

3. Vortrag (14.07.2011)

Reine Liebe, früher Tod. Ein romantisches Beziehungsideal und seine gesellschaftlichen Folgen.

Zu Antonín Dvořáks Oper *Rusalka*

Von Prof. Dr. Herfried Münkler

I.

Wir haben uns an den zurückliegenden Abenden bereits mit zwischenmenschlichen Beziehungen und deren Verwerfungen beschäftigt: Mit Flirt und Liebelei in der Operette *Im Weißen Rößl* und mit Intrige und Leidenschaft in der Oper *Salome*. Heute wird es um einen dritten Typ von Beziehung gehen, den ich in der Überschrift des Vortrags als »reine Liebe« annonciert habe. Dass diese reine Liebe eine heikle, eine hochriskante Angelegenheit ist, zeigt der zweite Teil der Überschrift: »früher Tod«. Das ist natürlich ein Spiel mit dem Klischee, das wir seit der Romantik mit uns herumtragen: Dass eine Liebe, die ganz rein ist, die keine Beimischungen von Leidenschaften oder Interessen hat, die also nicht auf irgendeine Weise kontaminiert ist, auch extrem gefährdet ist. Reine Liebe stellt ein Ideal dar, zu dem den Menschen der Zugang eigentlich verwehrt ist – und wenn er dieses Ideal doch erreicht, dann eben nur für kurze Zeit. Der frühe Tod ist der reinen Liebe Preis.

Ob das in der gesellschaftlichen Realität so ist, vermag ich nicht zu beurteilen; ich kann mir – nebenbei gesagt – aber auch nicht vorstellen, dass man dies mit sozialstatistischen Methoden überprüfen kann. Es handelt sich hier also weniger um eine deskriptive Aussage als vielmehr um eine Risikoanzeige, gleichsam eine Kalkulation, die darauf hinweist, worauf wir uns einlassen, wenn wir über reine Liebe reden oder diese gar leben wollen. Früher Tod – das ist das Preisschild, das eine skeptische Gesellschaft auf das Ideal der reinen Liebe geklebt hat. Ich spreche im Untertitel meines Vortrags heute Abend von einem »romantischen Beziehungsideal«, und damit habe ich diesen Komplex aus dem Beobachtungsfeld der Sozialwissenschaften in das der Literatur- und Kulturwissenschaften hinübergeschoben. Aber ganz ohne sozialwissenschaftlichen Einspruch geht es dann doch nicht: Ideale haben Folgen, und romantische Vorstellungen wirken auf die Gesellschaft zurück, in der sie verbreitet sind. Diese Rückwirkung wird in der Oper *Rusalka* beobachtet und beschrieben: Was passiert, wenn das romantische Beziehungsideal der reinen Liebe auf die Wirklichkeit des gesellschaftlichen Lebens trifft? Weil diese Frage von den Soziologen nicht beantwortet werden kann und weil die Philosophen sich den Entwurf von Idealen nicht durch deren Umsetzungsprobleme und Realisierungskosten vermiesen lassen wollen, muss eben die Literatur – und in diesem Fall auch die Musik – ran, um eine Vorstellung davon zu bekommen, was passiert oder zumindest doch passieren kann, wenn Ideale auf Wirklichkeit treffen.

Wir haben es bei der Oper *Rusalka* (wie fast immer bei Opern) mit einem Gemeinschaftswerk zu tun: der alte Antonín Dvořák und der junge Librettist Jaroslav Kvapil haben zusammengearbeitet, und ihre etwas unterschiedliche Ausdeutung der Antwort auf die Frage kommt auch in der Oper zum Ausdruck. Aber Ambivalenz muss kein Makel sein – im Gegenteil: Für Dramaturgen und Regisseure ist das eine Freude, denn sie verschafft ihnen Freiheiten und Spielräume.

2.

Im Grundsatz geht es in der *Rusalka* um eine Grenzüberschreitung. Die Welt der Wasserwesen und die der Menschen sind voneinander getrennt – freilich nicht dadurch, dass zwischen ihnen eine unüberschreitbare Grenze errichtet worden wäre, sondern weil die Wesen, die das Wasser oder aber das feste Land bevölkern, nicht zueinander passen. Sie können nicht zueinander kommen, weil sie charakterlich zu unterschiedlich sind. Gerade deswegen fühlen sie sich jedoch voneinander an- und zueinander hingezogen. Es dominiert nun in der gesamten Tradition dieses Themas, das von hochmittelalterlichen Texten bis zu Otfried Preußlers famosem Kinderbuch *Der kleine Wassermann* reicht, eine anthropozentrische Asymmetrie, will sagen: Die Wasserwesen sind von den Menschen angezogen und wollen hinüber in deren Welt, während die Menschen, die sich durch einzelne Wasser- oder auch Seejungfrauen angezogen fühlen, aber stets in ihrer Welt bleiben und sich nicht auf Grenzüberschreitungen einlassen. Es gibt bei den Menschen auch keine Sehnsucht nach einem Wechsel in die Wasserwelt. Man kann das natürlich auch auf die Möglichkeiten des Lebens zurückführen: Während Wasserwesen, Vogelfrauen, Waldgeister und Feen in der Welt der Menschen leben können, ist den Menschen der Zugang zu deren Welt physisch versperrt. Die Wasserwelt zumal ist ein utopischer Raum, in dem wir uns nicht für längere Zeit aufhalten und eigentlich nur mit technischen Vorrichtungen bewegen können. Wir können sie erkunden, aber nicht in ihr leben.

Es ist diese Semipermeabilität der Grenze zwischen Wasserwelt und Menschenwelt, die anzeigt, dass bei Grenzüberschreitungen mit Problemen gerechnet werden muss. Das Liebes- oder Eheband zwischen einem Mann und einem weiblichen Elementarwesen, einem Vogelmädchen, einer Wasserfrau oder einer Fee, ist an Bedingungen geknüpft, die für Sterbliche unerfüllbar sind. In der Regel besteht diese Bedingung in einem Übermaß an blindem Vertrauen, das in allen diesen Erzählungen als Voraussetzung und Garant einer dauerhaften Beziehung genannt wird. So unterschiedliche Lebewesen wie Menschen und Wasser- oder Meerjungfrauen können nur zusammenleben, wenn sie einander grenzenlos vertrauen. Aber die Menschen sind misstrauisch; sie wollen die Wahrheit herausbekommen oder sind von Neugier und schweifender Wissbedürftigkeit umgetrieben – und so zerstören sie die Grundlagen der Beziehung. Diese ist nämlich an die Wahrung eines Geheimnisses gebunden. Das ist ein altes Märchenmotiv: dass die Dauer von etwas an die Respektierung eines Geheimnisses, also an ein Nicht-Wissen-Wollen, gebunden ist, und dass die Menschen zur Wahrung des Geheimnisses oder zu seiner Respektierung nicht in der Lage sind. Sie wollen wissen, das ist ihr Dispositiv – und deswegen passen sie mit den Elementarwesen auf Dauer nicht zusammen: Auf reine Liebe folgt früher Tod.

Das ist eine tiefe Einsicht, die hier in narrativer Form einfach und fast unscheinbar daher kommt. Dass der menschliche Drang zum Wissen etwas Naturzerstörerisches hat, dass ihm ein Moment des Destruktiven eignet. Der Mensch entreißt der Natur ihr Geheimnis und zerstört die Natur auf diese Weise. Aber er kann das nicht ändern, es handelt sich dabei nicht um eine freie Entscheidung, die er auch anders treffen könnte, sondern so will es das Wesen des Menschen. Deswegen ist die Verbindung von Menschen mit Wasserfrauen oder Vogelwesen, Waldgeistern oder Feen eine Grenzüberschreitung, die aus beiderseitigem Interesse besser unterbliebe.

3.

In der europäischen Literatur stehen Undine und Melusine für die Typen von Elementarwesen, die sich Menschenmänner suchen und damit sich selbst, aber auch diese Männer ins Unglück bringen. Es ist nämlich so, dass Treulosigkeit oder Geheimnisbruch auch für die Männer nicht folgenlos bleiben, sondern mit dem Tod enden. Der Tod tritt dann nach einiger Zeit ein oder er folgt unmittelbar auf den Abschiedskuss, den Todeskuss des Elementarwesens. Dazu gleich mehr.

Zunächst sollte ich jedoch noch erwähnen, dass in jüngeren Varianten dieser Grenzüberschreitung auch noch der Wunsch dämonischer Frauen nach Erlösung ins Spiel kommt. Es geht hier gar nicht wirklich um Liebe, sondern darum, in den Besitz einer menschlichen Seele zu kommen. Ohne sie zu lieben, bloß um mit ihnen zu spielen, werden diese Frauen aus einer anderen Welt den Männern also zum Verhängnis: Kunigunde von Thurneck in Kleists *Käthchen von Heilbronn* ist ein solcher Fall, aber natürlich auch die Loreley bzw. Frau Lore Ley bei Clemens von Brentano und Heinrich Heine – eine Wasserfrau, die durch ihre Schönheit und ihr auffälliges Verhalten die Rheinschiffer ins Verderben führt.

Ganz anders ist da die Undine des Friedrich de la Motte-Fouqué, eine wahrlich liebenswerte Wasserfrau, die sich keineswegs in böser Absicht mit dem Ritter Huldbrand verbindet, ihm gleichwohl aber Unglück und den Tod bringt. Auch *Rusalka* bei Dvořák und Kvapil trachtet nach einer Seele, aber ihr Streben unterscheidet sich von dem der Undine darin, dass sie die Seele nur als Mittel haben will, um die Liebe des Prinzen zu erlangen. Doch der Fluch, der auf dieser Grenzüberschreitung liegt, erweist sich als resistent gegen jede Form der Motivation. Auch durch reine Liebe lässt sich dieser Fluch nicht brechen. Er stellt sich, wie es eben das Wesen des Fluchs ist, auch gegen die reine Liebe ein. Mit Liebe ist ihm nicht beizukommen. Die romantische Vorstellung, wonach eine reine Liebe alle Hindernisse überwinden könne, also auch einen Fluch zu brechen in der Lage sei, wird hier dementiert. Der Fluch ist härter als alle Liebe.

4.

Ganz am Anfang des Themas von der unüberschreitbaren Grenze, von den prinzipiell getrennten Welten der Menschen und der Naturwesen steht in der griechischen Mythologie die Erzählung von Peleus und der Nereide Thetis. Sie kämpfen miteinander und der obsiegende Peleus schwängert Thetis. Aus diesem gewaltumrahmten Liebesakt, der aber keineswegs als Vergewaltigung dargestellt wird, geht Achill hervor, der größte Held des achäischen Aufgebots im Kampf gegen Troja. Thetis, die als Göttin weiß, welche Zukunft ihrem Sohn bevorsteht, versucht, den neugeborenen Achill durch das Bad in einem bestimmten Gewässer unsterblich zu machen. Dabei wird sie von Peleus überrascht, und das Projekt der Unsterblichmachung des Sohnes scheitert. Achill bleibt ein Sterblicher. Der Versuch seiner Mutter, ihn in die Welt der Unsterblichen hinüberzuziehen, misslingt, weil er nicht unbeobachtet, also geheim geblieben ist. Alle Elemente der nachfolgenden Erzählungen sind hier bereits versammelt; sie sind nur etwas anders zusammengestellt, und deswegen lassen sie sich nicht gleich erkennen. Der französische Mythenforscher Claude Lévi-Strauss hat dieses Zusammenstellen und Umstellen einzelner Mythen-elemente »bricolage« genannt.

In der Geschlechtersage *Peter von Stauffenberg* (~ 1320) tauchen diese Mythenelemente wieder auf, werden nun aber anders zusammengestellt: Der Ritter Stauffenberg begegnet am Fuße seines Burgbergs einer schönen Frau, die ihm ihre heimliche Liebe unter der Bedingung schenkt, dass er niemals eine andere Frau heirate. Der Stauffenberger lässt sich darauf ein, wird aber bald danach von der Geistlichkeit zur Einwilligung in eine Ehe gedrängt. Die Spezialisten des Zölibats dulden Ehelosigkeit bei keinem anderen: Der Ritter muss heiraten. Drei Tage nach der Hochzeit ist er tot; die Frau, mit der er nur ganz kurz verheiratet war, geht ins Kloster. – Da stirbt ein Ritter in bestem Alter plötzlich und überraschend, ein Mann, der gerade geheiratet hat. Heirat und Tod werden ätiologisch miteinander in Zusammenhang gebracht, wobei einige Vermittlungsschritte eingefügt werden, bei denen das Geheimnis, das Verbot und dessen Übertretung eine zentrale Rolle spielen. Der überraschende und frühe Tod des Ritters kann so erklärt werden.

Fünzig Jahre später (1387–1394) schreibt Jean d'Arras seine *Histoire de Lusignan*. In ihr wird von einer gewissen Melusine berichtet, die für den Versuch, ihre voneinander getrennt lebenden Eltern wieder miteinander zu versöhnen, damit bestraft wird, dass sie sich sonnabends – aber nur dann – in ein Schlangenweib verwandelt. Sie muss also einen Gatten finden, der ihr verspricht, sie sonnabends zu meiden. Sollte er dieses Versprechen brechen, ist sie für immer verdammt, durchweg – und nicht nur an einem Tag pro Woche – ein Drache zu sein. Melusine findet ihr Glück mit dem Ritter Raimund und gebiert ihm zehn Söhne. Einmal jedoch belauscht der Ritter sie sonnabends und wird misstrauisch. Er bemerkt nichtmenschliche Merkmale an seinen Söhnen, von denen einige inzwischen herausragende Krieger sind, und beleidigt daraufhin seine Frau, die als Drache entwindet.

Nicht der Bruch eines Versprechens, sondern die Lüftung des Geheimnisses ist hier dafür verantwortlich, dass die Verbindung zwischen einem menschlichen und einem übernatürlich-dämonischen Wesen scheitert. Im Fall der Melusine ist der Geheimnisbruch der Grund des Scheiterns, im Fall der Undine ist es der Treubruch. Der Arzt und Naturgelehrte Paracelsus wollte diese Beobachtung nicht auf der Ebene einer bloßen Erzählung belassen, sondern versuchte in seinem *Liber de nymphis, sylphis, pygmaeis et salamandris et de caeteris spiritibus* (~ 1550) zu zeigen, dass es naturgesetzliche Notwendigkeiten sind, die den Umgang der Menschen mit Elfen und ihnen verwandten Wesen unmöglich machen und im Fall von Geheimnis- oder Treubruch zwangsläufig zu deren Tod führen. So ist es auch bei *Rusalka*, wo die fehlende Leidenschaftlichkeit des Wasserwesens den Prinzen erst in die Arme und dann ins Bett einer anderen treibt. Diese genügt schon durch ihren Hass seinem Bedürfnis nach Leidenschaftlichkeit. Die Erzählung von der Unmöglichkeit eines Zusammenlebens der Menschen mit Wasserwesen ist zugleich eine Erklärung dafür, warum den Menschen dauerhaftes Glück nicht beschieden ist.

5.

Was erfahren wir in der *Rusalka* eigentlich über das Leben in der Wasserwelt? Es ist eine verspielte Welt schmerzfreien Glücks, in der deswegen auch die Leidenschaft keinen Platz hat. Man könnte sagen, diese Wasserwelt bewege sich zwischen Utopie und Antiutopie, sie stehe auf der Kippe zwischen einer Wunschwelt, in die wir Menschen gern hineingelangen wollen, und einem Schreckensszenario, vor dem uns die Textsorte der Antiutopie warnt. Die Oper *Rusalka*

ist zu einer Zeit entstanden, in der allenthalben die Frage aufgeworfen wurde, ob nicht die bis dahin entworfenen gesellschaftlichen Wunschträume der Menschen, sobald sie realisiert wurden, der angestrebte Wunschraum also betreten werden konnte, zu Albträumen wurden, aus denen man entsetzt und erschrocken aufwachte. Seit Ende des 19./Anfang des 20. Jahrhunderts mehren sich die Zweifel daran, dass die utopischen Wünsche Wege ins Glück wiesen. Eugen Richters *Sozialdemokratische Zukunftsbilder* sind hier zu nennen, Samjatins *Wir*, Huxleys *Schöne neue Welt* und schließlich auch Orwells *1984*. Lesen wir die *Rusalka* als Antiutopie, so steht sie von ihrem Inhalt her Huxleys *Schöner neuer Welt* am nächsten, wo auch auf den ersten Blick das Glück herrscht, das den Menschen freilich nur durch den permanenten Genuss von Psychopharmaka möglich ist. Das ist in der Wasserwelt der *Rusalka* nicht nötig. Aufgrund ihrer Sorglosigkeit, aber eben auch infolge ihrer Leidenschaftslosigkeit sind die Wasserwesen in der Lage, all die Verwicklungen zu meiden, die in der Menschenwelt ein ums andere Mal für Ärger und Streit sorgen. Insofern ist die Wasserwelt – die Unterwasserwelt, um genau zu sein – ein Raum ewigen Glücks. Aber dieses Glück ist nicht unproblematisch, sonst würde *Rusalka* es ja nicht aufgeben wollen.

Das Glück, so erfahren wir, hat keine Geschichte; es ist geschichtslos. Geschichte und Geschichten erwachsen aus Sorgen und Unglück. Darunter sind sie nicht zu haben. Das gilt auch für die Lust. Sie ist ewig gleich, und genau darin unterscheidet sie sich von der Liebe, die, sobald wir uns narrativ mit ihr beschäftigen, Höhen und Tiefen, Krisen und Krisenbewältigung aufweist, die also auch scheitern kann, was sich von der Lust eben nicht sagen lässt. Lust ist auf Ewigkeit hin angelegt, wie Goethe meinte, aber diese Ewigkeit ist bloß das Immergleiche. Auch die Wasserwelt ist der Ort des Immergleichen, und nur als solcher kann sie ein Raum der Sorglosigkeit sein. Es ist die Riskiertheit des menschlichen Lebens, was uns immer wieder Sorgen macht; wir wollen diese Sorgen hinter uns lassen, aber können ohne sie nicht leben. Wir mögen uns ein Leben, wie es in der Wasserwelt geführt wird, noch so sehr wünschen und es anstreben, zumal dann, wenn uns das menschliche Leben wieder einmal richtig zusetzt. Aber wir könnten, selbst wenn wir dazu physisch in der Lage wären, es in dieser Welt sorglos lustvollen Lebens für längere Zeit nicht aushalten. Das ist zugleich die Erklärung dafür, warum immer wieder einzelne Wasserwesen in die Welt der Menschen hinüberwechseln wollen. Was in den antiken und mittelalterlichen Vorläufern der Erzählung die Unmöglichkeit einer Verbindung zwischen menschlichen und dämonischen Wesen war, wird in der Moderne als die Unerträglichkeit des reinen Glücks, der reinen Liebe für den Menschen dechiffriert. Wir entwerfen die Wasserwelt als Wunschraum, aber sobald wir ihn etwas genauer in Augenschein nehmen, beobachten wir, dass immer wieder einzelne Wasserfrauen diesen Wunschraum verlassen: Er ist vor lauter Sorglosigkeit und Glück unerträglich langweilig. Dem ritterlichen Sänger Tannhäuser geht es im Venusberg ganz ähnlich: Permanente Lust verlangt nach Abwechslung, aber um die zu bekommen, muss man die Permanenz der Lust aufgeben.

6.

Lassen Sie mich diesen Gedanken vom utopisch-antiutopischen Gehalt der *Rusalka* noch einen Augenblick weiterspinnen. Dvořák bzw. Kvapil haben das immanent Heikle eines sorgenfreien Lebens herausgestellt und damit die antiutopische Dimension des Lebens in der Wasserwelt betont. Es ist eine Welt der »letzten Menschen«, wie Nietzsche das genannt hat. Die Welt derer,

die das kleine Glück gefunden haben und sich damit zufrieden geben. Die Besten jedoch wollen aus dieser Welt heraus. *Rusalka* ist eine von ihnen. Sie wollen die gleichförmige Langeweile ihrer Existenz hinter sich lassen, aber sie ahnen nicht, wie schwer das menschliche Leben zu führen und zu ertragen ist. Sie scheitern an dem, was sie eigentlich anstreben, an Leidenschaft, Veränderung, Unzuverlässigkeit. Der Topos vom Grenzüberschreiter bekommt dadurch einen völlig neuen Gehalt: Der Grenzüberschreiter wechselt hier aus einer gleichförmigen Natur hinüber in die Geschichte. Aber die Geschichte verlangt den in ihr Lebenden eine Frustrationstoleranz ab, die Naturwesen nicht haben, nicht haben können. Und eine Rückkehr aus der Geschichte in die Natur ist nicht möglich – außer nach dem Ende aller Geschichte.

Ein Parallelmodell dazu, die Beschreibung einer völlig heilen und in sich ruhenden Wasserwelt, findet sich im Übrigen am Anfang von Wagners *Ring*, im munteren, sorglosen Spiel der Rheintöchter, die damit beauftragt sind, das Rheingold zu hüten. Die Welt des Rheins ist bei Wagner eine Welt unberührter und unversehrter Natur, und wenn es nach dem Ende der Riesen, Alben und Götter eine Aussicht gibt, dann die einer Rückkehr zu diesem Zustand. Es kommt nicht von Ungefähr, dass Anfang und Ende von Wagners *Ring* in den letzten Jahrzehnten zunehmend in der Perspektive einer ökologischen Utopie inszeniert worden sind. Dabei wird jedoch der dramatische Einschnitt der Götterdämmerung verharmlost, so, als könnte die Welt untergehen, aber die Menschen weiterleben. Folgt man der von mir vorgeschlagenen Sichtweise, dann lässt sich *Rusalka* als Metakritik an diesen *Ring*-Inszenierungen verstehen. Wie auch immer – bei Wagner kommt die Zerstörung der ursprünglich heilen Wasserwelt von außen, durch den Alben Alberich, der der Liebe nicht fähig ist, was ihm die Macht verschafft, den Wasserfrauen das reine Gold zu entreißen. Alberich lässt es durch seinen Bruder Mime in einen Ring umschmieden, der ihm unendliche Macht verleiht. Hier wird die Liebesunfähigkeit des Alben zur Bedrohung der Wasserwelt, der die törichten Wassernixen – töricht, weil sorglos – nicht gewachsen sind. Die Sorglosigkeit – das ist die großartige Idee Wagners – ist die Achillesferse der Wasserwelt. Was ihr Glück ausmacht, wird zur Ursache ihres Unglücks, im *Ring* wie in der *Rusalka*.

Weiterführende Literatur:

Hans Blumenberg, *Die Sorge geht über den Fluß*, Frankfurt/M. 1987 (Suhrkamp).

Elisabeth Frenzel, *Stoffe der Weltliteratur*, Stuttgart 1988 (7. verbesserte und erweiterte Auflage) (Kröner Verlag); insbes. die Lemmata Melusine und Undine.

Krishan Kumar, *Utopia and Anti Utopia in Modern Times*, Oxford 1987 (Blackwell).