

LEIDENDE UND RÄCHERIN

Die Entwicklung der Wasserfrau von der *merfeye* zur *femme fatale*

ISABEL GUTIÉRREZ KOESTER
Universidad de Valencia

Undinen, Melusinen, Nixen, Nymphen und Sirenen: In Mythen, Märchen und Poesie symbolisieren sie die Verschmelzung von Wasser und Weiblichem. Diese Zwitterwesen haben schon immer die Phantasie der Menschen beflügelt. Geschöpfe halb von dieser Welt und halb von einer anderen. In einem Element zu Hause, ohne das der Mensch nicht leben, in dem er aber auch nicht überleben kann, uns also nah und gleichzeitig fern. Sie alle verbildlichen die topische Korrelation Frau-Wasser, denn sowohl Frau als auch Wasser sind von einem ambivalenten Charakter geprägt: lust- und lebendspendend, schöpferisch, aber auch lockend, tückisch, gefährlich und sogar tödlich. All diese Wassernymphen stehen als Sinnbilder einer offenbar unmöglichen, unerfüllbaren Liebe zwischen dem Menschen und der Natur: auf Liebe aus und dann doch unfähig dazu.

Die Rolle der Wasserfrau ist gewissermaßen Spiegel gesellschaftlicher und geistesgeschichtlicher Strömungen, vor allem derjenigen, die den Status der Frau in der Gesellschaft und herrschende Moralvorstellungen wiedergeben. So erfährt dieses Motiv eine Wandlung, die von der antiken idealen Verklärung, über die negative Darstellung durch Einfluß der Christianisierung, bis hin zum Ausdruck radikal feministischer Plädoyers reicht. Im Symbol der Wasserfrau vereinen sich somit gegensätzliche Charakteristika, die sie als Paradoxon schlechthin definieren. Sie stellt eine Projektion von Ängsten und Phantasien dar und steht für den bildgewordenen Ausdruck des Mythos Frau, unverständlich und faszinierend zugleich für die Männer, die sie darstellten.

Die mittelalterliche Urquelle

Die Wurzeln der meist tragischen Liebesgeschichte, in der die Wasserfrau verwickelt ist, reichen bis ins späte Mittelalter zurück. Die stoffliche Grundlage der wohl bekanntesten Wasserfrauen-Erzählung in der deutschsprachigen Literatur, Friedrich de la Motte Fouqués *Undine*, ist die mittelalterliche Sage von *Peter von Stauffenberg*, die zum Kreis der Sagen und Märchen gehört, die von einer «gestörten Mahrtehe» erzählen, also von der geschlechtlichen Verbindung eines Menschen mit einem überirdischen Wesen. Im Fall dieses mittelhochdeutschen Gedichts hat jedoch erst der Drucker aus der ursprünglichen *frowe*, ein zunächst nicht näher bestimmtes Wesen, eine *merfeye* gemacht, also eine mit dem Wasser verwandte übernatürliche Fee (vgl. Lutz Röhrich, 1962: 244f.). Die Geschlechtersage der Stauffenberger ist in einer wahrscheinlich von Egenolf von Stauffenberg stammenden Verserzählung (um 1310/1320) erhalten. Es handelt sich um eine genealogische Sage der adeligen Familie, die auf der Burg Stauffenberg in Ortenau (Mortenuowe) im mittleren Baden ansässig war: Ritter Stauffenberg trifft am Fuße seines Burgberges eine wunderschöne Frau. Sie schenkt ihm ihre heimliche Liebe unter der Bedingung, daß er nie heirate. Als der König ihm die Hand seiner Nichte anbietet, verrät der Ritter nicht nur sein Geheimnis, sondern willigt auch in die angetragene Ehe ein. Darauf prophezeit ihm die Geliebte den Tod, der drei Tage nach der Hochzeit eintritt. Nach dem Tod des Ritters geht seine Frau in ein Kloster und betet für seine Seele.

Der spätmittelalterliche Text weicht von dem vorangehenden weit verbreiteten Minnesang ab, doch schöpft der Dichter reichlich aus dem Erzählgut des Volkes und überträgt diese Elemente in die ritterliche Welt: Aus der Feenliebe der Sage wird die ritterliche Minne, aus dem elbischen Elementarwesen die höfische Dame, aus dem wagemutigen Sterblichen der abenteuernde Ritter. Der Einfluß einer älteren sagenhaften Auffassung erinnert gleichzeitig an das Muster der antiken Mythen: Der Feengestalt, Figur der niederen Mythologie, ist die Aufgabe der Seherin, der Leidenden und der Rächlerin überantwortet. Auch die Germanen glaubten, daß die Frauen etwas Heiliges und Seherisches besaßen. Von germanischen Priesterinnen früherer Zeit berichtete man, daß sie den Göttern Kriegsgefangene opferten und aus dem strömenden Blut und den Eingeweiden den Ihren den Sieg verkündeten. Demnach ist es verständlich, daß die Germanen den Frauen magische Kräfte beimaßen. Sogar schon in der griechischen Mythologie ist die unheimliche Macht weiblicher Wesen ein Motiv, das auch hier zu erkennen ist: Eine Göttin schenkt einem sterblichen Mann ihre Gunst unter ähnlichen Bedingungen. Aphrodite droht dem Hirten Anchises mit dem Wetterstrahl des Zeus, wenn er sich ihrer Liebe rühmen sollte; die Nymphe Echnais droht ihrem Geliebten, dem Hirten Daphnis, mit Erblindung, wenn er ihr untreu wird, und auch Teiresias wurde mit Blindheit geschlagen, weil er Athene im Bad beobachtete. Sagen von Ehen mit Fischweibern waren ebenfalls schon den Griechen bekannt.

Als *merfeye* besitzt die Stauffenberger-Frau also schon ein klares Merkmal, das alle Wasserfrauen der folgenden Jahrhunderte charakterisieren wird: Sie führt andere und gerät selbst schuldlos in Schuld und ist zugleich Vollstreckerin der Strafe. Doch das tragische Element geht nicht so sehr aus der Unvereinbarkeit von irdischer und unirdischer Natur hervor, sondern beruht eher auf dem ewigen Konflikt zwischen Mann und Frau; denn es ist der Treuebruch, und nicht die Entdeckung der übernatürlichen Herkunft der Geliebten, der zur Trennung und zum Tod führt.

Mit dieser schicksalhaften Mythe, in der die Gestalt der Fee erzählerisch situiert ist, entwickelte sich vom Spätmittelalter an eine reiche Überlieferungstradition, wobei die weibliche Protagonistin zusehends Züge einer Wasserfrau gewinnt. Obwohl der spätmittelalterliche Text der Stauffenbergersage von den Wasserfrauen-Erzählungen der folgenden Jahrhunderte in einigen Aspekten abweicht, sind in ihm doch gewisse Grundzüge zu beobachten, die sich durch die Jahrhunderte erhalten haben. Diese Eigenschaften haben vor allem mit der religiös-gesellschaftlichen Stellung der Frau zu tun. Die Rolle der Kirche spielt hierbei eine wichtige Rolle, denn jahrhundertlang wurde die Frau mit allen chthonischen und teuflischen Mächten in Beziehung gebracht und galt daher auch als weniger glaubensstark als der Mann. Rechtlich gesehen waren die Frauen im Mittelalter (und bis weit in die Neuzeit hinein) nach germanischem Recht unmündig. Ständig zu Opfern gemacht, waren sie der Figur des Mannes in allem untergeordnet und unterworfen. Schon die frühchristliche und besonders die mittelalterliche Theologie greift auf den Sündenfall Adam und Evas zurück, um die moralische Minderwertigkeit der Frau zu belegen. Ihre von Gott verhängte Strafe besteht darin, daß sie dem Mann untertan ist, und daß sie die Kinder mit Schmerzen gebären soll.

Die Kirche machte sich den Glauben an Seejungfrauen zunutze, um ihre Lehren ans Volk zu bringen. Wie Beate Volmari in ihrer Analyse aufzeigt (Irmgard Roebing [Hrsg.], 1991: 330f.), wurden ihre Darstellungen in Holzschnitzereien oder Steinbildern *als abschreckendes Beispiel verderblicher Lasterhaftigkeit benutzt, die den Menschen in den Untergang stürzt*. Ausgangspunkt dieser Theorie war eine christliche Interpretation der homerischen Fahrt des Odysseus. Nur wer sich an das Schiff —Symbol der Kirche— und den Schutz des Schiffmastes —das Kreuz Christi— hält, kann dem Unglück entkommen.

Sirenen und andere Wasserfrauen werden also zu Sinnbildern der Sünde und Sinneslust, der diejenigen zum Opfer fallen, die der Versuchung nachgeben. Grundlegend für alle Darstellungen ist, wie schon oben erwähnt, die theologische Sicht des alttestamentarischen Sündenfalls, der die Frau (*Lilith*¹) als

¹ Lilith ist der wichtigste weibliche Dämon in der jüdischen Legendentradition. Seit Urzeiten erscheint sie in magischen, religiösen und biblischen Texten, als Sukkubus und als Vermittlerin der dämonischen Welt. Zwischen dem achten und dem zehnten Jahrhundert erscheint sie in einer satirischen Schrift (*Alphabet of Ben Sira*), wo sie ihre bekannteste Rolle zugeordnet bekam: die

alleinige Verführerin und den Mann als deren unschuldiges Opfer ansieht. Sogar für die Frauen der frühen Neuzeit im mitteleuropäischen Raum war ihr Geschlecht weiterhin bestimmend für ihre gesellschaftliche Position. Der Stand der «Weiblichkeit» bedeutete Gehorsam und Unterordnung unter die Männer, und für die Kirche konnten sie nur auf die Erlösung ihrer Erbsünde hoffen, wenn sie ein makelloses, tugendhaftes Leben führten.

In der Stauffenbergersage kann man diesen religiösen Hintergrund sehr deutlich erkennen. Die Frau des Ritters tritt nach seinem Tod in das Nonnentum ein, ein Stand, der bis zur Reformation ein bevorzugter Stand für Frauen des Adels war. Hier konnten sie ein geistliches Leben verwirklichen und von der Kirche geehrt werden. Ritter Stauffenbergs Frau wird, der mittelalterlichen Weltanschauung entsprechend, als reines und schuldloses Wesen dargestellt, bestärkt durch die Tatsache, daß sich die physische Verbindung mit aller Wahrscheinlichkeit nicht vollzogen hat. In der mittelalterlichen Kirche galten Geschlechtsverkehr und das Gebären als sündig und unrein. Die Jungfräulichkeit wurde demnach sehr hoch geachtet, um so mehr wenn es sich, wie in diesem Fall, um eine Witwe handelt, die dazu noch freiwillig in den geistlichen Stand eintritt.

Im klaren Gegensatz dazu steht die Meerfey. Sie ist ein heidnisches Naturwesen und hat deshalb auch keinen Anteil an der Ehe als Gefüge göttlicher und menschlicher Rechtsordnung und muß fordern, daß auch ihr Ritter davon ausgenommen bleibt. Dieser ist so von ihrer übernatürlichen Schönheit geblendet, daß er sich der religiösen Problematik anfangs gar nicht bewußt ist. Das unabhängige und quasi «emanzipierte» Wesen der Meerfey beeindruckt ihn zutiefst. Er steht nicht vor dem schwachen Wesen, als das die durchschnittliche Frau im Mittelalter abgestempelt wurde, sondern vor einer Frau, die selbst die Dinge in die Hand nimmt und entscheidet. Man kann gewissermaßen von einem Rollenwechsel sprechen, da es die Meerfey ist, die, im absoluten Gegensatz zum traditionellen Frauenbild, dem Ritter den Ring übergibt und so die Vermählung «formalisiert» (*In Achim von Arnims Ausarbeitung der Stauffenbergersage lesen wir: So trag von mir den goldenen Ring, / Vor Unglück schützt dich der Ring.*). Schließlich ist diese übernatürliche Frau, genauso wie es ihre «Nachfolgerinnen» sein werden, anderen Gesetzen unterworfen, und zwar den Naturgesetzen, die für die christliche Gesellschaftsordnung eine Subversion darstellen. Bei ihr kann man auch nicht von «Reinheit» und «Unschuld» sprechen (*Auf Stauffenberg zur ersten Nacht, / Zur schönen Frau sein*

erste Frau Adams (vor Eva). In dieser Geschichte wird sie zur gleichen Zeit wie Adam —und außerdem auch aus Ton— geschaffen. Deshalb verlangt sie die gleiche Anerkennung und, in moderner Terminologie, die «Gleichberechtigung», was Adam jedoch energisch zurückweist. Sie weigert sich, Adams Wünschen nachzugeben, flieht deshalb aus dem Paradies und wird demzufolge von der anspruchloseren und demütigen (da ja aus Adams Rippe entstanden) Eva ersetzt. Nachdem Lilith aus dem Paradies geflohen ist, wird sie als Säuglings-Entführerin und als Mutter der Dämonen bekannt. In der christlichen Ikonographie wird sie oft als die verführerische Schlange dargestellt, obwohl es dazu keine schriftlichen Nachweise in der jüdischen Tradition gibt.

Herze dacht, / Alsbald an seinem Arme lag, / Die sein mit steten Treuen pflag, / Sie weinte, sprach: «Nun wehe dir, / Du folgest gar zu wenig mir.»

Sie ist also, wie Eva und Lilith, diejenige, die den Mann verführt und ins Unglück stürzt. Die Priester enthüllen dem Ritter das teuflische Wesen seiner Geliebten, und es sind die Drohungen der Geistlichkeit, die den Ritter zum Bruch seines Versprechens veranlassen. Die Gestalt der niederen Mythologie erscheint also gewissermaßen diabolisiert, was auf einen Widerspruch zwischen der sagenhaften Auffassung und einer christlichen «Übermalung» hindeutet, denn der Dichter hat die Wasserfrau zu Beginn des Gedichts engelsgleich geschildert. Auch die Tatsache, daß die Meerfey gerade ihren nackten Fuß durch die Decke des Kaisersaales streckt, der eigentlich «so schön und weiß wie Elfenbein» ist, erinnert doch gleichzeitig an des Teufels Pferdefuß und verleiht dem übernatürlichen Verlöbniß erneut einen diabolischen Charakter. Auch deutet nichts darauf hin, daß der Ritter den Tod aufgrund seines «teuflischen Umgangs» findet; seine Reue bezieht sich lediglich auf den Treuebruch an seiner Geliebten, der ihn schließlich einer der größten Rittertugenden unwürdig macht. Die Meerfey wird jedoch nicht «bestraft», genauso wie später weder Paracelsus noch Fouqué sie verteufeln. Ihr wird gewissermaßen vom Dichter «vergeben», der, in einer Anwendung von Großzügigkeit, die Wasserfrau gegen Ende der Romanze auf den Knien und zu Seiten der Witwe zu Gott beten läßt.

Der Dichter hat also an seine Erzählung eine Lehre geknüpft, wie überhaupt die fromme Tendenz in der sittlichen Haltung des Gedichts sehr stark hervortritt. Die Domestizierung der Wasserfrau ist gleichzeitig eine «Zivilisierung», das heißt, es findet eine Affirmation der herrschenden Gesellschaftsordnung statt. Doch zwischen dem Sagen- oder Märchenstoff auf der einen Seite und der christlichen Welt auf der anderen ist ein Konflikt entstanden, und dem Dichter ist es nicht ganz gelungen, den religiös-moralischen Zweck mit der ursprünglichen Feensage zu verbinden.

Barbara Becker-Cantarino verfolgt die Entwicklung der Rolle der Frau bis hin zur Aufklärung und stellt fest, daß mit Beginn des 16. Jahrhunderts sich nichts an dem mittelalterlichen Frauenbild änderte. Die Wichtigkeit der Eheschließung als eine christliche Ehe wurde vor allem mit Luthers Predigten² bestärkt und in den folgenden Jahrhunderten streng befolgt. Nicht zuletzt erhält auch die foquésche Undine die ersehnte Seele erst durch das Sakrament der Ehe und die dadurch bewirkte *Metamorphose in eine liebende, leidende Frau*. Auch in den folgenden Jahrhunderten erhielt sich diese christliche Einstellung, und die Frau blieb weiterhin der Vormundschaft des Ehemanns unterstellt.

² 1525 sprach Martin Luther in seiner Predigt vom Ehestand: «Das Weib soll nicht ihres freien Willens leben, wie dem geschehen wäre, wo Eva nicht gesündigt, so hätte sie mit Adam, dem Mann zugleich regieret und geherrscht als seine Mitgehilfe. Jetzt aber, nun sie gesündigt und den Mann verführet, hat sie das Regiment verloren und muß ohne den Mann nichts anfangen oder tun. Wo der ist muß sie mit und sich vor ihm ducken als vor ihrem Herrn, den soll sie fürchten ihm untertan und gehorsam sein.» (Zitiert in Becker-Cantarino, 1989: 19).

Die naturphilosophische Zuordnung der Wasserfrauen

Etwa 200 Jahre später wurde der Naturphilosoph, Alchemist und Arzt Theophrastus Bombastus von Hohenheim, genannt Paracelsus, auf die Sage aufmerksam und führte sie als Beleg für seine kühnen Vermutungen an.

Ist bei der Stauffenbergersage die Feengestalt in ein mythisches Umfeld eingebettet, so erfährt sie Mitte des 16. Jahrhunderts bei Paracelsus eine naturphilosophische Zuordnung. In seiner Abhandlung *Liber de nymphis, sylphis, pygmaeis et salamandris et de caeteris spiritibus* geht er auf die Elementargeister ein. Er unterscheidet «Wasserleutte» (Nymphen, Undinen), «Bergleutte» (Pygmäen, Gnome), «Feuerleutte» (Vulkane, Salamander) und «Windleutte» (Sylphen, Silvestres). Sie werden als «Kreaturen», als Geschöpfe angesehen, die von Menschen und Tieren geschieden sind; als übernatürliche Wesen sind sie weder ganz Natur noch ganz Geist. Vornehmlich hat ihn dabei die Frage interessiert, wie sich diese Naturwesen mit den Menschen verbinden könnten, wobei natürlich ein ganzer Phantasiekomplex ausgeschöpft wurde.

Die paracelsischen Abhandlungen über Elementargeister waren, trotz ihrer naturwissenschaftlichen Absichten, dichtungsgeschichtlich außerordentlich folgenreich. Sein Ideengut erwies sich vor allem für die Romantiker als äußerst phantasieanregend. Durch diese Lektüre wurde schließlich Friedrich de la Motte Fouqué auch auf die Sage der Stauffenberger aufmerksam und nahm sie als Grundlage für seine Erzählung *Undine*.

Wie im Volksglauben des Mittelalters haben die Elementargeister bei Paracelsus keine Seele und versuchen sie durch die Liebe des Menschen zu gewinnen. Sie verlieren sie aber wieder, wenn der Gemahl sie in der Nähe des Wassers beleidigt.

Und somit war der Grundstoff für die romantische Auffassung des Wasserfrauen- bzw. Undinen-Motivs geschaffen. Zwar erwähnte Paracelsus nichts von der zauberischen Schönheit dieser Nixen oder von ihren Verführungskünsten, aber die Stauffenbergersage und Paracelsus Abhandlung über die Elementargeister dienten vielen Romantikern nur als dichterische Inspiration und lieferten Friedrich de la Motte Fouqué den nötigen literarischen Stoff, um die tradierten Motive weiter zu verarbeiten und die auratische Gestalt seiner Wasserfrau Undine zu erschaffen.

Die romantische Ausgestaltung des Motivs

Nachdem der Stauffenbergstoff während der Aufklärung praktisch versiegt ist, tritt mit der Romantik die Sagenfreudigkeit und die Blütezeit der Elementargeister ein, die sich der inzwischen zur Nixe verwandelten Stauffenbergfrouwe völlig bemächtigt. 1805 wird sie von Christian August Vulpius in der *Bibliothek des Romantisch-Wunderbaren* (Bd.2) nacherzählt, und 1806 veröf-

fentlicht Achim von Arnim, auf Fischart gestützt, seinen Romanzenzyklus im 1. Band von *Des Knaben Wunderhorn* (Heinz Rölleke, 1987: 363-372).

Der Mann wird auch im 19. Jahrhundert weiterhin als Zentrum der Welt angesehen. Die Frau ist immer noch das zweitrangige Geschlecht und ist als Verführerin im biblischen Sinne dazu verurteilt, im Schatten des Mannes zu leben. Diese Grundidee ist auch bei Fouqué vorzufinden; er schrieb seine Erzählung *Undine* aus dem Geist der Romantik, und diese ist ohne das der Epoche eigene Frauenbild nicht zu denken. Somit ist auch die «romantische» Wasserfrau mit gewissen Merkmalen ausgestattet, die sie gegenüber anderer Wasserfrauen definieren und charakterisieren.

Obwohl bereits der mittelalterliche Stoff und Paracelsus Abhandlung wesentliche Strukturmerkmale einer Mythe aufwies, wurde die Wasserfrau bzw. Undine erst zu Anfang des 19. Jahrhunderts zum vollen Mythos. Diese Tatsache hängt eng mit der romantischen Weltanschauung zusammen: Die Künstlergeneration der Romantik sah im Mythos eine Zuflucht vor der aufklärerischen Ratio. Mit der Wasserfrau ist der Vorschein der neuen Weltordnung ausphantasiert, in der sich die Hauptaspekte der romantischen Programmatik, i.e. Liebe, Phantasie und Natur vereinigen. Die unglückliche Liebesbeziehung zwischen dem Ritter und der Wasserfrau bewährt sich dabei als ideales dramatisches Muster für die literarische Ausgestaltung des Motivs.

Schon Wielands Beschäftigung mit der orientalischen Märchenwelt und seine Darstellung von den Geistern der Luft, die Elfen und Sylphen, sind ein Beweis für das zunehmende literarische Interesse der Romantiker an Feenmärchen und für die Popularität, die vor allem die Gestalten der niederen Mythologie gewannen. Alte Feenmärchen wurden nach der Jahrhundertwende, zur Zeit der ausgehenden Aufklärung, wieder hervorgesucht und umgearbeitet oder durch neue ersetzt, wobei die Sammlung «Tausend und eine Nacht» zweifellos starken Einfluß hatte. Die Romantiker schöpften also sowohl aus dem Volks(aber)glauben und dem vorhandenen Sagengut als auch aus mittelalterlichen Epen, wie z.B. die Stauffenberger- oder die französische Melusinsage.

In der Überwindung der Verabsolutierung des Rationalen wandte sich das romantische Interesse erneut verstärkt der Darstellung der Wasserfrauen zu. Altbekannte Gestalten wie die Melusine oder die Donaufrauen des Nibelungenliedes kamen zu neuen Ehren, Fouqués *Undine*, die Loreley und Wagners Rheintöchter wurden neben zahlreichen namenlosen Nixen neu erschaffen. Die Romantiker glaubten an die *Wechselwirkung zwischen der Seele des Menschen und den Kräften der Natur*, nicht in einer alltäglichen Welt mit ihren Problemen, sondern in einer poetischen und phantastischen. Mit dem Versuch, in die Natur einzudringen, wurden die geheimen Naturkräfte also thematisiert und personifiziert.

So ist Fouqués Interesse an der Welt der Elementargeister durch die allgemeine Tendenz der literarischen Produktion eigentlich schon zu erklären; jedoch gab es auch noch starke philosophische Tendenzen, vor allem solche, die

sich mit Elementarlehren beschäftigten, die der Dichter ausführlich studierte und deren Einfluß nicht zu verleugnen ist, zum Beispiel seine Beschäftigung mit dem Görlitzer Mystiker Jakob Böhme, der ihn u.a. zu den Schriften Paracelsus führte, oder mit der von Gottlob Werner zu Freiberg in Sachsen begründeten Geognosie; eine Wissenschaft, die zwei Anschauungen hatte: Neptunismus und Vulkanismus. Fouqué, wie viele andere Romantiker, identifizierte sein Wesen und Werk eher mit der ersten Doktrin, nach der der Ozean der eigentliche Ursprung der Bildungsgeschichte der Erde ist.³

Mit Fouqué verliert die Wasserfrau Undine ihre Kreatürlichkeit. Die seelenlose, naiv-unschuldige Natur verwandelt sich in schuldhaft-leidendes Menschsein, und so bildet sich eine Einheit von Lieben und Leiden, von Schmerz und Glück. In dieser Metamorphose vollzieht sich —entsprechend der romantischen Naturphilosophie— der Bruch zwischen Geist und Natur. Der Preis für die Seele ist das irdische Leid, ihr Lohn die Unsterblichkeit (Unsterblichkeit im christlichen Sinne, da durch die Sakramente das Weiterleben der Seele nach dem Tod versichert wird).

Undine, genauso wie die Wasserfrau aus der Stauffenbergersage, ist eine männliche Phantasie, eine Wunschprojektion. Ihre übernatürliche Schönheit und sexuelle Anziehungskraft beeindrucken den Ritter und blenden ihn in seiner Leidenschaft. Doch damit Undine Teil seiner Welt sein kann, muß sie einen Prozeß der Sozialisation durchmachen; und an diesem Punkt wird der christliche Hintergrund erneut deutlich hervorgehoben: Undine erhält ihre Seele durch das heilige Sakrament der Ehe und erfährt dadurch eine plötzliche Veränderung. Vor ihrer «Metamorphose» ist sie mutwillig und voll von einem heidnisch-naturhaften Egoismus, der ihre christliche Umgebung erschreckt. Doch der christliche Dichter löst die Verwandlung durch den Empfang des Sakraments und die Hochzeitsnacht aus: Undine ist schamhaft, dankbar gegenüber ihren Pflegeeltern und glücklich, sich dem Ritter hinzugeben; und besonders vor dem Priester, Vertreter der Kirche und Mithelfer ihrer Wandlung, benimmt sie sich mit ungewohnter Demut.

In der 1816 in Berlin uraufgeführten Oper *Undine* des Dichterkomponisten E.T.A. Hoffmann, mit einem Libretto von Fouqué, wird diese religiöse Entwicklung bzw. Erfahrung noch viel deutlicher hervorgehoben als in der Romanfassung, als die Fischersfrau sagt: *Gott weiß wie sie mir erst in den letzten*

³ Sogar Goethe sah sich von diesen Elementartheorien beeinflusst. In diesem Sinne ist auch seine Tendenz zu verstehen, eine Zeitlang dem feuchten Element in seiner Dichtung besondere Beachtung zu schenken, z.B. in dem Wald- und Wasserdrama «Die Fischerin» oder in der Ballade «Der Fischer», zu deren Illustration er folgendes bemerkte: «... da malen sie z.B. meinen Fischer und merken nicht, daß sich das gar nicht malen lasse. Es ist ja in dieser Ballade bloß das Gefühl des Wassers ausgedrückt, das Anmutige, was uns im Sommer lockt, uns zu baden, weiter liegt nichts drin, und wie lässt sich das malen!» (In: Bergemann, Fritz und Johann Peter Eckermann [Hrsg.]: *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*. Wiesbaden, 1955: 60).

Augenblicken, eh sie schied, an's Herz gewachsen ist. Es war, als sei mit dem Segen des Geistlichen etwas ganz Neues hochherrliches, und dennoch so zutraulich liebes in ihr aufgeleuchtet.

Und ironischerweise wird nach dem Tode des Ritters die «gezähmte» Undine, im Wasserreich zurück, als Wässerchen ganz in der Nähe des heiligen Bodens verweilen: *An der Stelle, wo sie gekniet hatte, quoll ein silberhelles Brunnlein aus dem Rasen, das rieselte und rieselte fort, bis es den Grabhügel des Ritters fast ganz umzogen hatte; dann rannte es fürder und ergoß sich in einen stillen Weiher, der zur Seite des Gottesackers lag.* (Fouqué, 1991: 203)

Undine nimmt also Züge der romantischen Frauenideale auf, nämlich der unschuldigen, betörenden Kindfrau. Dieses Androgynitätsideal der Romantik (das später von Andersen weiter entfaltet wird) läßt Undine als kindliche, abhängige Figur erscheinen: Sie bewegt sich nicht frei in der Gesellschaft, sondern wohnt zuerst mit ihren Pflegeeltern und dann mit Huldbrand. Selbst in ihrem Element, dem Wasser, scheint sie dem Wassergeist Kühleborn, ihrem Oheim, untergeordnet zu sein. Novalis hat dieses romantische Frauenbild so umrissen: *Die Frauen wissen nichts von Verhältnissen der Gemeinschaft. Nur durch ihren Mann hängen sie mit Staat, Kirche, Publikum etc. zusammen. Sie leben im eigentlichen Naturstande.*

«Im eigentlichen Naturstande» weist auf den unaufhebbaren Gegensatz zwischen Natur und Zivilisation hin. Die Frau begann zwar in der Romantik, am öffentlichen und literarischen Leben teilzuhaben, doch das Bild, das von ihr in Kunst und Literatur entworfen wurde, beschränkte sie größtenteils auf ein ästhetisch funktionalisiertes Kunstbild. Als Wassernixe ist die Frau demnach aus dem Gesellschaftsleben quasi ausgeschlossen und kann sich lediglich in der Natur mit Freiheit bewegen. Undine erhält deshalb nur dank des Eingriffs des Mannes das Privileg, in die «Gemeinschaft» einzutreten. Und somit verharrt Undine bis zum Schluß, trotz ihrer Überlegenheit, demütig und ergeben. Von dem Augenblick ihrer Verwandlung bis zu ihrer Auflösung ins Element bleibt sie immer die selbstlos Liebende; doch Liebe steht in diesem Zusammenhang als Synonym für Unterwerfung. Für Novalis und die anderen Romantiker ist der Mann letztendlich das geistvollere und intelligenterere Wesen. Seinen Reichtum an spirituellen Eigenschaften bezahlt er mit dem Mangel an Natur und Schönheit. Dieser Dualismus von Geist und Natur, nach dem die Menschen nach Geschlechtern eingeordnet werden, war für die Romantiker selbstverständlich. Novalis bezieht sich zwar auf die Frauen seines Jahrhunderts, seine Definition beschreibt aber auch genau die Figur Undines. In der Metamorphose, die Undine erlebt, vollzieht sich auch - entsprechend der romantischen Naturphilosophie - der Bruch zwischen Geist und Natur, der Sündenfall der unbewußten Natur in die bewußte menschliche bzw. männliche Existenz. Auch Undine ist der Eintritt in die Gesellschaft verschlossen. Sie versucht, sich den Normen ihres neuen Standes anzupassen, doch ihre Absicht läßt sich nicht erfüllen. Sie muß sich, wie schon ihre Vorfahrin in der Stauffenbergersage, nach den Naturgesetzen ihres Elements, also des Wasserreiches, richten.

Doch ihr Bekenntnis, als sie ihrem Mann die Geschichte ihrer Herkunft offenbart, liegt dem Ritter, im Gegensatz zu Peter von Stauffenberg, zu schwer auf den Schultern. Schon in der Hochzeitsnacht quälen ihn Alpträume von unheimlichen Frauen. Er wird bald eine mißtrauische Entfremdung von der Wasserfrau erfahren. Die dadurch bewirkte Unsicherheit bringt ihn dazu, in die vertraute Gesellschaft (durch Bertalda repräsentiert) zurückzuziehen. Und warum nicht, seine Untreue könnte auch darauf zurückzuführen sein, daß Undine nach ihrer Domestizierung ihre anfangs so überwältigende erotische Ausstrahlung verloren hat, und Huldbrand nun außerhalb der Ehe den sexuellen stimuli sucht.

Deshalb ist die Geschichte von Undine und den anderen Wasserfrauen fast immer eine Leidensgeschichte, denn zur Katastrophe kommt es erst, wenn sie Opfer menschlicher Gefühle werden. Noch bevor Undine das Privileg der Seele richtig genießen kann, muß sie zurück in ihr Element, so daß sie dazu verurteilt ist, die so ersehnte Erlösung aus ihrem Naturstand nie erleben zu dürfen. Diesem tragischen Ende folgt nun der Tod des Treuebrechers, der sich aber nicht leid- und qualvoll erfüllt, sondern in einer ästhetischen Dimension bestätigt wird: Nicht als Strafe sondern als Erlösung sieht Huldbrand seinem Tod entgegen, und als Undine ihn küßt, weint er bei der Erkennung, welche Größe an Gefühl er mißachtet hat und gleitet sanft in den Tod.

Doch trotz der Erfahrungslosigkeit, der kindlichen Unbefangenheit und der großen Liebesfähigkeit, die Fouqués Schöpfung charakterisiert, ist Undine, wie es ihrer Spezie eigentümlich sein muß, eine Verführerin. Die Geschichte von dieser erlösungssuchenden Wasserfrau erzählt letzten Endes doch nichts anderes, als daß der Mann ihr durch die Heirat mit ihr eine Seele schenkt, und sie ihm dadurch gewissermaßen ihre Daseinsberechtigung verdankt und infolgedessen als ein minderwertiges Wesen charakterisiert wird.

Der Wasserfrauen-Zauber ab der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts: vom engelhaften Kind zur *femme fatale*

Im Laufe des 19. Jahrhunderts beschäftigten sich immer mehr Literaten und bildende Künstler mit Wasserfrauen. Diese Einstellung hatte natürlich einen sowohl gesellschaftlichen als auch historischen Hintergrund, der im engen Bezug zum Bild der Frau steht.

Die romantische Tendenz, die Wasserfrau als ein seelenloses, niederes Wesen darzustellen, deren einzige Auszeichnung darin bestand, geheimnisvolle Mächte und Kontakte zu den «Tiefen» zu besitzen, hielt nicht sehr lange an. Diese Neigung zum Märchenhaften und Dämonischen zeigte sich in der Biedermeierzeit oder Restaurationsepoche verharmlost. Der Stoffhunger nach fremden Ländern, weg von der deutschen Misere und die Freude an Exotika auch im naturwissenschaftlichen Sinne erklärt den Gebrauch von diesen weiblichen literarischen Mythen. Doch die geheimnisvollen Nymphen verwandelten sich nun in süßlich-kind-

liche Wasserwesen. Ein Beispiel dieser Entwicklung wäre das berühmte Märchen Hans Christian Andersens *Den lille Havfrue* (*Die kleine Seejungfrau*, 1837). Der Däne nahm das Beseelungsmotiv in einer bewegenden und tragischen Erzählung auf, die bald weltweit bekannt wurde. Hier muß die Nixe für die Befreiung von ihrem Fischeschwanz der Hexe, die ihr den Zaubersaft gibt, ihre Stimme opfern, um den geliebten Prinzen folgen zu können. Da der Prinz sie jedoch nicht heiratet, gewinnt sie keine Seele; wenn sie ihn nicht tötet und durch sein Blut ihren Fischeschwanz wieder zum Wachsen veranlaßt, soll sie sogar nach der Hochzeit sterben. Die Meerjungfrau bringt den Mord nicht über sich und stürzt sich ins Meer. Sie verwandelt sich jedoch nicht in Meeresschaum, sondern wechselt ihr Element und geht in das Reich der Luftgeister über, mit der Hoffnung für sich und für den Leser, nach 300 Jahren doch eine Seele gewinnen zu können.

Das Undinenmotiv der ersehnten Seele ist zwar deutlich zu erkennen, aber die Meerjungfrau unterscheidet sich von ihr in verschiedenen Hinsichten: Sie trägt keinen Namen, sie hat einen Fischeschwanz und sie tötet ihren Geliebten nicht. Dazu lebt sie in einer ausführlich beschriebenen (bisher nie erwähnten), stark hierarchisierten Unterwasserwelt, die als Spiegelbild der menschlichen Gesellschaft betrachtet werden kann. Wie in einer Monarchie herrscht auch im Wasserreich eine durch Erbfolge bestimmte Ordnung, in der der König das Oberhaupt ist, seine Töchter die rechtmäßigen Prinzessinnen, und die Königmutter eine bestimmende und von allen respektierte Position einnimmt (man denke nur an die 12 Austerschalen, die die Königmutter als «Ordensschmuck» auf dem Schwanz trägt, während sich andere Vornehme mit sechs begnügen müssen). Es herrscht also im Prinzip kein sozialer Unterschied zwischen der Nixe und dem Prinzen: beide sind Königskinder, und beide folgen bestimmten Normen und Rangordnungen in ihrer Gesellschaft. Die kleine Seejungfrau hat auch keine Probleme, sich an die neue Gesellschaft anzupassen, was sie deutlich von der fouquéschen Undine unterscheidet, die die gesellschaftlichen Normen trotz großer Anstrengungen nicht zu verstehen mag. Trotzdem scheitert aber auch die kleine Nixe in ihrem Unternehmen, den Prinzen zu ihrem Ehemann zu machen. Sie wird nicht als das anerkannt, was sie ist, sondern schlicht als «Findelkind» behandelt, obwohl sie die Tochter eines Königs ist. Erneut sehen wir hier den Auslöser des tragischen Endes aller Wasserfrauen: Die Gesetze des Wasserreichs sind anders als die der Menschen und werden von diesen nicht (an)erkannt. Woher die Nixen auch stammen, sie sind immer zum Scheitern verurteilt.

Andersen fügt also Elemente in seine Erzählung ein, die von der originalen Wasserfrau/Undine zum Teil abweichen und sich eher den biedermeierlichen Vorstellungen unterwerfen. So ist, wie schon oben erwähnt, die kleine Seejungfrau unfähig, den Prinzen zu töten, auch wenn das ihren Tod bedeutet. Ihre Liebe geht so weit, daß sie sich selbst opfert, damit der Prinz und seine Braut glücklich in die Ehe eingehen können. Andersen geht also in seiner Tragik noch weiter als seine Vorgänger und stattet seine Wasserfrau mit einer außerordentlichen Leidens- und Liebesfähigkeit aus, die sie zur totalen Selbstaufopferung führen.

Ein weiterer wichtiger Unterschied zur Figur anderer Wasserfrauen ist die Tatsache, daß die kleine(!) Seejungfrau weder als verführerische Schönheit noch als hingeebene Ehefrau dargestellt wird. G. Beßler beruft sich auf Anna Maria Stuby, um zu erklären, daß diese Idee allein schon wegen der Unreife des «Wasserfräuleins» gar nicht denkbar ist, denn *als unbedarfte Jungfrau verharrt sie im „unverrückbaren Status eines entsexualisierten, engelhaften Geschöpfes“*. (Gabriele Beßler, 1995: 122). Gerade durch diese Unschuld wird die kleine Seejungfrau als «Findelkind», fast als Schwester behandelt, denn ihr fehlt die verführerische und bezaubernde Kraft, um den Prinzen zu erobern. Bei der Lektüre des Märchens erscheint die kleine Nixe dem Leser als ein engelhaftes junges Kind, für das die Heirat und die damit verbundenen ehelichen Pflichten einfach undenkbar sind. Die leidenschaftliche Liebe der Wasserfrau zum Ritter hat sich bei Andersens Nixe in eine platonische Beziehung verwandelt, in der jegliche sexuelle Konnotationen fehlen.

So wirkt das Bild des Mythos während des Biedermeiers stark domestiziert und «verunschuldigt»; und nichts hat diese Gestalt mit dem Luxuria-Motiv zu tun, das die Wasserfrauen in ihrer langen Existenzgeschichte so häufig geprägt hat. Mit der *lille Havfrue* hinterläßt Andersen eine unsterbliche Märchenfigur, die als «Lohn» für ihr Leid sogar zum Wahrzeichen Kopenhagens wurde.

Erst in den 70er Jahren erlangte die Wasserfrau-Metapher wieder erneute Wichtigkeit. Man sprach von irrealen Naturwesen mit einer auffälligen Tendenz zum Mythologischen. Die Romantik galt als weltfremd, dekadent und verlogen, und dort, wo man das Geister- und Märchenhafte liebte, bevorzugte man jetzt Geschöpfe von mythischer Größe und Kraftentfaltung. Sogar die Literatur des Realismus wurde von dieser Steigerung ins Mythische ergriffen. Nixenphantasien im bürgerlichen Realismus scheinen den Werten und Normen der Bürgerzeit völlig entgegengesetzt zu sein. Doch in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts kann man mit Überraschung feststellen, daß es fast keinen männlichen Autor gibt, der sich nicht mit diesem Motiv befaßte, wobei jedoch ein wichtiger Unterschied anzumerken ist: Es handelte sich dabei meistens nur um reine «Phantasien», die durch die Erzählsituation zum größten Teil verharmlost wurden und immer im Rahmen einer gewissen, dem Realismus inhärenten Distanz und Domestizierung standen (man denke z.B. an Storms *Schimmelreiter*). Die Tatsache, daß diese Phantasien im ausgehenden 19. Jahrhundert bei den deutschen Autoren einen so wichtigen Platz einnahmen, läßt sich im engen Bezug zum konservativ-autoritären Staatswesen und der Preußenideologie erklären. Die Entwicklung erscheint sogar logisch, denn in Deutschland wie im viktorianischen England herrschte eine ausgeprägte Prüderie und eine verdrängende Sexualmoral des Bürgertums. Die christlich-bürgerliche Morallehre stellte weiterhin alles Körperliche als sündig dar. So projizierten die Männer ihre erotischen Wünsche auf eine Phantasieebene, auf der keine Verbote im Wege standen. Die Wasserfrauen waren hierfür natürlich sehr geeignet. Ihre sexuelle Verlockung wurde als höhere Naturgewalt betrachtet, gegen die der Mann nicht

kämpfen konnte, und er blieb somit schuldlos. Im Bereich des Wunderbaren konnte ohne Gefährdung männlichen Selbstverständnisses über das Weibliche als das Andere, Unheimliche und Unfaßbare phantasiert werden.

Der literarisch-historische Prozeß dieser Zeit charakterisierte sich durch eine spezifisch männliche Einstellung zur Weiblichkeit, die den Frauentyp der *femme fatale* hervorbrachte, der gewiß auch Einfluß auf die Gestaltung der Wasserfrau hatte. Figuren wie Lulu, Salome, Lucrezia Borgia, Medusa, Kleopatra, Messalina oder Judith standen im Vordergrund. Der Begriff der *femme fatale* wurde zwar erst im 20. Jahrhundert geprägt, den Typ dieser dämonischen Frauen hat es aber wohl seit Lilith in jeder Epoche gegeben. In allen Fällen handelte es sich um Frauen, die die Männer durch eine überwältigende sexuelle Anziehungskraft in Gefahr brachten oder sogar in den Tod lockten. Verbunden mit dieser Kunst- und Kultfigur während des Impressionismus war immer das Erotisch-Pikante. Die Wasserfrau wurde nicht mehr im romantisch-poetischen Sinne dargestellt; Werke wie Wilhelm Jensens *Eddystone* (1872) oder Fontanes Skizzen zu *Oceane von Parceval* (1876-1882) stellten mit einer starken, die Epoche charakterisierenden Neigung zum Elementaren, leidenschaftliche, ungebärdige Meernixen dar. Der bürgerliche Realismus fand in Paul Heyse, Theodor Storm, Wilhelm Raabe und schließlich Theodor Fontane die Hauptrepräsentanten der Wasserfrauen-Prosa. «Das Seeweib», «Die Nixe», «Melusine», «Die Innerste» usw. sind einige Beispiele der Novellen, die wohl dem heutigen Leser weitgehend unbekannt sind.

Mit dem Jugendstil ging die Bewegung immer mehr ins Abstrakte über. Frauen wurden fast ausschließlich als nackte Naturwesen dargestellt: Nymphen, Nixen und Undinen. Was die ganze Epoche charakterisierte war auf jeden Fall die Erotik und ihr enger Zusammenhang mit dem Tod; beides sollte parallel zu einem Rückgriff auf die alten Mythen der Vorzeit, die die Romantik schon belebt hatte, betrachtet werden. Zusammenfassend wäre das Elementartheme des Jugendstils in Herbert Lehnerts Worten: *Liebe, Tod und Rausch*.

Gegen Ende des Jahrhunderts kommt es zum Abschied des Naturalismus, und so fiel um 1890 diese Endphase einer steigenden Poetisierungstendenz zum Opfer. So bemühten sich von nun an die Dichter und Künstler erneut darum, subjektive-stimmungshafte und symbolische Elemente in ihre Werke einzufügen. Um nicht als «poesielos» verschrien zu werden, verbreitete sich die Tendenz zu «neuromantischen» Aspekten, die den Jugendstil gewissermaßen charakterisierten.

Man setzt die Entstehung des Jugendstils oft mit der wachsenden Abneigung gegen die «Seelenlosigkeit» des modernen Wirtschafts- und Großstadtlebens, also die Mechanisierung der Gesellschaft, in Verbindung. So fand auch eine Abwendung von der häßlichen und korrumpierten Realität statt, die sich auf künstlerischem Gebiet in eine wehmütige Haltung übersetzte, die sich nach den vorindustriellen Zuständen sehnte. Dabei legte man sehr viel Wert auf Gefühle, Reize und Stimmungen.

Trotz mancher naturalistischer Restelemente kann man Gerhart Hauptmanns Märchendrama *Die versunkene Glocke* schon als Durchbruchwerk zur Neuroantik bezeichnen. Keiner der deutschen naturalistischen Autoren ist ganz auf ein Programm oder bestimmte Grundsätze festzulegen; sie alle wechselten, wie Hauptmann, die Stellung und nahmen bald romantische, bald klassische, impressionistische und realistische Tendenzen auf. So ist es zu erklären, daß *Die versunkene Glocke* eine völlige Abkehr vom naturalistischen Prinzip darstellt. Zu beobachten ist die Wendung von naturalistischer Exaktheit und Technik in eine romantische Traum- und Phantasiewelt.

Es handelt sich dabei um die Tragödie des Glockengießers Heinrich, dessen neue Glocke von bösen Berggeistern in den See gestoßen wird. Die Elfe Rautendelein heilt ihn in seinem Sterbebett mit übernatürlichen Kräften und verführt ihn, so daß er seine Familie verläßt, um zu ihr in das Reich der Berg-, Wald- und Wassergeister zu ziehen. Dort hat er vor, eine neue und noch nie vorher gesehene Glocke mit Hilfe der Elementargeister zu gießen. Doch auch dieses Werk mißlingt. Als er beschließt, zurück ins Tal zu kehren, ist es zu spät: seine Frau ist gestorben. Wieder ersteigt er den Berg in der Hoffnung, Rautendelein, die nach Heinrichs Verrat den Nöck (Wassernix) Nickelmann heiraten mußte, noch einmal zu sehen. Der von der alten Wittichen zubereiteten Zaubersrank, der ihm die alte Kraft und Rautendelein zurückschenkt, bringt ihm jedoch gleichzeitig den Tod, während ihn Rautendelein zum letzten Mal küßt.

Vor allem diese letzte Szene erinnert an Fouqués *Undine*, aber auch die eifersüchtige Bewachung des Nöck Nickelmann, der Undines Oheim Kühleborn entsprechen würde, und die überwältigende Liebe Rautendeleins stellen eine Wiederholung einiger Grundsituationen des Undinen-Stoffes dar. Paracelsus Gesetz erfüllt sich erneut, denn Heinrich muß aufgrund seiner Untreue sterben. In diesem Fall findet sogar ein doppelter Ehebruch statt, da der Glockengießer seine Frau betrügt, aber auch die Nixe verläßt (zu einer Heirat kann es ja nicht kommen), wofür er letztendlich und trotz seiner Reue bestraft wird. Das Beseelungsmotiv fehlt jedoch bei Hauptmann (genauso wie einige Jahre später in dem französischen Drama *Ondine*, 1939 von Jean Giraudoux).

Es handelt sich dabei um ein Märchendrama, in dem man (abgesehen von einigen naturalistischen Restelementen) bereits der ganzen Fabelwelt, wie sie der Jugendstil übernommen hatte, begegnet: dem faunischen Waldgeist Waldschrat, dem Wassergeist Nickelmann, dem elbischen Rautendelein, Elfen, Zwergen usw. Am auffallendsten ist jedoch die Charakterisierung der Wasserfrau in diesem Märchendrama: Rautendelein ist ein perfektes Beispiel für den oben erwähnten neuen (Wasser-) Frauentypus: Sie zeigt ihrem geliebten Heinrich gegenüber eine äußerst aggressive Liebe, die sogar zum Ehebruch mit seiner Frau führt, die er für die Wassernymphe verläßt. So ist die Wasserfrau in Hauptmanns Drama eine Verführerin, die den verheirateten Glockenschmied von seiner Frau trennt und das tragische Ende mit ihrem egoistischen Wesen herbeiführt.

Die Wassernymphe hat in diesem Werk negative Züge erhalten, die die Originalfigur nicht besaß. Weder die Meerfeyde der Stauffenbergersage noch Fouqués Undine stellten sich zwischen Mann und Ehefrau, während das «elbische Wesen», wie Hauptmann sie nennt, gewaltsam in die eheliche Beziehung eindringt und sie mit ihrer betörenden Schönheit und magischen Kräften zerstört. Rautendelein vertritt somit gewissermaßen das Bild der *femme fatale*, aber dazu eine überirdische *femme*, was den frommen Heinrich jeglicher sündhaften Schuld befreit, da er ihr machtlos gegenübersteht und ihren Liebeswünschen nachgeben muß, ohne es verhindern zu können. Die undinenhafte Nymphe kokettiert ständig mit ihrer erotischen Sensibilität, durchlebt aber keine Verwandlung wie Fouqués Undine, sondern bleibt ein gefühlloses Naturwesen.

Der Jugendstil stellt in Bert Herzogs Worten das *Untertauchen in eine algenhafte Unterwasserwelt des Ahnens und des Fühlens* (Hermann Jost, 1972: 160) dar, durch das man sich von der Realität, der Gesellschaft, der Industrie, der Großstadt, befreit. Das bedeutet eine Beschränkung für die Wasserfrau, die jetzt nichts weiter als ein ästhetischer Stimmungsträger ist. Ihr ganzes Unterwasserreich dient letzten Endes nur den literarischen Illusionen der Ästhetiker. Die eigentliche «Dämonie» des Motivs, wie man sie während der Romantik und in der Gründerzeit erfahren hatte, ist bis zum Extrem hin domestiziert, und wie Gabriele Beßler in bezug auf diese «Entwertung» des Mythos feststellt, *wich einstiger inhaltlicher Tiefgang vornehmlich formalen Zwängen* (Beßler, 1995: 147). Konstant und dem Zeitwandel beständig ist jedoch das Leid, das die Wasserfrau durchstehen muß, als ihr Liebhaber sie verläßt, und die umgehende und unvermeidbare Rückkehr in ihr Element.

RAUTENDELEIN. Komm zu dir, Heinrich! Heinrich!
HEINRICH. Sie klingt ... Gott helfe mir! Wer tat mir das?

Hör: wie sie dröhnt, wie der begrabne Laut,
das donnernde Gewühle aufwärts schwillt -
ein wenig ebbend, doppelt mächtig flutend.-

Gegen Rautendelein. Ich hasse dich, elbische Vettel! Fort,
verfluchter Geist! Fluch über dich und mich,
mein Werk und alles! - Hier! Hier bin ich, hier!
Ich komme ... komme! Gott, erbarm dich meiner!

Er rafft sich auf, bricht zusammen, rafft sich wieder auf und schleppt sich von hinnen.

RAUTENDELEIN. Komm zu mir, Heinrich! Bleib! - Vorbei ... vorbei.
(Gerhart Hauptmann, 1965: 389).

Wie die anderen Wasserfrauen ist auch Rautendelein beleidigt worden, wie diese kehrt auch sie in das Naturreich zurück, und wie in Mythos und Sage wird der Verrat an der Geschiedenen mit dem Tode bestraft. Doch bei Hauptmann erscheint diese Rückkehr in einem neuen Licht, denn auch Rautendelein scheint

bestraft zu werden: Sie muß nach Heinrichs Verrat nicht nur zurück ins Wasserreich, sondern fällt zudem und gegen ihren Willen dem Nöck Nickelmann zu, den sie haßt und verachtet. Dieses neue Element kann als Spiegelung der herrschenden gesellschaftlichen Ordnung interpretiert werden: Rautendeleins Hingebung in die Hände des Wassermannes scheint aufgrund «sozialer Vorschriften» zu geschehen. Die Naturgesetze sind auf die gesellschaftliche Ebene übertragen worden, und als Ehebrecherin muß die Wassernymphe ihre Strafe ergeben hinnehmen.

Um die Jahrhundertwende hat sich Undine also verwandelt. übriggeblieben von der so komplexen Figur des Mittelalters oder der Romantik ist nur die «Seelentraumfigur», die ihren Ursprung nur einer nie ganz erfüllten erotischen Sehnsucht verdankt. Ihre Naturwelt mit ihren Gesetzen und die komplexe Existentialproblematik der Wassernixe hat an Wert verloren und ist einer Sozialisierung zum Opfer gefallen.

Seit sich die Bourgeoisie als herrschende Klasse durchgesetzt hat, wird auch in den Kulturproduktionen des späten 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts deutlich, daß die Egalitätsansprüche, die im 18. Jahrhundert das Emanzipationsstreben des Bürgertums einleiteten, nur für den männlichen Vertreter der eigenen Klasse ernst gemeint waren. Die gesellschaftliche und soziale Unterdrückung der Frau wird mit ihrer kulturellen Unterdrückung vervollständigt. Das heißt also, daß die Frau als Kulturproduzentin zum größten Teil ausgeschlossen wird, doch um ihr Fehlen nicht auffällig zu machen, wird sie zum Feld männlicher Phantasie. Flaubert definierte in diesem Zusammenhang die Frau als «künstliches Werk»⁴, denn sie repräsentiert nur die ästhetische Seite, während dem Mann die schöpferische Kraft zusteht. Komplementär zu ihrer geschichtlichen Unterordnung erfährt die Frau also eine Beschränkung ihres Wertes innerhalb der Gesellschaft, und diese Problematik spiegelt sich in der Figur der Wasserfrau wider. Dieses beschränkte Bild bezieht sich also sowohl auf den Wassergeist als auch auf die Frau, und darauf wird es im fortgeschrittenen 20. Jahrhundert zum ersten Mal in der «Geschichte der Wasserfrauen» kritische Reaktionen und Redefinitionen des tradierten Mythos geben, aber dieses Mal (und zum ersten Mal) auch von Frauen⁵, die wohl einer eigenen ausführlichen Analyse bedürfen ...

⁴ «Die Frau ist ein Erzeugnis des Mannes. Gott hat das Weibchen geschaffen und der Mann die Frau; sie ist das Resultat der Zivilisation, ein künstliches Werk. In den Ländern, in denen jede geistige Kultur fehlt, existiert sie nicht, denn sie ist ein Kunstwerk im menschlichen Sinn; (werden aus diesem Grund alle großen allgemeinen Ideen weiblich symbolisiert?)» Zitat in: Silvia Bovenschen, 1979: 43.

⁵ Als repräsentativ dieser neuen Tendenz steht vor allem die Erzählung von Ingeborg Bachmann *Undine geht* (Leipzig: Reclam, 1973), aber auch feministische Manifeste wie z.B. Gabriele Kacholds «undink» (in: *zügel los*. Frankfurt am Main: Luchterhand, 1990) u.a.

LITERATUR

- ANDERSEN, HANS CHRISTIAN: *Die kleine Seejungfrau*. In: *Märchen und Historien*. Frankfurt am Main, Wien, Zürich: Büchergilde Gutenberg, 1965. 125-145.
- ARNIM, ACHIM VON UND CLEMENS BRENTANO: *Des Knaben Wunderhorn: Alte deutsche Lieder*. Stuttgart: Philipp Reclam, 1987.
- BECKER-CANTARINO, BARBARA: *Der lange Weg zur Mündigkeit*. München: dtv, 1989.
- BEBLER, GABRIELE: *Von Nixen und anderen Wasserfrauen*. Köln: DuMont, 1995.
- BOVENSCHEN, SILVIA: *Die imaginierte Weiblichkeit. Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1979.
- BRINKER-GABLER, GISELA (Hrsg.): *Deutsche Literatur von Frauen*. München: C.H. Beck, 1988.
- ENDRES, RIA: *Werde, was du bist. Frauenportraits*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1992.
- ENNEN, EDITH: *Frauen im Mittelalter*. München: C.H. Beck, 1987.
- FLOECK, OSWALD: «Die Elementargeister bei Fouqué und anderen Dichtern der romantischen und nachromantischen Zeit.» In: *Jahres-Bericht des k.k. Staats-Gymnasiums in Bielitz für das Schuljahr 1908/1909*. Bielitz 1909.
- FONTANE, THEODOR: *Oceane von Parceval. Entwurf zu einer Novelle*. In: *Undinenzauber. Von Nixen, Nymphen und anderen Wasserfrauen*. Stuttgart: Philipp Reclam, 1991. 277-292.
- HAUPTMANN, GERHART: *Die versunkene Glocke. Ein deutsches Märchendrama*. In: *Die großen Dramen*. Berlin: Propyläen Verlag, 1965.
- HERMAND, JOST: «Undinen-Zauber: Zum Frauenbild des Jugendstils.» In: J.H.: *Der Schein des schönen Lebens: Studien zur Jahrhundertwende*. Frankfurt: Athenäum, 1972. 147-179.
- KASCHNITZ, MARIE LUISE: «Undine.» In: *Zwischen Immer und Nie. Gestalten und Themen der Dichtung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977. 128-132.
- MAX, FRANK RAINER (Hrsg.): *Undinenzauber. Von Nixen, Nymphen und anderen Wasserfrauen*. Stuttgart: Philipp Reclam, 1991.
- MOOG, HANNA (Hrsg.): *Die Wasserfrau. Von geheimen Kräften, Sehnsüchten und Ungeheuern mit Namen Hans*. Köln 1987.
- MOTTE FOUQUÉ, FRIEDRICH DE LA: *Undine*. In: *Undinenzauber ...*, op. cit., 107-203.
- PARACELSUS, THEOPHRASTUS: *Werke. Philosophische Schriften*, besorgt von Will-Erich Peukert. Darmstadt 1967.
- ROEBLING, IRMGARD (Hrsg.): *Sehnsucht und Sirene*. Pfaffenweiler: Centaurus, 1991.
- RÖHRICH, LUTZ: *Erzählungen des späten Mittelalters und ihr Weiterleben in Literatur und Volksdichtung bis zur Gegenwart. Sagen, Märchen, Exempel und Schwänke*. Bern/München: Francke, 1962. Bd.I.
- STUBY, ANNA MARIA: *Lieb, Tod und Wasserfrau. Mythen des Weiblichen in der Literatur*. Opladen 1992.
- THEWELEIT, KLAUS: *Männerphantasien. Frauen, Fluten, Körper, Geschichte*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1993. Bd.I.
- WELLNER, SABINE: «Betrachtung des Undine-Motivs unter dem Gesichtspunkt der Integrationsleistung für eine patriarchalisch strukturierte Kultur». In: Großmaß, Ruth

- und Christiane Schmerl (Hrsg.): *Philosophische Beiträge zur Frauenforschung*. Bochum, 1981. 101-112.
- ZIEVERS, ISOLDE: *Undine. Tradition and Interpretation of an Archetypical Figure in German Literature*. New Brunswick (New Jersey) 1974.
- BECKER-CANTARINO, BÁRBARA: *Die Frau von der Reformation zur Romantik. Die Situation der Frau vor dem Hintergrund der Literatur - und Sozialgeschichte*. Bonn: Bouvier, 1995.
- HAUSEN, KARIN: «Die Polarisierung der 'Geschlechtscharaktere' – Eine Spiegelung der Dissoziation von Erwerbs- und Familienleben». In: *Sozialgeschichte der Familie in der Neuzeit Europas*, hrsg. von Werner Conze. Stuttgart: Klett, 1976.
- SCHLAFFER, HANNELORE: »Frauen als Einlösung der romantischen Kunsttheorie«. In: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* (1977) 21. 274-296.