die Intention der Unruhestifterin und verärgert ihn maßlos („Она! вот крик ее ревнивый.“). Nach dem Hochzeitsessen zieht sich das Ehepaar zurück, nur die Brautwerberin ahnt Böses und ist nach wie vor über die Geschehnisse während der Hochzeitsfeier beunruhigt („Ох, сердце не на месте! / Не в пору сладили мы эту свадьбу.“).

Im dritten Bild namens „Светлица“ („Kemenate“) zeichnet sich allmählich ab, dass der junge Fürst beginnt, sich im Alltag mit seiner Gemahlin zu langweilen. Die Fürstin ist mit ihrer Amme allein und erwähnt, dass ihr Angetrauter während der Verlobungszeit nie einen Schritt von ihr gewichen sei („Ах, мамушка, как был он женихом, / Он от меня на шаг не отлучался“), doch sie inzwischen zu ignorieren scheine, da er die Jagd bevorzuge. Sie befürchtet, ihr Gemahl hätte eine geheime Liebschaft („Как думаешь? уж нет ли у него / зазнобы тайной?“). Die „aristokratische Konventionalehe, die bezeichnenderweise kinderlos, also ‚unfruchtbar‘, bleibt, wird schließlich in ihrer Falschheit entlarvt.“⁴⁰⁴ Die Amme hingegen erklärt, dass ab dem Moment der Trauung die Probleme beginnen („Женился – и заботы настают“) und macht ihr mit Komplimenten Mut. Die Fürstin ist der Meinung, dass mit der Geburt eines Kindes ihr Ehemann wieder mehr Interesse zeigen würde, doch in diesem Moment wird sie von den heimkehrenden Jägern unterbrochen. Einer davon erzählt, dass der Fürst die anderen nach Hause geschickt habe, während er selbst im Wald am Ufer des Dnepr zurückgeblieben sei. Die Fürstin schickt den Jäger aus, ihren Gatten heimzuholen und zündet in ihrer Bestürzung eine Kerze vor einer Ikone an. Puškin unterstreicht die Bedeutung der Folklore durch das Auftreten eines weiteren Naturgeistes, des леший (Waldgeist), und zwar als die Fürstin ihre Sorgen um den Gatten ausdrückt: „Ах, Боже мой!

⁴⁰⁴ Deppermann 1992: 275.

в лесу ночной порою / И дикий зверь, и лютый человек, / И леший бродит – долго ль до беды.“

Im vierten Bild „Днепр. Ночь“ („Dnepr. Nacht“) treten nun erstmals jene Wesen auf, die man schon lange im Dramenfragment vermutet, die Rusalki. Ein Chor dieser Wasserwesen erzählt aus ihrem Leben, wie sie den Grund des Flusses nachts verlassen und sich im Mondschein wärmen („Веселой толкою / С глубокого дна / Мы ночью всплываем, / Нас греет луна.“). Puškin greift auf das Gedankengut der ostslavischen Folklore zurück und verleiht den Wasserfrauen in seinem Dramenfragment grünes Haar, das sie an der Wasseroberfläche trocknen lassen („И зеленый, влажный волос / В нем сушить и отряхнуть“). Der Gesang der Rusalki wird von einem Unbekannten unterbrochen, der mitten in der Nacht am Ufer des Dnepr umherirrt, und vor dem sie sich in Sicherheit bringen. Es handelt sich um den jungen Fürsten, der die Gegend aufsucht, wo er früher seine Auserwählte getroffen hat. Sein Charakter scheint sich verändert zu haben, er fühlt die Last seines Gewissens und lässt die Gedanken an die einzigartige Liebe, die ihm einst geschenkt worden ist, immer wieder lebendig werden.⁴⁰⁵ Er erinnert sich, wie idyllisch diese Umgebung noch vor kurzer Zeit gewesen sei und scheint über die veränderte Situation sichtlich betrübt zu sein („Знакомые, печальные места! / Я узнаю окрестные предметы – / Вот мельница! Она уж развалилась; / Веселый шум ее колёс умолкнул.“).

Beim Anblick der verwahrlosten Mühle vermutet der Fürst den Tod des Müllers, der seine Tochter scheinbar nicht lange überlebt hat („[...] видно, умер и старик. / Дочь бедную оплакал он недолго.“). Woher der ehemalige Geliebte in diesem Fall weiß, dass die junge Müllerstochter Selbstmord begangen hat, wird von Puškin offengelassen, möglich wäre jedoch, dass der Fürst tatsächlich wie versprochen nach der Trennung zur Mühle gekommen ist, um nach der jungen Mutter und ihrem Kind zu sehen. Puškin lässt den Fürsten die Tochter auch als ‚arm‘ bezeichnen, denn wie in Karamzins *Бедная Луиза* (*Die arme Liza*) ist auch die Müllerstochter in zweifacher Hinsicht arm, materiell und „moralisch arm“⁴⁰⁶, da von der großen Liebe abgelehnt und ins Unglück gestürzt. Von der Eiche, bei der er früher seine Geliebte getroffen hat, fallen die Blätter wie Asche auf ihn herab und er bezeichnet diese als verfluchten Baum („Как дерево проклятое.“).

Ganz entgegen der oben genannten Vermutung trifft der junge Adelige auf den Müller, der ihn sogleich als Schwiegersohn anspricht („Здорово. / Здорово, зять.“). Der Alte wird

⁴⁰⁵ Vgl. Bayley 1971: 232.

⁴⁰⁶ Hergett 2003: 51.

jedoch nicht sofort wiedererkannt und erst als er sich als hiesiger Rabe („Я здешний ворон.“) bezeichnet, identifiziert ihn der Fürst als den Müller. Dieser teilt ihm mit, dass er die Mühle aufgegeben und sein Geld den Rusalki gegeben habe und dieses nun am Grund des Dnepr im Sand vergraben sei. Der Fürst vermutet eine geistige Verwirrung des Müllers, denn er versteht das für ihn seltsame Gerede des Greises nicht („Несчастный, он помешан. Мысли в нем / Рассеяны, как тучи после бури.“). Während dieser Begegnung erzählt der alte Mann von jenem schicksalhaften Tag, als sich seine Tochter in den Fluss gestürzt habe und er selbst zum Raben geworden sei. Vom Fürsten möchte er wissen, ob er sich erinnern könne („Когда (ты помнишь?) бросилась она / В реку, [...]“). Der Adelige scheint also tatsächlich vom unglücklichen Selbstmord seiner Geliebten Bescheid gewusst zu haben und möchte sich in seiner Sorge um den alten Müller annehmen. Dieser lehnt das Angebot jedoch ab, denn die Rusaločka kümmerge sich schon um ihn. Der Fürst versteht nicht, wer gemeint sei, woraufhin der Alte erklärt, dass es sich dabei um seine Enkelin handeln würde. Erstmals wird hier nun darauf hingewiesen, dass die Müllerstochter nach ihrem unglücklichen Tod der russischen Folklore entsprechend eine Rusalka geworden ist und unter Wasser eine Tochter geboren hat, die ebenso den Wasserwesen angehört. Noch einmal bietet der Fürst dem Müller an, bei ihm im Schloss zu wohnen, doch der Alte erinnert ihn an den Tod seiner Tochter, indem er auf das Erdrosseln durch eine Halskette hinweist („Заманишь, а потом меня, пожалуй, / Удавишь ожерельем.“). Mit diesen Worten tritt der Müller ab und der Fürst bemerkt, dass er für das traurige Schicksal der einst so glücklichen Familie verantwortlich ist („И этому всё я виною!“). Nun zeigt der Fürst Reue, die ihn im weiteren Verlauf des Dramenfragments begleiten wird („[...] вид его во мне / Раскаянья все муки растравил!“). In diesem unglücklichen Moment wird er von den Jägern aufgefunden und trotz seines Widerwillens aufgefordert, nach Hause zurückzukehren. Von den Erinnerungen an seine ehemalige Geliebte getragen, erduldet der Fürst seine Gemahlin nicht mehr, da sie ständig in Sorge um ihn ist. Abermals tauchen die Rusalki auf, doch bald bricht der frühe Morgen an und sie kehren heim zu ihrer Zarin.

Zurück im Reich der Rusalki tritt nun im fünften Bild „Днепровское дно“ („Dneprgrund“) erstmals die Zarin, bei Puškin ‚ältere Rusalka‘ (старшая русалка) genannt, auf. Wiederum findet die Handlung in der Nacht statt und die Oberste der Rusalki erteilt ihren Untertaninnen die Anweisung, an die Oberfläche zu schwimmen, doch am folgenden Tag niemanden zu berühren, weder Menschen zu kitzeln, noch Kinder mit Erzählungen über Fische ins Wasser zu locken („Плывите вверх под небом поиграть, / Да никого не трогайте сегодня, / Ни

пешехода щекотать не смейте, / Ни рыбакам их невод отягчать / Травой и тиной, ни ребенка в воду / Заманивать рассказами о рыбках.“). Puškin lässt in dieser Szene die ostslavische Mythologie sehr ausführlich einfließen, indem er das traditionelle Verhalten der Wasserwesen bei der Begegnung mit Menschen beschreibt. Nun tritt zum ersten Mal die Rusaločka auf, die erzählt, dass ihr Großvater sie gebeten habe, nach dem im Dnepr-Sand versteckten Geld zu suchen. Doch da sie mit der Bedeutung des Wortes ‚Geld‘ nicht vertraut ist, bringt sie ihm stattdessen Muscheln, womit sich der Alte dennoch zufrieden zeigt.



Abbildung 2: Волова, И. „Русалка“. Днѣпровское дно. Русалка и ея дочь.“

Die Rusalka erteilt ihrer Tochter daraufhin den Auftrag, am Dnepr-Ufer einen Mann zu erwarten und erklärt auch das Verwandtschaftsverhältnis, nämlich dass dieser Mann ihr Vater sei („[...] На берег наш сегодня / Придет мужчина. Стереги его / И выдь ему навстречу. Он нам близок, / Он твой отец.“). Für die Rusaločka ist das jedoch keine Neuigkeit, denn

sie weiß bereits über die Beziehung zwischen ihrer Mutter und dem Fürsten Bescheid („Тот самый, что тебя / Покинул и на женщине женился?“). Des Weiteren beauftragt die Rusalka ihre Tochter, ihm alles über ihre eigene Geburt und ihre Mutter zu erzählen. Zudem soll sie ihm mitteilen, dass die Zarin der Rusalki ihn nicht vergessen habe, ihn liebe und auf ihn warte, falls er sich denn nach ihr erkundige („И Расскажи всё то, что от меня / Ты знаешь про свое рожденье; также / И про меня. И если спросит он, / Забыла ль я его или нет, скажи / Что все его я помню и люблю / И жду к себе. [...]“). Das Ansinnen der Zarin der Rusalki besteht also darin, den Fürsten zu richten, denn sollte dieser der Einladung folgen, wäre sein Tod unvermeidlich.

Die Müllerstochter hat sich nach ihrem Tod von einem hilflosen und warmherzigen oder wie die Rusalka es selbst beschreibt, von einem verzweiferten und verachteten Mädchen in eine kalte und mächtige Rusalka verwandelt, die sich nach Rache sehnt und deren Gelegenheit dafür nach sieben Jahren endlich gekommen ist („С той поры, / Как бросилась без памяти я в воду / Отчаянной и презренной девчонкой / И в глубине Днепра-реки очнулась / Русалкою холодной и могучей, / Прошло семь долгих лет – я каждый день / О мщенье помышляю, / И ныне, кажется, мой час настал.“).

Dies sind auch die letzten Worte der Rusalka vor Ende der Handlung, denn diese bricht im sechsten Bild „Берег“ („Ufer“) genau zu jenem Zeitpunkt ab, an dem eine unerklärliche Kraft („Невольно к этим грустным берегам / Меня влечет неведомая сила.“) den Fürsten an das Ufer des Dnepr lockt, wo ihm die ungewollte Tochter als Instrument der Rusalka begegnet. Der Adelige sinniert am Flussufer über die hier entfachte Liebe, die für beide so traurig geendet hat („Здесь некогда любовь меня встречала, / Свободная, кипящая любовь;“). Immer wieder entsinnt er sich seines ehemaligen Glücks und sucht nach einer Erklärung, warum er dieses nur verweigert habe („Я счастлив был, безумец!.. И я мог / Так ветрено от счастья отказаться.“). Noch einmal überlegt er, wie er den alten Müller überreden könne, den Wald und den Dnepr zu verlassen und ihm zu folgen. In diesem Moment werden seine Gedanken von der Rusaločka, die ans Ufer tritt, unterbrochen, verwundert und nichtsahnend, dass er seiner Tochter gegenübersteht, fragt er, woher dieses wundervolle Kind nun komme („Что я вижу! / Откуда ты, прекрасное дитя?“). Dies sind die letzten Worte im Dramenfragment und zu diesem Zeitpunkt kann das Publikum das Ende schon erahnen, bevor dieses überhaupt erreicht wird.⁴⁰⁷ Die Rusaločka, die im Sinne der Volkskunst und der

⁴⁰⁷ Vgl. Bayley 1971: 221.

Anweisung ihrer Mutter den Auftrag hätte, ihren Vater ins Wasser zu ziehen, kann diesen durch den Abbruch des Textes und der Handlung nicht mehr ausführen.⁴⁰⁸

Es wären jedoch auch andere Optionen für einen möglichen Ausgang des Dramas vorstellbar: „Wir erfahren nicht, ob der Fürst untergeht, ob sich die Nixenkönigin tatsächlich an ihm rächt oder ob sie ihn noch immer liebt – oder ob sich der Fürst gar ahnungslos in seine eigene Tochter verliebt.“⁴⁰⁹ Puškin „führt die Koordinaten eines moralischen und psychologischen Problems aus und spitzt den Konflikt zu, aber eine Lösung gibt es nicht.“⁴¹⁰

5.1.4.3. Interpretation

Puškins Drama folgt der ostslavischen Folklore sehr detailliert, indem das junge, vom Geliebten verlassene Mädchen nach seinem Freitod die Gestalt einer Rusalka annimmt und in diesem Gewässer auch wohnhaft bleibt. Der Volkskunde entsprechend erfährt das ungeborene Kind als Rusaločka eine Wiedergeburt und ist wie seine Mutter trotz des menschlichen Vaters den übernatürlichen Wesen zugehörig.

Belinsky truly observed that Pushkin enriched the work with elements half fantastic and half sober and factual. Fantasy discloses a simple meaning, all the more terrible for being commonplace.⁴¹¹

Dem Element Wasser kommt im Dramenfragment neben der Heimat der Rusalki in mehrfacher Hinsicht Bedeutung zu. Anfangs bildet es den Lebensunterhalt des Müllers, anschließend ist es sowohl ein Symbol des Todes durch den Freitod der Müllerstochter, als auch ein Symbol des Lebens durch deren Wiedergeburt als Rusalka und der Geburt ihrer Tochter, der Rusaločka. Gegen Ende des Dramas ruft das Wasser Erinnerungen des Fürsten an seine Geliebte hervor, denn beim Anblick des Dnepr ist seine glückliche Jugend mit dem schönen Mädchen, das in dessen Fluten das Leben geopfert hat, wieder präsent.⁴¹²

Puškin dokumentiert mit diesem Werk, dass die russischen Erzählungen über Rusalki im frühen 19. Jahrhundert noch allgemein bekannt sind, zudem setzt er „deutlich

⁴⁰⁸ Vgl. Woldan 2013: 433.

⁴⁰⁹ Deppermann 1992: 275.

⁴¹⁰ Ebd.

⁴¹¹ Bayley 1971: 229.

⁴¹² Vgl. Zidarič 1999: 316.

sozialkritische Akzente“⁴¹³ durch die Hervorhebung des Standesunterschiedes zwischen dem Fürsten und der Müllerstochter.

«Русалка» глубоко и органически реалистична, несмотря на введенный в действие элемент народной фантастики. Эта фантастика еще резче подчеркивает реальность и социальную остроту происшедшей на земле трагедии.⁴¹⁴

Die handelnden Personen tragen keine Namen, sondern werden mit ihren sozialen Rollen identifiziert. Das junge Mädchen wird in den Unterhaltungen mit seinem Vater ausschließlich als ‚Tochter‘ (Дочка) gekennzeichnet, während es in der Konversation mit dem Fürsten (Князь), dem dieser Titel im ganzen Drama erhalten bleibt, zuerst als ‚Geliebte‘ (Любовница) und anschließend als ‚Sie‘ (Она) bezeichnet wird. Sein Vater erhält zu Beginn den Namen ‚Müller‘ (Мельник), den er bis auf eine einzige Ausnahme, nämlich als ihn seine Tochter mit seiner Mitschuld konfrontiert und er ‚Vater‘ (Отец) genannt wird, bis zum Selbstmord derjenigen beibehält. Zu diesem Zeitpunkt findet nicht nur die Verwandlung der Tochter, sondern auch seine eigene statt und er tritt in der Folge als ‚der Alte‘ (Старик) auf. Die Müllerstochter wird ab ihrer Wiedergeburt ihrer neuen Rolle entsprechend als ‚Rusalka‘ bezeichnet, nur bei ihrem ersten Auftritt als Zarin der Rusalki erhält sie den Zusatz ‚die ältere‘ (Старшая русалка). Durch die differenzierten Personenbezeichnungen wird eine gewisse Ambivalenz der Charaktere augenscheinlich,⁴¹⁵ wenngleich sich der Fürst, zwar nicht äußerlich, jedoch emotional verändert hat und gegen Ende des Dramas sein offensichtliches Fehlverhalten bereut.

Weiters behandelt Puškin in seinem Drama das Motiv der verführten Unschuld mit dem Grundgedanken der „Vergeltung, die der Frevler herausfordert.“⁴¹⁶ Da das Dramenfragment mit der Trennung des Fürsten von der Müllerstochter einsetzt, stellt der Dichter im Gegensatz zu Karamzins *Бедная Лиза* (*Die arme Liza*), in dem die Entwicklung der jungen Beziehung eine gewichtige Komponente darstellt, die Entstehungsgeschichte der Liebe nicht in den Mittelpunkt. Die junge Müllerstochter, von der man schon in den ersten Zeilen erfährt, dass sie vom Fürsten ein Kind erwartet, wird durch die verlorene Jungfräulichkeit entehrt. „Durch die Heirat mit dem Verführer kann das Mädchen die verlorene Ehre wiedererlangen und erneut das gesellschaftliche Ansehen genießen“⁴¹⁷, doch dazu kommt es in Puškins *Русалка*

⁴¹³ Deppermann 1992: 273.

⁴¹⁴ Городецкий 1953: 317.

⁴¹⁵ Vgl. Zidarič 1999: 315.

⁴¹⁶ Deppermann 1992: 275.

⁴¹⁷ Hergett 2003: 14.

durch das Verlassenwerden und die verhinderte Heirat nicht. Der junge Adelige, der sich nur standesgemäß verehelichen kann, wählt eine ebenso adelige junge Frau, denn gerade in dieser sozialen Schicht ist die „Eheschließung ein ökonomisches Ereignis“⁴¹⁸, das durch die Liebe zur Müllerstochter in Gefahr gebracht wird. Wenngleich im Gegensatz zu Erast in *Бедная Лиза* der Fürst finanziell nicht verschuldet ist, stellt „die Eheschließung eine singuläre Chance zum großen wirtschaftlichen Coup“⁴¹⁹ dar. Obwohl eine Heirat wie auch in Karamzins *Бедная Лиза* aufgrund des Standesunterschiedes unmöglich ist, lassen sich die jungen Mädchen in beiden Werken auf eine Beziehung mit den adeligen Verehrern ein, dieses unbedachte Verhalten lässt aufgrund der Konventionen auf eine gewisse Naivität schließen.⁴²⁰ In beiden Fällen kann man vermuten, dass die Adelligen ebenso Liebe empfunden haben, doch ihre gesellschaftliche Verankerung verbietet ihnen, ein Mädchen aus einer niederen Schicht zu ehelichen. Es wird deutlich, dass von Beginn an keine Hoffnung auf eine von der Gesellschaft akzeptierte Vermählung eines adeligen Mannes mit einem bauerlichen Mädchen besteht.

Eine weitere Möglichkeit, die Ehre der Müllerstochter wiederherzustellen, wäre der Eintritt in ein Kloster, doch diese Entscheidung wäre mit der ostslavischen Folklore, die Puškin in seinem Werk so stark thematisiert, nicht zu vereinbaren.⁴²¹ Somit bleibt dem Mädchen als letzter Ausweg der Freitod, der im Dramenfragment die einzige selbstbestimmte Handlung der Müllerstochter darstellt.⁴²² Roth beschreibt ihren Tod als den weiblichsten, der möglich ist, wie bereits Shakespeare in *Hamlet* festgestellt hat, als er Ophelia den Tod durch Ertrinken sterben lässt.⁴²³

Самоубийство — единственный вид сопротивления, доступный для героини Пушкина.⁴²⁴

Die Dämonie des Wassergeistes Rusalka konturiert sich als der Revers einer grenzenlosen und verratenen Liebe – einer Liebe, tief wie das Wasser und ewig wie der Tod. Es ist die Liebe einer Müllerstochter, die irrtümlicherweise glaubt, Liebe sei das Leben. Folglich ist eine tote Liebe der Tod.⁴²⁵

⁴¹⁸ Matt, P. v. *Liebesverrat. Die Treulosen in der Literatur*. München: Hanser, 1989: 67.

⁴¹⁹ Matt 1989: 68.

⁴²⁰ Vgl. Anderson, R. B. N. M. *Karamzin's Prose. The Teller in the Tale. A Study in narrative technique*. Houston: Cordovan Press, 1974: 73.

⁴²¹ Vgl. Petriconi, H. *Die verführte Unschuld. Bemerkungen über ein literarisches Thema*. Hamburg: de Gruyter, 1953: 18.

⁴²² Vgl. Andrew, J. *Women in Russian Literature, 1780-1863*. Basingstoke: Macmillan, 1988: 23.

⁴²³ Vgl. Roth 1996: 109.

⁴²⁴ Берковский 1958: 95.

⁴²⁵ Roth 1996: 109.

Petriconi weist jedoch darauf hin, dass der Ausdruck ‚verführte Unschuld‘ ein Paradoxon darstellt, „weil niemand ohne eigene Schuld verführt“⁴²⁶ werden kann. Dennoch trägt der Fürst durch die verwehrte Eheschließung Verantwortung für den Tod des Mädchens, wenngleich diese Schuld keine gesellschaftlichen Konsequenzen nach sich zieht.⁴²⁷ Durch das Geld- und Schmuckgeschenk gestaltet Puškin einen dramatischen Handlungsablauf, der Fürst versucht seine Geliebte zum Schweigen zu bringen, sodass niemand in seiner Umgebung von dieser unpassenden Beziehung erfahren würde. Obwohl die Müllerstochter überlegt, ihre Rivalin, die zukünftige Frau des Fürsten, aufzusuchen, lässt sie sich überreden, von diesem Vorhaben Abstand zu nehmen. Auch der Müller selbst macht sich durch sein egoistisches Verhalten mitverantwortlich für das Schicksal seiner naiven Tochter. Er duldet die Verführung der Unschuldigen und agiert sogar als Kuppler, indem er trotz aller Standesunterschiede versucht, seine Tochter mit einem adeligen Mann zu verheiraten. Ein Motiv dafür ist sicherlich seine im Dramenfragment dargestellte Geldgier.

In laying on his daughter the weight of ancient precepts the miller exonerates himself; he regrets only that she has not got anything out of the liaison – his motive for permitting it.⁴²⁸

Überdies akzeptiert der Müller, dass der Fürst für eine Eheschließung eine Adelige auswählt und argumentiert seiner Tochter gegenüber, wer ihn denn davon abhalten könne. Für sein gewissenloses Verhalten wird der alte Mann mit dem Wahnsinn bestraft, nachdem sich seine Tochter für die Fluten des Dnepr entschieden hat.

Der alte Müller, der habgierig die Liaison gefördert hatte, den Körper der Tochter als Ware anbietend, ist, um den Verstand gebracht, zu dem geworden, was er schon immer war: zu einem Raben, der sich von Aas ernährt.⁴²⁹

Wie auch die arme Liza hat die Müllerstochter keine Kontrolle über ihr Schicksal, welches durch ihre Situation in der patriarchalischen Welt, in die sie hineingeboren worden ist, vorherbestimmt wird.⁴³⁰ Der Klassenunterschied betont die Verletzlichkeit des ärmlichen und einfachen Mädchens.⁴³¹ Für Deppermann ist Puškins „dramatisches Gedicht [...] einerseits

⁴²⁶ Petriconi 1953: 32.

⁴²⁷ Vgl. Hergett 2003: 55.

⁴²⁸ Bayley 1971: 230.

⁴²⁹ Roth 1996: 113.

⁴³⁰ Vgl. Andrew 1988: 22.

⁴³¹ Vgl. ebd. S. 24.

Fürstenspiegel, andererseits Kritik am aufkommenden Krämergeist des bürgerlichen Zeitalters.“⁴³² Der ehrlichen und wahren Liebe des jungen Mädchens, welches das gewöhnliche Volk personifiziert, wird die Leichtigkeit und Nachlässigkeit des Fürsten und somit des Adels gegenübergestellt.

[À] la peinture des passions s'ajoute l'aspect social implicite à la thématique du drame: l'opposition entre la légèreté et la nonchalance du Prince en tant que représentant du pouvoir, et l'amour sincère et absolu de la jeune femme qui symbolise le peuple. De cette façon, le drame prend une forte connotation sociale, en mettant sérieusement en doute les mérites de l'aristocratie. À travers le destin de cette héroïne, l'auteur a bien l'intention de refléter la vie russe.⁴³³

Ganz im Gegensatz zu den westeuropäischen Wasserfrauen, wie beispielsweise der Undine oder der kleinen Meerjungfrau, ist die Rusalka nicht darauf erpicht, eine Seele zu erhalten, sondern sich für das ihr zugefügte Unheil zu rächen. Die Rusalka bei Puškin vergisst ihre irdische Herkunft und somit auch die Gründe für ihren Tod und ihre Wiedergeburt als Wasserwesen nicht.⁴³⁴ Berkovskij bezeichnet nur den ersten Akt des Dramas als tatsächlich tragisch, denn nach dem Tod der Müllerstochter wendet sich das Blatt, indem die ‚Verlierer‘ zu ‚Gewinnern‘ werden und vice versa.

Собственно трагическим в «Русалке» является лишь первый акт. После гибели героини начинается нечто необычное для жанра трагедии – начинается избавление от трагедии: погибнувшая воскресает, а вместе с ней и пафос ее. Побежденные и победители у Пушкина меняются местами, после первого акта наступает время, когда побежденные могут подняться и положить начало новой жизни.⁴³⁵

In seinem Drama stellt Puškin die junge Müllerstochter sehr positiv dar, sie zeigt Charakterstärke und lässt sich auch dann nicht käuflich abfinden, als der Fürst ihr mitteilt, dass er sie verlassen werde. „Das Recht des betrogenen Mädchens auf Vergeltung, das er in die Mythologie der Rusalka einkleidet, klagt der Dichter unüberhörbar ein.“⁴³⁶ Die Handlung wird aus der Perspektive der Frau erzählt, man sympathisiert mit dem jungen Mädchen anstelle des Fürsten, der seiner Geliebten das Herz bricht. Der Adelige hat anstatt mit Feuer

⁴³² Deppermann 1992: 275.

⁴³³ Zidarič 1999: 317.

⁴³⁴ Vgl. Мусиенко 2007: 209.

⁴³⁵ Берковский 1958: 96.

⁴³⁶ Deppermann 1992: 275.

mit Wasser gespielt, doch das stellt sich als nicht minder gefährlich heraus.⁴³⁷ Als der Fürst sich in der letzten Szene so magisch vom Dnepr angezogen fühlt, wird er zum zweiten Mal einer Frau untreu, in diesem Fall seiner fürstlichen Gattin.⁴³⁸ Wie auch in *Бедная Лиза* kann der Fürst in seiner standesgemäßen Ehe kein Glück finden und das unschuldige Mädchen nicht vergessen. Roth sieht in seinem Verlangen nach der früheren Geliebten eine Todessehnsucht, die durch die *Rusaločka* erfüllt werden könnte.⁴³⁹

[Puškins] *Rusalka* wächst als mythologische Frau über ihren Verführer hinaus, denn er konnte sich weder von ihr loskaufen, noch kann er sie vergessen. Mit der verratenen Liebe hat er sein Leben verwirkt. Es sei denn, daß [sic!] seine Reue, die offenbar echt ist, ihm noch eine Chance gibt.⁴⁴⁰

Diese verschiedenen Interpretationen des Werkes haben dazu beigetragen, dass es der Philosoph und Musikwissenschaftler Vladimir Nikolajevič Il'in zum Puškin-Jubiläum im Jahre 1937 „neben dem Versroman *Evgenij Onegin* zu den wichtigsten Werken im Œuvre Puškins erklärt.“⁴⁴¹ Mirsky, im Jahre 1963 noch unwissend über die Veränderungen an der Reihenfolge der Szenen im Dramenfragment, beschreibt das Werk folgendermaßen:

In *Rusalka* Pushkin certainly reaches one of his highest summits, for, whatever he may have made of the continuation, the existing part is saturated with a poetry where Romance, tragic truth, and Russian raciness appear in a blend of infinitely complex *bouquet* and which opens infinitely receding vistas of suggestiveness.⁴⁴²

Puškin verfasst sein Werk im Blankvers, der nach Mirsky eine noch höhere Qualität als jener in seinen anderen Tragödien hat,⁴⁴³ und in einer dem Volk leicht verständlichen Mundart.⁴⁴⁴ Um den Handlungsablauf zu entwickeln, fügt der Dichter stellenweise Lieder ein,⁴⁴⁵ in welchen „alle Eigenarten der Sprache und der Metrik mündlich überlieferter Werke streng gewahrt sind.“⁴⁴⁶ Das Lied des Mädchenchors bei der fürstlichen Hochzeit („Бестолковый

⁴³⁷ Bayley 1971: 231.

⁴³⁸ Vgl. Roth 1996: 113.

⁴³⁹ Vgl. ebd. S. 115.

⁴⁴⁰ Deppermann 1992: 275.

⁴⁴¹ Grübel 1995: 106.

⁴⁴² Mirsky 1963: 171.

⁴⁴³ Vgl. ebd.

⁴⁴⁴ Vgl. Городецкий 1953: 318.

⁴⁴⁵ Vgl. Bayley 1971: 221.

⁴⁴⁶ Winokur, G. „Das dramatische Werk Puschkins.“ *Puschkin. Eine Sammlung von Aufsätzen dem grossen russischen Dichter Puschkin gewidmet*. Hrsg. V. Kirpotin. Moskau: Gesellschaft für kulturelle Verbindung der Sowjetunion mit dem Auslande, 1939. 128-137, hier S. 135.

сватушка! / По невесту ехали, / В огород заехали. Пива бочку пролили, / Всю капусту полили, / Тыну поклонилися, / Верее молилися“) ist von Puškin selbst erstmals zu Papier gebracht worden.⁴⁴⁷ Noch 1939 schreibt Winokur, dass es noch nicht gelungen ist, „endgültig festzustellen, ob das Klagelied der [Rusalka] beim Hochzeitsmahl der Fürsten ein echtes Volkslied ist oder eine Stilisierung Puschkins.“⁴⁴⁸ Bereits zwei Jahre später bezeichnet Pekelis es jedoch als ein genuines Volkslied.⁴⁴⁹

5.1.4.4. Zur Struktur des Dramenfragments

Lange Zeit vertritt man in der Wissenschaft die Theorie, dass Puškin sein Werk *Русалка* nie vollendet hat und es eben an jener Stelle abbricht, wo der Fürst seiner Tochter begegnet. A. S. Dargomyžskij, der 1856 Puškins Drama als Libretto für die gleichnamige Oper adaptiert hat, schenkt dem Fragment ein Ende, welches im nächsten Kapitel ausführlich erläutert wird. Auch im weiteren Verlauf des 19. Jahrhunderts erfolgen verschiedene Versuche, Puškins Dramenfragment zu vollenden, beispielsweise von A. I. Štukenberg 1866, Ja. A. Bogdanova 1877 und von D. P. Zuev 1897, wobei letzterer sein verändertes Werk sogar als das authentische Puškins ausgibt.⁴⁵⁰

Все трое были плохие стихотворцы; еще бóльшая беда, что все они насильственно подгоняли драму Пушкина к развязке, которую Пушкин ощущал неверной.⁴⁵¹

Die Version von Zuev wird 1898 in der *Известия отделения русского языка и словесности императорской Академии наук* (*Izvestija otdelenija russkogo jazyka i slovesnosti imperatorskoj Akademii nauk*) veröffentlicht und von Prof. Fedor Korš, einem Gelehrten der Universität Moskau, als die echte Version anerkannt. Dies löst jedoch eine Diskussion um die Authentizität aus und bereits 1900 werden von A. Suvorin mehrere Artikel veröffentlicht, die sich gegen Zuev und Korš wenden.⁴⁵² Im Jahre 1901 wird das Dramenfragment noch einmal in Puškins Originalversion von A. de Bioncour publiziert, vor

⁴⁴⁷ Vgl. Городецкий 1953: 313.

⁴⁴⁸ Winokur 1939: 135.

⁴⁴⁹ Vgl. Пекелис, М. С. „А. С. Даргомыжский.“ *История русской музыки. Том I.* Hrsg. Т. Ливанова, М. Пекелис & Т. Попова. Москва-Ленинград: Государственное музыкальное издательство, 1940: 424.

⁴⁵⁰ Vgl. Берковский 1958: 110; Zidarič 1999: 310.

⁴⁵¹ Ebd.

⁴⁵² Vgl. Zidarič 1999: 310-311.

allem um diese Fassung der Allgemeinheit zugänglich zu machen, aber auch um Klarheit in das Mysterium der vielen verschiedenen Abschriften zu bringen.⁴⁵³

Auch im 20. Jahrhundert werden weitere mögliche Vollendungen des Dramenfragments gesucht, unter anderem von B. Tomaševskij und K. Chalabaev, die gemeinsam die erste postrevolutionäre Edition der gesammelten Werke Puškins publiziert haben, in der die *Русалка* in den Jahren 1924 und 1925 in einer anderen, nicht kanonischen Reihenfolge erscheint. Nach zwei Ausgaben kehren sie wieder zur ursprünglichen unvollendeten Version des Dramas zurück, da ihre nach den Notizen des Autors veränderte Veröffentlichung keine abgeschlossene Handlung bewirkt hat.⁴⁵⁴ Auch Valerij Brjusov und Vladimir Nabokov vollenden das Stück, der Schluss des letztgenannten Literaten erscheint 1942 in New York im *Новый журнал (Novyj Žurnal)*.⁴⁵⁵ Karlinsky ist der Meinung, dass nicht einmal das beachtliche Talent dieser beiden Schriftsteller an Puškins einzigartige Genialität herankommen könne.⁴⁵⁶

Bis zu den 1970er Jahren herrscht in der Wissenschaft die Meinung vor, dass Puškin sein Werk tatsächlich nicht zu Ende geführt hat. So schreibt beispielsweise Winokur im Jahre 1939 über das Drama, dass es „unvollendet und unbearbeitet [bleibt], wir kennen es jedoch in seinem größten Teil aus den Manuskripten des Dichters.“⁴⁵⁷ Bayley ist 1971 noch überzeugt, Puškin habe dieses Werk nicht veröffentlichen wollen und laut seiner Auffassung sei das Ende ein sehr typisches für den Dichter, da er den Höhepunkt der Phantasie seines Publikums überlässt. Er meint jedoch, Puškin hätte das Drama zum Abschluss gebracht, wäre es in seiner Form für ihn noch nicht vollendet gewesen.⁴⁵⁸ Berkovskij vergleicht weiters das Dramenfragment *Русалка* mit anderen Werken Puškins, die ebenfalls durch ein offenes Ende gekennzeichnet sind, beispielsweise *Евгений Онегин (Evgenij Onegin)* oder *Борис Годунов (Boris Godunov)*.⁴⁵⁹

Daneben herrschen noch andere Thesen für die Fragmentarisierung vor. Gorodeckij beispielsweise vermutet, dass es Puškin simpel an Zeit für eine geplante Überarbeitung des Dramas gefehlt habe und es deshalb ein Fragment geblieben sei.⁴⁶⁰ Berkovskij hingegen nimmt an, dass eine Vollendung des Werkes ausgeblieben sei, weil Puškin nicht die Rache

⁴⁵³ Vgl. Zidarič 1999: 311.

⁴⁵⁴ Рецептер, В. Э. „О композиции «Русалки».“ *Русская литература* 3 (1978): 90-105, hier S. 90.

⁴⁵⁵ Vgl. Zidarič 1999: 311; Karlinsky 1985: 335.

⁴⁵⁶ Vgl. Karlinsky 1985: 335.

⁴⁵⁷ Winokur 1939: 134.

⁴⁵⁸ Vgl. Bayley 1971: 234.

⁴⁵⁹ Vgl. ebd. S. 110-111.

⁴⁶⁰ Vgl. Городецкий 1953: 315; Woldan 2013: 433.

der Protagonistin, sondern deren Widerstand gegen die herrschende Oberschicht ins Zentrum rücken möchte.⁴⁶¹ Dabei stößt der Dichter allerdings an seine künstlerischen Grenzen:

Соппротивление — мотив общественного, общенародного порядка, в драме Пушкина раскрыта великая плодотворность сопротивления. Именно этот могущественный и на деле освободительный мотив противодействует в драме Пушкина низшему сравнительно с ним мотиву возмездия. Но именно здесь и проходят исторические границы сознания Пушкина. Возмездия он не принял, но и мотивом народного сопротивления не мог овладеть с полной решимостью. Драма осталась, мы бы сказали, наивно-незаконченной.⁴⁶²

Mitte der 1970er Jahre analysiert Vladimir E. Recepter Puškins Manuskript und entdeckt dabei, dass der Literat sein Werk durchaus abgeschlossen, dieses jedoch nie in Reinschrift übertragen hat. Der große Dichter hat auf der letzten Seite seines Manuskripts in einer Notiz eine andere Reihenfolge der Bilder hinterlassen, die den Handlungsablauf des Dramas in seinen Grundsätzen verändern würde. Recepter bezieht sich dabei teils auf die Umstellung der Szenen, wie sie bereits B. Tomaševskij fünfzig Jahre zuvor publiziert und auch der russische Literaturwissenschaftler Sergej Bondi vermutet hat.

«Русалка» осталась неоконченной, вернее всего потому, что Пушкин с большим трудом мог переделывать уже написанную вещь, а между тем он был недоволен композицией «Русалки» и хотел перепланировать некоторые сцены, соединив в одной сцене две встречи князя на берегу Днепра — встречу с сумасшедшим мельником и с русалочкой. Кстати, эти сохранившиеся на рукописи следы работы Пушкина над перекомпоновкой сцен «Русалки» подтверждают сказанное выше об особенном внимании Пушкина к последовательному порядку, в котором чередуются отдельные сцены его драм.⁴⁶³

Die Szenen wären nach Puškins Bauplan für das Drama nicht mehr nach ihrem Zeitpunkt und Schauplatz benannt, sondern nach dem Auftritt der Charaktere in chronologischer Reihenfolge geordnet:

⁴⁶¹ Vgl. Берковский 1958: 110-111; Woldan 2013: 433-434.

⁴⁶² Ebd. S. 110.

⁴⁶³ Бонди 1978: 234.

Мельник и его дочь
Свадьба
Княгиня и мамка
Русалки
Князь, старик и Русалочка
Охотники⁴⁶⁴

Zusätzlich hat Puškin zum genannten Konzept neben den Bildern „Днепровское дно“, „Светлица“ und „Днепр. Ночь“ die römischen Ziffern I, II und III hinterlassen, wodurch Recepter annimmt, dass die Szene mit der Zarin der Rusalki noch vor der Unterhaltung der Fürstin mit der Amme stattfinden solle. Die ersten beiden Bilder „Берег Днепра. Мельница“ und „Княжеский терем“ würden dementsprechend ihre Gültigkeit behalten und der Zeitsprung von sieben Jahren keine Änderung erfahren. Anschließend solle sogleich das Aufeinandertreffen der Zarin der Rusalki und ihrer Tochter im Bild „Днепровское дно“ erfolgen, in dem sie der Rusaločka den Auftrag erteilt, ihren Vater am Dnepr-Ufer zu treffen.⁴⁶⁵

Die nächste Szene hätte die Unterhaltung der Fürstin mit der Kinderfrau des Bildes „Светлица“ zum Inhalt, in welcher die Adelige die Jäger auf die Suche nach ihrem Gatten schickt. Im nachfolgenden Bild „Днепр. Ночь“ treten die Rusalki erstmals auf, die vom Fürsten und seinen Reflexionen über das verlorene Glück unterbrochen werden. Der Nachdenkliche würde in dieser Szene auf den Alten treffen, der nach der bereits erwähnten Unterhaltung wieder abtritt und den Fürsten alleine lässt. Dementsprechend suche der Adelige das Ufer des Dnepr nicht wie in der ersten Publikation von 1837 zweimal auf, sondern nur einmal, denn er bringt die Ausführungen über seine Schuldhaftigkeit an der zerbrochenen Familie sogleich zu Ende und würde, bevor die Rusaločka auftauchen und ihn richten kann, von den Jägern gefunden und sicher nach Hause gebracht. Die Rusalki treten noch einmal auf und das Drama schließe mit ihrer Rückkehr zur Zarin.⁴⁶⁶

Anlass für die ans Ende gestellte Szene der Jäger sind für Recepter die Verben im Plural in der Unterhaltung mit dem Fürsten, beispielsweise „Насилу-то его сыскали!“ oder „Княгиня нас послала“, während nur ein Jäger als „Ловчий“ im Drama titulierte wird.⁴⁶⁷ Da diese Bezeichnung für ein Kollektiv Verwendung findet, kann diese Szene dem Konzept Puškina entsprechend verschoben werden. Die verlassene Müllerstochter würde in dieser

⁴⁶⁴ Рецептер 1978: 91.

⁴⁶⁵ Рецептер 1976: 245.

⁴⁶⁶ Vgl. ebd. S. 248-249.

⁴⁶⁷ Vgl. Рецептер 1978: 93.

Version in ihrer Form als Rusalka ihre Rache nicht ausüben können, denn das Aufeinandertreffen des Fürsten mit seiner Tochter wäre durch das Auftreten der Jäger verhindert. Recepter argumentiert, dass Puškin ein solches Wiedersehen der ehemaligen Liebenden unter Wasser nicht im Sinn gehabt hätte.⁴⁶⁸ Die eigentliche Vergeltung der Rusalka beabsichtige somit die Entstehung eines ewigen Schuldbewusstseins und die Reue des Fürsten, der durch das Treffen mit dem Alten zur Einsicht gelangt, dass er für das Leid der Müllersfamilie verantwortlich ist.⁴⁶⁹ Zidarič unterstützt diese Auslegung:

Dans la *Rusalka* le conflit entre la volonté de l'héroïne et celle de l'auteur reste donc insoluble, puisque ni la vengeance ni la pacification ne sont possibles. Toutefois, cela n'est synonyme ni d'oubli de la part de l'héroïne ni d'effacement en ce qui concerne la faute du Prince. En modifiant le final de son drame, grâce au nouvel ordre des scènes, Puškin opère une cristallisation des sentiments des deux protagonistes, qui fixe à jamais leur destin, au-delà du temps, comme une éternelle damnation.⁴⁷⁰

Dennoch würde die Rusalka im vollendeten Drama keine Gelegenheit für ihre verdiente Rache bekommen, wodurch der Dichter von der Folklore deutlich abgewichen wäre. Doch Recepter betont, dass er keine neue kanonische Version des Werkes schaffen, sondern das Interesse der Wissenschaft und des Publikums erneut auf dieses großartige Werk Puškins richten möchte.

Мы не претендуем на окончательное ее разрешение; мы лишь стремились вновь привлечь внимание специалистов и читателей к рукописи «Русалки», увидеть пушкинскую пьесу в момент, после которого рука поэта уже не прикасалась к заветной «тетради», почувствовать, как живая ткань вещи одновременно и подтвердила, и опровергла логику первоначальных планов...⁴⁷¹

Dieses Ende würde jedoch zu einer Symmetrie der Handlung beitragen, denn die beiden Teile können sich, abgesehen vom Zeitsprung von sieben Jahren, an einem Tag ereignen: Vom Morgen bis zum Abend finden die ersten beiden Bilder mit der Begegnung des Müllers, seiner Tochter und des Fürsten beziehungsweise der fürstlichen Hochzeit und vom Sonnenuntergang bis zur Morgendämmerung die Szenen am Grunde des Dnepr, in der Kammer der Fürstin und die Nacht am Dnepr-Ufer statt.⁴⁷²

⁴⁶⁸ Vgl. Recepter 1978: 99.

⁴⁶⁹ Vgl. ebd. S. 99-100; Woldan 2013: 434.

⁴⁷⁰ Zidarič 1999: 317.

⁴⁷¹ Recepter 1976: 256.

⁴⁷² Vgl. Zidarič 1999: 316.

5.1.5. Das Lied *Яныш королевич (Janyš, der Königssohn)*

Das epische Lied *Яныш королевич (Janyš, der Königssohn)* wird 1834 in der Sammlung *Песни западных славян (Lieder der Westslaven)* publiziert und stellt das letzte Werk Puškins, welches dem Motiv der Rusalka gewidmet wird, dar. Die Anthologie beinhaltet sechzehn Lieder, wovon elf aus der 1827 veröffentlichten Sammlung *La Guzla, ou choix de Poésies Illyriques, recueillies dans la Dalmatie, la Bosnie, la Croatie et l'Herzégowine* von Prosper Mérimée stammen. Weitere zwei Exemplare sind Vuk St. Karažić' *Srpske narodne pjesme* entnommen und die verbleibenden drei werden von Puškin selbst verfasst, darunter auch *Яныш королевич*.⁴⁷³ Das Lied, das im Original sehr umfangreich und in mehrere Teile gegliedert ist, wird nur teilweise abgedruckt.⁴⁷⁴ Dadurch entsteht ein kürzerer Text, „der aufgrund fehlender Strophengliederung und Langzeile eher an die epischen Lieder der slawischen Folklore als an die westeuropäische Ballade erinnert“⁴⁷⁵.

Es zeigt sich eine Parallele zur ostslawischen Folklore und zum Dramenfragment *Русалка*, denn der Text beschreibt das Schicksal des Königssohns Janyš, der sich in die junge Schönheit Elica verliebt und mit ihr zwei glückliche Jahre verbringt. Im dritten Jahr jedoch entscheidet er sich, die tschechische Königin Ljubusa zu ehelichen. Als er Elica aufsucht, um von ihr Abschied zu nehmen, versucht er, wie der Fürst im Dramenfragment, die unglückliche Verlassene mit Geld, Schmuck und ebenso einer Halskette abzufinden und sich damit ‚freizukaufen‘. Energisch lässt Elica in *Яныш королевич* im Gegensatz zur Müllerstochter im Dramenfragment ihrer Wut freien Lauf. Sie wirft das Geld weg, zerstört den Schmuck und stürzt sich anschließend in den Fluss, die Morava (March). Am Grund wird sie zur Zarin der Gewässer und gebärt eine kleine Tochter, die Vodjanica genannt wird („Ожерелье надвое разорвала, / А сама кинулась в Мораву. / Там на дне молодая Елица / Водяною царицей очнулась / И родила маленькую дочку / И ее нарекла Водяницей.“⁴⁷⁶). Weitere drei Jahre später kehrt der Prinz während seiner Jagd zurück an das Ufer der Morava, wo er sein Pferd tränken möchte. Dort trifft er auf die Vodjanica, die sich als seine Tochter zu erkennen gibt. Diese Szene könnte laut Recepter ebenso in Puškins Dramenfragment vorkommen und er

⁴⁷³ Vgl. Woldan 2013: 436.

⁴⁷⁴ Vgl. Anmerkungen zu *Песни о западных славян* nach Пушкин, А. С. *Полное собрание сочинений в шести томах. Том второй. Стихотворения. 1826-1836. Поэмы*. Москва: Государственное издательство художественной литературы, 1949: 215.

⁴⁷⁵ Ebd.

⁴⁷⁶ Alle Zitate aus dem Lied *Яныш королевич* nach Пушкин, А. С. „Яныш королевич.“ *Полное собрание сочинений в шести томах. Том второй. Стихотворения. 1826-1836. Поэмы*. Москва: Государственное издательство художественной литературы, 1949. 206-209.

sieht sie als Argument für ein anderes beabsichtigtes Ende der *Русалка*, denn die Antwort auf des Fürsten Frage, woher denn die Rusaločka sei („Откуда ты, прекрасное дитя?“), findet sich nun in diesem Lied der Westslaven.⁴⁷⁷

In *Яныш королевич* wird die Handlung an dieser Stelle fortgesetzt und die Tochter des Prinzen beantwortet seine Frage, ob sie von einer Frau geboren worden oder eine gottverdammte Vila sei, mit der Erläuterung, dass die junge Elica ihre Mutter und der Königssohn ihr Vater sei („Говорит ей Яныш королевич: / «Расскажи, какое ты творенье: / Женщина ль тебя породила, / Иль богом проклятая Вила?» / Отвечает ему Водяница: / «Родила меня молодая Елица, / Мой отец Яныш королевич, / А зовут меня Водяницей»). Janyš kann sein Glück kaum fassen und erkundigt sich sogleich nach Elica, da er von deren Ertrinkungstod gehört hat. Daraufhin erklärt Vodjanica, dass Elica die Zarin der Gewässer geworden sei und über sämtliche Flusssysteme und Seen regiere („Мать моя царица водяная; / Она властвует над всеми реками, / Над реками и над озерами“). Der Königssohn lässt seiner ehemaligen Geliebten ausrichten, dass er um ein Wiedersehen bitte und sie am Ufer der Morava erwarten werde. Am darauffolgenden Tag wartet Janyš schon am Ufer, als Elica aus dem Wasser auftaucht und ihn sogleich zur Rede stellt, was er noch wolle. Er gibt ihr zu verstehen, dass seine Liebe noch immer so innig sei wie vor vielen Jahren. Die Königin des Wassers schenkt ihm jedoch kaum Beachtung und erkundigt sich sogar nach seiner Gattin („Расскажи-ка мне лучше хорошенько, / Каково, счастливо ль поживаешь / С новой любой, с молодой женою?“).

Obwohl sich mehrere Vergleiche zwischen diesem Lied und dem Dramenfragment *Русалка* anstellen lassen, endet *Яныш королевич* nicht mit der lange erwarteten Rache der Rusalka und dem tragischen Tod des Königssohns, sondern ähnlich wie Recepters Fortführung des Dramenfragments mit der traurigen Erkenntnis des Prinzen, dass das Glück mit einer standesgemäßen Braut niemals von Dauer sein werde, eine Eheschließung mit einem Mädchen aus dem Bauernstand dennoch unmöglich sei („Против солнышка луна не пригреет, / Против милой жена не утешит“).

Wie auch in Puškins Dramenfragment verdeutlicht der Dichter in diesem Lied die sozialen Unterschiede zwischen dem Königssohn Janyš und der schönen Elica, wenngleich diese im westslavischen Lied nicht so sehr betont werden.⁴⁷⁸ Die Konstellation der weiblichen Charaktere, das arme Mädchen, das den Freitod wählt und zur Königin der Gewässer wird, deren von einem menschlichen Vater abstammende übernatürliche Tochter und die adelige

⁴⁷⁷ Vgl. Рецептер 1976: 242.

⁴⁷⁸ Vgl. Городецкий 1953: 314.

Nebenbuhlerin, gleicht geradezu jener im Dramenfragment. Aufgrund der fehlenden Vaterfigur, die zur Verkuppung, zum Tod des Mädchens und zu den daraus resultierenden Schuldgefühlen des Fürsten in *Русалка* beiträgt, können weniger sozialkritische Momente in *Яныш королевич* ausgemacht werden.⁴⁷⁹

Übereinstimmend mit dem Titel der Sammlung *Песни западных славян* (*Lieder der Westslaven*) ereignet sich die Handlung des Liedes *Яныш королевич* an der Morava in Mähren. Woldan weist darauf hin, dass

[mit] der Königin Ljubusa [...] zweifellos Libuše gemeint [ist], eine zentrale Gestalt tschechischer historischer Legenden; der Vorname Janyš erinnert eher an polnisch Janusz, passt aber auch in ein westslawisches Milieu, während der Name der Geliebten Elica eher in den südslawischen Raum verweist.⁴⁸⁰

Den Eigenheiten der Folklore des südslawischen Raums entsprechend vermutet Janyš zuerst, seine Tochter sei eine Vila, ein Naturgeist der Südslaven, der Ähnlichkeiten zur ostslawischen Rusalka aufweist. Auch Vilen stellen eine Bedrohung für den Menschen dar, ihnen fehlt jedoch der für die ostslawische Wasserfrau typische Charakterzug des Rachenehmens am ehemaligen Geliebten.

⁴⁷⁹ Vgl. Woldan 2013: 437.

⁴⁸⁰ Ebd.

6. Puškins Dramenfragment mit Dargomyžskijs Oper im Vergleich

Das österreichische Singspiel *Das Donauweibchen* hat sowohl auf die literarischen Werke Puškins als auch auf „die Herausbildung der romantischen Märchenoper“⁴⁸¹ im Russland des frühen 19. Jahrhunderts großen Einfluss. Der namhafte Dichter hat von der russischen Übersetzung Kenntnis und wird möglicherweise davon inspiriert, sein Dramenfragment *Русалка* zu schreiben. Doch Puškins Wirkung auf die russische Oper wie auf die russische Literatur ist erwiesen und unbestritten.

Die russische Nationaloper des 19. Jahrhunderts, und das unterscheidet sie von allen anderen Neuerungen auf dem Musiktheater der Zeit, gründet sich existentiell auf die Nationalliteratur, insbesondere auf Puschkin und Gogol.⁴⁸²

Erwähnenswert erscheinen Opernadaptationen wie M. I. Glinkas *Руслан и Людмила* (*Ruslan und Ljudmila*) aus dem Jahre 1842, M. P. Musorgskijs *Борис Годунов* (*Boris Godunov*) von 1869, A. S. Dargomyžskijs *Каменный гость* (*Der steinerne Gast*) aus dem Jahre 1872 und P. I. Čajkovskijs *Евгений Онегин* (*Evgenij Onegin*) von 1879 beziehungsweise *Пиковая дама* (*Pique Dame*) mit der Uraufführung 1890.

Als Puškins Dramenfragment *Русалка* 1837 posthum im *Sovremennik* veröffentlicht wird, ist dies auch die Publikation, die Dargomyžskij den Impuls für ein neues Opernprojekt gibt. Schon im Jahre 1843 beginnt er, Duette auf Basis des Chors der Rusalki zu skizzieren. Von 1853, als Dargomyžskij dieses Vorhaben erstmals brieflich erwähnt, bis 1855 verfasst er das Libretto zur Oper anhand Puškins Vorlage. Dabei ist er „weitgehend darauf bedacht, die Versstruktur des seiner Oper zugrundeliegenden Poems [...] zu bewahren.“⁴⁸³ Die Uraufführung der Oper findet 1856 im Teatr Cirk, dem heutigen Mariinskij Teatr, in St. Petersburg statt.⁴⁸⁴ „Mit der Wahl des Stoffes knüpft er nicht nur an die russische literarische Tradition des frühen 19. Jahrhunderts, sondern auch an die russische Sagenwelt an.“⁴⁸⁵

⁴⁸¹ Schreiber, U. *Opernführer für Fortgeschrittene. Eine Geschichte des Musiktheaters. Das 19. Jahrhundert.* Kassel, Bärenreiter, 1991: 708.

⁴⁸² Ebd. S. 716.

⁴⁸³ Ebd. S. 714.

⁴⁸⁴ Vgl. Dissinger 2001: 64-65.

⁴⁸⁵ Ebd. S. 63.

ВЪ ТЕАТРЪ-ЦИРКЪ
Въ Пятницу, 4 Мая.
Русскими придворными актерами представлено будетъ:
въ пользу актрисы Г-жи БУЛАХОВОЙ.
ВЪ ПЕРВЫЙ РАЗЪ:

РУСАЛКА.

Большая опера въ четырехъ дѣйствіяхъ, съ тайнами, сюжетъ заимствованъ изъ поэмы: А. С. Пушкина, съ сохраненіемъ многого его стиховъ, музыка соч. А. С. Даргомыжскаго. Танцы арражированы Гг. Гольцомъ и Петипа. Декораціи 1-го акта Г. Петрова, 2-го акта Г. Вагнера, 3-го акта 1-й картины Г. Шастова, 4-го акта 2-й картины Г. Вагнера, 3-й картины Г. Роллера.

Новые костюмы Г. Петрова
Танцовать будутъ во 2-мъ дѣйствіи: Г-жи Ширама, Горинъ, Троицкая, Игнатьева, Рюхина 2, Павлова 1, Федорова 3 и прочія танцовщицы **СЛАВЯНСКУЮ ПЛЯСКУ**
Г-жи Паркачева, Суханова, Федорова 2, Васильева 2 и Г. Пашо **ЦЫГАНСКУЮ ПЛЯСКУ**.

Въ 4-мъ дѣйствіи: танцы русалокъ Восца Лялова Восца Кошова, Г-жи Аполонская, Павлова 1, Лилъева, Федорова 3, Годовкова, Павлова 2, Виноградская 3, Сергіева, Галеева, Крылова, Говитонъ, Соколова 2 и прочія танцовщицы и воспитанницы.

ДѢЙСТВУЮЩІЯ ЛИЦА:

Князь	Г-нъ Булаховъ
Княгиня	Г-жа Леонорова
Ольга, подруга ей	Г-жа Лилъева
Мильникъ	Г-нъ Пестровъ
Наѣша, его дочь	Г-жа Булахова
Свѣтъ	Г-нъ Гудбинъ
Русалочка (2-ти лѣтъ)	Восца Лялова 2.
Запѣвало	Г-нъ Элиадовъ
Бояре, боярыни, княжескіе охотники, стѣныя дѣвушки, крестьяне, крестьянки и русалки.	

ДИВЕРТИССЕМЕНТЪ,

составленный изъ танцевъ и пѣснй

- 1) Г-жа Прилунова Раз Espagnol.
- 2) Г. СЕРОВЪ будетъ пѣть два ромаса:
 - а) «Не отходи отъ меня», въ первый разъ.
 - б) «Не женился молодецъ», своего сочиненія.
- 3) Г-жа Ринардъ и Г. Иванова 3 раз de deux.
- 4) Г-жа Ситкова, Анисова 2 и Г. Богдановъ Le Calabraise.

Начало въ 7 часовъ.

Abbildung 3: Афиша первого представления оперы «Русалка»

Der Komponist, der als Lehrer Musorgskijs und als „musikalischer Führer der „Jungrussen“⁴⁸⁶ gilt, ist „Fanatiker eines ‚wahren Ausdrucks in der Musik‘, der Puschkins Sprachmelodie ausdeuten will.“⁴⁸⁷ Dennoch ist der Oper zunächst kein großer Erfolg in Russland beschert, „was sich wohl hauptsächlich auf die nachlässige, unbeholfene und teilweise bis ins Lächerliche abgleitende Inszenierung des Werkes zurückführen [lässt].“⁴⁸⁸ In einem Brief an Ljubov Karmalina beschreibt Dargomyžskij im Dezember 1857 die schmutzigen und abgetragenen Kostüme, abgenutzten Dekorationen und beschwert sich über die Inszenierung, die der Musik so sehr geschadet hat.⁴⁸⁹ Einerseits wird gerade das Genre der

⁴⁸⁶ Goertz, H. „Undine – Melusine – Isolde. Todeskuss und Liebestod.“ *Katastrophe, Sühne, Erlösung: Der Tod im (Musik-)Theater. Mit einem Workshop zu Béla Bartóks Oper Herzog Blaubarts Burg. Vorträge des Salzburger Symposiums 2008.* Hrsg. J. Kühnel et al. Salzburg: Mueller-Speiser, 2010. 121-129, hier S. 128.

⁴⁸⁷ Ebd.

⁴⁸⁸ Dissinger 2001: 65.

⁴⁸⁹ Vgl. ebd.

Feerie, das aufgrund des Plots durchaus noch Auswirkungen auf Dargomyžskijs Oper hat, von einer fantastischen künstlerischen Ausgestaltung geprägt,⁴⁹⁰ andererseits wird noch gegen Ende des 19. Jahrhunderts sowohl an den Kostümen, als auch an Dekorationen gespart und die russischen Theater „[hinken] in beschämender Weise hinter den großen Opernhäusern Europas hinterher, wo zumindest die repräsentativen nationalen Bühnen größte Sorgfalt auf die historische Treue und den Reichtum ihrer Ausstattung [legen].“⁴⁹¹

Es gelingt Dargomyžskij dank des bewegenden Sujets der *Русалка* und der großartigen Darstellung des Müllers, einem „Charakter von Shakespeareschem Rang“⁴⁹², durch den russischen Opernsänger Fedor I. Šaljapin in Tiflis, „die nach der Russisierung [sic!] von Kautskys *Donauweibchen* aufgekommene Modeerscheinung des Dnjeprweibchens zu brechen: durch den Einbezug gesellschaftskritischer Momente.“⁴⁹³ Mit dieser Thematik und der Wahl der Protagonisten nimmt Dargomyžskij „den Kampf gegen die Verniedlichung und Verharmlosung des konfliktgeladenen Stoffes auf“⁴⁹⁴ und wehrt sich gegen eine „Flut volkstümelnder Trivialität“⁴⁹⁵, die von der Popularität des Sujets der Nixe und den vorhergehenden russischen Opern, wie Davydovs oder Krasnopol'skijs *Русалка*, herrührt.

Die in der russischen Kunst der vierziger bis fünfziger Jahre des [19.] Jahrhunderts aufgekommenen neuen Themen und Gestalten fanden ihren deutlichsten Ausdruck in den Werken Dargomyžskis, vor allem in seiner Oper ‚Russalka‘. In dieser Oper sind zum ersten Male in der russischen Musik die Gestalten der elenden und erniedrigten einfachen Menschen aus dem Volke mit großer Eindringlichkeit und verallgemeinernder Kraft festgehalten worden.⁴⁹⁶

Wenngleich die Oper anfangs keine bemerkenswerte Anerkennung gefunden hat, kann man sie als Meilenstein in der Entwicklung der russischen Nationalkunst bezeichnen: „Третья опера Даргомыжского по своей новизне и самобытности стала крупной вехой в развитии русского национального искусства.“⁴⁹⁷

⁴⁹⁰ Vgl. Cooper, M. *Russian Opera*. London: Max Parrish, 1951: 15.

⁴⁹¹ Braun, L. *Studien zur russischen Oper im späten 19. Jahrhundert*. Mainz: Schott, 1999: 97.

⁴⁹² Goertz 2010: 128.

⁴⁹³ Schreiber 1991: 714.

⁴⁹⁴ Neef, S. *Handbuch der russischen und sowjetischen Oper*. Kassel: Bärenreiter, 1989: 156.

⁴⁹⁵ Ebd.

⁴⁹⁶ Jarustowski, B. *Die Dramaturgie der klassischen russischen Oper*. Berlin: Henschel, 1957: 613.

⁴⁹⁷ Пекелис 1940: 417.

Though *Rusalka* enjoyed hardly more than a *succes d'estime* at the time of its premiere, it attracted to the composer the attention and enthusiasm of the best musical minds in Russia. First and foremost among them was Serov, who in 1856 was reaching the pinnacle of his critical career. He became Dargomyzhsky's ardent propagandist [...] and wrote an enormous essay on *Rusalka*, which was serialized in ten issues of the *Muzykal'nyi i teatral'nyi vestnik*.⁴⁹⁸

Dargomyžskij vertritt die Auffassung, dass „dem Wort als Vermittler der Wahrheit Priorität zukomme, und [dass] es nicht von der Musik überlagert werden dürfe“⁴⁹⁹, seine Perspektive formuliert er in einem Brief an Ljubov Karmalina folgendermaßen: „Хочу, чтобы звук прямо выражал слово. Хочу правду! („Ich möchte, [dass] der Ton genau das Wort ausdrückt. Ich will die Wahrheit[!]“).“⁵⁰⁰

Die deutliche Vorrangstellung, die Dargomyžskij dem Wort oder vielmehr dem literarischen Text zuwies, war mit einer Abkehr von den traditionellen Elementen der Oper, den gerundeten Gesangsnummern, verbunden, weil sie Eingriffe in den Text, etwa das Wiederholen von ganzen Passagen oder Änderungen des Wortlauts wegen des musikalischen Rhythmus‘ notwendig gemacht hätten.⁵⁰¹

Die Verbindung der rezitativischen Partien mit den Arien in Dargomyžskijs *Русалка* trägt wesentlich zur Entwicklung dieser Schlüsseleigenschaft der russischen Oper bei. „Um den durch den Text vorgegebenen [Wortfluss] nicht zu behindern, sondern ihn musikalisch adäquat auszudrücken, entwickelte Dargomyžskij einen neuen Rezitativstil, der häufig als ‚melodisches Rezitativ‘ bezeichnet wird.“⁵⁰² Der Komponist kann damit nicht nur die Rezensenten und andere Künstler, unter anderem das so genannte ‚Mächtige Häuflein‘ (‚Могучая кучка‘), bestehend aus C. A. Kjuj, M. A. Balakirev, A. P. Borodin, N. A. Rimskij-Korsakov und M. P. Musorgskij, beeindrucken, sondern auch die Idee, dass russische Musik nicht von der deutschen oder italienischen abhängig ist, bekräftigen.⁵⁰³ Dargomyžskijs neuer Stil in der Operndramaturgie erlaubt ihm, inhaltliche Schwerpunkte zu setzen und das Geschehen deutlich in den Mittelpunkt zu rücken. Mit dem traurigen Schicksal der Müllerstochter ruft er beim Publikum Betroffenheit hervor, gleichzeitig macht er auf die großen sozialen Unterschiede im Volk aufmerksam.

⁴⁹⁸ Taruskin, R. *Opera and Drama in Russia. As Preached and Practiced in the 1860s*. Rochester: University of Rochester Press, 1981: 252-253.

⁴⁹⁹ Gundacker-Lewis, H. *Studien zum russischen Opernlibretto des 19. Jahrhunderts nach Texten von Puškin*. Frankfurt am Main: Lang, 1997: 21.

⁵⁰⁰ Zitiert nach Gundacker-Lewis 1997: 21.

⁵⁰¹ Gundacker-Lewis 1997: 21-22.

⁵⁰² Ebd. S. 22.

⁵⁰³ Vgl. Riding, A. & Dunton-Downer, L. *Opera*. London: Dorling-Kindersley, 2007: 309.

Die Grundlage dieser genialen Oper Dargomyshskis, des ersten sozialen Dramas der russischen Opernklassik, bildete die Tragödie des von dem erlauchten Fürsten betrogenen Bauernmädchens Natascha. Die neue Opernthematik, die von einer realistischen Darstellung der Tragödie der *Persönlichkeit* ausging, rief auch neue *Formen* der Operndramaturgie ins Leben. Im Mittelpunkt von Dargomyshskis Interesse stand das persönliche Drama, die innere Evolution der Persönlichkeit. Eben darum ist in seiner Oper die durchgehende rezitativ-ariöse Szene von so großer Bedeutung, in der verschiedene Rezitativformen angewandt werden und zugleich auch selbstständige Operncharakterisierungen eine aktive Rolle spielen. Mit Hilfe dieser neuen dramaturgischen Formen konnte der Komponist die Gefühlsregungen seiner Helden sehr eindringlich wiedergeben und dem Hörer ihre innere Welt offenbaren.⁵⁰⁴

Diesen eingeschlagenen Weg setzt Dargomyžskij auch in seinen folgenden Opernprojekten, vor allem allerdings in *Каменный гость*, verstärkt fort.⁵⁰⁵

Im Jahre 1865 wird die *Русалка* nach einer längeren Pause wieder in den Spielplan einiger Opernhäuser aufgenommen und erreicht endlich beim Publikum den ersehnten Erfolg. Während dieser Zeit steigt das allgemeine Interesse an der Kunst und es ist eine Öffnung der Theater für die breite Bevölkerung, welche als Zielgruppe für eine Oper mit volkstümlichen Elementen gesehen wird, zu bemerken.⁵⁰⁶ Aufgrund der folkloristischen Themen bezeichnet Serov in seinen bereits erwähnten Essays die Oper gar als die erste genuin russische Oper nach Glinkas *Руслан и Людмила* aus dem Jahre 1842.⁵⁰⁷

Außerhalb Russlands wird die Oper 1888 in Kopenhagen, 1889 in Prag, 1911 in Paris, in russischer Sprache 1922 in San Francisco und New York beziehungsweise 1931 in London, 1937 in Helsinki und 1958 in Budapest aufgeführt, seither jedoch im Repertoire der Opernhäuser vernachlässigt.⁵⁰⁸

Wenngleich zu Dargomyžskijs *Русалка* drei frühere Entwürfe erhalten sind,⁵⁰⁹ konzentriert sich die folgende Analyse nur auf die endgültige vertonte Fassung des Komponisten. Das Libretto gliedert sich in vier Akte und zwanzig Nummern, diese Struktur fehlt in Puškins Dramenfragment.⁵¹⁰ Obwohl die inhaltlichen Abweichungen Dargomyžskijs in Hinsicht auf das Dramenfragment nicht sehr umfassend und „hauptsächlich durch die

⁵⁰⁴ Jarustowski 1957: 613-614.

⁵⁰⁵ Vgl. ebd. S. 77-78.

⁵⁰⁶ Vgl. Пекелис 1940: 417.

⁵⁰⁷ Vgl. Келдыш, Ю. В. *История русской музыки. В десяти томах. Том шестой. 50-60-е годы XIX века.* Москва: Музыка, 1989: 105.

⁵⁰⁸ Vgl. ВТБ. «Опера «Русалка». Новая жизнь старой сказки. «Русалка» Даргомыжского на сцене Мариинки-2, популярная и забытая одновременно.» 8. Juni 2013.

<http://vtbrussia.ru/culture/gamt/star/Novaya-zhizn-staroy-skazki/>. 15. August 2014; Neef 1989: 157.

⁵⁰⁹ Vgl. Dissinger 2001: 65.

⁵¹⁰ Vgl. ebd. S. 71.

Erfordernisse der Operndramaturgie bedingt“⁵¹¹ sind, gibt es in Bezug auf die sprachliche Form signifikante Veränderungen.

Puškin schrieb sein Drama *Rusalka* in Blankversen, einem Versmaß, das er selbst als erster in die russische Dichtung einführte. Vom Blankvers wird allein in den Liedern (den Hochzeitsgesängen der Mädchen) abgewichen. Dargomyžskij fügt gemäß der Tradition der Operntextdichtung in das Libretto den – allerdings nicht konsequent durchgehaltenen – Endreim und darüber hinaus ein ständig wechselndes Versmaß ein; Jamben und Trochäen lösen einander ab; die Zahl der Hebungen pro Zeile ist unterschiedlich, sie schwankt zwischen drei und fünf.⁵¹²

Besonders die Arientexte werden vom Komponisten verändert oder neu verfasst, während die rezitativischen Partien mitunter wörtlich Puškins Dramenfragment entstammen.⁵¹³ Zusätzlich fügt Dargomyžskij dem Drama Chor- und Tanzszenen, beispielsweise einen Tanz der Zigeuner, hinzu, die im Dramenfragment nicht vorhanden sind.⁵¹⁴

In Bezug auf die Beeinflussung durch die russische Volksmusik kann festgestellt werden, dass der Komponist, der wie Puškin eine Affinität zur Folklore zeigt und selbst Volkslieder gesammelt und zu Papier gebracht hat, viele Volksliedmelodien in seine Oper integriert.⁵¹⁵ Wie andere zeitgenössischen Literaten besinnt sich Dargomyžskij seiner russischen Herkunft und verleiht seinem Werk durch die zahlreichen, dem Volk vertrauten Melodien ein bemerkenswertes musikalisches Lokalkolorit. Damit weicht er deutlich vom Original Puškins ab, der abgesehen vom Schauplatz am Dnepr auf die Entstehung einer besonderen Atmosphäre der Landschaft verzichtet. An der Oper wird jedoch kritisiert, dass die am Dnepr in der Ukraine platzierte Handlung von russischer Musik untermalt wird. Es darf in diesem Zusammenhang angenommen werden, dass das Geschehen in Zeiten der Kiever Rus‘ mit dem Zentrum im Gebiet des Dnepr gespielt hat und „zwischen Groß- und Kleinrußland noch keine Nuancen bestanden“⁵¹⁶ haben. Des Weiteren weist A. N. Serov darauf hin, dass „eine solche Art der Forderung bezüglich des Kolorits der Oper überflüssig [sei]; eine Oper ist eine Oper, kein Kurs in Ethnographie.“⁵¹⁷ Dissinger fügt darüber hinaus hinzu, dass auch „tanzende Zigeuner auf einer altrussischen Fürstenhochzeit eine historische

⁵¹¹ Dissinger 2001: 71.

⁵¹² Ebd. S. 78.

⁵¹³ Vgl. ebd. S. 80.

⁵¹⁴ Vgl. ebd. S. 82.

⁵¹⁵ Vgl. Dissinger 2001: 87.

⁵¹⁶ Cepov 1986: 85 zitiert nach Dissinger 2001: 98.

⁵¹⁷ Cepov 1986: 85 zitiert nach Dissinger 2001: 98.

und gesellschaftliche Unmöglichkeit sind, [...] aber auch hierzu könnte man frei nach Serov sagen: Eine Oper ist eine Oper, kein Lehrbuch für Sozialgeschichte.“⁵¹⁸

Bemerkenswert ist, dass Dargomyžskij der Müllerstochter im Gegensatz zu Puškin einen Namen gibt, nämlich Наташа (Nataša), analog dazu erhält der Müller neben der Bezeichnung старик (alter Mann) das Patronym Пахомыч (Pachomyč), das in der ländlichen Bevölkerung der Region am Dnepr gebräuchlich ist. Diese beiden Benennungen dienen im Dramenfragment nur zur Anrede, jedoch nicht zur Betitelung. Ferner treten zusätzliche Personen, wie Vertreter des Bauernstands beziehungsweise ein Männer- und ein Frauenchor, auf. Zudem ersetzt Dargomyžskij die Amme der Fürstin durch das ihr ergebene Waisenmädchen Ol’ga, dieses erfüllt „allerdings dieselbe dramaturgische Funktion wie die Amme.“⁵¹⁹

6.1. Erster Akt

Die Handlung beginnt wie auch im Fragment Puškins mit einem Monolog des Müllers in Form einer Arie. Er ermahnt seine Tochter und weist sie wiederum energisch darauf hin, dass ein Mädchen seine Unschuld behalten müsse, um in der Gesellschaft etwas zu gelten („Одно и то же надо вам твердить сто раз, сто раз!“⁵²⁰). Während sich die Müllerstochter bei Puškin fragt, warum denn der Fürst schon lange nicht mehr zu Besuch gekommen sei, vernimmt sie in der Oper sogleich das Geräusch seines Pferdes und erst dann wird der Adelige zur Rede gestellt, warum er schon lange nicht mehr in der Mühle erschienen sei. Ein weiterer Unterschied zum Dramenfragment besteht darin, dass der Müller nach der Begrüßung des Fürsten nicht abtritt, sondern anwesend bleibt, „wodurch die Einfügung eines Terzetts [...] ermöglicht wird.“⁵²¹ Dadurch erfährt der Vater sogleich aus erster Hand von den Veränderungen in der Liebesbeziehung der Tochter beziehungsweise errät dies sogar, wie in seinen Monologen festgestellt werden kann, wohingegen er im Dramenfragment erst nach Abtritt des Fürsten vom Ende der Verbindung in Kenntnis gesetzt wird.

Im Laufe der Unterhaltung drückt der Fürst in einer Nebenbemerkung aus, dass er noch nicht bereit sei, seine Geliebte mit den schlechten Nachrichten zu überraschen („Нет, не могу

⁵¹⁸ Dissinger 2001: 98.

⁵¹⁹ Ebd. S. 68.

⁵²⁰ Alle Zitate aus der Oper *Русалка* nach Даргомыжский, А. С. *Русалка. Опера в четырех действиях. Либретто композитора по драматической поэме А. С. Пушкина с сохранением многих его стихов.* 1856. <http://libretto-oper.ru/dargomyjsky/rusalka>. 2. Juni 2014.

⁵²¹ Dissinger 2001: 71.

еще решится / Ее внезапно поразить / Известьем роковым!“). Auf dessen Ankündigung, die Mühle schon bald wieder zu verlassen, folgen Vorwürfe des Müllers seiner Tochter gegenüber („Вот оно! Давно предсказывал я это!“ beziehungsweise „Не надолго любит князь. / Поглядишь, и бросил он тебя“) und die verzweifelte Reaktion des jungen Mädchens („Ах, тогда привольно жизнь моя текла, / А теперь, я вижу, стала не мила / И с твоей любовью счастье отжила.“), obwohl noch keine konkreten Hinweise für eine Trennung erwähnt werden. Als der Müller seine Tochter anweist, den Fürsten um Gnade zu bitten („Попросила бы ты у князя милости!“), schenkt dieser seiner Nataša zum Andenken und zum Jahrestag („Сегодня ровно год, как в первый раз мы встретились с тобой, / Возьми на память это ожерелье.“) wie im Dramenfragment eine Halskette, wenngleich bei Puškin diese bereits das Abschiedsgeschenk darstellt.

Während der Müller mit dem Stallmeister Richtung Mühle abtritt, um sein Präsent vom Fürsten in Empfang zu nehmen, kann der Adelige Natašas Vertrauen durch seine großzügigen Geschenke erneut gewinnen („Грусть и слезы, все забыто, / И опять счастлива я.“). Der Treulose verfolgt jedoch seine eigenen Ziele und wagt es noch immer nicht, der Müllerstochter von seinen egoistischen Intentionen zu erzählen („Трудно будет мне / Тайну ей открыть, / Все надежды в ней / Разом погубить.“). Der Müller, der die Absichten des Fürsten schon durchschaut hat und die bevorstehende Trennung ahnt, kümmert sich nicht um die Gefühle seiner Tochter und hat wie im Dramenfragment nur die großzügige Abfindung im Sinn („Лучше подумать надобно о том, / Что может пользу для родных принести, / И счастливо, что князь / Милостив так к нам / И не оставляет в бедности помочь.“).

Anschließend betritt der Müller die Mühle, in welcher der Chorgesang erklingt, der bei Puškin fehlt und „durch [den] der Bruch zwischen dem Fürsten und Nataša noch etwas hinausgezögert wird.“⁵²² Hierbei wird der Müller erstmals vom Frauenchor mit seinem Vatersnamen angesprochen („Здравствуй, соседка Пахомыч!“). Der Männerchor stimmt ein trauriges Lied an, woraufhin der Müller die Sänger ersucht, ein lustigeres zu wählen („А что, нельзя ли вам повеселее / Что-нибудь пропеть?“). Als der Fürst erscheint, unterbrechen die Bauern kurz ihren Gesang und Tanz, um den Fürsten zu begrüßen. Der Müller erkennt die gespannte Situation und gibt den Bauern zu verstehen, die musikalische Unterhaltung zu beenden und abzutreten. Auch er selbst verabschiedet sich, daraufhin erscheint seine Tochter. Nun ist der Zeitpunkt gekommen, an dem Nataša konkret bemerkt, dass der Fürst niedergeschlagen und in Gedanken versunken ist („Сегодня скучен, уныл и

⁵²² Dissinger 2001: 71.

мрачен ты, / Как будто вовсе разлюбил меня.“). Sie ersucht ihn, ihr seine Sorgen anzuvertrauen und verhält sich ganz, wie eine ‚gute‘ zukünftige Ehefrau es tun sollte, indem sie auf ihn eingeht und ihm Halt geben möchte („Хочу делить с тобой я горе. / Ты мне поведай свою кручину, / Хочу грустить я с тобою одною грустью, / Ты мне поведай лишь печаль свою.“). Analog zum Dramenfragment drückt der Fürst in einem Monolog aus, dass das Leben nicht gerecht und nichts, auch nicht im Leben der Adelligen, von Dauer sei („Мой милый друг, ты знаешь, / Что на свете нет блаженства прочного. / Ни знатный род, ни красота, ни сила, ни богатство / Ничто беды не может миновать.“). Naturgemäß ist Nataša verunsichert, doch sie erkennt nun, dass ihr Geliebter einen Abschied im Sinn hat („Меня пугаешь ты, / Нам горе угрожает. / *(Энергично.)* Постой! Уж не разлука ли?“). Jegliche Schuld von sich weisend macht der Fürst das Schicksal für diese Trennung verantwortlich („Так, ты угадала. Разлука нам судьбою суждена!“) und die Müllerstochter vermutet anfangs wie auch im Dramenfragment, dass der Fürst in den Krieg ziehen müsse. In der Folge kommt in einer ausführlichen Unterredung die zukünftige Ehe des Fürsten zur Sprache.

Der Fürst erklärt, dass er seiner heiligen Pflicht nachkommen müsse („Долг другой, / Долг священный призывает меня!“) und Nataša versteht nun, dass eine bevorstehende Heirat im Spiel sei. Im Gegensatz zum betroffenen und verletzten Mädchen in Puškins Dramenfragment darf sie bei Dargomyžskij in einer natürlichen Reaktion auf diesen Betrug Wut zeigen („А, постой! Теперь я понимаю все. / Ты женишься? *(С яростью.)* Ты женишься?“). Durch ihre entschlossene und spontane Reaktion gelingt es der Protagonistin, ihre starke Persönlichkeit zu betonen. Somit unterscheidet sie sich deutlich von der beherrschten und zurückhaltenden Müllerstochter des Dramenfragments. Wie bei Puškin erzählt der Fürst von der Unfreiheit des Adels, doch er tröstet seine ehemalige Auserwählte damit, dass Gott und die Zeit alle Wunden heilen werden („Не кручинься, бог и время / Исцелят печаль твою.“). Zur Erinnerung wie auch zur Entschädigung beschenkt er sie mit Kostbarkeiten und hinterlässt für ihren Vater, wie auch im Werk Puškins, einen Sack Geld. Bevor sich der Fürst verabschieden kann, teilt ihm Nataša mit, dass sie guter Hoffnung sei und drückt diese Neuigkeit anders als die Müllerstochter im Dramenfragment aus, die bemerkt, dass sein Kind zum ersten Mal unter ihrem Herzen spürbar gewesen sei. In beiden Fällen ahnen die zukünftigen Väter noch nichts von ihrem ‚Glück‘ und zeigen sich sichtlich überrascht.

In Eile verlässt der Fürst im Libretto den Schauplatz, Nataša bleibt in ihrem Kummer allein zurück. Doch die Rolle des Adelligen ist in der Oper positiver besetzt, denn trotz seiner

leeren Versprechungen verabschiedet er sich mit einer letzten Umarmung und der kurzen Entschuldigung „прости“, während er im Dramenfragment folgende Worte, „die seinen Egoismus und seine völlige Gleichgültigkeit gegenüber dem Schicksal seiner ehemaligen Geliebten zum Ausdruck bringen“⁵²³, verwendet: „Ух! Конечно – душе как будто легче. Я бури ждал, но дело обошлось довольно тихо.“

Der Charakter des Fürsten ist in der Oper nicht so negativ gezeichnet wie im Drama; der Grund für diese Charakteränderung [...] ist in der Gattungskonvention zu suchen: Der Tenor muß immer einen positiven Helden verkörpern; er darf niemals einen wirklich schlechten Charakter darstellen.⁵²⁴

Es findet eine im Vergleich zum Dramenfragment längere Aussprache zwischen Tochter und Vater statt, in welcher er zuerst stärkeres Mitleid zeigt („Успокойся, все минует / Время исцеляет грусть.“), in der Folge dennoch nur Materielles im Sinn hat und die Perlen, die während Natašas Wutausbruchs zu Boden fallen, hastig einsammelt. Nataša hingegen wird emotional robuster dargestellt, denn sie wirft ihrem Vater vor, dass sein Nutzen ihr Verderben gewesen sei und beschimpft ihn auf das Schlimmste („Вот так бы я разорвала / Тебя, злодейку, / Проклятую разлучницу мою.“). Ebenso wie die Müllerstochter erkennt Nataša die Ausweglosigkeit ihrer Situation, sie wirft jedoch anstelle der beschädigten Halskette ihren Kopfschmuck in den Dnepr. Ihr bevorstehendes Schicksal ankündigend kniet sie sich auf der Bühne nieder und fleht, im Gegensatz zum Dramenfragment, in ihrer Bestürzung die Dnepr-Zarin um Mithilfe bei ihrer geplanten Rache an („Днепра царица, предаюсь / Могучей власти я твоей. / Прими меня под свой покров / И научи, как отомстить за вероломство, за измену, / Научи лишь за измену отомстить!“). Weder ihr Vater, der sie, im Gegensatz zum Dramenfragment, von ihrem übereilten Vorhaben abhalten, noch der Chor der Bauern, der seine Hilfe anbieten möchte, können sie zurückhalten. Unbeirrt läuft Nataša zum Fluss und stürzt sich mit den an das Wasser gerichteten Worten „Тебе предаются я навек!“ in die Fluten.

⁵²³ Dissinger 2001: 71.

⁵²⁴ Ebd. S. 72.

6.2. Zweiter Akt

Der zweite Akt gewährt einen Einblick in die prunkvolle Residenz des Fürsten und erzählt von dessen Hochzeit unter Anwesenheit von Bojaren, Jägern und weiteren vornehmen Gästen. Der Beginn der Handlung wird von Dargomyžskij neu entworfen, er lässt Chöre auftreten, die bei Puškin gänzlich fehlen. Im Libretto bedankt sich der Fürst persönlich bei den Anwesenden und im Gegensatz zu Puškins Vorlage kommt die Fürstin auch selbst zu Wort. Sie verabschiedet sich von ihren Kindheitsfreunden („Подруги детства, подруги светлых дней, / Наступает час разлуки с вами. / Грустно мне навек покинуть / Ваш веселый хоровод!“) und betont, dass diese immer in ihrem Herzen Platz finden werden. Somit ist an dieser Stelle ein Vergleich zur russischen Braut erkennbar, denn die Vermählung stellt für eine Frau, die ihre gewohnte Umgebung verlassen muss, eine Art Trauerfeier dar. Mit großer Zuversicht wendet sich die Fürstin an ihren nunmehrigen Ehemann und deutet darauf hin, dass sie ab jenem Tage für immer vereint sein werden. Der Fürst wiederum schwört seiner Gattin ewige Treue bis zum Ende seines Lebens („Да, я клянуся, / Клянуся честью / Всю жизнь мою / Тебе одной лишь посвятить!“). Dargomyžskijs Oper wird nun mit zwei Ballettszenen, einem Slavischen Tanz (Славянский танец) und einem Zigeunertanz (Цыганский танец), fortgesetzt.

Bei Puškin hingegen beginnt der zweite Akt gleich mit dem Heiratsvermittler und dem Mädchenchor, der von einer Stimme, die mitteilt, dass sich ein schönes Mädchen ertränkt und den Liebhaber während des Untergehens verflucht hat, unterbrochen wird. Die vom Heiratsvermittler gesungenen Zeilen werden im Opernlibretto im Anschluss an die Ballettszenen direkt aus dem Dramenfragment übernommen, ebenso das Lied der Mädchen und Natašas Lied beziehungsweise Stimme (голос Наташи). In Puškins Dramenfragment weiß der Fürst, dass es sich um die Klage der jungen Müllerstochter handelt und schickt den Jäger auf die Suche nach ihr. Sie ist jedoch unauffindbar und die Hochzeitsfeier wird alsbald beendet, sodass sich das junge Ehepaar zurückziehen kann. Auch im Libretto der Oper weiß der Fürst, dass es die Stimme der Nataša ist, doch im Gegensatz zu Puškins Drama fragt er selbst und nicht der Heiratsvermittler, wer dieses Lied ausgewählt habe („Кто, кто выбрал эту песню?“). Wie im Dramenfragment gibt er die Anweisung, die Müllerstochter zu suchen und von der Zeremonie auszuschließen, in der Oper bekommt diesen Auftrag allerdings anstatt des Jägers der Stallmeister, mit dem er zuvor die Mühle besucht hat.

Abweichend von Puškins Drama, in welchem sich nur der Heiratsvermittler und der Brautführer über die seltsamen Vorgänge wundern, sind in der Oper wesentlich mehr Darsteller eingebunden. So kommen auch die Fürstin und Ol'ga noch einmal zu Wort und die Frischvermählte bringt ihre Beunruhigung zum Ausdruck und sieht keine glücklichen Tage in der gemeinsamen Zukunft mit ihrem Gatten („Знать, любви моей ответа / Мне взаимно не найти, / Не видать мне дней счастливых, / Дней отрадных на супружеском пути.“). Während der Fürst im Dramenfragment keinerlei Bemerkungen über die unwillkommene Unterbrechung macht, versteht er im Libretto Natašas schwere Vorwürfe („Да, я узнал, ах, я узнал Наташи голос. / Я понял жалобный упрек.“). Die Handlung der Oper entwickelt sich und alle Gäste der Hochzeit wollen wissen, wer für die Störung des Chors und der Hochzeitsfeier Verantwortung trage. Ol'ga versucht von den Mädchen des Chors zu erfahren, wer diese störende Provokation bewirkt habe. Der Fürst selbst möchte sein Geheimnis von der ehemaligen Liebschaft zweifellos für sich behalten, doch er spürt Gewissensbisse („Ах, только бы в сердце заглушить мне / Тяжкий совести упрек.“).

Wie auch im Dramenfragment versucht der Heiratsvermittler die Hochzeitsgäste abzulenken und lässt das Brautpaar hochleben. Als es zum Kuss kommt, ertönt ein lautes Stöhnen („сильный женский стон“) und beide halten inne. Die Fürstin erschrickt und hat ein schlechtes Gefühl, immer mehr auch ihre Ehe betreffend, während der Fürst innerlich Rache schwört und die Urheberin des Klagegesangs endlich zum Schweigen bringen möchte. Ol'ga, die das Böse höchstpersönlich vermutet, meldet sich zu Wort und meint, dass die Mädchen des Chors zu solch rücksichtslosen Scherzen nicht fähig wären („Не могу я понять, что за жалобный стон и откуда! / Это уж просто нечистая сила, / И девушки так не смеют проказить.“). Um die Hochzeitsfeier und sein zukünftiges Eheleben nicht zu gefährden, lässt der Fürst verlautbaren, dass die Schuldige gefunden werden müsse. Der Chor der Mädchen verteidigt sich, da selbst unwissend, woher die seltsame Stimme gekommen ist. Zu diesem Zeitpunkt erreicht das Durcheinander den Höhepunkt und der zweite Akt kommt zu einem turbulenten Ende.

Während bei Puškin auf eng begrenztem Raum höchste Dramatik entsteht, zieht sich die Oper gerade in diesem Akt durch die vielen Einfügungen sehr in die Länge. Die tableauhaften, handlungsarmen Nummern und Tänze [...] zeigen deutlich den Einfluß der französischen Grand Opéra [...].⁵²⁵

⁵²⁵ Dissinger 2001: 73.

Die drei in die Oper integrierten Ballettszenen, nämlich der Slavische Tanz und der Zigeunertanz im zweiten Akt, beziehungsweise der Tanz der Rusalki zu Beginn des vierten Akts, lassen auf eine Beeinflussung der Grand Opéra auf den Komponisten schließen, doch Dargomyžskijs *Русалка* besteht nicht aus fünf, sondern lediglich aus vier Akten. Nichtsdestoweniger unterscheidet sich die russische Oper deutlich von anderen Ausprägungen des Musiktheaters, denn „[im] Gegensatz zu den Gepflogenheiten von Vertretern der westeuropäischen grand opéra fühlten sich die russischen Komponisten nicht zu äußerlich effektvollen, Bühnenwirksamen Stoffen, sondern zum *realen* Leben ihres Volkes hingezogen.“⁵²⁶ Dementsprechend basieren viele der russischen Opern des 19. Jahrhunderts auf literarischen Vorlagen, Volksmärchen oder anderen Überlieferungen.

6.3. Dritter Akt

Im Hinblick auf den Handlungsablauf und die Lokalisierung der Schauplätze ist der dritte Akt zweigeteilt. Im ersten Abschnitt ist die Fürstin allein, also ohne die in Puškins Drama erwähnte Amme. Sie wundert sich, wo ihr Gemahl geblieben sei und warum er nun des Öfteren bis in die Nacht hinein nicht heimkomme. Dargomyžskij bleibt seiner Quelle treu und übernimmt den Beginn des Liedes wortwörtlich von Puškin. Bald tritt Ol'ga ein und klärt sie darüber auf, dass mit der Ehe die Sorgen beginnen. Die Fürstin fragt sich, ob ihr Gatte wohl seine Zeit mit einer Liebschaft verbringe, doch Ol'ga ist überzeugt, dass er sie aufgrund ihrer bewundernswerten Eigenschaften nicht verlassen könne. Prinzipiell unterscheidet sich diese Szene kaum von Puškins Werk, doch nimmt Ol'ga in der Oper den Platz der Kinderfrau des Dramenfragments ein. Die Unterhaltung der Fürstin mit Ol'ga ist, abgesehen von geringen Veränderungen, beinahe originalgetreu übernommen worden, doch das Lied Ol'gas („Как у нас на улице“) hat kein Pendant in Puškins Drama, allerdings auch keine Auswirkungen auf den weiteren Verlauf der Oper. Bemerkenswert jedoch ist, dass dieses Lied aus der Volkskunst stammt.⁵²⁷

Als später ein Jäger erscheint und mitteilt, dass der Fürst allein am Ufer des Dnepr zurückgeblieben sei, wird er von der Fürstin dorthin geschickt, um den Gatten nach Hause zu holen. Während in Puškins Dramenfragment die Fürstin in ihrer Residenz verweilt, wendet sie sich in der Oper an Ol'ga und fordert sie auf, sie zum Fluss zu begleiten. Der Jäger hingegen

⁵²⁶ Jarustowski 1957: 26.

⁵²⁷ Vgl. Пекелис 1940: 425.

wundert sich über die rastlosen Ehemänner, die einfach nicht daheim bleiben können („Ох, уж эти мне мужья! / Ну, что им дома не сидится?“).

Der zweite Teil des dritten Akts setzt abends am Ufer des Dnepr unweit der Mühle ein. Das Bühnenbild unterscheidet sich deutlich vom ersten Akt, denn die Mühle ist verfallen, am Ufer verwildert das Gras und im Wasser zeigen sich erstmals die Rusalki. Wie auch in Puškins Dramenfragment und in Anlehnung an die Erzählungen aus der Folklore sitzen die Wasserfrauen am Ufer und wärmen sich und trocknen ihr grünes Haar im Mondlicht. Plötzlich vernehmen sie ein Geräusch und bevor der Fürst erscheint, verschwinden sie im Wasser. Das Lied der Rusalki wird beinahe wortwörtlich aus Puškins Dramenfragment übernommen, wenngleich die letzten vier Zeilen von einem Chor und nicht solistisch gesungen werden. „Diese Konzeption hätte sich für die Vertonung geradezu angeboten. Warum der literarischen Vorlage in der Oper hier nicht Folge geleistet wurde, bleibt unerklärlich.“⁵²⁸

Der Fürst erklärt, dass ihn geheimnisvolle und unerklärliche Kräfte an diesen bekannten traurigen Ort zurückziehen („Невольно к этим грустным берегам / Меня влечет неведомая сила...“). Diese Worte spricht der Adelige bei Puškin erst bei seinem zweiten Auftritt am Dnepr-Ufer, in der Oper hingegen werden sie bei diesem noch einmal wiederholt. Das Selbstgespräch des Fürsten entspricht inhaltlich fast zur Gänze jenem des Dramenfragments. Während bei Puškin beide Monologe des Fürsten in etwa gleich umfangreich sind, lässt Dargomyžskij den Großteil der aussagekräftigen Verse bereits in das erste Selbstgespräch einfließen. Zudem fügt er dem Lied des Fürsten einige neue Zeilen hinzu, in welchen sich der Adelige Gedanken um die heruntergekommene Mühle macht und annimmt, dass der alte Müller schon gestorben sei. In seinen Erinnerungen sieht er die Müllerstochter und mit Wehmut denkt er an die freie Liebe und das Glück, das er einst an diesem Ort kennengelernt hat („Не сам ли, безумен, я счастье утратил! / А было так близко, возможно оно!“). Erst zu diesem Zeitpunkt bemerkt er, dass die Blätter der von der Müllerstochter geliebten Eiche wie in der Vorlage plötzlich verwelken.

Erst dann tritt wie bei Puškin der Müller auf, der den Fürsten mit ‚Schwiegersohn‘ begrüßt und sich selbst als ‚hiesigen Raben‘ bezeichnet. Wiederum wird exakt auf das Dramenfragment verwiesen, denn der Fürst erkennt den alten Müller, der aber nicht als solcher bezeichnet werden möchte. Der verwirrte Mann erzählt, dass er die Mühle verkauft

⁵²⁸ Dissinger 2001: 74.

und das Geld seiner Tochter, der Rusalka, zur Verwahrung gegeben habe. Der Fürst kann dessen Worte nicht verstehen und nimmt an, dass der Alte verrückt sei, möglicherweise fehlt ihm selbst noch die Vorstellung von einer Rusalka. Der Müller erzählt, dass ihm beim Versuch seine Tochter vor dem Freitod zu bewahren, kräftige Flügel gewachsen seien, die es ihm unmöglich gemacht haben sie aufzuhalten, gleichzeitig habe er sich in einen Raben verwandelt.

Der Fürst erkundigt sich beim Müller, wer sich um ihn kümmere und dieser erwähnt erstmals die Existenz einer Enkelin, der Rusaločka, eine Aussage, die der Adelige wiederum nicht deuten kann. Während in Puškins Dramenfragment der verhinderte Schwiegersohn dem Müller fürsorgend seine Hilfe anbietet und ihn in seine Residenz einlädt, was dieser jedoch ablehnt, erzählt der Müller in der Oper zuerst noch von seiner Tochter, die seine große Freude gewesen und von den Menschen ins Unglück gestürzt worden sei („Не долго было мне наслаждаться, / Сгубили люди дитя мое!“). Er meint, der Adelige habe ihm seine Tochter geraubt und wirft sich ohne Beherrschung auf ihn („Я знаю, ты враг мой, / Ты дочь похитил у меня. / Где, где дочь моя? *(Бросается на Князя.)* / Да, ты скрыл ее! Отдай мне дочь!“). Der Fürst schreit noch kurz um Hilfe („Помогите!“), in diesem Moment erscheinen die Jäger und retten ihn („Братцы, это голос князя, / Поскорей к нему на помощь!“). Im Gegensatz zum Dramenfragment des Dichters handelt es sich hier eindeutig um mehrere Jäger, die als solche im Plural titulierte werden (Охотники).

Der Müller wirft sich vor den Jägern auf die Knie und bittet sie, seine Tochter zurückzuholen („Ах, сжальтесь, сжальтесь, / Велите дочь мне возвратить.“), schreckt dabei jedoch vor weiteren Beschuldigungen nicht zurück („Насильно хочет он / В свой терем увести, / Но вы меня не выдавайте! / Ах, заступитесь, спасите меня! / Поверьте, он враг мой, / Он дочь похитил у меня!“). In der Oper kommen nun auch die Jäger etwas ausführlicher zu Wort, sie behalten jedoch für sich, dass die Fürstin sie geschickt habe und wundern sich stattdessen über den alten Mann („Дико, страшно взор его блуждает, / Так жалок вид его, / И так несвязна речь, / Трудно мысль его понять. / Что могут значить его слова? / В уме помешан бедный старик, / И его речей нам не понять!“). Nach diesen Ereignissen tritt der Fürst gefolgt von den Jägern sichtlich verstimmt ab, der Müller bleibt allein zurück und fällt erschöpft zu Boden. In Puškins Dramenfragment hingegen tritt der Müller ohne jegliche Auseinandersetzungen ab und der allein zurückgebliebene Fürst, dem die Sorgen seiner Gattin unerträglich sind, wird von den Jägern aufgefunden. Noch einmal zeigen sich die Rusalki, die bereits von ihrer Königin erwartet werden und alsbald die Bühne verlassen, diese Szene fehlt in der Oper.

6.4. Vierter Akt

Ebenso wie der vorhergegangene Akt wird auch der vierte von zwei Teilen, die beide an den Fluss Dnepr führen, gebildet. In der Oper tanzen die Rusalki, bis ihre Königin auftritt und sie anweist, sich an Land im Mondschein zu vergnügen. Konform mit Puškins Dramenfragment befiehlt sie ihren Untertaninnen, an diesem Tage niemanden zu berühren und des Lebens zu berauben. Die folgende Unterhaltung zwischen der Rusalka und ihrer Tochter, der Rusaločka, entspricht inhaltlich dem Dramenfragment. Während in Puškins Werk die Rusalka ihren Vater als ‚törichten Geizhals‘ („Безумный скряга!“) bezeichnet, wird im Libretto der Oper mit ‚unglücklicher Alter‘ („Старик несчастный!“) eine abgeschwächte Formulierung gewählt. Wie im Dramenfragment erzählt die Zarin der Rusalki ihrer Tochter, dass der Mann, der ans Ufer kommen werde, ihr Vater sei und beauftragt sie, ihm alles über ihr Leben und ihr Unglück anzuvertrauen. Während in Puškins Dramenfragment die Rusaločka nun die Bühne verlässt, wird im Opernlibretto das Gespräch fortgesetzt und zu einem eindeutigen Ende der Handlung geführt. Die Rusaločka soll den Fürsten anlocken, ins Gemach der Rusalka geleiten und an die junge Liebe ihrer Eltern erinnern („Если ж спросит тебя, вспоминаю ль о нем, / Скажи, что вечно его я помню, / И с прежней страстью его люблю я, / Скажи, что дом мой прохладой дышит, / И что в свой терем его зову я, / Зову и жду.“). Dabei ist die Zarin der Rusalki überzeugt, dass die zärtlichen Worte des Kindes seinen fürstlichen Vater in Versuchung führen würden („Ты старайся, мой друг, лаской детских речей / К нам его заманить и в мой терем завлечь. / Ты напхни ему про любовь юных дней, / И скажи, что я его зову и жду.“).

Die Rusaločka verlässt die Bühne und die Königin selbst erklärt, dass seit jenem Tage, als sie, das einst verzweifelte Mädchen, ins Wasser gegangen und am Ufer des Dnepr als kalte und mächtige Rusalka erwacht ist, zwölf Jahre vergangen seien („Прошли двенадцать полных лет.“). Im Dramenfragment Puškins wird diese Zeitspanne mit sieben Jahren festgelegt („Прошло семь долгих лет“). Seit damals denke die Rusalka immerzu an Vergeltung und nun sei dieser Tag endlich gekommen. Weiters beschreibt sie abweichend vom Dramenfragment im Opernlibretto ihre ausgeprägten Gefühle und erwartet die baldige Rache am Fürsten („Давно желанный час настал! / Жар мести и любви кипит в крови! / О, гордый Князь, навек ты мой!“). Sie erwähnt des Weiteren auch ihre Nebenbuhlerin, die nun die Qual der ‚elenden‘ Liebe spüren müsse („Узнаешь ты, коварная разлучница, / Мученья презренной любви. / Навек он мой, навек он мой!“).

Puškins Dramenfragment endet an dieser Stelle mit einem nachdenklichen Monolog des Fürsten am Ufer des Dnepr und der schicksalhaften Begegnung mit der Rusaločka, wobei er sich abschließend erkundigt, woher dieses hübsche Kind stamme. Der zweite Teil des vierten Akts der Oper beginnt mit dem Auftreten der Fürstin und Ol'gas, die sich hinter den Trümmern der Mühle verstecken. Der Fürst erscheint und bemerkt zum zweiten Mal in der Oper, dass er von einer geheimnisvollen Macht angezogen werde („Невольнo к этим грустным берегам / Меня влечет неведомая сила...“). Er trifft sogleich auf die Rusaločka und stellt ihr jene Frage, mit der Puškins Dramenfragment endet („Что я вижу? Откуда ты, прелестное дитя?“). Seine Tochter erzählt ihm nachfolgend, dass ihre Mutter sie geschickt habe („Я прислана к тебе / От матери моей нарочно...“) und der Fürst interessiert sich, wer denn dies sei. Die Tochter erläutert, dass es sich um jenes Mädchen handle, das ihm vor langer Zeit seine Liebe geschenkt habe, jedoch verlassen worden sei („Она та самая, которую когда-то любил ты... и покинул!“). Der Fürst denkt nun, dass seine einstige Geliebte noch am Leben sei und sich an ihn erinnere („Как, возможно ль, она жива и помнит обо мне?“). Die Rusaločka muss ihn enttäuschen und weist ihn auf die Existenz der Müllerstochter als nunmehrige Königin des Dnepr hin („Теперь она днепровских вод царица, / И мне велела звать тебя в свой терем.“). Dann lockt sie ihren Vater mit Erzählungen von der Freude und Ausgelassenheit, die bei den Rusalki unter Wasser herrschen, ins Ungewisse. Vor Glück küsst der Fürst das junge Mädchen und erkundigt sich nochmals nach der Müllerstochter, woraufhin ihm die Rusaločka anbietet ihm den Weg zur ihr zu weisen.

Der Adelige kann diese Wendung des Schicksals kaum fassen und möchte seiner Tochter folgen, doch nun treten die Fürstin und Ol'ga hervor, wollen ihn zur Rede stellen und aufhalten. Hier sind wiederum Parallelen zum Dramenfragment erkennbar, denn der Fürst fühlt sich wie ein Kind behandelt und möchte in Ruhe gelassen werden („Ребенок что ли я? / Или в поступках / Своих не волен?“), eine Reaktion ähnlich jener im vierten Bild bei Puškin, in welcher er vergleichbare Worte an den Jäger richtet. Sowohl die Fürstin als auch ihre Vertraute versuchen ihn zum Bleiben zu überreden und appellieren mit Hinweisen auf seine ehemaligen Liebesschwüre an seine Vernunft („Где же клятвы, уверенья, / Где обеты неизменной твоей любви?“). Die Fürstin erklärt, sie habe beschlossen ihm zu folgen, doch ihr Gatte akzeptiert dieses aufdringliche Verhalten nicht und gibt ihr deutlich zu verstehen, dieses Vorhaben zu unterlassen. Nun greift auch Ol'ga in die Handlung ein und erinnert den Fürsten an die schönen sorgenfreien Tage („Вспомни счастье дней минувших, / Безмятежное блаженство прежних дней!“), doch die Rusaločka unterbricht die Gefährtin

der Fürstin, möchte ihren Vater wegführen und kündigt die Stimme der Rusalka an („Пойдем же, Князь. / А если мне не веришь, / Знакомый голос, может быть, напомнит / Тебе о матери моей. Послушай.“).

Die Zarin der Rusalki meldet sich nun noch einmal zu Wort und verdeutlicht, dass sie wie früher auf ihren Liebhaber warte („И будем неразлучны мы / Навек с тобой.“). Ol’ga und die Fürstin verstehen nicht, wessen Stimme von solcher Tragweite ist und die Gattin des Fürsten zeigt erneut Eifersucht. Doch ihr Gemahl weiß den Klang zu deuten („О, сладкий сердцу голос / Родит в нем прежнюю любовь!“) und nimmt die Hand seiner Tochter, um von ihr zu seiner geliebten Nataša geführt zu werden. Wieder flehen seine Gattin und Ol’ga ihn an, von diesem Schritt abzusehen, doch der Fürst weist sämtliche Ratschläge von sich, denn er kann es kaum erwarten, zu seiner alten Liebe zurückzukehren.

In diesem Moment tritt der Müller in Erscheinung und während die beiden Hofdamen auf seine Unterstützung hoffen, erklärt er, dass nun endlich die lang ersehnte Hochzeit stattfinden werde („Он наш жених, его мы не уступим! / Сегодня свадьба, и вас на пир я приглашаю.“). Er stellt sich den beiden Frauen in den Weg, wodurch deren Verzweiflung, Angst und Ausweglosigkeit noch deutlich zunehmen. Der Fürst hingegen wird immer mehr in den Bann der Rusalka gezogen und sehnt sich danach, sein Gelübde an Nataša endlich einzulösen („К ней опять душа моя стремится, / Опять знакомые мечты, / Знакомая любовь волнуют грудь мою. / К ней туда, туда, в тот край волшебный / Невольной силой меня влечет. / Оставьте, оставьте, я должен / Исполнить свой обет!“). Der Müller betont noch einmal, dass der Fürst nun ihnen gehöre und schwärmt erneut von der bevorstehenden Trauung („Да, он наш, его мы не уступим. / Сегодня он должен венчаться с дочерью моей.“), zu der er sogar die rechtmäßige Gattin des Fürsten und deren Vertraute einlädt.

Der Adelige, der sich der Folklore entsprechend nach der Begegnung mit der Rusaločka bereits in geistiger Verwirrung befindet, wird vom Müller und seiner Tochter mit aller Kraft zum Dnepr gezogen. Zuerst springt die Rusaločka in den Fluss, dann wird der Fürst vom Müller in die Fluten gestoßen, während dessen Gemahlin ohnmächtig zusammenbricht. Im Wasser singen spottend die Rusalki, dass der Fürst sie nun nie wieder verlassen werde („Ха, ха, ха! Теперь от нас он не уйдет!“). Zuletzt kommen die Jäger hervor, die einen Hilfeschrei vernommen haben, doch der Fürst ist bereits verloren („Слышь! То ведь хохот проклятых русалок! / Ох! Тут недоброе случилось, / Надо князя отыскать!“). Eine Wolke zieht an der Bühne vorbei und eröffnet den Blick auf das prunkvolle Reich der Zarin der Rusalki, ihre

Untertaninnen schwimmen, den Leichnam des Fürsten nach sich ziehend, zum Fuße ihrer Herrin.

6.5. Abschließende Analyse

Mit dieser dramatischen Szene endet Dargomyžskij's Oper *Русалка*. Der Komponist gibt dem Dramenfragment genau jenen Ausgang, den Puškin nur dezent angedeutet, jedoch nicht mehr beschrieben hat. Belinskij betrachtet diesen als den einzig möglichen:

Композитор избрал вариант, который Белинский считал единственно возможным: Русалка увлекает Князя на дно реки, отомстив таким образом своему возлюбленному за его измену.⁵²⁹

Eine Oper ohne ein konkretes Ereignis ausklingen zu lassen, dürfte nicht sehr publikumswirksam sein, weswegen sich Dargomyžskij wohl bei der Entwicklung des Librettos zu einer Weiterführung mit einem überaus dramatischen Ende, nämlich der verwirklichten Rache der Rusalka und dem definitiven Tod des Fürsten, entschieden hat. „Dargomyžskij schließt hier einen [Kompromiss] zwischen der Treue zum Puškintext und einer durch musikalisch-dramaturgische Erfordernisse begründeten librettistischen Konvention.“⁵³⁰ Der Komponist folgt den Spuren des großen Dichters und trägt zur Bewahrung dessen literarischen Werkes bei. Er beschreitet im Sinne Puškins nach dem vorzeitigen Ende des Dramenfragments den von ihm eingeschlagen Weg und lässt die Oper mit erkennbaren Motiven aus der ostslavisches Folklore ausklingen. Aufgrund des stringenten Endes gelingt es Dargomyžskij, sowohl eine geschlossene dramatische Handlung zu schaffen, um bestehende Opernkonventionen zu erfüllen, als auch durch das Genre der lyrisch-psychologischen Oper ein Hauptaugenmerk auf „die Schilderung der inneren Widersprüche in der Seele des Helden“⁵³¹ zu legen und somit einerseits moralisierend auf das Publikum zu wirken und andererseits die Sozialkritik, die Puškin bereits angedacht hat, zu betonen.

⁵²⁹ Келдыш 1989: 106.

⁵³⁰ Dissinger 2001: 129.

⁵³¹ Jarustowski 1957: 151.

7. Schlussfolgerungen

Wasserwesen, deren Existenz über viele Epochen der Geschichte zurückverfolgt werden kann, versuchen seit jeher im Leben der Menschen, sei es in der realen oder imaginären Welt, einen Platz zu finden. Ob gutmütig oder rachsüchtig, ihr Wesen gilt aufgrund ihres Lebensraumes und ihrer Gewohnheiten als unberechenbar, es umgibt sie ein Hauch des Geheimnisvollen. In der Literatur und in der Opernwelt verkörpern sie ein viel beachtetes Sujet, sowohl wegen ihrer Attraktivität und ihres Leibreizes, als auch wegen ihrer eigenwilligen Persönlichkeit und ihrer ambivalenten Beziehung zu den Menschen. Das differenzierte Erscheinungsbild und die dominanten Charakterzüge sind eng verknüpft mit ihrer Entstehungsgeschichte, wobei sich die ostslavischen Wasserfrauen deutlich von den westeuropäischen abgrenzen.

Undinen, Nymphen, Meerjungfrauen und ähnliche Wassergeister werden als solche geboren und können dieser Rolle nicht wieder entrinnen. Zu Lebzeiten versuchen sie durch ihre hingebungsvolle Liebe zu einem Menschen eine Seele zu erlangen. Die Existenz ihrer ostslavischen Pendanten ist auf vom Leben enttäuschte junge Frauen, die im Wasser den Tod gefunden haben, zurückzuführen. Aufgrund einer tiefgreifenden Erfahrung in ihrem irdischen Leben – meist werden sie in guter Hoffnung von ihren Geliebten verlassen – sehen sie keinen anderen Ausweg als den Freitod. Nach ihrer Wiedergeburt als Rusalki verfolgen sie vehement ihr primäres Ziel, die Rache am untreuen Geliebten als Vergeltung für das erlittene Unrecht. Auch bezüglich ihres Aussehens wird ein Gegensatz deutlich: Nixen und ähnliche Geschöpfe sind durch einen Fischeschwanz gekennzeichnet, Rusalki besitzen flinke Beine und können somit frei durch die ihren Heimatgewässern nahen Felder und Wiesen streifen. Die ‚sagenhafte‘ Schönheit in all ihren Varianten ist ein Attribut, das beinahe jeder Wasserfrau anhaftet.

Verfolgt man die Herkunft der westeuropäischen Wasserfrauen, so ist die Abstammung von der ‚Großen Göttin‘, einem Fruchtbarkeitssymbol des Altertums, deutlich erkennbar. Diese wird bereits in der Antike als Vogelwesen dargestellt, wodurch die griechischen Sirenen, eine der ersten Gattungen der Wasserwesen, oft als Weiterentwicklung dieser Gottheit gesehen werden. Zusammen mit den griechischen Nymphen, die bereits einen menschlichen Körper besitzen, gelten die Sirenen als Wegbereiterinnen der modernen europäischen Wasserfrau. Durch den Einfluss des Christentums kommt es zu Modifikationen, die Wasserfrauen treten vermehrt mit dem bereits erwähnten Fischeschwanz auf und werden

häufig als Alliierte des Teufels gesehen oder mit dem Bösen in Verbindung gebracht. Für das veränderte Bild der sich nunmehr unterordnenden und ihre Macht verlierenden Wasserfrau trägt mitunter auch die Kirche Verantwortung. Bereits aus dem 12. Jahrhundert stammt das Beispiel der Melusine, die sich ihrem Gatten in der Mahrtenehe unterwerfen muss. Erst mit Beginn der Neuzeit findet eine Entdiabolisierung der Wasserfrau statt, speziell in der romantischen Literatur strebt sie nach einer Erlösung aus ihrem Naturzustand durch die christliche Ehe mit einem Sterblichen, die ihr zu einer Seele verhelfen würde.

Eines der Pionierwerke in Bezug auf die Thematik Wasserfrau stellt *Das Donauweibchen* dar, das auf Christian August Vulpius' *Saal-Nixe. Eine Sage der Vorzeit* beruht. Es wird Ende des 18. Jahrhunderts von Karl Friedrich Hensler als Bühnenstück für das Leopoldstädter Theater verfasst und vom Singspielkomponisten Ferdinand Kauer vertont. Eine weitere namhafte Wasserfrau der westeuropäischen Literatur ist Friedrich de la Motte Fouqués *Undine*, die ihre übersinnlichen Fähigkeiten fast gänzlich verloren hat und sich dem Ritter unterordnet. Dennoch tötet sie ihn nach dessen Verrat mit einem Kuss, der als letztes Symbol ihrer göttlichen Herkunft zu deuten ist. In den genannten Werken erleiden die Protagonistinnen ein ähnliches Schicksal, jede wird von ihrem irdischen Geliebten für eine menschliche Braut verlassen. Nur Undine rächt sich, ähnlich einer Rusalka in der ostslavischen Folklore, für das ihr zugefügte Leid, jedoch nicht aus freiem Willen, sondern auf Anweisung ihres Oheims Kühleborn. Weitere renommierte Werke mit dem Sujet der Wasserfrau sind Heinrich Heines *Lore-Ley*, das durch seine Vertonung große Popularität erlangt, und Hans Christian Andersens *Die Kleine Meerjungfrau*. Diese hat bereits sämtliche Eigenschaften der antiken Wasserfrauen, beispielsweise die bezaubernde Stimme, die erotische Ausstrahlung und die übernatürliche Macht, verloren und fügt sich willenlos ihrem Schicksal.

Aleksandr S. Puškin stellt in mehreren Werken das Motiv der Rusalka in den Mittelpunkt und gilt somit als Wegbereiter für die ostslavische Folklore. In der Ballade *Русалка* wird von der Wasserfrau keine menschliche Vorgeschichte erzählt, Inhalt und Titel des Werkes geben allerdings einen deutlichen Hinweis auf eine Rusalka. Nachdem der Protagonist, ein Mönch, am dritten Tag verschwunden ist, entsteht der Eindruck, dass die Rusalka die Schuld dafür trage. Es steht jedoch nicht die Rache der Wasserfrau, sondern vielmehr eine Kritik an der Kirche aufgrund der Scheinheiligkeit des Mönchs im Vordergrund.

Wie auch in der Ballade *Русалка* wird im Gedicht *Как счастлив я, когда могу покинуть* das Wort ‚Rusalka‘ nicht erwähnt, dennoch wird das Werk als Entwurf für den

Monolog des Fürsten im Dramenfragment, das erst drei Jahre später entsteht, gehandelt. Puškin gibt einen deutlichen Akzent auf die ostslavische Folklore, denn der Handlungsträger zeigt sich nach der Begegnung mit einer mystischen Schönheit verwirrt und sehnt den Tod durch einen Kuss herbei. In diesem Gedicht lassen sich Parallelen zur westeuropäischen Literatur herstellen, in welcher ebenfalls von Wasserfrauen berichtet wird, die ihre untreuen Geliebten in Form dieser Liebkosung töten. Wie bekannt nimmt Puškin dieses Gedicht nicht in sein Dramenfragment auf, der Grund dafür ist unbekannt und seiner dichterischen Freiheit überlassen.

In *Утопленник* tritt das Wasserwesen nicht in weiblicher Gestalt auf und die Rache fällt nicht mit dem Tod, sondern vielmehr mit einer alljährlichen schaurigen Erinnerung an den mysteriösen Vorfall aus. Trotzdem ergibt sich eine Gemeinsamkeit mit einer Rusalka, da weder diese noch der Ertrunkene ein würdevolles christliches Begräbnis erhalten und ihre Reise ins Jenseits nicht vollenden können.

Einer typischen Rusalka der ostslavischen Folklore begegnet man schließlich im Dramenfragment *Русалка*. Ein junges, von seinem Geliebten verlassenes Mädchen sieht nach dem Verlust seiner Ehre und der bevorstehenden Niederkunft keinen Sinn im Leben und beschließt freiwillig ein Ende herbeizuführen. Als Ertrunkene wird die Müllerstochter zur Zarin der Rusalki und schwört Rache. Als der Tag dafür gekommen ist, entsendet sie ihre uneheliche Tochter zu ihrem abtrünnigen Liebhaber. Hier endet das Dramenfragment und es bleibt der Fantasie eines jeden überlassen, wie das Stück ausgehen könnte. In der Folge haben wiederholt namhafte Schriftsteller versucht, ein angemessenes Ende für das Fragment zu finden, doch bis heute wird Puškins letztgültige Version publiziert. In den 1970er Jahren analysiert Vladimir E. Recepter das Originalmanuskript des Dichters und stellt fest, dass der Literat sein Werk durchaus abgeschlossen, jedoch nie in Reinschrift übertragen hat. Eine Umgestaltung des Dramas gemäß seiner Notizen könnte den Handlungsablauf in seinen Grundzügen verändern. Der Fürst würde nicht von seiner eigenen Tochter und der Zarin der Rusalki gerichtet, sondern am Ende des Stückes von den Jägern gefunden und sicher nach Hause gebracht werden. Die eigentliche Rache der Rusalka würde im ewigen Schuldbewusstsein und in der Reue des Fürsten bestehen, der zur Einsicht gelangt, für das Leid der Müllersfamilie verantwortlich zu sein. Ganz offensichtlich wäre Puškin mit diesem Ende deutlich von der ostslavischen Folklore, die ihm in seinen Werken ein großes Anliegen ist, abgewichen.

Weitere Parallelen sowohl zur ostslavischen Folklore als auch zu Puškins Dramenfragment finden sich im epischen Lied *Яныи королевич*. Es beschreibt das Schicksal

des Königssohns Janyš, der sich in die junge Schönheit Elica verliebt, sie nach drei Jahren verlässt und die tschechische Königin Ljubusa ehelicht. Elica erwartet bereits ein Kind und stürzt sich aufgrund des erlittenen Unrechts in die Morava, wo sie zu einer Rusalka wird und ihre Tochter Vodjanica gebärt. Als der Prinz eines Tages an das Ufer des Flusses zurückkehrt, trifft er dort auf seine Tochter, die sich auch als diese zu erkennen gibt. Diese Szene könnte laut Recepter ebenso in Puškins Dramenfragment vorkommen und er sieht sie als Argument für ein anderes beabsichtigtes Ende der *Русалка*. Doch die Handlung wird in *Яныш королевич* fortgesetzt und endet mit einem Treffen des Königssohns mit der Zarin der Gewässer, die ihrem früheren Geliebten aber kaum Beachtung schenkt. Mehrere Vergleiche lassen sich zwischen diesem epischen Lied und dem Dramenfragment anstellen, doch das erstgenannte Werk endet nicht mit der lang ersehnten Rache der Rusalka, sondern mit der traurigen Erkenntnis des Prinzen, dass er mit seiner standesgemäßen Braut niemals so glücklich sein kann wie mit seiner ersten großen Liebe.

Den im Dramenfragment Puškins ersehnten Ausgang ergänzt der russische Komponist Aleksandr S. Dargomyžskij in seiner Oper *Русалка*, die auf dem unvollendeten Werk des Dichters basiert. Obwohl einige Unterschiede zwischen dem Dramenfragment und der Oper festgestellt werden können, sind die Abweichungen in der Darstellung der Charaktere und im Handlungsablauf mit Ausnahme des Finales nicht außerordentlich dominant. Mithilfe der Rusaločka und des am Tode der Tochter mitschuldigen Vaters kann die Rusalka Rache an ihrem treulosen Geliebten nehmen. Zum Schluss legen die Rusalki den toten Fürsten zu Füßen der Wasserfrau, wodurch der Komponist zweifelsohne auf die ostslavische Folklore zurückgreift.

Beim Studium der ausgewählten Werke entsteht der Eindruck, dass diese sagenhaften Figuren der ostslavischen Mythologie durch ihr schicksalhafteres Leben, ihren tragischen Tod und ihre konsequente Rachsucht sowohl Literaten als auch LeserInnen in ihren Bann ziehen. Die Zerrissenheit zwischen Liebe und Tod und die Dramatik der Vergeltung verursachen eine natürliche Betroffenheit, ihr Leid ruft dennoch Sympathien für die doch so unversöhnlichen Wesen hervor. Dieses Wohlwollen kann ebenso den Wasserfrauen der westeuropäischen Literatur entgegengebracht werden, denn sie begegnen der Menschheit mit großer Liebe, bevor sie ihr Recht zu verteidigen suchen.

Während sich die Sekundärliteratur hauptsächlich mit Werken einzelner Literaten beschäftigt und sich diese Diplomarbeit vorwiegend auf die Werke Puškins und Dargomyžskijs Opernadaptation konzentriert, ist eine umfangreiche Analyse sämtlicher russischer beziehungsweise ostslavischer Werke mit dem Sujet der Rusalka noch ausständig.

Es zeigt sich, dass besonders die Schriftsteller und Komponisten der Romantik verstärkt auf das Motiv der Wasserfrau zurückgegriffen haben, doch auch die Symbolisten des frühen 20. Jahrhunderts wenden sich diesem zu. Die Zusammenhänge der frühen literarischen Erzeugnisse mit jenen der späteren Epochen und deren gemeinsamer Ursprung in der ostslavischen Folklore stellen ein höchst interessantes Forschungsobjekt dar, das es noch ausführlicher zu untersuchen gilt, um ein vollständigeres Bild der Rusalka zwischen Folklore, Literatur und Oper zu erhalten.

Die sagenumwobenen Motive der Wasserfrauen jeglicher Abstammung haben bis zur Gegenwart einen bleibenden Eindruck hinterlassen, die Thematik wird immer wieder in der Literatur und im Film aufgegriffen. Schon im frühesten Alter lernen Kinder Disneys *The Little Mermaid* (*Arielle, die Meerjungfrau*) kennen und lieben. Ihre Geschichte basiert auf Hans Christian Andersens gleichnamiger Erzählung, die seit Generationen zur Pflichtlektüre zählt und in zahlreichen Verfilmungen immer wieder präsent ist. Die Bronzefigur der Kleinen Meerjungfrau an der Uferpromenade Kopenhagens wird jährlich von zahlreichen Touristen aus aller Welt bewundert. Ähnliche Sehenswürdigkeiten findet man auch in anderen Städten, beispielsweise die Statue der Havis Amanda in Helsinki, eine ihrer ursprünglichen Heimat entflohenen Meerjungfrau, oder die Warschauer Seejungfer, die sowohl als Statue als auch als Symbol im Stadtwappen bekannt ist. Daneben schmücken Wasserwesen diverse Souvenirs und Alltagsgegenstände oder verleihen Wasserfahrzeugen ihren Namen. Zudem ziert ihr Antlitz zahlreiche Logos, beispielsweise das der Starbucks Corporation. Dieses weltweit bekannte Firmenzeichen zeigt eine Meerjungfrau, deren Erscheinungsbild konform zu ihren geschichtlichen Vorbildern von Veränderungen geprägt ist. Um ‚politische Korrektheit‘ zu gewährleisten, verdeckt eine üppige Haarpracht die nackten Brüste, der Bauchnabel ist durch eine Verkleinerung des Bildausschnittes nicht mehr erkennbar. Erwähnenswert erscheint auch der weit verbreitete und von vielen Menschen praktizierte Brauch, Münzen in Brunnen zu werfen, um den im Wasser lebenden Wesen ein Opfer darzubringen und persönliches Glück zu erbitten. Zusammenfassend lässt sich daraus ableiten, dass Wasserwesen in der Beliebtheitsskala nach wie vor weit oben stehen, sei es in der Literatur, in der Opernwelt oder schlicht im Alltag.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

- Andersen, H. C. „Die kleine Seejungfrau.“ *Märchen und Historien*. Hrsg. R. W. Pinson. Bayreuth: Gondrom, 1984. 3. Aufl. 253-272.
- Brentano, C. „Zu Bacharach am Rheine.“ *Sämtliche Werke und Briefe. Band 16. Prosa I. Godwi oder Das Steinerne Bild der Mutter. Ein verwilderter Roman von Maria*. Hrsg. Werner Bellmann. Stuttgart, Kohlhammer, 1978, 535-539.
- De la Motte Fouqué, F. *Undine. Eine Erzählung*. Frankfurt am Main: Insel, 2000.
- Даргомыжский, А. С. *Русалка. Опера в четырех действиях. Либретто композитора по драматической поэме А. С. Пушкина с сохранением многих его стихов*. 1856. <http://libretto-oper.ru/dargomyjsky/rusalka>. 2. Juni 2014.
- Heine, H. „Ich weiß nicht, was soll es bedeuten.“ *Sämtliche Gedichte*. Hrsg. Bernd Kortländer. Stuttgart: Reclam, 1997. 115-116.
- Hensler, K. F. „Das Donauweibchen.“ *Aus der Frühzeit des Alt-Wiener Volkstheaters*. Hrsg. Otto Rommel. Wien: Prochaska, ca. 1914. 1-82.
- Карамзин, Н. М. „Бедная Лиза.“ *Избрание сочинения в двух томах. Том первый*. Москва-Ленинград: Художественная литература, 1964. 605-621.
- Пушкин, А. С. „Возражение на статью «Атеней».“ *Полное собрание сочинений в шести томах. Том пятый. Критика и публицистика, автобиографическое*. Москва: Государственное издательство художественной литературы, 1950. 58-61.
- Пушкин, А. С. „Как счастлив я, когда могу покинуть...“ *Полное собрание сочинений в шести томах. Том второй. Стихотворения. 1826-1836. Поэмы*. Москва: Государственное издательство художественной литературы, 1949. 23-24.
- Пушкин, А. С. „Опробержение на критики.“ *Полное собрание сочинений в шести томах. Том пятый. Критика и публицистика, автобиографическое*. Москва: Государственное издательство художественной литературы, 1950. 123-146.
- Пушкин, А. С. „Русалка.“ *Полное собрание сочинений в шести томах. Том первый. Стихотворения. 1813-1825*. Москва: Государственное издательство художественной литературы, 1949. 300-301.

- Пушкин, А. С. „Русалка.“ *Полное собрание сочинений в шести томах. Том третий. Евгений Онегин. Сказки. Драматургия.* Москва: Государственное издательство художественной литературы, 1950. 403-424.
- Пушкин, А. С. „Утопленник.“ *Полное собрание сочинений в шести томах. Том второй. Стихотворения. 1826-1836. Поэмы.* Москва: Государственное издательство художественной литературы, 1949. 71-73.
- Пушкин, А. С. „Яныш королевич.“ *Полное собрание сочинений в шести томах. Том второй. Стихотворения. 1826-1836. Поэмы.* Москва: Государственное издательство художественной литературы, 1949. 206-209.
- Vulpus, C. A. *Die Saal-Nixe. Eine Sage der Vorzeit.* Leipzig: Rein, 1795. <http://epub.ub.uni-muenchen.de/11141/1/Maassen3835.pdf>. 25. April 2014.

Sekundärliteratur

- Anderson, R. B. N. M. *Karamzin's Prose. The Teller in the Tale. A Study in narrative technique.* Houston: Cordovan Press, 1974.
- Andrew, J. *Women in Russian Literature, 1780-1863.* Basingstoke: Macmillan, 1988.
- Arrowsmith, N. *Die Welt der Naturgeister: Feldforschungen im Elbenreich. Handbuch zur Bestimmung der Wald-, Feld-, Wasser-, Haus-, Berg-, Hügel- und Luftgeister der europäischen Länder.* Frankfurt am Main: Eichborn, 1984.
- Арсеньев, Н. С. *Из русской культурной и творческой традиции.* Франкфурт-на-Майне: Посев, 1959.
- Asadawsky, M. „Puschkin und die Folklore.“ *Puschkin. Eine Sammlung von Aufsätzen dem grossen russischen Dichter Puschkin gewidmet.* Hrsg. V. Kirpotin. Moskau: Gesellschaft für kulturelle Verbindung der Sowjetunion mit dem Auslande, 1939. 138-144.
- Balzer, M. M. *Russian Traditional Culture. Religion, Gender, and Customary Law.* Armonk: Sharpe, 1992.
- Barker, A. M. *The Mother Syndrome in the Russian Folk Imagination.* Columbus: Slavica, 1986.
- Barta, I. „Der disziplinierte Körper. Bürgerliche Körpersprache und ihre geschlechtsspezifische Differenzierung am Ende des 18. Jahrhunderts.“ *Frauen, Bilder, Männer, Mythen. Kunsthistorische Beiträge.* Hrsg. I. Barta et al. Berlin: Dietrich Reimer, 1987. 84-106.

- Barta, I. et al. *Frauen, Bilder, Männer, Mythen. Kunsthistorische Beiträge*. Berlin: Dietrich Reimer, 1987.
- Bayley, J. *Pushkin. A comparative commentary*. Cambridge: University Press, 1971.
- Benwell, G. & A. Waugh. *Töchter des Meeres. Von Nixen, Nereiden, Sirenen und Tritonen*. Hamburg: Von Schröder, 1962.
- Берковский, Н. „Народно-лирическая трагедия Пушкина («Русалка»).“ *Русская литература* 1 (1958): 83-111.
- Beßler, G. *Von Nixen und Wasserfrauen*. Köln: Dumont, 1995.
- Blumenschein, J. *Tiefenpsychologische Aspekte des Weiblichen im russischen Märchen*. Diplomarbeit. Wien: Universität Wien, 1999.
- Bog, R. *Das Wasser des Lebens. Eine sanfte Erlösung*. Zürich: Kreuz, 1985.
- Бонди, С. М. *О Пушкине. Статьи и исследования*. Москва: Художественная Литература, 1978.
- Böschstein, R. „Undine oder das fließende Ich.“ *Sehnsucht und Sirene. Vierzehn Abhandlungen zu Wasserphantasien*. Hrsg. I. Roebing. Pfaffenweiler: Centaurus, 1992. 101-130.
- Braun, L. *Studien zur russischen Oper im späten 19. Jahrhundert*. Mainz: Schott, 1999.
- Briggs, A. *Alexander Pushkin. A Critical Study*. London: Croom Helm, 1983.
- Buschor, E. *Die Musen des Jenseits*. München: Bruckmann, 1944.
- Cooper, M. *Russian Opera*. London: Max Parrish, 1951.
- Cox, G. „Can a literature be neurotic? Or Literary self and authority structures in Russian cultural development.“ *Russian Literature and Psychoanalysis*. Hrsg. D. Rancour-Laferriere. Amsterdam: John Benjamins, 1989. 451-470.
- Deppermann, M. „Rusalka – Nixe der Slaven. Annäherung an ein ‚ungehobenes Motiv‘.“ *Sehnsucht und Sirene. Vierzehn Abhandlungen zu Wasserphantasien*. Hrsg. I. Roebing. Pfaffenweiler: Centaurus, 1992. 269-292.
- Dissinger, B. *Die Opern von Aleksandr Dargomyžskij*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2001.
- Dittrich, Z. R. „Zur religiösen Ur- und Frühgeschichte der Slaven.“ *Jahrbücher für Geschichte Osteuropas* 9.4 (1961): 481-510.
- Goertz, H. „Undine – Melusine – Isolde. Todeskuss und Liebestod.“ *Katastrophe, Sühne, Erlösung: Der Tod im (Musik-)Theater. Mit einem Workshop zu Béla Bartóks Oper Herzog Blaubarts Burg. Vorträge des Salzburger Symposiums 2008*. Hrsg. J. Kühnel et al. Salzburg: Mueller-Speiser, 2010. 121-129.

- Гозенпуд, А. А. „Пушкин и русский театр десятих годов XIX в.“ *Пушкин. Исследования и материалы. Т. 12.* Ленинград: Наука, 1986. 28-59.
- Городецкий, Б. М. *Драматургия Пушкина.* Москва: Издательство Академии Наук, 1953.
- Grübel, R. G. *Sirenen und Kometen. Axiologie und Geschichte der Motive Wasserfrau und Haarstern in slavischen und anderen europäischen Literaturen.* Frankfurt am Main: Peter Lang, 1995.
- Гуковский, Г. А. *Пушкин и русские романтики.* Москва: Художественная Литература, 1965.
- Gundacker-Lewis, H. *Studien zum russischen Opernlibretto des 19. Jahrhunderts nach Texten von Puškin.* Frankfurt am Main: Lang, 1997.
- Gutiérrez Koester, I. *„Ich geh nun unter in dem Reich der Kühle, daraus ich geboren war...“ . Zum Motiv der Wasserfrau im 19. Jahrhundert.* Berlin: Logos, 2001.
- Guzzoni, U. „Die Ausgrenzung des Anderen. Versuch zu der Geschichte von Odysseus und den Sirenen.“ *Sehnsucht und Sirene. Vierzehn Abhandlungen zu Wasserphantasien.* Hrsg. I. Roebing. Pfaffenweiler: Centaurus, 1992. 5-34.
- Haase, F. *Volks Glaube und Brauchtum der Ostslaven.* Breslau: Martin, 1939.
- Hammer-Tugendhat, D. „Venus und Luxuria. Zum Verhältnis von Kunst und Ideologie im Hochmittelalter.“ *Frauen, Bilder, Männer, Mythen. Kunsthistorische Beiträge.* Hrsg. I. Barta et al. Berlin: Dietrich Reimer, 1987. 13-34.
- Haney, J. V. *An Introduction to the Russian Folktale.* Armonk: Sharpe, 1999.
- Helmberger, C. *Russische Terminologie zur Volkskunde und Mythologie der Ostslawen.* Diplomarbeit. Wien: Universität Wien, 1983.
- Hergett, N. *„Ehre“ in der russischen Literatur. Analyse des Begriffs in ausgewählten Werken von Aleksandr S. Puškin.* Hamburg: Kovač, 2003.
- Hubbs, J. *Mother Russia. The Feminine Myth in Russian Culture.* Bloomington: Indiana University Press, 1988.
- Ivanits, L. J. *Russian Folk Belief.* Armonk: Sharpe, 1989.
- Jarustowski, B. *Die Dramaturgie der klassischen russischen Oper.* Berlin: Henschel, 1957.
- Johansons, A. *Der Wassergeist und der Sumpfgeist. Untersuchungen volkstümlicher Glaubensvorstellungen bei den Völkern des ostbaltischen Raumes und bei den Ostslaven.* Stockholm: Almqvist & Wiksell, 1968.
- Karlinsky, S. *Russian Drama from Its Beginnings to the Age of Pushkin.* Berkeley: University of California Press, 1985.

- Келдыш, Ю. В. *История русской музыки. В десяти томах. Том шестой. 50-60-е годы XIX века.* Москва: Музыка, 1989.
- Kirpotin, V. „Alexander Puschkin. Biographische Skizze.“ *Puschkin. Eine Sammlung von Aufsätzen dem grossen russischen Dichter Puschkin gewidmet.* Hrsg. V. Kirpotin. Moskau: Gesellschaft für kulturelle Verbindung der Sowjetunion mit dem Auslande, 1939. 31-71.
- Коринфский, А. А. *Народная Русь. Круглый год сказаний, поверий, обычаев и пословиц русского народа.* Москва: Московский рабочий, 1995.
- Kraß, A. *Meerjungfrauen. Geschichten einer unmöglichen Liebe.* Frankfurt am Main: Fischer, 2010.
- Kravchenko, M. *The World of the Russian Fairy Tale.* Frankfurt am Main: Peter Lang, 1987.
- Lauer, R. *Geschichte der Russischen Literatur. Von 1700 bis zur Gegenwart.* 3. Aufl. München: Beck, 2009.
- Lettenbauer, W. *Der Baumkult bei den Slaven. Vergleichende volkskundliche, kultur- und religionsgeschichtliche Untersuchung.* Neuried: Hieronymus, 1981.
- Máchal, J. „Slavic Mythology.“ *The Mythology of all Races. Vol. III. Celtic, Slavic.* Hrsg. L. H. Gray. Boston: Jones, 1918. 215-314.
- Mahler, E. *Die russische Totenklage. Ihre rituelle und dichterische Deutung (mit besonderer Berücksichtigung des großrussischen Nordens).* Leipzig: Harrassowitz, 1935.
- Mansikka, V. J. *Die Religion der Ostslaven. I. Quellen.* Helsinki: Suomalainen Tiedekatemia, 1922.
- Matossian, M. K. „In the Beginning, God Was a Woman.“ *Journal of Social History* 6.3 (1973): 325-343.
- Matt, P. v. *Liebesverrat. Die Treulosen in der Literatur.* München: Hanser, 1989.
- Miklosich, F. *Die Rusalien. Ein Beitrag zur slavischen Mythologie.* Wien: Kais. Kön. Hof- und Staatsdruckerei, 1864.
- Mirsky, D. S. *Pushkin. An outstanding critical study of the life and works of Russia's greatest poet.* New York: E.P. Dutton, 1963.
- Moyle, N. K. „Mermaids (Rusalki) and Russian Beliefs about Women.“ *New Studies in Russian Language and Literature.* Hrsg. A. L. Crone et al. Columbus: Slavica, 1987. 221-238.
- Мусиенко, С. Ф. „Образ русалки в славянском фольклоре, у А. Пушкина и А. Мицкевича.“ *Адам Мицкевич и польский романтизм в русской культуре.* Hrsg. В. А. Чорев. Москва: Наука, 2007. 204-217.
- Neef, S. *Handbuch der russischen und sowjetischen Oper.* Kassel: Bärenreiter, 1989.

- Netting, A. „Images and Ideas in Russian Peasant Art.“ *Slavic Review. American Quarterly of Soviet and East European Studies* 35 (1961): 48-68.
- Neumann, E. *Die Grosse Mutter. Eine Phänomenologie der weiblichen Gestaltungen des Unbewussten*. Solothurn: Walter, 1983.
- Oinas, F. J. *Essays on Russian Folklore and Mythology*. Columbus: Slavica, 1985.
- Otto, B. *Unterwasser-Literatur. Von Wasserfrauen und Wassermännern*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2001.
- Ovsjannikov, J. *Russian Folk Arts and Crafts*. Moscow: Progress, 1968.
- Пекелис, М. С. „А. С. Даргомыжский.“ *История русской музыки. Том 1*. Hrsg. Т. Ливанова, М. Пекелис & Т. Попова. Москва-Ленинград: Государственное музыкальное издательство, 1940.
- Petriconi, H. *Die verführte Unschuld. Bemerkungen über ein literarisches Thema*. Hamburg: de Gruyter, 1953.
- Petzoldt, L. *Kleines Lexikon der Dämonen und Elementargeister*. München: Beck, 1995.
- Померанцева, Э. В. *Судьбы русской сказки*. Москва: Наука, 1965.
- Пропп, В. Я. *Русские аграрные праздники. Опыт историко-этнографического исследования*. Москва: Лабиринт, 2000.
- Reiter, N. „Mythologie der Alten Slaven.“ *Götter und Mythen im Alten Europa*. Hrsg. H. W. Haussig. Stuttgart: Klett, 1973. 163-208.
- Riding, A. & Dunton-Downer, L. *Opera*. London: Dorling-Kindersley, 2007.
- Roth, G. *Hydropsie des Imaginären. Mythos Undine*. Pfaffenweiler: Centaurus, 1996.
- Рецептер, В. Э. „Над рукописью «Русалка».“ *Вопросы литературы* 2 (1976): 219-262.
- Рецептер, В. Э. „О композиции «Русалки».“ *Русская литература* 3 (1978): 90-105.
- Schmitz-Emans, M. *Seetiefen und Seelentiefen. Literarische Spiegelungen innerer und äußerer Fremde*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2003.
- Schreiber, U. *Opernführer für Fortgeschrittene. Eine Geschichte des Musiktheaters. Das 19. Jahrhundert*. Kassel, Bärenreiter, 1991.
- Серов, А. Н. *Статьи о музыке. В 7 вып. Вып. 2*. Москва: Музыка, 1986.
- Sokolov, J. M. *Russian Folklore*. New York: MacMillan, 1950.
- Taruskin, R. *Opera and Drama in Russia. As Preached and Practiced in the 1860s*. Rochester: University of Rochester Press, 1981.
- Токарев, С. А. *Религиозные верования восточнославянских народов XIX начала XX века*. Москва и Ленинград: Издательство Академии Наук СССР, 1957.

- Váňa, Z. *Mythologie und Götterwelt der slawischen Völker. Die geistigen Impulse Ost-Europas*. Stuttgart: Urachhaus, 1992.
- Vinogradova, L. N. „Notions of ‚Good‘ and ‚Bad‘ Death in the System of Slavic Beliefs.“ *Etnolog* 9.1 (1999): 45-49.
- Vlasov, V. G. „The Christianization of the Russian Peasants.“ *Russian Traditional Culture. Religion, Gender, and Customary Law*. Hrsg. M. M. Balzer. Armonk: Sharpe, 1992. 16-33.
- Volmari, B. „Die Melusine und ihre Schwestern in der Kunst. Wasserfrauen im Sog gesellschaftlicher Strömungen.“ *Sehnsucht und Sirene. Vierzehn Abhandlungen zu Wasserphantasien*. Hrsg. I. Roebeling. Pfaffenweiler: Centaurus, 1992. 329-351.
- ВТБ. «Опера «Русалка». Новая жизнь старой сказки. «Русалка» Даргомыжского на сцене Мариинки-2, популярная и забытая одновременно.» 8. Juni 2013. <http://vtbrussia.ru/culture/gamt/star/Novaya-zhizn-staroy-skazki/>. 15. August 2014.
- Winokur, G. „Das dramatische Werk Puschkins.“ *Puschkin. Eine Sammlung von Aufsätzen dem grossen russischen Dichter Puschkin gewidmet*. Hrsg. V. Kirpotin. Moskau: Gesellschaft für kulturelle Verbindung der Sowjetunion mit dem Auslande, 1939. 128-137.
- Woldan, A. „Das Rusalka-Motiv bei Puškin, Ševčenko und Mickiewicz – ein komparatistischer Versuch.“ *Wiek XIX: Rocznik Towarzystwa Literackiego Imienia Adama Mickiewicza* 6 (2013): 427-453.
- Wosien, M. *The Russian Folk-Tale. Some structural and thematic aspects*. München: Sagner, 1969.
- Zelenin, D. *Russische (Ostslavische) Volkskunde*. Berlin: de Gruyter, 1927.
- Zidarič, W. „La Rusalka: Origines et structure du drame en vers achevé de Puškin.“ *Revue des Études Slaves* 71.2 (1999): 307-317.
- Znayenko, M. T. *The Gods of the ancient Slavs. Tatishchev and the beginnings of Slavic mythology*. Columbus: Slavica, 1980.
- Чистов, К. В. *Русская народная поэзия. Обрядовая поэзия*. Ленинград: Художественная Литература, 1984.

Nachschlagewerke

Franz, N. P. *Lexikon der russischen Kultur*. Darmstadt: Primus, 2002.

Kasper, W. *Lexikon für Theologie und Kirche. Sechster Band. Kirchengeschichte bis Maximianus*. 3. Aufl. Freiburg: Herder, 1997.

Николюкин, А. Н. *Литературная энциклопедия терминов и понятий*. Москва: НПК «Интелвак», 2001.

Токарев, С. А. *Мифы народов мира. Энциклопедия в двух томах*. Москва: Издательство «Советская Энциклопедия», 1980.

Wilpert, G. v. *Lexikon der Weltliteraturen. Band I. Biographisch-bibliographisches Handwörterbuch nach Autoren und anonymen Werken*. 2. Aufl. Stuttgart: Kröner, 1975.

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Виноградова, А. „Русалка.“

<http://mtdata.ru/u28/photoE9CE/20812468914-0/big.jpeg#20812468914>. 2. Juni 2014.

Abbildung 2: Волова, И. „«Русалка». Днѣпровское дно. Русалка и ея дочь.“ *Нива* (1899): 87. *Пушкинъ. Памяти Поэта посвящается...* <http://pushkin.aha.ru/ТЕХТ/b087.htm>. 2. Juni 2014.

Abbildung 3: „Афиша первого представления оперы «Русалка».“ Келдыш, Ю. В. *История русской музыки. В десяти томах. Том шестой. 50-60-е годы XIX века.* Москва: Музыка, 1989.

Anhang

Краткое изложение на русском языке

Духи воды: русалки, купалки, водяницы, лоскотухи, вилы, ундины, сирены и нимфы народов Европы

Вода, одна из четырёх главных стихий, по причине своих животворных, хотя и опасных и зловещих сил всегда была особенно притягательна для человека. Этим объясняется и ряд существующих в ней божеств, который в литературе прослеживается с древних времён. Эти вышеуказанные духи воды, например сирены и нимфы в греческой мифологии, ведут своё начало от «великой богини», изначально символизировавшей плодородие. Под влиянием христианства произошло принципиальное изменение образов и сущности этих духов воды.

Образ женского духа воды всегда был одним из излюбленных образов в западноевропейской литературе и в западноевропейском искусстве. Его красота, естественность, женственность и обладание властью над жизнью и смертью были таинственны и притягательны для суеверного человека и средних веков, и нового времени. Эта тематика разрабатывается в популярных литературных произведениях: *Дунайская русалка* Карла Фридриха Генслера, *Ундина* Фридриха де ла Мотт Фуке, *Лорелея* Генриха Гейне и *Русалочка* Ганса Христиана Андерсена.

Русалки в славянском фольклоре

Русалка – как её называют в славянском фольклоре – девушка замечательной красоты, сильно напоминающая вышеупомянутых женских духов воды античной и западноевропейской литературы, занимает значительное место в славянском фольклоре и славянской литературе. История возникновения и символика этого образа тесно связаны как с традиционным анимизмом, так и с влиянием христианства.

В религиозном развитии славян сильно было почитание языческих богов и духов, выступающих в непосредственном соседстве или же в симбиозе с ними. Этим богам и духам приносились жертвы, чтобы отвести удары судьбы и вызвать благоприятное протекание времён года, от которого зависит плодородие.

Первые источники и упоминания об анимизме у восточных славян находим уже у Прокопия в шестом веке н.э. Благодаря крещению Руси до нас дошли очень интересные сведения о язычестве славян, например, как христианину следует держать себя по отношению к языческим ритуалам. Поскольку именно деревенское население продолжало поддерживать языческие традиции, возникло своего рода двоеверие, допускавшее как поклонение Богу-творцу, так и почитание природных сил. Особо важное место занимал культ предков, при этом следует упомянуть чёткое разграничение двух видов душ умерших: это с одной стороны добрые родители, которые из потустороннего мира оберегают своих чад и помогают им, а с другой стороны это зложные, умершие насильственной смертью, мстительные и злобные по своей натуре. Русалки олицетворяют т.н. «нечистых» мёртвых, точнее девушек, умерших преждевременно и насильственной смертью, а также детей (мавок), мертворождённых или своевременно не окрещённых.

Чаще всего в русалке воплощена душа девушки, забеременевшей без мужа, оставленной возлюбленным, с горя утопившейся в реке или повесившейся на дереве. Если её дитя рождается после смерти матери и под водой, то в семейство русалок принимают только девочку, так как именно принадлежность к женскому полу является важным условием возникновения русалок. Несчастливая любовь и трагическая судьба являют собой почву для мстительности русалок, не получивших от своих близких должной любви и уважения. Кроме того как воплощение погибшей человеческой души образ славянской русалки многограннее своего западноевропейского панданта.

Их родина определяется точно: русалки появляются только в местах, где умер или похоронен умерший насильственной смертью, таким образом пространством их обитания оказываются главным образом водоёмы. Из различных источников следует, что они не строго привязаны к этим водоёмам, а в любое время могут навещать своё бывшее земное жилище и людей и особенно часто весной и летом появляются в окрестных лесах и полях.

Внешне русалки – ошеломляюще прекрасные молодые, как правило, обнажённые девушки с длинными светлыми или зелёными волосами. В отличие от западноевропейских ундины им редко приписывают рыбий хвост, зато они обладают ловкими ногами, так что даже могут влезать на деревья. Несколько противоречивый образ русалок существуют на севере России, где они описываются как уродливые

старухи с непомерно большой грудью. Интересно, что русалки могут менять свое обличье, являясь в образе животных или птиц, как например лебедицы или кобылы.

Слово «русалка» происходит от древнегреческого «gusalía» или латинского «gosalía», которые обозначают весенний языческий праздник, отмечавшийся уже в Киевской Руси. Это праздник, известный как «dies rosarum» во всей Европе, попал на родину восточных славян через Балканы из Греции. Одновременно он ассоциировался и с культом предков, являясь днём почитания умерших. Русальная неделя возникла под влиянием христианства и по времени совпадала с христианской Троицей и языческим праздником Русалий, что имеет большое значение для славянских народных обычаев. Согласно этим обычаям в так называемый Семик – четверг перед Троицей, а в редких случаях и после Троицы совершаются похороны нечистых покойников, а значит и русалок. Изображая пробуждение природы и весеннюю радость человека к жизни, люди украшали свои дома ветками берёзы, а деревенские девушки веселились, исполняя традиционные песни и танцы. Берёзовую зелень использовали и в гадании, что также очень занимало людей. Кульминацией этих торжеств были похороны или точнее говоря проводы русалок, при этом ряженую соломенную куклу, изображавшую русалку, провожали на поле или к ближней реке и там сжигали, разрывали или топили. Эти обряды были призваны повысить плодородность почвы и вернуть русалок в их родные воды.

Гипотезе весенних торжеств противостоит мнение, что понятие «русалка» – порождение праславянского слова «руса», которое означает «река» и отсутствует в современном русском языке. Праздник Русалий известен и празднуется с седьмого века, первое же свидетельство о слове «русалка» датируется восемнадцатым веком у В. Н. Татищева.

Для людей образ русалки амбивалентен. Хотя их и притягивает её животворная сила как способность влиять на плодородие почвы – что восходит к стихии воды – они в некоторой мере побаиваются её, так как относят к разряду недобрых мёртвых душ. Считается даже, что эти женские духи воды опасны для людей, потому что ищут контакта с ними, заманивают, чтобы утопить или защекотать до смерти. Принимая образ женщин, они очаровывают молодых мужчин, для которых такая любовная связь, поскольку они простые смертные, опасна и во многих случаях смертельна.

Образ русалки связан также и с восточнославянскими свадебными обрядами. Известна русская пословица «Свадьба и смерть – сёстры», соответственно русская невеста «умирает», при заключении брака. А когда умирает незамужняя девушка, её похороны ритуально приравняются к свадьбе. Если незамужняя молодая девушка, забеременев и будучи покинутой любимым, с горя утопится, ей уготована особая судьба. Умерев в воде, она не может ни покинуть эту стихию, ни окончательно перейти в потусторонний мир.

Тема русалки в творчестве Пушкина

Русалка как порождение славянской мифологии особенно в романтическую эпоху не только привлекала интерес великих русских писателей, как, например, А. С. Пушкина, Н. В. Гоголя, М. Ю. Лермонтова и И. С. Тургенева, но и оставила след в музыкальном сценическом искусстве, возьмём к примеру *Русалку* С. И. Давыдова, Н. С. Краснопольского и А. С. Даргомыжского или *Ундины* П. И. Чайковского.

Пушкин уже в раннем детстве познакомился с русским фольклором и полюбил его: няня мальчика Арина Родионовна рассказывала ему сказки. Для поэта народное творчество имело не только значение как возможность досуга, но и как средство совершенного познания русского языка и исторического развития. Он думал сам издать сборник народных песен, но отказался от этой мысли. Пушкин является создателем литературных сказок, своим циклом стихотворений, *Песни западных славян*, и использованием элементов фольклора он показывает близость к людям, его неповторимое мастерство интерпретации фольклора являются исключительно важным для русской литературы, понимания русского народа и его мудрости.

Тема русалки впервые у Пушкина встречается в одноименной балладе 1819 года, где проявляется талант поэта рассказывать кратко, точно и интригующе. Старик-монах ждёт уже только смерти, когда вместо неё является необыкновенная водяная красавица, которая его обвораживает. Он мучительно не может забыть её, а на третий день исчезает сам, и после в воде видна только его седая борода. Пушкин отказывается от кульминации, так что невозможно определить, покончил ли депрессивный монах жизнь самоубийством или же был в самом деле утянут под воду прекрасной девицей. Слово «русалка» не употребляется ни разу и тем не менее по описанию девушки – красивой,

обнажённой, расчёсывающей волосы – можно заключить, что здесь речь идет о фольклорном мотиве. Единственно объект соблазнения несколько чужд народному творчеству, ведь русалки предпочитают старцам молодых мужчин. Уже в этой балладе Пушкин даёт критическую оценку общества и, может быть, несколько эпатирует, рисуя обаяние русалки – тем самым языческая вера с лёгкостью побеждает христианские устои.

Стихотворение *Как счастлив я, когда могу покинуть...*, датированное 1826 годом и опубликованное посмертно, написано за три года до начала работы над *Русалкой*, считается, однако, первым наброском к монологу князя. В этом монологе герой мечтает увидеть желанную водяную деву. Пусть здесь не употребляется слово «русалка» – всё же Пушкин обращается здесь к восточнославянскому фольклору и описывает водяницу как «сладостно явленное существо с зелёными волосами, с чьим поцелуем он мечтает уйти из жизни.

В балладе *Утопленник*, написанной в 1828 году Пушкин соединяет реальность с миром таинственным и волшебным, что типично для романтизма. Простодушный рассказ детей, обнаруживших в рыбацких сетях мертвеца, разрастается до трагической истории. Отец, вначале сомневаясь в правдивости детей, идёт за ними, видит этого ужасного мертвеца и, как в состоянии гипноза, бросает его в реку, вместо того, чтобы пристойно похоронить. Вскоре рыбака начинает мучить совесть и, когда однажды вечером в страшную непогоду в дом к нему стучится незнакомец, он осознаёт свою вину. После этого стали поговаривать, что бедняга всякий раз в годовщину своей злополучной находки ожидает прихода этого жуткого гостя, который стуком в дверь напоминает ему о проступке. В отличие от других произведения Пушкина в этой балладе в центре внимания находится утопленник, сходство с мотивом русалки возникает только на основе того факта, что он также погиб в воде.

Неоконченная драма *Русалка*, писавшаяся с 1829 по 1832 годы не публиковалась при жизни автора, а была напечатана посмертно в 1837 году в журнале *Современник*. Название произведения принадлежит не Пушкину, а предположительно В. А. Жуковскому, осуществившим эту публикацию.

Как и в более ранних произведениях Пушкин в *Русалке* тематически использует русский фольклор и, соединив его с современным тогда романтизмом, создаёт

драматическое произведение. В числе источников часто называют австрийский зингшпиль *Дунайская русалка*, либо его русские переводы и переложения, на которые поэт ссылается и в *Евгении Онегине*. Однако считается, что Пушкин находился и под влиянием легенды о Дон Жуане, и под влиянием *Ундины* Фуке. Определённые параллели можно найти и с *Бедной Лизой* Н. М. Карамзина, где также разрабатывается тема несчастной любви.

В центре действия драмы находятся эгоистически-меркантильно мыслящий мельник и его дочь, которая по отеческому согласию вступает в сословно неравную любовную связь с князем. В начале действия мельник учит дочь, как извлечь выгоду из этой связи, если брак невозможен. При этом молодая женщина уже ждёт ребёнка, а следующая её встреча с возлюбленным приносит конец надеждам на счастье. Князь сообщает о предстоящем браке с женщиной из дворянского рода, а дочери мельника делает ценные подарки, желая таким образом заплатить за её молчание. После ухода князя мельник так занят полученными подарками, что вовсе не утешает убитую горем дочь. Несчастливая, не видя будущего для себя и своего ребёнка, решается на смерть и бросается в Днепр. На свадебном пиру сквозь пение хора князю слышится женский голос, который он не может не узнать. Этот голос сообщает ему, что какая-то прекрасная дева утопилась и, утопая, она прокляла своего возлюбленного. Уже вскоре после свадьбы князь начинает скучать со своей неизменно заботливой супругой и увлечённо отдаётся охоте, причём часто приходит к тому месту над рекой, где встречался с теперь покинутой возлюбленной. Впервые в действие вступают русалки: хор поёт о их жизни, о том, как ночью они всплывают с глубокого дна и греются в свете луны. Одновременно князь бродит по этим местам, мучимый тоской по былому счастью, он заходит и на заброшенную мельницу, где вопреки ожиданиям встречает помешанного мельника, не узнав его сначала. Только когда мельник рассказывает о том роковом дне, когда дочь его бросилась в реку, а сам он стал вороном, князь начинает понимать странную болтовню старика. Князя мучит совесть за изломанную судьбу этой когда-то счастливой семьи, и он предлагает мельнику свой дом и заботу о пропитании, но мельник решительно отклоняет это приглашение. Эта встреча вызывает у князя раскаяние, решающее для дальнейшего хода драмы. Именно в эту несчастную минуту князя находят охотники, которым княгиня поручила искать мужа, и они вынуждают его возвратиться домой. Снова появляются русалки, но уже рассветает, и им приходится вернуться в своё царство. В этой сцене Пушкин очень детально использует русский фольклор и рассказы о русалках, показывая их традиционное поведение по отношению

к людям. И тут впервые появляется царица русалок, которая поручает своей дочке, русалочке, подстеречь на берегу Днепра одного мужчину и заманить его к бывшей возлюбленной рассказами о ней. Значит в намерения царицы входило так наказать князя, ибо принять приглашение для него равносильно смерти. Беспомощная сердечная дочка мельника после смерти превратилась в холодную и властную русалку, которая тоскует по мести, и час её наконец настал. Снова непонятная сила влечёт князя на берег Днепра, где он встречает нежданную дочь в образе русалочки. В бурном монологе вспоминает он былое счастье и пытается объяснить, почему он отказался от него. Эти мысли прерывает русалочка и удивлённый, не догадываясь, что перед ним его дочь, он спрашивает себя, откуда это прекрасное дитя. Это последние слова неоконченной драмы, но зритель может предугадать конец прежде, чем тот наступит. Русалочка, которая по замыслу фольклора и наказу своей матери должна утащить отца под воду, не может этого сделать, так как текст и действие обрываются.

Мотивы восточнославянского фольклора выступают в неоконченной драме Пушкина очень ярко – как в истории появления русалки и её дочери, так и в подробных характеристиках обеих. Кроме того поэт особо даёт критическую оценку общества через наглядное пояснение разницы в социальном положении князя и дочери мельника, т. е. через социальный статус действующих лиц. Ещё одна основная мысль – мотив соблазнённой невинности: честь дочери мельника потеряна за невозможностью брака и поэтому девушка видит единственный выход в самоубийстве. В этом, однако, виноват не только безответственный возлюбленный, но и меркантильный отец девушки, который видит в связи дочери с князем только экономические преимущества, за что он впоследствии будет наказан помешательством. Дочку мельника Пушкин изображает очень положительно – совесть её чиста, деньги её не могут соблазнить, таким образом читатель симпатизирует молодой девушке. Князь же, который разбивает возлюбленной сердце, играет не с огнём, а с водой, что оказывается не менее опасным. После того, как он бросает девушку, ему отказано в счастье и в браке, соответствующем социальному положению.

Внезапный обрыв действия драмы после её опубликования привёл к нескольким попыткам дописать конец, существуют различные гипотезы о возможных вариантах. В середине 1970 годов Владимир Рецептер обнаружил запись поэта в рукописи, которая принципиально изменила бы развёртывание действия драмы путём адаптации сцен. В этом варианте дочь мельника в образе русалки не может отомстить, потому что встреча князя с дочерью предотвращается внезапным появлением охотников. При ближайшем

и обстоятельном рассмотрении намерение Пушкина можно только каким-то образом толковать, его поэтическая вольность допускает различные интерпретации и остаётся непостижимой до настоящего времени.

Эпическая песнь *Яныш королевич*, опубликованная в 1834 году в цикле *Песни западных славян*, представляет собой последнее произведение Пушкина, которое разрабатывает тему русалки. Здесь просматриваются некоторые параллели с неоконченной драмой *Русалка*, как несчастная любовь и результирующее из неё самоубийство. Королевич Яныш влюбляется в молодую Елицу, однако решает жениться на чешской королеве Любuse. Он пытается утешить свою возлюбленную деньгами и украшениями, но Елица, дав волю своим чувствам, яростно уничтожает драгоценности и бросается в Мораву, на дне которой она превращается в водяную царицу и рождает дочь, которую называет Водяницей. Три года спустя королевич возвращается на берег Моравы, где встречает Водяницу, которая открывается ему в том, что она его дочь. Она рассказывает, кто её мать, и королевич, охваченный счастливым волнением, жаждет встречи со своей бывшей возлюбленной, но, встретившись, разочарован её холодностью и неприступностью. В конце песни королевич с горечью понимает, что он никогда не сможет быть так счастлив с невестой, соответствующей его социальному положению, как с предметом своей первой большой любви.

Неоконченная драма Пушкина – опера Даргомыжского: попытка сравнения.

Опера Даргомыжского создавалась с 1853 по 1855 годы, премьера прошла в 1856 году в Театре Цирк, нынешнем Мариинском театре в Петербурге. Композитор пишет либретто сам, точно следуя пушкинскому образцу. И здесь фольклор вдохновляет создателя, который использует в своей опере множество народных мелодий. Вначале опера не имела полного успеха, это объясняется её слабой постановкой и неудачными реквизитами. Однако после длительного перерыва это произведение в 1865 году снова включают в репертуар некоторых оперных театров, и с этого момента пользуется большой популярностью у зрителей, очарованных фольклорными элементами. После этого оперу ставили во всей Европе, во многих знаменитых оперных театрах.

Интересно, что в отличие от Пушкина Даргомыжский даёт мельниковой дочери имя, а именно – Наташа. Мельник получает имя-отчество Пахомыч, которое не указано в списке действующих лиц, но с которым к нему по ходу действия обращаются. Кроме

того композитор вводит действующие лица, которых нет в пушкинской драме, это, например, крестьяне, мужской и женский хоры. В остальном ход действия с незначительными отклонениями совпадает с действием пушкинской *Русалки*, согласно жанру рассказы подаются в виде арий или хоров.

В то время, как пушкинская драма обрывается после монолога князя на берегу Днепра и краткой встречи с русалочкой, опера продолжается четвёртым действием с выходом княгини и Ольги, её приближенной. Лишь после этого появляется князь, держит монолог, видит дочь и задаёт вопрос, который был последней фразой неоконченной драмы: «Что я вижу? Откуда ты, прелестное дитя?»

Дочь объясняет князю, что его бывшая возлюбленная – царица Днепра, и уговаривает несчастного следовать за ней в водное царство. В это мгновение появляются супруга князя и Ольга и пытаются отговорить его от этого рискованного шага. Князя раздражает навязчивая опека жены, он не может устоять перед зовом русалочки. Он слышит голос царицы русалок, который говорит ему, что она как прежде ждёт его и что они снова будут неразлучны. Появляется и мельник, оглашает вожделенную предстоящую свадьбу, игнорируя мольбы о помощи и отчаяние придворных дам. Князя, который согласно фольклорному варианту встретив русалку, пусть и маленькую, т.е. русалочку, впадает в полное беспамятство, увлекают к Днепру и дочь, и мельник. Русалочка бросается в реку, куда затем мельник сталкивает князя, в то время как княгиня падает в обморок. В подводном царстве русалки поют от радости, что князь никогда их не покинет. Прибежавшие на помощь охотники ничего не могут сделать и понимают, что князь потерян для людей. Сцену завлакивает облако, которое постепенно рассеивается, являя глазу роскошное подводное царство, где русалки кладут труп князя к стопам своей царицы.

Даргомыжский делает это конкретное событие концом действия оперы для однозначного понимания его публикой. Композитор выбирает согласно восточнославянскому фольклору драматический и единственно возможный конец, а именно неизбежную смерть князя как осуществлённую русалочью месть. Следовательно особенно в четвёртом действии наблюдается расхождение с неоконченной драмой Пушкина.

Deutsches Abstract

Seit jeher erfreuen sich Wassergeister und andere Wasserwesen bei Menschen verschiedener Kulturen großer Beliebtheit. Ihre charakteristischen Merkmale erfahren im Laufe der Geschichte eine Veränderung, ihr ambivalentes Wesen gilt bis zur Gegenwart als geheimnisvoll. Bereits in der Antike werden die Sirenen, wie in Homers *Odyssee* dokumentiert, gefürchtet, die späteren griechischen Nymphen überzeugen mit ihrer Attraktivität und bis zur heutigen Zeit existieren Sagen und Legenden um bezaubernde Wasserfrauen und Nixen, die in Flüssen und anderen Gewässern ihr Unwesen treiben und Seeleute von ihrer geplanten Route abhalten.

Besonders in der Epoche der Romantik greifen Literaten und Künstler verstärkt auf diese Mythen zurück, der russische Dichter A. S. Puškin entwickelt eine Sympathie für die Rusalka, die ostslavische Wasserfrau, und widmet ihr einige seiner Werke. Die Rusalka besticht durch eine einzigartige Entwicklungs- und Entstehungsgeschichte, die meist von einer übernatürlichen Wiedergeburt eines verzweiferten, unehelich schwanger gewordenen und vom Geliebten verlassenen Mädchens, dessen einziger Ausweg im Freitod durch Ertrinken besteht, herrührt. In dem von ihr gewählten Gewässer kann sie als rachsüchtige Rusalka, deren einziges Ziel in der Suche nach Vergeltung für ihr verlorenes irdisches Leben besteht, auferstehen.

Die vorliegende Diplomarbeit erläutert anfangs die Genealogie der Wasserfrauen in Westeuropa und deren Ausprägungen in der westeuropäischen Literatur anhand K. F. Henslers *Das Donauweibchen*, F. de la Motte Fouqués *Undine*, H. Heines *Lore-Ley* und H. C. Andersens *Die Kleine Meerjungfrau*. Diese Beispiele werden im Folgenden den Wasserfrauen der russischen Literatur gegenübergestellt. Weiters liegt das Hauptaugenmerk sowohl auf der Charakterisierung der Rusalka in ihrer Rolle als Natur- und Ahnengeist der ostslavischen Folklore, als auch auf ihrer Relevanz in der russischen Literatur und Oper anhand ausgewählter Werke Puškins, der Balladen *Русалка* und *Утопленник*, des Gedichts *Как счастлив я, когда могу покинуть*, des Dramenfragments *Русалка* sowie des epischen Liedes *Яныш королевич*, wie auch A. S. Dargomyžskijs Libretto, das auf dem Dramenfragment des Dichters basiert. Dabei wird sowohl auf den Einfluss der ostslavischen Folklore auf die Kunst, als auch auf die Erläuterung sozialer Fragestellungen der Zeit eingegangen, denn diese findet in der Entwicklungsgeschichte der Rusalka ihren Niederschlag und beleuchtet das Rollenverständnis der Frau des zaristischen Russlands.

English Abstract

Water sprites and other aquatic creatures have been a common mythological and folklore motif throughout many cultures in history. While their characteristic features have varied over time and place, their ambivalent and mysterious nature is a near constant. Already in antiquity, sirens were dreaded, as documented in Homer's *Odyssey*, while aquatic nymphs known as Nereids figured prominently in many Greek myths. Later cultures also featured water sprites and mermaids in their folklore who were frequently up to mischief. Commonly, these creatures lured sailors to their undoing – the present-day connotation of the word “siren” with a warning shows the treachery involved.

Especially during the Romantic era, writers and artists took inspiration from such myths. The Russian poet A. S. Pushkin, for example, sympathetically depicted the rusalka, the East Slavic water sprite, and dedicated some of his literary works to her. The rusalka captivates by her unique and extraordinary history of origins and development, as she is most commonly the supernatural reincarnation of a broken-hearted girl. In a previous life, the rusalka had carried an illegitimate child and had been abandoned by her lover, therefore, her last resort consisted in suicide by drowning. In her chosen body of water she can resurrect as a vindictive figure, whose sole objective is the quest of vengeance for her lost earthly life.

The given thesis at first outlines the general genealogy of female water sprites in Western Europe mythology and folklore as well as their occurrences in literature by means of Karl Friedrich Hensler's *Das Donauweibchen*, Friedrich de la Motte Fouqué's *Undine*, Heinrich Heine's *Lore-Ley* and Hans Christian Andersen's *The Little Mermaid*. These examples will then be contrasted with the female water sprites of Russian literature. Here, the primary focus of attention will be the rusalka in her role as nature sprite and ancestral spirit respectively in Eastern Slavic folklore, as well as her relevance in Russian literature and opera by means of selected works by Pushkin. These include the ballads *Русалка* and *Утопленник*, the poem *Как счастлив я, когда могу покинуть*, the drama fragment *Русалка*, the epic song *Яныш королевич*, and the libretto by A. S. Dargomyžskij, which is based on the poet's drama fragment. Both the influences of Eastern Slavic folklore on the arts as well as the representation of social questions of Pushkin's era will be discussed, as these are already reflected in the rusalka's genesis and highlight the conventionalization of the perception of women's roles in czarist Russia.

Lebenslauf

Persönliche Daten

Name	Ines Verena Schachinger
Geburtsdatum	23. Dezember 1986 in Linz
Staatsangehörigkeit	Österreich

Ausbildung

2010 – 2014	Universität Wien: Lehramtsstudium UF Russisch UF Englisch
2008 – 2012	Universität Wien: Bachelorstudium Slawistik Russisch
2008 – 2010	Fachhochschulstudiengänge Burgenland, Eisenstadt: Masterstudium European Studies – Management of EU Projects
2005 – 2008	Fachhochschulstudiengänge Burgenland, Eisenstadt: Bachelorstudium Informationsberufe
2001 – 2005	Bundesoberstufenrealgymnasium Perg

Auslandsaufenthalte

August 2010	3-wöchiges Sommerkolleg in Sankt Petersburg
Januar – Juni 2007	Auslandssemester an der Laurea University of Applied Sciences in Espoo, Finnland

Berufserfahrung

seit Oktober 2013	Lehrstuhlassistant am Institut für Slawistik, Universität Wien
seit Mai 2009	Werkstudentin bei Unify GmbH, ehemals Siemens Enterprise Communications GmbH
Juli 2007 – April 2009	Werkstudentin bei iSEC – IT Services & Enterprise Communications GmbH

Sprachkenntnisse

Deutsch	Muttersprache
Englisch	Fließend in Schrift und Wort
Russisch	Fließend in Schrift und Wort
B/K/S	Grundkenntnisse in Schrift und Wort
Finnisch	Grundkenntnisse in Schrift und Wort

Tätigkeiten im Rahmen des Studiums

seit Juli 2013

Studienrichtungsvertretung Slawistik

2009 – 2010

Tutorin im Rahmen des Erstsemestrigen-Tutoriums am Institut
für Slawistik