SPIELZEIT 2022.2023

RUSALKA

Antonín Dvořák

OPER

№ 74

HESSISCHES
STAATSTHEATER
WIESBADEN

PREMIERE AM 21. JANUAR 2023

SELTSAMER ZAUBER
IRRT DURCH DEN WALD,
NOCH SELTSAMEREN ZAUBER
TRAGE ICH IN DER SEELE.

PRINZ

RUSALKA

ANTONÍN DVOŘÁK (1841 – 1904)

Lyrisches Märchen in drei Akten
Libretto: Jaroslav Kvapil
Nach der Erzählung »Undine« von Friedrich de la Motte Fouqué,
dem Märchen »Die kleine Seejungfrau« von Hans Christian Andersen,
dem Drama »Die versunkene Glocke« von Gerhart Hauptmann und
Motiven aus »Ein Blumenstrauß aus Volkserzählungen« von Karel Jaromir Erben
Uraufführung: 1901 in Prag

Musikalische Leitung **Philipp Pointner**
Inszenierung **Olesya Golovneva, Daniela Kerck**
Bühne **Daniela Kerck**
Kostüme **Andrea Schmidt-Futterer**
Video **Astrid Steiner**
Licht **Klaus Krauspenhaar**
Chor **Albert Horne**
Choreografie **Myriam Lifka**
Dramaturgie **Anika Bárdos**

HANDLUNG FÜR EILIGE

Weil sie einen Menschen liebt, bittet die Wassernixe Rusalka die Hexe Ježibaba um eine menschliche Seele. Als Gegenleistung verlangt Ježibaba Rusalkas Stimme – stumm muss sie nun versuchen, die Liebe des Prinzen zu gewinnen. Dies glückt zunächst, doch eine fremde Fürstin macht der verzweifelten Nixe ihre Liebe streitig. Rusalka wird von der Hofgesellschaft verstoßen und auch die Rückkehr in die Wasserwelt bleibt ihr versagt. So irrt sie heimatlos umher. Der Prinz bemerkt seinen Fehler und sucht seine verlorene Geliebte. Ein letztes Mal erscheint sie ihm und zieht ihn mit einem tödlichen Kuss zu sich.

HANDLUNG FÜR WENIGER EILIGE

1. AKT

Seit der Begegnung mit einem Menschen wünscht sich die Wassernixe Rusalka nichts sehnlicher, als eine menschliche Seele zu besitzen, um ihrem geliebten Prinzen nah sein zu können. Ihrem »Väterchen«, dem Wassermann, gesteht sie ihren Wunsch und hört nicht auf seine Warnungen. In ihrer Not ruft Rusalka die Hexe Ježibaba, die ihr dabei

helfen kann, ein Mensch zu werden. Dafür muss sie ihre Stimme opfern, und sollte ihre Liebe nicht erhört werden, muss sie als Irrlicht heimatlos über die Erde irren. Sollte sie ins Wasserreich zurückkehren wollen, bedeutet dies den Tod des Geliebten. Doch Rusalka ist überzeugt von der Kraft ihrer Liebe. Als Menschenmädchen verlässt sie Ježibaba und begegnet im Wald dem Prinzen, der sich auf der Jagd nach einem weißen Reh verirrt hat. Gebannt von ihrer stummen Schönheit nimmt er sie mit auf sein Schloss.

2. AKT

Die Hochzeitsvorbereitungen sind im vollen Gang. Doch das stumme, fremde Mädchen verstört die Hofgesellschaft. Der Prinz sei von ihr »verhext« worden, befürchtet man. Zum Glück gibt es die fremde Fürstin, deren feurige Leidenschaft ihn für sich einnimmt. Von ihr angestachelt, demütigt der Prinz seine zukünftige Braut vor der gesamten Hochzeitsgesellschaft. Der Wassermann erscheint, beklagt das Los der Nixe und verkündet des Prinzen Untergang. Hilfesuchend wendet dieser sich an die Fürstin, die ihn kalt zurückweist.

3. AKT

Verstoßen sowohl aus der Menschen- als auch der Wasserwelt, wendet sich Rusalka erneut an Ježibaba. Diese reicht ihr ein Messer, um den Prinzen zu erstechen, denn nur das Blut des Treulosen kann ihr eine Rückkehr in die Welt der Nixen ermöglichen. Als Rusalka das Messer zurückweist, wird sie von ihren Schwestern, den Wassernixen, endgültig verstoßen. Der Wassermann erfährt, dass der Prinz Rusalka verlassen und ihr die Treue gebrochen hat und schwört Rache. Fast wahnsinnig vor Liebe und Schuldgefühlen irrt der Prinz suchend durch den Wald. Als er die irrlichternde Rusalka findet, bittet er sie um Vergebung und, trotz ihrer Warnung, um einen erlösenden Kuss. Sie gewährt ihm diese tödliche Liebkosung und verschwindet mit gebrochenem Herzen.

Liebster, erkennst du mich?
Liebster, erinnerst du dich?

Rusalka

Rusalka ist bereit, alles zu opfern, um ihrem Verlangen nach dem Anderen, dem Anderssein, nachzugehen. Das macht sie zu einer sehr heutigen Figur. Sie fühlt sich nicht wohl in ihrem Körper, also ändert sie sich – dafür muss sie einen hohen Preis zahlen. Sie kämpft um ihre Emanzipation auch gegen Widerstand und Warnungen von allen Seiten.

Daniela Kerck

Wie oft passiert es doch, dass unsere Träume nicht der Realität entsprechen. Rusalka hat viele Vorstellungen und Träume über eine märchenhafte Beziehung zu einem Prinzen. Aber sie wird mit dem Fluch der Realität konfrontiert:
Sie wird betrogen, sie wird alleine gelassen, sie wird nicht wahrgenommen, und sie wird nicht so akzeptiert, wie sie ist.

Olesya Golovneva

»Ein sanfter Sog zur Stille«

Philipp Pointner im Gespräch zu »Rusalka« und der musikalischen Welt Dvořáks.

Dvořák nannte seine Oper »Rusalka« ein »lyrisches Märchen«. Wie äußert sich das in der Musik? Was ist märchenhaft, was ist lyrisch?

Philipp Pointner: Der Ausdruck ist genau richtig gewählt für dieses stark impressionistische Stück. Was man von Anfang an in der Musik spürt, ist das Wasser, alles dreht sich darum: der Ursprung des Lebens, die Keimzelle allen Seins. Die anderen Elemente kommen auch vor, aber vor allem das Wasser in seinen verschiedenen Aggegratzuständen. Auch die Tonsprache hat wenige abrupte Wechsel, die Szenen fließen musikalisch ineinander, das ist das Lyrische daran. Sobald sich Rusalka in einen Menschen verwandelt, wird es auch rhythmisch prägnanter, man merkt: Sie hat ihr Element, das Wasser, verlassen. Wenn der Prinz kommt, tritt dann plötzlich das Horn mit dem Triolenmotiv in den Vordergrund. Bei Dvořák ist es ja das »Lesní roh«, also ein »Waldhorn«: der Wald, die Natur ist immer mitgedacht, das hört und fühlt man.

Das bedeutet auch, dass das Volkstümliche wichtig ist, man darf die Musik nicht überfrachten, der Ton muss immer einfach bleiben.

Seltsamer Zauber hält mich wieder gefangen.

Prinz

Ritardandi dürfen nicht überzeichnet werden, damit es nicht behäbig wird, es braucht einen selbstverständlichen Ton. Ähnlich wie bei »Hänsel und Gretel«, die Stücke sind erstaunlich seelenverwandt.

Eigentlich ist es ein dramatisches Vorlesestück, das durchgehend eine große Melancholie in sich trägt. Ich würde den Untertitel sogar ergänzen: Ein »lyrisch-melancholisches Naturmärchen«.

Mensch will ich sein, im Glanz der Sonne leben!

Rusalka

Die Titelfigur sagt über 1000 Takte nichts, sie ist verstummt, aus Liebe. Aber Gesang ist wesentlich für die Oper – verschwindet Rusalka?

Ihre Stimme verschwindet, aber ihr Motiv, dieses Sehnsuchtsmotiv nach Liebe, bleibt immer da und somit auch sie. Das erkennt man sehr gut. Es wird mit dem Erscheinen der fremden Fürstin, die ja ganz bewusst die Liebe zwischen Prinz und Rusalka vernichten will, rhythmisch und harmonisch verzerrt, diese Figur ist ganz klar ein zerstörerisches Element. Aber auch dadurch existiert Rusalka musikalisch weiter, auf einer emotionalen Ebene, die zwar ohne Worte stattfindet, aber die durch das Orchester ganz klar gezeichnet ist.

Was ist für dich persönlich eine Stärke, was eine Herausforderung der Partitur?

Dvořák verwendet sehr extravagante Instrumentierungen und Klangmischungen, es werden zum Beispiel Bassklarinette und tiefe Posaune mit hohen Holzbläsern zusammengemischt. In Ansätzen ist es genau das, was Janáček später weitergeführt hat, nur ist es bei Janáček noch extremer. Das ist sehr herausfordernd, weil es ungewohnt ist. Auch die harmonischen Fortschreitungen, die in der Musik sehr fein austariert sind, sind sehr delikat und müssen herausgearbeitet werden.

Wellen halten mich gefesselt, Seerosen umschlingen mich.

Rusalka

Die andere Herausforderung ist, musikalisch nicht behäbig zu werden. Die Musik hat einen lyrischen Fluss, bei dem die Farben im Orchester im Detail changieren. Dazu kommen durchaus auch markante Rhythmen, aber der Grundfluss ist ein wässriger – Rusalka ist ja ein Wasserwesen. Es ist daher essentiell notwendig, den »Fluss« zu behalten. Wasser hat ja auch einen Sog.

Ist dieser Sog stetig? Oder nimmt er zu?

Eigentlich ist es ein sanfter Sog zur Stille. Das Stück endet in völliger Ruhe, im Frieden der Elemente untereinander. Sehr kontemplativ, mystisch. Das ist auch die Stärke daran und sehr innovativ. Ich kenne das kaum von anderen Werken dieser Epoche. Wir hoffen, das mit unserer Sicht auf das Stück auch nochmal besonders stark herauszubringen.

Mich fröstelt in deinen Armen, du weiße Schönheit, eiseskalt!

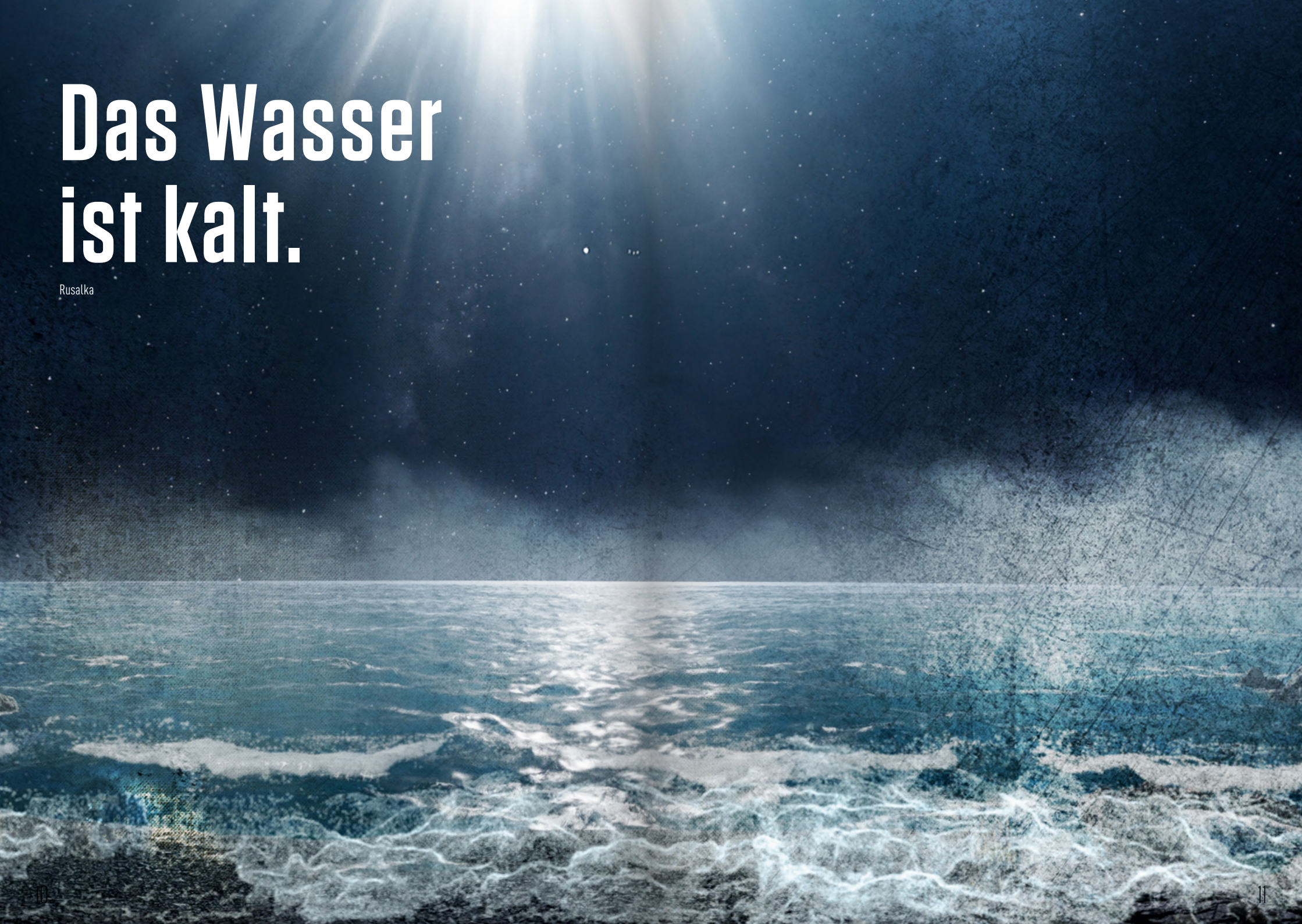
Prinz

»Weshalb erhielten wir keine sterbliche Seele?«, fragte betrübt die kleine Seejungfrau. »Gern wollte ich alle meine hunderte von Jahren, die ich zu leben habe, dahingeben, um nur einen Tag Mensch zu sein und dann an der himmlischen Welt Anteil zu erhalten!«

Hans Christian Andersen

Das Wasser ist kalt.

Rusalka



Durch die Reinheit meiner Menschenseele
hebt meine Liebe allen Zauber auf.

Rusalka

Die Seele des Wassers

ECKART KLESSMANN

Über die 1811 veröffentlichte Erzählung »Undine« von Friedrich de la Motte Fouqué waren sich die Zeitgenossen einig: »wirklich allerliebst« (Goethe), »wunderlieblich« (Heine), »hinreißend« (Walter Scott). Der Erfolg der kleinen Erzählung war außerordentlich: Sie wurde 1815 ins Italienische, 1817 ins Schwedische, 1818 ins Dänische und Englische und 1819 ins Französische übersetzt – die Geschichte von der Liebe des Wassergeistes Undine zum Ritter Huldbrand, als Motiv zwar nicht völlig neu in der Weltliteratur, aber von Fouqué doch erstmals aus der Mythen- und Märchenwelt in eine reale, wenn auch historische Umgebung versetzt. Der Stoff wurde bis ins 20. Jahrhundert hinein immer wieder von Schriftstellern variiert, wobei sich auch die Gestalt Undines veränderte.

Ein Wassergeist verbindet sich mit einem Menschen in Liebe, um einer Seele und damit der Unsterblichkeit teilhaftig zu werden. Das ist der erste gemeinsame Nenner dieser Stoffe; der zweite, der mir der wichtigere zu sein scheint: Alle diese Wassernymphen, heißen sie nun Undine, Melusine, Lorelei, schöne Lau oder auch nur pauschalisierend Nixen oder Meerjungfrauen, sind stets weiblicher Natur. Ein männlicher Wassergeist, der sich aus nämlichen Grund in eine Menschenfrau verliebt, ist in diesem Konzept nicht vorgesehen. Das hat wohl damit zu tun, dass es vielen Religionen zweifelhaft erschien, ob denn die Frau überhaupt eine Seele besitze. Nach jahrhundertelangem kirchlichen Verständnis stand die Frau ohnehin allen chthonischen und teuflischen Mächten offener als der Mann und galt daher auch als weniger glaubensstark. Demnach musste sie auch der Erlösung bedürftiger sein. Der Konflikt zwischen weiblichem Wasserwesen und Mensch ging hervor aus dem Konflikt zwischen Frau und Mann und nicht so sehr zwischen irdischer und unirdischer Natur.

Die Geschichten von den erlösungsheischenden Wassergeistern erzählen nichts anderes, als dass der Mann, indem er der Frau zu einer Seele verhilft, ihr damit sogleich so etwas wie eine Daseinsberechtigung verleiht. Damit ist die Frau charakterisiert als ein letztlich doch inferiores Wesen, das sich besonders auf allerlei List versteht: Sie verlockt den Fischer (Goethe), sie vernichtet den Jäger (Bécquer), sie ist zauberischer Künste kundig (Fouqué), sie ist Teil von Naturgewalten (Laßwitz).

Antonín Dvořák, 1882

Jaroslav Kvapil, 1897

Wovon ich weiß

JAROSLAV KVAPIL

Als ich im Herbst des Jahres 1899 das Libretto zu »Rusalka« schrieb, ahnte ich nicht, dass ich für Antonín Dvořák schreibe. Ich schrieb ohne zu wissen, für wen… Freilich, im Stillen wünschte ich, Dvořák möge darauf aufmerksam werden. Ich war schon jahrelang mit Dvořák bekannt, aber ich traute mich nicht, bei ihm anzuklopfen.

Da, zu Weihnachten, veröffentlichte das Büro des Nationaltheaters in der Zeitung die Nachricht, Dvořák suche ein neues Libretto, und zwar durch Vermittlung des Nationaltheaters. Ich ging also zu Direktor Šubert und sagte ihm, dass ich eines hätte. Bereits am nächsten Tage, glaube ich, kamen wir mit Dvořák im Direktorzimmer bei der Bühne zusammen, und Dvořák, der dem Urteil Šuberts stets volles Vertrauen schenkte, hörte sich gern seine Meinung über meine »Rusalka« an und nahm mein Manuskript nach Hause. Die Empfehlung des Direktor Šubert hatte damals entschieden…

Im Laufe des Jahres 1900 wurde die »Rusalka« komponiert. Dvořák nahm meinen Text an, wie er geschrieben war, und nur im ersten Akt musste ich etwas Neues einreihen: Rusalkas Gesang zu Füßen der Hexe »Deiner urewigen Weisheit Licht tiefster Geheimnisse Dunkel bricht«. Gern denke ich meines damaligen Verkehrs mit Dvořák, und ich habe aus jener Zeit zwei interessante Briefe mit ihm. Ich denke, meine Liebe zu Erben *(Karel Jaromir Erben, Anmerkung der Red.)* hat mich Dvořák nähergebracht, und der Ton von Erbens Balladen, denen ich mich in der »Rusalka« zu nähern bemühte, hatte Dvořák mehr gesagt, als es das Libretto selbst konnte.

Am Tag nach der Premiere, gleich früh am Morgen, eilte Dvořák ins Theater: »Ist Kvapil da?« Und als ich ins Zimmer kam, warf er sich gleich auf mich: »Kvapilchen, Kvapilchen, schnell ein neues Libretto und eine große Rolle für die Maturová! Was, sie haben keines? Sie haben für mich kein neues Libretto?«

Ich versprach, dass ich mir ehestens etwas einfallen lassen werde, und wirklich begann ich ein neues Libretto zu schreiben; dann ergriff mich allerdings die Regieleidenschaft – und so habe ich es nie geschrieben, denn drei Jahre nach der Premiere der »Rusalka« ist Dvořák gestorben.

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

> Die Leute sehen in mir den Symphoniker, und ich habe doch schon vor langen Jahren meine Neigung zum dramatischen Schaffen bewiesen. Nicht etwa aus einer Sehnsucht nach Bühnenruhm, sondern aus dem Grunde, weil ich die Oper auch für die geeignetste Schöpfung für das Volk halte. Dieser Musik lauschen die breitesten Massen, und zwar sehr oft; wenn ich aber eine Symphonie komponiere, könnte ich vielleicht jahrelang warten, bis sie bei uns aufgeführt würde.
>
> ANTONÍN DVOŘÁK

Nun haben die Sirenen eine noch schrecklichere Waffe als den Gesang, nämlich ihr Schweigen. Es ist zwar nicht geschehen, aber vielleicht denkbar, dass sich jemand vor ihrem Gesang gerettet hätte, vor ihrem Schweigen gewiss nicht. Dem Gefühl, aus eigener Kraft sie besiegt zu haben, der daraus folgenden alles fortreißenden Überhebung kann nichts Irdisches widerstehen.

FRANZ KAFKA

Die Tendenz, das Weibliche als stummes oder schrilles Geschlecht vom normativen Ort des Sprechens auszuschließen, es auf oder jenseits der Grenze zwischen symbolischer Ordnung und Chaos anzusiedeln, erreicht im 19. Jahrhundert einen Höhepunkt.

Stimmverlust, Wahnsinn und Tod sind Chiffren für diesen Prozess der Marginalisierung und Ausgrenzung, die die im Verlauf der abendländischen Rezeption vorgenommenen Umdeutungen des sirenischen Mythos in Bilder von großer Symbolkraft kleiden.

ANNA MARIA STUBY

Arme Rusalka, du bleiche! Wehe! Wehe! Wehe!

Wassermann

»Nie sollst du mich befragen…« Frageverbote – Sprechverbote

MELANIE UNSELD

Frage- und Sprechverbote werden meist dann ausgesprochen, wenn eine Vorgeschichte verschwiegen werden und das Verschweigen die Standhaftigkeit des mit dem Verbot Belegten auf die Probe stellen soll. Aber war das Nicht-Ausgesprochene und das Wissen um Verschwiegenes nicht auch eine Demarkationslinie der Macht?

In Dvořáks Oper »Rusalka« erfährt das Problem des Schweigens der Protagonistin eine in der Gattung begründete Zuspitzung. Denn Oper ist – wenn auch durch ihren Abstraktionsgrad und die Realitätsferne der gesungenen Sprache relativiert – auf das singende Sich Mitteilen der Figuren angewiesen. Wie also umgehen mit der Sprachlosigkeit der Hauptfigur, mit diesem Sprach-Sing-Verbot?

Ein zentrales Handlungsmoment ist Rusalkas Stummheit. Sie ist der Preis, den Rusalka für ihre Menschwerdung bezahlt. Immerhin schweigt Rusalka als Namensgeberin und Protagonistin der Oper über den langen Zeitraum von 1430 Takten. Dieses Schweigen ist umso eindrücklicher, als sie fast während ihrer gesamten Stummheit auf der Bühne präsent ist und sie nicht eher als gegen Ende des letzten Aktes mit dem Prinzen spricht.

Doch Rusalka ist während der ganzen Oper musikalisch präsent. Als Titelfigur steht sie musikalisch im Mittelpunkt, denn sie erhält als Einzige ein auf ihre Person bezogenes Leitmotiv. Dvořák findet zahlreiche weitere Möglichkeiten, Rusalka selbst als schweigende Figur musikalisch zu charakterisieren. Die in sich abgeschlossenen Musiknummern, meist Lieder oder Ensembles, stehen immer im zentralen Bezug zu Rusalka, sei es der Elfen-Reigen des Beginns, sei es im Lied des Jägers, sei es im Hochzeitslied des Chores, sei es im Chor der Nixen, der den Handlungsverlauf beständig kommentiert. Der Wassermann, den Rusalka zärtlich »Väterchen« nennt, ist mehrfach ihr Sprachrohr, etwa wenn er immer wieder da Klagen für und um sie anstimmt oder wenn er schließlich für sie Partei ergreift, obwohl sie inzwischen aus seiner Welt ausgestoßen wurde. Insofern ist das musikalische Erscheinen des Wassermanns auch Spiegelbild Rusalkas.

Die Stummheit Rusalkas ist mehrdeutig. Sie ist zum einen ihr Preis für das Ausscheidenwollen aus der glücklichen, da strebe- und sehnsuchtslosen Welt der Naturwesen. Sie ist gleichzeitig auch Zeichen ihrer Domestizierung. Der Wassermann, in den Chor des Hochzeitsliedes einfallend, warnt vor den Gefahren dieser »Beschneidung« – Rusalka selbst kann zu diesem Zeitpunkt nicht selbst sprechen, sie steht an der Schwelle zwischen Natur und Zivilisation, dem einen nicht mehr, dem anderen noch nicht ganz zugehörig. Die Stummheit ist damit auch Zeichen für die »Amputation ihrer Wesenheit«. Gleichzeitig ist Rusalkas Nicht-Sprechen-Können für die fremde Fürstin willkommene Gelegenheit, das stillschweigende Einverständnis zwischen den Brautleuten zu zerstören. Die fremde Fürstin ist so auch Personifikation des menschlichen Zweifels – die Konstellation erinnert an Ortrud und Elsas Frageverbot. Sie ist aber auch Personifikation der (dekadent-mondänen) Zivilisation, also direkte Antagonistin zu Rusalka.

Rusalkas Stummheit ist schließlich auch Sinnbild für die Rätselhaftigkeit der Natur. Da sie nicht sprechen kann, meint der Prinz sie nicht verstehen zu können. Und folglich beginnt der erste Dialog zwischen den beiden mit Rusalkas Worten: »Mein Liebster, kennst du mich?« – Wahrheitsgemäß müsste der Prinz verneinen. Denn die Natur, die ihm ausschließlich als erjagenswertes Objekt erscheint, ist ihm letztlich fremd. So tritt er zu ihr nur im extremsten Moment wirklich in Kontakt, im Moment seines Todes. Dieser Augenblick ist kein Liebestod im romantischen Sinn und steht auch im Konflikt zur Lesart der »Rusalka« als Märchenoper. Er ist vielmehr die Gewissheit einer schuldhaften Hoffnungslosigkeit.

Der Prinz sucht Rusalka, bereit zur Sühne für seine Schuld, bereit für den Todeskuss, den ihm Rusalka gibt und den er freiwillig von ihr empfängt. Der Prinz kehrt zum Sterben in die Natur zurück. Rusalka selbst bleibt als Irrlicht zurück.

**Frau oder Nixe, nichts kann ich sein.
Ich kann nicht sterben, ich kann nicht leben.**

Rusalka

Bist du ein Mensch oder eine Erscheinung?

Prinz

Als Ausdrucksträger des romantischen Naturgefühls spielte das Wasser eine zentrale Rolle. Die Unergründlichkeit und Faszination, die von diesem – zugleich abstoßenden und anziehenden – Element ausging, wurde gerne mit der Anwesenheit einer Nixe, Meerfei und dergleichen unterstrichen. Auffallend oft entbehren sie allerdings ihres Fischschwanzes bzw. scheint dieses charakteristische Merkmal weder einer gesonderten Erwähnung zu bedürfen, noch taucht es allzu häufig in bildlichen Paraphrasierungen auf. Offensichtlich genügte dem in die Betrachtung der Natur Versunkenen und über sich selbst Reflektierenden allein die Idee von der Wesenheit der Nixe bzw. die Assoziation von Weiblichkeit-Wasser, um ein fast uferloses Spektrum an Gefühlen aufwallen zu lassen.

Gabrielle Bressler

Zur Vieldeutigkeit der Wasserfrau gehört, dass ihrem Gestaltenreichtum die Symboltiefe um nichts nachsteht. Die unbestimmte Bedeutungsdichte der Wasserfrau, wie sie sich allein schon aus den Assoziations- und Erfahrungsschichten ergibt, die in den beiden Bestandteilen des Kompositums »Wasserfrau« aufgespeichert sind, – diese unbestimmte Bedeutungsdichte gibt dem Gedanken die Freiheit, unendlich Vieles in die Idee der Wasserfrau hineinzudenken, je nach Kultur und Bewusstseinslage. Was aber die Wasserfrau zu solch ausdrucksstarken Kulturphänomen macht, das sich durch die Zeiten und Kulturkreise zieht, ist vor allem die Verschlingung zweier alter Sinnbilder des Lebens zu einer Gestalt: Wasser und Weiblichkeit. Die Symbolik des Wassers und des Weiblichen, die Licht in die Sonderbarkeit des Lebens zu bringen sucht, verdichtet sich in der Wasserfrau. Das trägt zu ihrem rätselhaften Faszinosum bei. Was auch immer die Wasserfrau im Einzelnen verkörpern mag, ob nun natürliche Verlockung, Unheil bringende Dämonie, unbezwungene Natur oder vieles andere, sie ist jedenfalls ein Phänomen von seltener bildlicher Beredtheit. Das macht sie ästhetisch wie wissenschaftlich so anziehend.

Jost Eickmeyer, Sebastian Soppa

IMPRESSUM

Hessisches Staatstheater Wiesbaden
Intendant Uwe Eric Laufenberg
Geschäftsführender Direktor Holger von Berg
Spielzeit 2022.2023 Heft 74
Oper Antonín Dvořák
Premiere 21. Januar 2023
Inhalt & Redaktion Anika Bárdos
Gestaltung formdusche, Berlin
Druck Köllen Druck + Verlag GmbH, Bonn
Aufführungsmaterial Bärenreiter-Verlag Kassel | Basel | London | New York | Praha

NACHWEISE

Das Interview mit Philipp Pointner ist ein Originalbeitrag für dieses Heft.

Hans Christian Andersen: *Die kleine Seejungfrau*, übersetzt von Heinrich Denhardt. In: Frank Rainer Max (Hg.): Undinenzauber, Stuttgart 1991

Eckart Kleßmann: *Die Seele des Wassers*, in: Frank Rainer Max (Hg.): Undinenzauber, Stuttgart 1991

Jaroslav Kvapil: *Wovon ich weiß. Autobiographie*, deutsch von Pavel Eckstein, Prag 1946

Gabriele Bessler: Von Nixen und Wasserfrauen, Köln 1995

Jost Eickmeyer, Sebastian Soppa: Umarmung und Wellenspiel. Variationen über die Wasserfrau, Witten 2006

Anna Maria Stuby: Liebe, Tod und Wasserfrau. Mythen des Weiblichen in der Literatur, Opladen 1992

Melanie Unseld: *Nie sollst du mich befragen* in: Dies.: »Man töte dieses Weib« – Weiblichkeit und Tod in der Musik der Jahrhundertwende, Stuttgart/Weimar 2001

Franz Kafka: »*Das Schweigen der Sirenen*«, in: Franz Kafka: Sämtliche Erzählungen. Hrsg. von Paul Raabe, Frankfurt am Main 1970

Die Texte sind gekürzt und mit neuen Überschriften versehen

BILDER

Videostills: Astrid Steiner und Irmin Kerck

Bild- und Tonaufnahmen sind während der Vorstellung nicht gestattet

LITERATUREMPFEHLUNG
Peter Forster (Hg.): Wasser im Jugendstil. Heilsbringer und Todesschlund, Katalog zur gleichnamigen Ausstellung des Museums Wiesbaden, Berlin 2022

Das Wasser rauscht', das Wasser schwoll,
Netzt' ihm den nackten Fuß;
Sein Herz wuchs ihm so sehnsuchtsvoll,
Wie bei der Liebsten Gruß.
Sie sprach zu ihm, sie sang zu ihm;
Da war's um ihn geschehn:
Halb zog sie ihn, halb sank er hin,
Und ward nicht mehr gesehn.

JOHANN WOLFGANG VON GOETHE