

ALOIS WOLDAN

DAS RUSALKA-MOTIV BEI PUŠKIN,
ŠEVČENKO UND MICKIEWICZ
– EIN KOMPARATISTISCHER VERSUCH

SCHON IN DEN 1950ER JAHREN hat Dymitr Čiževsky bei seinem Versuch, bestimmte Züge im Werk von Adam Mickiewicz komparatistisch zu erklären, darauf hingewiesen, dass die Suche nach Einflüssen und Entlehnungen unzureichend und überholt sei; vielmehr müsse man nach einem weiteren, literarischen und außerliterarischen Kontext fragen, der erst das Auftreten von gemeinsamen Motiven, aber auch stilistischen Besonderheiten, erklären könne¹. Diese Ansicht ist inzwischen längst allgemein akzeptiert, sei es, dass man, was komparatistische Methoden betrifft, der Suche nach typologischen Analogien den Vorrang eingeräumt hat, sei es, dass man sich verstärkt der Kontextualisierung von Texten zuwendet. Die folgenden Ausführungen zum Motiv der Rusalka bei den drei größten slawischen Romantikern Aleksandr Sergeevič Puškin, Taras Hryhor'evyč Ševčenko und Adam Mickiewicz sollen zeigen, dass die erwähnte Ansicht Čiževskis immer noch gültig ist und als ein Impuls gesehen werden kann, um eine Forschungslücke zu schließen: ungeachtet zahlreicher Arbeiten zum Motiv der Rusalka in der russischen Literatur² gibt es keine vergleichenden Untersuchungen zu diesem

1 D. Čiževsky, *A Comparativist Looks at Mickiewicz*, in: *Adam Mickiewicz – Centenary symposium*. London 1955, S. 481.

2 Eine ganze Reihe deutschsprachiger Slawisten haben sich mit der russischen Rusalka beschäftigt: Maria Deppermann zeigt Rusalka-Figuren in der russischen Literatur von der Romantik bis zum Symbolismus auf (eadem, *Rusalka – Nixe der Slawen*, in: *Sehnsucht und Sirene. Vierzehn Abhandlungen zu Wasserphantasie*, hg. v. I. Roebeling.

Motiv in der polnischen und ukrainischen Literatur³, und ungeachtet einer noch viel größeren Anzahl von Arbeiten zu den Beziehungen zwischen Puškin und Mickiewicz einerseits und zwischen Mickiewicz und Ševčenko andererseits gibt es kaum Arbeiten, die dem Vergleich von Besonderheiten im Werk aller drei Autoren gewidmet wären. Das Rusalka-Motiv scheint eines der verbindenden Elemente nicht nur zwischen den erwähnten Dichtern, sondern auch der polnischen, russischen und ukrainischen romantischen Literatur zu sein, und stellt auch ein Argument dafür dar, dass man die polnische Romantik auch im ostslawischen Kontext betrachten sollte.

Eine intensive vergleichende Erforschung der Rusalki gab es schon in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, allerdings nicht in der Literaturwissenschaft, sondern im Bereich der Forschungen zur slawischen Mythologie und Ethnographie. So lässt sich ein großes Interesse an diesem Thema schon bei „Gründungsvätern“ der Slawistik wie Pavol J. Šafařík⁴ und Franz Miklosich⁵ feststellen, dazu kommen prominente russische Forscher wie I.P. Sacharov⁶ und A.N. Afanas’ev⁷. Die zu diesem Zweck gesammelten Texte, die häufig den Charakter kleiner Rusalki-Anthologien haben, dienten allerdings nur als Material, um Fragen der Etymologie und Mythologie zu klären. Das komparatistische Interesse stand hingegen bei den nicht-russischen Forschern im Vordergrund: während Miklosich die ost-, west- und südslawischen Rusalki deutlich von den Nymphen der griechisch-römischen Antike unterscheidet⁸, betont Witold Klinger deren Gemeinsamkeit: es handle sich um ein- und dieselbe Figur in einer gesamteuropäischen

Pfaffenweiler 1992, S. 269–292); Rainer Georg Grübel nennt neben zahlreichen russischen Rusalka-Bearbeitungen auch Mickiewicz’ Balladen *Rybka*, *Šwitezianka* und *Šwitez* (idem, *Sirenen und Kometen. Axiologie und Geschichte der Motive Wasserfrau und Haarstern in slavischen und anderen europäischen Literaturen*. Frankfurt–Bern–Berlin–New York–Paris–Wien 1995, S. 97–130); Gerlind Roth geht auf Puškins Dramenfragment *Rusalka* ein (eadem, *Hydropsie des Imaginären. Mythos Undine*. Pfaffenweiler 1996, S. 109–118).

- 3 Eine Ausnahme stellt diesbezüglich Svetlana Musienkos Arbeit zu Puškin und Mickiewicz dar (eadem, *Образ русалки в славянском фольклоре, у А. Пушкина и А. Мицкевича*, in: *Адам Мицкевич и польский романтизм в русской культуре*. Москва 2007, S. 204–217).
- 4 P.J. Šafařík, *Slovenské starožitnosti, Časopis Českého musea*, 1833, S. 257–273.
- 5 F. Miklosich, *Die Rusalien. Ein Beitrag zur slavischen Mythologie*. Wien 1864.
- 6 *Сказанія русскаго народа собранныя И.П. Сахаровым*. С.-Петербург 1885. Reprint: Москва 1989.
- 7 А.Н. Афанасьев, *Поэтические воззрєнія славян на природу*. Москва 1865–1868. Reprint: The Hague, Paris, Slavistic Printings and Reprintings, 1970.
- 8 F. Miklosich, op. cit., S. 17ff.

Geisterwelt⁹. Klinger, der bei seinen Ausführungen auch auf die Gestaltung der Rusalki in der slawischen Romantik zu sprechen kommt, beschränkt diese Figur jedoch auf den ostslawischen Raum, zieht eine Parallele zu den südslawischen Vile, zweifelt aber an deren Existenz im westslawischen Bereich, vor allem in der polnischen Kultur:

Mówiąc o rusałkach słowiańskich stwierdzam, że dotychczas nie zdobyłem pewności, czy lud polski zna o nich jakiegokolwiek podania – to bowiem, co się o nich u nas niekiedy słyszy, wygląda raczej na echo dość bogatej i z różnych stron płynącej tradycji literackiej, niż na oddźwięk autentycznej wiary ludowej.¹⁰

Es ist nicht unsere Absicht diese Hypothese zu verifizieren, es steht für uns aber außer Zweifel, dass sich auch in der polnische Literatur Texte finden, in denen das Rusalka-Motiv anzutreffen ist.

Anhand der zahlreichen Rusalki-Texte aus der Folklore kann das Erscheinungsbild und die Funktion dieser Wesen dargestellt werden:¹¹ Rusalki sind junge, weibliche Wesen, die in der Nähe von Gewässern, aber auch auf Bäumen¹² anzutreffen sind; sie haben langes, oft nasses, grünes oder blondes Haar, lange Beine (im Unterschied zum Fischschwanz der westeuropäischen Nixe), und üppige Brüste. Sie können über eine lockende Stimme verfügen, können aber auch stumm sein. Sie sind keine genuinen Wassergeister, sondern aus Menschen entstanden, die eines unnatürlichen Todes gestorben sind¹³ – Frauen, die Selbstmord begangen haben, Kinder, die ohne Taufe verstorben sind. Die Aktivitäten der Rusalki zielen vor allem auf Männer, welche sie mit ihren erotischen Reizen anlocken, um sie dann zu Tode zu bringen – entweder durch Kitzeln oder durch Ertränken. Mit Hilfe christlicher Riten können Rusalki einerseits zu Menschen, andererseits unschädlich gemacht werden. Schließlich werden die Rusalki aufgrund der Etymologie ihres Namens mit den Rusalienriten des vorchristlichen agrarischen Kalenders, die sich mit der christlichen Pfingstwoche überschneiden, in Verbindung gebracht¹⁴.

9 W. Klinger, *Wschodnio-europejskie rusałki i pokrewne postaci demonologii ludowej a tradycja grecko-rzymska*. Lublin–Kraków 1949, S. 13–39.

10 Ibidem, S. 15.

11 Vgl. N.K. Moyle, *Mermaids (Rusalki) and Russian Beliefs about Women*, in: *New Studies in Russian Language and Literature. Presented to Bayara Aroutunova*, ed. by A. Lisa Crone & C.V. Chvany. Columbus, Ohio 1986, S. 221–238.

12 Der Baum als Brücke zwischen Erde und Himmel ist ein Ort, der dem ontologischen Zwischenstadium der Rusalki besonders entspricht (vgl. Grübel, op. cit., S. 102).

13 In diesem Punkt polemisiert W. Klinger mit A. Brückner, der die Rusalki einfach mit Personifizierungen von Wasser- und Flussnamen gleichsetzt (idem, op. cit., S. 14–15).

14 Vgl. F. Miklosich, op. cit., S. 5–7; G. Grübel, op. cit., S. 99–96.



Der chronologisch erste Rusalka-Text Puškins, die gleichnamige Ballade aus dem Jahr 1819 (Erstveröffentlichung 1826), hat weder in der reichen Sekundärliteratur zum Werk des Dichters noch im Rahmen der Rusalka-Thematik größere Beachtung gefunden, ungeachtet ihres Titels. Ein erstes Mal wird das Rusalka-Motiv mit der Gattung der Ballade verbunden, die eben erst in Russland Eingang gefunden hat. In den 7 Strophen zu je 8 Zeilen schildert der Erzähler das Schicksal eines Mönches, der Opfer einer Rusalka wird; dabei bewegt sich die Ballade zwischen Anleihen bei der Folklore und einer deutlichen Parodie dieses Modells. Schon die Szenerie – Wasser und Wald („Над озером, в глухих дубровах“¹⁵) entspricht dem Wohnort der Rusalka in der Folklore, so wie auch ihre äußere Erscheinung – sie ist weiß, nackt („Бела, как ранний снег холмов, / Выходит женщина нагая“) und kämmt ihr feuchtes Haar („И чешет влажные власы“); auch lockt sie den Alten mit Gesten und mit Worten („кивает головою, / целует из дали шутя, [...] зовет Монаха, нежно стонет“), so wie ihr Vorbild in der Folklore. Der parodistische Charakter wird spätestens dort deutlich, wo das Opfer der Verführung ein alter Einsiedler und nicht ein junger Mann ist, und wo anstelle des vom Eremiten ersehnten Todes („И лишь о смерти вожденной / Святых угодников молил“) ein banaler Tod durch Ertrinken tritt: bewusst lässt der Erzähler offen, ob die Rusalka den Mönch in ihr Reich unter Wasser geholt oder ob er selbst sich ins Wasser gestürzt hat – die Leiche des Mönchs, die auf dem See treibt, lässt beide Deutungen zu („И только бороду седую / Мальчишки видели в воде“). Parodie der Verführung durch die Rusalka einerseits, Aufnahme des weltliterarischen Topos von der Verführung des Eremiten in der Einöde andererseits, und Kritik am Mönchstum und dessen Ideal des Zölibats – alle diese Momente verbindet Puškin in seiner ersten Rusalka-Ballade. Die Großschreibung des Mönchs („Монах“) könnte ein Hinweis darauf sein, dass nicht nur ein bestimmter alter Eremit, sondern der Mönch schlechthin empfänglich ist für die Verführung durch eine ungehemmte weibliche Sexualität. Jedenfalls scheint die von der Rusalka verkörperte heidnische Magie scheint stärker zu sein als jegliche christlich-asketische Praxis.

Zum Puškin'schen Rusalka-Kontext kann auch ein Text gezählt werden, der auf den ersten Blick überhaupt nichts damit zu tun hat – die Ballade *Утопленник*¹⁶ (1828), die vom Autor bei der Erstveröffentlichung mit dem

15 Alle Zitate aus der Ballade nach: А.С. Пушкин, *Полное собрание сочинений*. Т. 2, ч. 1: *Стихотворения 1817–1825*. Москва–Ленинград 1947, S. 96–97.

16 Über den Titel ergibt sich allerdings ein Bezug zu eindeutigen Rusalka-Texten wie Gogols' *Майская ночь или утопленница* (1831) oder Ševčenko's *Утоплена* (1841).

Untertitel „простонародная песня“¹⁷ versehen wurde, einem Hinweis auf die von den slawischen Romantikern so geschätzte Herkunft aus der Folklore (vgl. Mickiewicz’ „pieśń gminna“). In den Netzen eines Fischers verfangt sich eine männliche Leiche, die dieser zurück ins Wasser stößt, um keine Schwierigkeiten mit den Behörden zu haben. Schon in der folgenden Nacht erscheint dem Fischer der lebende Leichnam, um in Zukunft einmal im Jahr ihm am Jahrestag des Geschehens zu erscheinen und ihn in Angst und Schrecken zu versetzen. An der Oberfläche dieser Ballade also keine Spur von einer Rusalka, sondern das Gegenteil: nicht eine schöne, verführerische, lebendige Frau kommt aus dem Wasser, sondern ein abstoßender, halb verfault, toter Mann, der vom Erzähler mit aller Expressivität beschrieben wird. Es gibt also keinerlei erotische Beziehung zwischen dem Fischer und dem Wesen aus dem Wasser, das noch dazu erst bei der nächtlichen Erscheinung lebendig wird. Auch hat der Kontakt mit dem Wasserwesen für den Fischer keine gravierenden Folgen in dem Sinn, dass er ins Wasser hinuntergezogen würde oder ertrinken müsste. Allerdings kann die jährlich wieder kehrende, beunruhigende Erscheinung als eine Strafe angesehen werden, die dem Fischer für sein nicht korrektes Verhalten mit dem Wasserwesen auferlegt wird.

Worin aber bestand das fehlerhafte Verhalten des Fischers, der im Text immer als „мужик“ bezeichnet wird? Er hat die Leiche, die sich in seinen Netzen verfangen hat, nicht christlich begraben – ein kleiner Hinweis darauf findet sich im Text an der Stelle, als die ins Wasser zurückgestoßene Leiche an einem Friedhof vorbeitreibt („И мертвец вниз поплыл снова / за могилой и крестом“¹⁸) – und sie damit zum Herumirren nach dem Tod verurteilt. Damit ist eine Parallele zu jenen ungetauften Kindern oder auch weiblichen Selbstmördern gegeben, die nach ihrem Tod zu Rusalki werden, weil ihnen kein christliches Begräbnis zuteil geworden ist.

Neben diesem religiösen Element, das bereits in der *Rusalka*-Ballade angeklungen war und in dem auch ein Bezug der erwähnten Ballade zu „klassischen“ Rusalka-Texten gegeben ist, besteht aber die wichtigste strukturelle Gemeinsamkeit in der Wechselwirkung zwischen Personen vom Land und aus dem Wasser, welche unterschiedliche Dimensionen der Wirklichkeit verkörpern: eine rein empirisch fassbare Dimension (die Welt des Fischers) wird durch eine nicht empirische ergänzt, die Erscheinung der zum Leben erwachten Leiche. Das nicht Empirische greift nicht nur in die empirische Welt ein, sondern ist ein notwendiger Bestandteil dieser, eine Art Verlänge-

17 А.С. Пушкин, *Полное собрание сочинений*. Т. 3, ч. 2: *Стихотворения 1826–1836*. Сказки. Москва–Ленинград 1949, S. 667.

18 Ibidem, S. 118.

rung der Welt des Landes in die des Wassers. Religiöse und dämonische Deutungen werden zusätzlich aufgeboten, um den Übergang zwischen diesen beiden Bereichen der Wirklichkeit zu motivieren. Mit der nicht empirisch fassbaren Dimension der Wirklichkeit ist zugleich ein wichtiges Moment romantischer Weltanschauung angesprochen, das mit dem Rusalka-Motiv generell in Verbindung steht.

Der am meisten beachtete Puškin'sche Rusalka-Text ist ein Dramenfragment, das 1829–1832 entstanden ist, aber erst nach dem Tod des Dichters 1837 in der Zeitschrift *Sovremennik* veröffentlicht wurde, wobei der Titel *Rusalka* wahrscheinlich von V.A. Žukovskij stammt¹⁹. Dieses aus sechs Bildern bestehende, in 5 hebigen Jamben abgefasste Drama bringt im ersten Bild eine Lokalisierung des Motivs („Берег Днепра. Мельница“²⁰), welche das Geschehen an einem konkreten Fluss, dem Dnepr, stattfinden lässt. Im ersten Bild verlässt ein Fürst seine Geliebte, eine Müllerstochter, weil er standesgemäß heiraten muss. Er will das Mädchen mit einem Geschenk, einem kostbaren Halsband, abfinden – eine Lösung, die dem geldgierigen Vater des Mädchens sehr recht wäre. Das Mädchen aber, das vom Fürsten ein Kind erwartet, wirft das Geschenk in den Fluss, um sich dann selbst hineinzustürzen. In diesem Bild verknüpft der Autor zwei Motive – das Motiv vom betrogenen Mädchen, das in der russischen Literatur seit Karamzins *Bednaja Liza* populär war (der Standesunterschied zwischen dem Verführer und der Verführten, aber auch das reiche Geschenk zur Abfindung der verlassenen Geliebten erinnern daran) und das Rusalka-Motiv, das weibliche Selbstmörderinnen zu Rusalki werden lässt.

Bevor aber erst im vorletzten Bild (Nr. 5, „Днепровске дно“) klar wird, dass aus der Müllerstochter die Königin der Rusalki geworden ist, welche ganz dem Modell der Folklore entsprechend auf dem Flussgrund in einem Palast wohnt, konzentriert sich die Handlung auf den ungetreuen Fürsten, der im Bild zwei („Княжеский терем“) eine Fürstin heiratet, mit der er aber nicht glücklich wird, und im Bild vier („Днепр. Ночь“), von Gewissensbissen geplagt, ans Dnepr-Ufer zurückkehrt, um dort dem verrückt gewordenen Müller wieder zu begegnen. Die zahlreichen Rusalki, die als eine Art kollektiver Protagonist diese nächtliche Szenerie bevölkern, erinnern einmal mehr an die Folklore. Im bereits erwähnten 5. Bild tritt nicht nur die ehemalige Müllerstochter als Königin („царица, старшая русалка“), sondern auch deren

19 Vgl. W. Zidarič, *La „Rusalka“: Origines et structure du drame en vers achevé de Puškin*, in: *Revue des Études Slaves*, 1999, t. 71, fascicule 2, S. 310.

20 Alle Zitate aus dem *Rusalka*-Drama nach: А.С. Пушкин, *Полное собрание сочинений*. Т. 7: *Драматические произведения*. Москва-Ленинград 1935, S. 187–212.

Tochter, ein jetzt siebenjähriges Mädchen („русалочка“) auf, das zum Werkzeug der Rache der betrogenen Mutter werden und den treulosen Fürsten ins Reich unter dem Wasser locken soll. Dass aus der Beziehung zwischen einer Rusalka und einem irdischen Mann ein Kind entsteht, findet sich sowohl in Texten der Folklore²¹ wie auch in zahlreichen anderen Rusalka-Bearbeitungen in den slawischen Literaturen, auf die noch einzugehen sein wird. Die Tochter des Fürsten und der Müllerstochter, von ihrem ontologischen Status auch ein Wasserwesen, kann aber im erhaltenen Text ihre Funktion nicht mehr wahrnehmen – nach ihrem ersten Zusammentreffen mit dem Fürsten, ihrem Vater am Ufer des Flusses, bricht die Handlung am Beginn des 6. Bildes („Беper“) ab.

Schon im 19. Jahrhundert hatte man mehrmals versucht, Puškins Fragment zu Ende zu schreiben (A.I. Štukenberg 1866, Ja.A. Bogdanova 1877, und vor allem D.P. Zuev 1897, der vorgab, das authentische Ende entdeckt zu haben)²², der erste und erfolgreichste Versuch jedoch stammt von A.S. Dargomyžskij, der 1856 für seine Oper *Rusalka* Puškins Drama als Libretto adaptierte und es dazu fertigstellte: im 2. Bild des 4. und letzten Aktes lockt Rusaločka den Fürsten ans Ufer, der Müller stößt ihn ins Wasser und die Rusalki legen die Leiche des Fürsten ihrer Königin zu Füßen. So hat sich die betrogene Müllerstochter an ihrem Verführer gerächt – ein Gedanke, den diese Figur schon in Puškins Text äußert: „Прошло семь долгих лет – я каждый день / О мщеньи помышляю“²³. Es ist hier nicht der Ort, einen ausführlichen Vergleich zwischen dem Drama und dem darauf basierenden Libretto anzustellen – auch das ist eine lohnende komparatistische Aufgabe, die sich im Kontext der Puškin'schen *Rusalka* ergibt – es ist aber anzumerken, dass dieses Ende einer gewissen, in der Folklore wie auch der Literatur vorgegebenen Logik nicht entbehrt: wenn sich der menschliche Partner der Rusalka nicht an Versprechungen oder Bedingungen hält, dann ereilt ihn eine gerechte Strafe und kann sich die Rusalka als unbarmherzige Rächerin erweisen.

Ein solches Ende war allerdings für viele Forscher nicht glaubwürdig; während B. Gorodeckij der Ansicht war, dass das Werk deshalb unvollendet sei, weil der Autor nicht mehr zu einer geplanten Umarbeitung gekommen sei²⁴, vertritt N. Berkovskij die Auffassung von einem offenem Ende, weil es

21 *Женитьба на русалке*, in: *Библиотека русского фольклора. Народная проза*. Москва 1992, S. 421–422.

22 Н. Берковский, *Народно-лирическая трагедия Пушкина («Русалка»)*, in: *Русская литература*, 1958, № 1, S. 110; W. Zidarič, op. cit., S. 310f.

23 А.С. Пушкин, *Полное собрание сочинений*. Т. 7, S. 211.

24 Б.П. Городецкий, *Драматургия Пушкина*. Москва-Ленинград 1953, S. 315.

nicht um Rache am Verursacher des Übels ginge, sondern um aktiven Widerstand gegen den Feind aus der Oberschicht, einen Widerstand, den der Autor aber nicht zu gestalten wusste²⁵. Einen entscheidenden Schritt weiter ging V.E. Recepter in den 1970er Jahren, als er in zwei Studien²⁶ zu zeigen versuchte, dass das *Rusalka*-Drama überhaupt kein Fragment, sondern ein abgeschlossener Text sei – indem er die Reihenfolge des Szenen umstellte. Anlass dafür bietet eine Notiz betreffend den Bauplan des Stücks, die Puškin auf dem letzten Blatt der Handschrift hinterlassen hat. Dieser Notiz zufolge sei als Schluss jene Szene anzusehen, in der die von der Fürstin ausgeschickten Jäger den Fürsten am Flussufer stellen und zur Rückkehr an seinen Hof bewegen (im vierten Bild, „Днепр. Ночь“)²⁷. Ein tragisches Ende wie der Tod des Fürsten im Fluss und die Rache der Müllerstochter hätte Puškin nie geplant, es sei nur durch die falsche Anordnung der Szenen bei der Erstausgabe suggeriert worden. Mit der Rückkehr des Fürsten sei die Handlung nach außen wie auch in ihrer inneren Logik abgeschlossen, an die Stelle der Rache der *Rusalka* trete ein lebenslanges Schuldbewusstsein und die Erkenntnis eine Chance auf wahre Liebe auf immer vertan zu haben²⁸.

So wird die Frage nach der Unvollendetheit bzw. Vollendetheit des Dramas bzw. nach der Offenheit bzw. Geschlossenheit seiner Komposition zum wichtigen Kriterium für die Interpretation. Recepter hatte sich gegen eine Rache der *Rusalka* im traditionellen Sinn – so wie in Dargomyžskijs Oper – ausgesprochen, und ähnlich argumentiert der französische Slawist Walter Zidarič, der als einer der wenigen Recepters Ansicht von der geänderten Szenenfolge übernommen hat: weder von Rache, noch von Versöhnung könne hier die Rede sein, es ginge eher um eine ewige Verdammtheit beider Protagonisten²⁹. Demgegenüber betont Maria Deppermann, ohne auf die Problematik der textuellen Überlieferung von Puškins Drama einzugehen, „das Recht des betrogenen Mädchens auf Vergeltung“³⁰, und spitzt Gerlinde Roth

25 Н. Берковский, *op. cit.*, S. 110–111.

26 В. Рецетер, *Над рукописью «Русалки»*, in: *Вопросы литературы*, 1976, № 2, S. 219–262; *idem*, *О композиции «Русалки»*, in: *Русская литература*, 1978, № 3, S. 90–105.

27 Vgl. *idem*, *op. cit.* (1978), S. 100–101.

28 *Ibidem*, S. 99–100.

29 „[...] puisque ni la vengeance ni la pacification ne sont possibles. Toutefois, cela n'est synonyme ni d'oubli de la part de l'héroïne ni d'effacement en ce qui concerne la faute du Prince. En modifiant le final de son drame, grâce au nouvel ordre des scènes, Puškin opère une cristallisation des sentiments des deux protagonistes, qui fixe à jamais leur destin, au-delà du temps, comme une éternelle damnation” (W. Zidarič, *op. cit.*, S. 317).

30 M. Deppermann, *op. cit.*, S. 275.

diese Ansicht genderkritisch zu, wenn sie vom „Recht auf Revanche, das Puschkin der verratenen Frau einräumt, ein[em] männliche[n] Recht [spricht], was [...] Rusalka nicht zu einer Person, sondern zu einem anderen Typus macht: dem der Rächerin“³¹.

Ohne auf andere Fragen der Interpretation einzugehen, muss im Zusammenhang mit Puškins *Rusalka* ein weiteres Problem zumindest erwähnt werden, das sich vom Standpunkt der Komparatistik den genetischen Beziehungen zuordnen lässt – die Abhängigkeit des *Rusalka*-Dramas vom österreichischen Singspiel *Das Donauweibchen* (1798)³², welches in einer Adaptierung von N.S. Krasnopol'skij als *Dneprovskaja Rusalka* ab 1803³³ als komische Zauberoper auf den russischen Bühnen ungeheuren Erfolg hatte³⁴. Puškin kannte diese Oper, deren Textbuch befand sich in seiner Bibliothek, und er zitiert im 2. Buch des *Onegin* eine Zeile aus einer berühmten Arie: „Приди в чертог ко мне златой“³⁵. Abgesehen von der gleichen Lokalisierung am Fluß Dnepr sowie einigen sujetären Parallelen (vor allem der Hochzeit des männlichen Protagonisten im zweiten Teil) scheint die Abhängigkeit der Puškin'schen *Rusalka* vom österreichischen *Donauweibchen* nicht allzu groß zu sein, Puškin hat sich viel mehr an der regionalen Folklore als an der adaptierten Zauberoper orientiert, darin sind sich die Interpreten einig³⁶. Die Frage nach weltliterarischen Abhängigkeiten geht aber über die erwähnten Bezüge zur österreichischen Vorlage hinaus, Berkovskij hat auf den Don Juan-Kontext verwiesen, in welchen Puškins *Rusalka* aufgrund der Verführerfigur und der Verführten aus dem Bauernstand einzubeziehen sei³⁷, aber auch auf den

31 G. Roth, op. cit., S. 110.

32 K.F. Hensler, *Das Donauweibchen. Ein romantisch-komisches Volksmärchen mit Gesang in drei Aufzügen nach einer Sage der Vorzeit*. Dieses Stück wurde auf der Marinellischen Schaubühne in der Wiener Leopoldstadt aufgeführt, die Musik dazu stammte von Ferdinand Kauer (1751–1831), einem zu seiner Zeit sehr bekannten und erfolgreichen Komponisten.

33 Insgesamt kam es zu vier unterschiedlichen Fassungen bzw. Folgen dieser Oper, deren dritte unter dem Titel *Леста, днепровска русалка* lief (1805). In Ergänzung zur Musik von Kauer schrieb Stepan Davydov weitere Nummern. Der Text der vierten Fassung stammte von A. Šachovskoj (vgl. W. Zidarič, op. cit., S. 308–309).

34 In der Wissenschaft wird diese Abhängigkeit schon seit 1900 diskutiert (vgl. Н. Берковский, op. cit., S. 106).

35 А.А. Гозенпуд, *Пушкин и русский театр десятих годов XIX в.*, in: *Пушкин. Исследования и материалы*. Т. 17–18. Ленинград 1986, S. 57.

36 Н. Берковский, op. cit., S. 107; W. Zidarič, op. cit., S. 309; G. Roth, op. cit., S. 111.

37 „«Русалка» – особая русская версия Дон Жуана, в русской версии крестьянский роман был уже не эпизодом, но законным образом наполнил все“ (Н. Берковский, op. cit., S. 105).

unserer Meinung nach viel wichtigeren Kontext von Friedrich de la Motte Fouqués *Undine* (1811)³⁸, welche, von V.A. Žukovskij ins Russische übersetzt, 1837 als selbständige Publikation erschienen war. Ähnlich wie de la Motte Fouqués Erzählung deutsche Opernkomponisten inspiriert hatte (E.T.A. Hoffmann, 1814; A. Lortzing, 1845), kam es auf Basis der russischen Übersetzung zu *Undina*-Opern von A.F. L'vov (1848) und P.I. Čajkovskij (1869 – diese Oper wurde allerdings vom Komponisten selbst vernichtet)³⁹. Auf de la Motte Fouqués Vorlage beruht schließlich auch Jaroslav Kvapils Drama *Rusalka* (1900)⁴⁰, das erst als Libretto für Antonín Dvořáks gleichnamige Oper (1901) bekannt wurde. Hier tut sich ein bislang kaum erforschter Kontext zwischen europäischer Undine und slawischer Rusalka, zwischen literarischer Vorlage, Libretto und Oper andererseits auf, der im Kontext dieser Arbeit nicht erörtert werden kann, der aber als Herausforderung für komparatistische Fragestellungen zumindest angesprochen werden soll.

Zurück zum Puškin'schen *Rusalka*-Kontext, zu dem noch ein weiterer Text gehört, das epische Lied *Яныш королевич* aus der Sammlung *Песни западных славян* (1834), die der Dichter zum größeren Teil aus der Sammlung *La Guzla, ou choix de poésies Illyriques, recueillis dans la Dalmatie, la Croatie et l'Herzégovine* (1827) von Prosper Mérimée übernommen hatte⁴¹. Von den 16 Liedern dieser Sammlung stammen 11 von Mérimée, 2 aus Vuk St. Karadžić *Srpske narodne pjesme* und 3 hat Puškin selbst verfasst, darunter das genannte. Dieser kürzere Text, der aufgrund fehlender Strophengliederung und Langzeile eher an die epischen Lieder der slawischen Folklore als an die westeuropäische Ballade erinnert, erzählt eine ähnliche Geschichte wie das *Rusalka*-Drama und wurde deshalb auch mit diesem in Zusammenhang gebracht: der Königsson Janyš liebt Elica, läßt sie aber im Stich, weil er die tschechische Königin Ljubusa heiratet. Er will die ursprüngliche

38 Obwohl *Undine* die bei weitem bekannteste Bearbeitung der Wasserfrau in der deutschen Literatur ist, ist diese Novelle nicht völlig eigenständig, sondern lässt sich auf das erwähnte *Donauweibchen* von Friedrich Hensler bzw. einen noch älteren Roman von Christian August Vulpius, *Die Saal-Nixe*, zurückführen. Diese komplexe Bezugsgeschichte hat Andreas Kraß geklärt (vgl. idem, *Meerjungfrauen. Geschichten einer unmöglichen Liebe*. Frankfurt am Main 2010).

39 В.Е. Чешихин, *История русской оперы (с 1674 по 1903 г.)*. С.-Петербург 1905, S. 286–288.

40 Vgl. das Vorwort in: J. Kvapil, *Rusalka. Lyrická pohádka s hudbou Antonína Dvořáka*. Praha 1910.

41 Vgl. dazu das Vorwort des Autors: *Песни западных славян, Предисловие*, in: А.С. Пушкин, *Полное собрание сочинений*. Т. 3, ч. 1: *Стихотворения 1826–1836*. Москва–Ленинград 1948, S. 334–336.

Geliebte mit Geld und Schmuck abfinden, sie aber stürzt sich in den Fluß Morava, wo sie eine Tochter gebiert, die sie Vodjanica nennt. Drei Jahre später kommt der Königssohn wieder an die Morava; als er im Fluß sein Pferd trinkt, taucht Vodjanica auf und gibt sich als seine Tochter zu erkennen. Die Tochter arrangiert ein Treffen mit ihrer Mutter, der einstigen Geliebten, die jetzt Königin über alle Flüsse und Seen ist. Das Treffen kommt zustande, Elica kommt aber kein zweites Mal zu Janyš ans Ufer, ihm bleibt die traurige Einsicht, dass er mit seiner Königin nie so glücklich sein wird, wie er mit der Geliebten war: „Против солнышка луна не пригреет, / Против милой жена не утешит“⁴².

Deutlicher noch als im Fall des *Rusalka*-Dramas ist die konkrete geographische Lokalisierung, vor allem über den Fluß Morava (dt. „March“) in Mähren. Mit der Königin Ljubusa ist zweifellos Libuše gemeint, eine zentrale Gestalt tschechischer historischer Legenden; der Vorname Janyš erinnert eher an polnisch Janusz, passt aber auch in ein westslawisches Milieu, während der Name der Geliebten Elica eher in den südslawischen Raum verweist. Eine solche Verortung ist zum einen vom Übertitel der ganzen Sammlung her zu verstehen – es soll ja ein westslawisches Lied sein, das hier präsentiert wird – sie verbindet zum anderen das Rusalka-Motiv mit regionalen, in diesem Fall mit dem Fluß Morava verbundenen Sagen.

Die regionalen Akzente überlagern in dieser Ballade auch die sozialen, der Standesunterschied zwischen dem Königssohn Janyš und der jungen schönen Elica wird nicht betont⁴³, ganz im Unterschied zur sozialen Diskrepanz zwischen dem Fürsten und der Müllerstochter im *Rusalka*-Drama. Auch die Figur des Vaters des betrogenen Mädchens fehlt im Lied vom Königssohn Janyš – gerade der Müller hatte mit seinen Kommentaren zur Akzentuierung der sozialen Dimension in *Rusalka* beigetragen. Dafür aber entsprechen die weiblichen Figuren, von der Geliebten, die zur Herrscherin über die Gewässer wird („царица водяная“), über die gemeinsame Tochter mit dem Königssohn bis hin zur königlichen Ehefrau des Helden völlig dem Figurenensemble des Dramas. Beachtung verdient der Schluss des Liedes – es gibt kein tragisches Ende, keinen Tod oder Untergang des ungetreuen Liebhabers, keine Rache der Rusalka, sondern nur eine Belehrung bzw. Einsicht, die bei aller scherzhaften Formulierung im Stil der Folklore dennoch eine tragische ist: der Held hat mit seiner Untreue auch sein weiteres Glück im Leben vertan. Dieses Ende erinnert an jene Interpretation des *Rusalka*-Dramas, die den Fürsten

42 Ibidem, S. 363.

43 Vgl. Б.П. Городецкий, op. cit., S. 314.

nicht als Leiche am Flussgrund, sondern als gebrochenen Menschen in seiner alten Umgebung sieht – man hatte umgekehrt auch das Ende von *Яньши королевич* als Argument für den ähnlichen Ausgang des unvollendeten Dramas gewertet⁴⁴.



Taras H. Ševčenko greift in einem seiner frühesten Gedichte, *Причинна*, 1837 entstanden und 1841 im Almanach *Ластівка* veröffentlicht⁴⁵, das Rusalka-Motiv auf, ohne es direkt in die Handlung zu integrieren. Die Titelheldin, ein namentlich nicht genanntes Mädchen, hat den Verstand verloren (darauf verweist die Etymologie des Wortes „причинна“), weil, wie sie vermutet, ihr Geliebter in der Ferne gestorben ist. Als er zurückkommt und sein Mädchen nur mehr tot vorfindet, nimmt auch er sich das Leben. Mit dem Blick auf die beiden Gräber, in denen die Liebenden ihre Ruhe gefunden haben, endet der Text, der in der Forschung zumeist als Ballade bezeichnet wird – dagegen sprechen die fehlende Strophengliederung, der Wechsel im Versmaß, die unterschiedlichen Zeilenlängen und auch die ausführlichen Kommentare des Erzählers – alles Charakteristika der epischen Folklore⁴⁶, die ja Ševčenko wie kein anderer ukrainischer Dichter für sein Werk anzueignen verstand.

Schon die Ausgangssituation ist anders als in den erwähnten Puškin'schen Rusalka-Versionen – es gibt weder einen Standesunterschied zwischen den beiden Liebenden noch einen Verführer und eine Verführte – der junge Kosač, den das Mädchen liebt, geht nicht weg, weil er eine andere heiraten will, sondern weil er – wohl in Folge eines Befehls – weggehen muss. Die große Liebe, die an äußeren, vom Erzähler nicht näher genannten Umständen scheitert, ist das zentrale Motiv der Erzählung, das erst über den Selbstmord des Mädchens mit dem Rusalka-Motiv in Verbindung gebracht wird: das Mädchen stürzt sich von einem hohen Baum – der Baum als bevorzugter Ort der Rusalki erinnert an alte Schichten der Folklore – auf die Erde, bevor die Rusalki es zu Tode kitzeln. Sie wird auch nicht zur Rusalka, sondern liegt erlöst in ihrem Grab, während die Rusalki Nacht für Nacht aus dem Fluss auftauchen.

44 Vgl. В. Рецпетер, op. cit. 1978, S. 99; W. Zidarič, op. cit., S. 317.

45 Vgl. *Коментарі*, in: Т. Шевченко, *Повне зібнання творів у дванадцяти томах*. Т. 1: *Поезія 1837–1848*. Київ 1989, S. 417–419.

46 Auf die Herkunft der Balladen Ševčенокos aus der Folklore, die deren spezifische Ausprägung erklären kann, verweist М. Нагорний, *Шевченко і народна поезія*, in: *Наукові записки Київського Державного Університету ім. Т.Г. Шевченка*. *Збірник філологічного факультету*, 1939, № 1, S. 164–165.

Mit einer geographischen Bestimmung („Реве да стогне Дніпр широкий“⁴⁷) wird auch die dämonische Welt der Wassergeister als quasi notwendiger ethnographischer Hintergrund evoziert und in handlungsneutralen Genre-Szenen eingebracht: während das von Sinnen gekommene Mädchen in der Nacht durch den Wald am Fluss eilt, kommen die Rusalki vom Flussgrund herauf, um sich im Mondlicht zu wärmen – der Mond als die Sonne der Wassergeister ist eine typische Vorstellung aus der Folklore: „А з неба місяць так і сяє / [...] з Дніпра повиринали / Малії діти, сміючись. Ходимо гріться! – закричали. – / Зійшло вже сонце!“⁴⁸ Sie bilden eine Art Chor, der traditionelle Vorstellung aus dem Volksglauben vermittelt – die Rusalki sind kleine Mädchen, die von ihren Müttern nach der Geburt weggegeben und damit nicht getauft wurden: „Мене мати породила / Нехрещену положила“⁴⁹. So ausführlich das Motiv der Rusalki nach der Folklore gestaltet ist, so wenig wird es in die ohnehin spärliche Handlung miteinbezogen. Üblicherweise realistische Genreszenen haben hier phantastischen Charakter. Sie sind als ein Element des Volksglaubens im Hintergrund immer präsent, auch wenn sie nicht unmittelbares Element der Handlung sind. Der tragische Tod der Liebenden zum einen und der nächtliche Reigen der Rusalki zum anderen sind Elemente ein- und derselben Welt, in der Natürliches und Übernatürliches, Reales und Phantastisches gleichberechtigt nebeneinander existieren.

Was den Kontext dieser Ballade betrifft, so hat die Forschung nicht nur auf Vorlagen in der Folklore, sondern auf eine ähnliche Ballade von Levko Borovykovs'kyj hingewiesen, *Молодиця*, die 1828 erschienen war⁵⁰. Auch wenn Ševčenkos *Причинна* an der Textoberfläche einige Ähnlichkeiten mit Borovykovs'kyjs Text aufweist, kann dennoch nicht von einer direkten Abhängigkeit gesprochen werden: Borovykovs'kyjs *Молодиця* mag als Anregung gedient haben, Ševčenko hat dasselbe Thema aber ganz anders gestaltet. Wichtiger scheinen im Zusammenhang mit dem Rusalka-Motive jene anderen Texte im Werk des großen Ukrainers, in denen dieses Motiv vorkommt.

Утоплена, 1841 entstanden und 1843 im Almanach *Молодик* zum ersten Mal veröffentlicht⁵¹, lässt sich viel eher als Ballade bezeichnen als die erwähnte *Причинна*. Auch wenn es keine Strophengliederung gibt, so sind doch die

47 Т. Шевченко, op. cit., S. 10.

48 Ibidem, S. 11.

49 Ibidem, S. 12.

50 М. Русанівський, *Шевченко і українська література першої половини сторіччя*, in: *Наукові записки Київського Державного Університету ім. Т.Г. Шевченка. Збірник філологічного факультету* 1939, S. 44–46.

51 *Коментарі*, op. cit., S. 469.

Zeilen gleich lang und wird das Versmaß im ganzen Text nicht gewechselt. Auch die verschiedenen Perspektiven, aus denen erzählt wird – es spricht nicht nur der Erzähler, sondern auch die handelnden Personen – tragen zu dem für diese Gattung typischen dramatischen Charakter bei. Der Erzähler, so präsent er im Text auch ist, ist nicht auktorial, er präsentiert seinem Zuhörer/Leser eine dramatische Handlung, die sich quasi vor dessen Augen abspielt⁵². Diese Handlung ist gerahmt, die Eingangssequenz entspricht der Schlusssequenz, der Wind am Seeufer fragt nach zwei Gestalten, die typische Handlungen verrichten: „Xто ce, xто ce по сiм боці / Чеше косу? Xто ce?.. / Xто ce, xто ce по тiм боці / Рве на собі коси?“⁵³ Erst aus der Handlung, die zwischen diesen beiden Sequenzen abläuft, wird klar, wer die beiden Figuren sind, warum die eine sich das Haar kämmt, die andere aber sich das Haar rauft. Die am Ende wieder aufgenommene Frage ist also nur eine rhetorische, kann nun vom Leser beantwortet werden, während der Erzähler quasi weiterhin auf der Rätselhaftigkeit des Geschehens insistiert.

Was die Story betrifft, so geht es in dieser Ballade um eine Rivalität zwischen Mutter und Tochter. Eine junge Witwe hat viele Verehrer, führt ein lasterhaftes Leben. Als sie schwanger wird, gibt sie ihr Kind weg zu fremden Leuten, die es aufziehen sollen. Mit der Zeit wird die Mutter immer älter und verliert ihre Anziehungskraft auf die Männer, während die Tochter – sie heißt Hannusja, im Unterschied zur Mutter, die namenlos bleibt – heranwächst und immer attraktiver wird. Das weckt den Neid und den Hass der Mutter: nachdem es ihr nicht gelingt, ihre Tochter zu vergiften, will sie sie beim Baden ertränken. Doch das Wasser verschlingt beide, und beide werden zu Rusalki, die in den Nächten zu zwei Seiten des Teichs auftauchen; die Tochter, nach wie vor eine Schönheit, kämmt ihr Haar, die Mutter, eine hässliche Alte, reißt an ihren Haaren: spät, aber doch bereut sie, was sie ihrer Tochter angetan hat.

Ein Blick auf die Figurenkonstellation zeigt, dass hier die Männer fehlen, mit einer Ausnahme: ein junger Fischer wird erwähnt, der in die Tochter verliebt ist, ihren toten Leib aus dem Wasser holt und sich dann selbst in den See stürzt – das Motiv der unglücklichen Liebe, das in *Причинна* dominierte, klingt auch in *Утоплена* an, ist aber eindeutig dem der Verwandlung von Frauen, die durch eine Gewalttat aus dem Leben geschieden sind,

52 Treffend charakterisiert Juliusz Kleiner die Funktion des Erzählers in der Ballade: „Nie człowiek pamiętający odtwarzał dzieje dawne, lecz mówił o faktach czy raczej unaoczniał je ktoś, kto się z nimi zrół momentalnie i kto tak, jak bezpośredni uczestnik, zdobywa się co najwyżej na krótkie, luźne czasem wypowiedzenie (idem, *Mickiewicz*, t. 1: *Dzieje Gustawa*. Lublin 1995, S. 301).

53 Т. Шевченко, op. cit., S. 123.

untergeordnet. Mit dem Fehlen der Liebesintrige fehlt auch ein geschlossenes Ende, eine Lösung des Konflikts: beide Frauen verbleiben auf immer in ihrer Situation der für die Rusalki der Folklore typischen Unerlöstheit: die Tochter als ewig Unglückliche, die Mutter als ewig Verzweifelte. Die am Ende wieder aufgenommene Frage nach der Identität der beiden Frauen („Тільки вітер з осокою / Шепче: Хто се, хто се“⁵⁴) kann als Hinweis auf diese ungelöste Situation verstanden werden.

Es fehlen aber auch die vielen anderen Rusalki, die sowohl in Puškins *Русалка* wie auch im Fall von *Причинна* die Welt unter dem Wasser bevölkern bzw. in Mondnächten ans Land kommen und gleichermaßen wie ein Chor das Schicksal der Solisten in einen größeren Rahmen stellen; die beiden Frauenschicksale sind für sich gewichtig genug, ihre Tragik wird durch einen Chor weder gemildert noch bestätigt. Das Phantastische wird in die Handlung selbst verlegt, die begleitenden Genre-Szenen (der unglücklich verliebte junge Fischer) kommen ohne dieses Element aus.

Auch in bezug auf *Утоплена* stellt sich die Frage nach dem Kontext im Werk Ševčenko, aber mehr noch im gesamten slawischen Rusalka-Kontext. Ein Motiv, das in dieser Ballade allerdings nur erwähnt wird, gibt einen ersten Hinweis: das Motiv des von seiner leiblichen Mutter abgelegten Kindes findet sich bei Ševčenko häufig; allerdings sind die in der Regel ledigen Mütter aufgrund der gesellschaftlichen Verhältnisse gezwungen, ihre Kinder wegzugeben, weil sie nicht für sie aufkommen könnten (etwa im Fall Katerynas aus dem gleichnamigen Poem oder der Heldin der russisch geschriebenen Erzählung *Наймичка*). Allerdings gibt es dort keine Verbindung mit dem Rusalka-Motiv. Es macht also mehr Sinn, bei der Suche nach dem Kontext von der ungewöhnlichen Figurenkonstellation – zwei Frauen und kein Mann – auszugehen, die wir in einer berühmten Erzählung von Nikolaj Gogol', *Майская ночь или утопленница* (1831), welche schon vom Titel her Anklänge an *Утоплена* beinhaltet, finden.⁵⁵ In der in die Gogol'sche Erzählung eingeschlossenen Binnenhandlung treibt eine böse Stiefmutter ihre Stieftochter in den Tod, ins Wasser. Aber auch die Stiefmutter wird nach ihrem Tod zur Rusalka, so dass der Konflikt zwischen den beiden Kontrahentinnen weitergeht, bis er mit Hilfe eines Sterblichen entschieden wird. Auch wenn es hier ein geschlossenes Ende anstelle eines prolongierten Konflikts gibt, so ist die Ähnlichkeit in der Figurenkonstellation im Zusammenhang mit dem Rusalka-Motiv doch sehr auffällig. Zweifellos kannte Ševčenko Gogol's Werke (in seinem

54 Ibidem, S. 127.

55 Auch Vorname der Tochter in Ševčenko's Ballade, Hannusja, erinnert an „Ganna“, die Heldin in Gogol's Erzählung.

berühmten Gedicht *Гоголю* (1844) nimmt er direkt zu Gogol' Stellung), trotzdem aber dürfte es sich beim Verhältnis zwischen den beiden erwähnten Texten nicht um eine direkte Entlehnung handeln, sondern um den jeweils freien Umgang mit Volksliedern, welche die Klage der Stieftochter über die böse Stiefmutter beinhalten.

Während in *Утоплена* der Begriff „Rusalka“ nie vorkommt, finden wir diesen bereits im Titel einer weiteren Ballade, *Русалка*, entstanden 1846, zum ersten Mal veröffentlicht in der Zeitschrift *Вечерница* 1862.⁵⁶ Dieser relativ kurze (62 Zeilen) Text hat eindeutig Balladencharakter, was die Dominanz des dramatischen Elements (Aufteilung in Sprecherrollen) und die Zurücknahme des lyrischen (Erzählerkommentar), aber auch die konstante Zeilenlänge betrifft. Von der Handlung und der Figurenkonstellation her passt dieser Text am meisten in übliche Rusalka-Vorstellungen: eine Mutter setzt ihre uneheliche Tochter im Fluß Dnipro aus, damit diese als Rusalka Rache an einem ungetreuen Liebhaber, dem Vater des Mädchens, nimmt. Diese Rache trifft aber die Mutter selbst – als sie am Fluss spazieren geht, wird sie von den Rusalki ins Wasser gezogen – zur Strafe dafür, dass sie einst ihr Kind ins Wasser abgelegt hat.

Die Konstellation der handelnden Figuren ist bekannt – zwei Frauen und ein Mann, wobei eine der Frauen, die Tochter, aus einer Beziehung des Mannes mit der Mutter stammt. Im Unterschied zu Puškins *Rusalka* stürzt sich aber nicht eine verzweifelte Mutter ins Wasser, sondern wird eine unschuldige Tochter ertränkt, so wie in *Утоплена*. Und auch der weitere, sündige Lebenswandel der Mutter – sie scheint sich mit ihrem Liebhaber ausgesöhnt zu haben („А може вже поєдналась / З паном у палатах? / Може, знову розкошує Моя грішна мати?“⁵⁷) – erinnert an die gleichnamige Figur in der oben analysierten Ballade. So trifft die Strafe auch nicht den Mann, der in der Handlung nur wenig präsent ist, sondern die ältere der beiden Frauen; allerdings wird diese nicht, wie von der Mutter geplant, von der Tochter, der „русалонька“, vollzogen, sondern von den Rusalki, die einmal mehr als kollektiver Protagonist („Дніпрові дівчата“) auftreten und in die Handlung integriert sind. Es geht also nicht um die Rache der betrogenen Frau, sondern um die Strafe an der Kindesmörderin. Das Leid der Mutter, das sie ausdrucksvoll beklagt („Нехай не сміється / Надо мною, молодою, / Нехай п'є-уп'ється / Не моїми кров-сльозами“), zählt also offensichtlich weniger, als deren eigene Vergehen.

56 *Коментарі*, op. cit., S. 511–512.

57 Alle Zitate aus *Русалка* nach: Т. Шевченко, op. cit., S. 272–273.

Die Figur des männlichen Helden ist zwar nur wenig an der Handlung beteiligt, dafür aber deutlich sozial und national gekennzeichnet – es handelt sich um einen „Herrn“, der in schönen Gemächern wohnt („3 паном у палатах“), der zugleich einen typisch polnischen Vornamen trägt („Пана Яна нема дома“). Zum sozialen Gegensatz zwischen dem Verführer und der Verführten kommt ein nationaler, der Gegensatz zwischen einem polnischen Herrn und einem ukrainischen Mädchen. Diese Charakteristik der männlichen Figur diente in der ukrainischen Literaturwissenschaft häufig als Argument für die sozial-kritische Ausrichtung und den realistischen Charakter dieser (und anderer) Balladen von Ševčenko⁵⁸, sie gibt aber einmal mehr Anlass für kontextuale Bezüge. Neben der immer wieder behaupteten Abhängigkeit der *Русалка* von Mickiewicz’ *Rybka* – ein umstrittenes Thema⁵⁹ – lässt die nationale Zuordnung des Mannes an eine wenig bekannte Erzählung von O.M. Somov denken, *Русалка. Малоросійське предання* (1829)⁶⁰, in der ebenfalls ein ukrainisches Mädchen, Горпунка (russ. „Горпинка“) von einem Polen, Kazimierz Czepka (russ. „Казимир Чепка“) verführt wird. In diesem Fall wird nicht nur der nationale und der Standes-, sondern auch der konfessionelle Unterschied betont: Kazimierz ist Katholik, was einer Verbindung zwischen den beiden von vornherein im Weg steht. Ohne näher auf diese Erzählung einzugehen, sei doch angemerkt, dass auch Somov ein Ukrainer war, der allerdings den größten Teil seines Lebens in Petersburg verbracht hatte und – ähnlich wie Gogol’ – nur in russischer Sprache publizierte. Es ist gut möglich, ja sogar wahrscheinlich, dass Ševčenko Somov, der im Peters-

58 M. Русанівський, op. cit., S. 47–48; M. Нагорний, op. cit., S. 72; Г.Д. Вервес, *Адам Міцкевич в українській літературі*. Київ 1955, S. 93.

59 Eine solche Abhängigkeit hatte zum ersten Mal Józef Tretiak behauptet (in: idem, *Про вплив Міцкевича на поезію Шевченка*. Kraków 1892); ein ukrainischer Philologe aus Galizien, Oleksandr Kolessa, hatte dagegen ein komplexes System deutscher, russischer und polnischer Einflüsse postuliert, in dem der Einfluss der Mickiewicz’schen Ballade nur einer von mehreren gewesen sei (idem, *Шевченко і Міцкевич. Про значінє впливу Міцкевича в розвою поетичної творчості та генезі поодиноких поем Шевченка*. Львів 1894); aus sozialistischer Perspektive hatte Г.Д. Вервес mit derartigen „komparativistischen“ und „bürgerlichen“ Anschauungen abgerechnet – Ševčenko hätte nichts von Mickiewicz übernommen, die Ähnlichkeiten erklärten sich nur aus dem Rückgriff auf ähnliche Vorlagen in der Folklore (ibidem, S. 89–90). Auch D. Čiževsky hatte sich, allerdings von ganz anderen theoretischen Voraussetzungen her, gegen eine genetische Beziehung zwischen den Balladen Ševčenkos und Mickiewicz’ ausgesprochen: idem, *Mickiewicz and Ukrainian Literature* (in: *Adam Mickiewicz in World Literature. A Symposium*, ed. by Waclaw Lednicki. Berkeley & Los Angeles, 1956, S. 421).

60 O.M. Сомов, *Были и небылицы*. Москва 1984, S. 136–144.

burger literarischen Leben sehr aktiv war, gekannt hatte – es geht aber nicht um genetische Einflüsse, sondern um den Rückgriff auf eine gemeinsame ukrainische außerliterarische Welt, die im Setting der beiden erwähnten Rusalka-Texte ihren Niederschlag fand. Die Besonderheit dieser Ballade lässt sich durch Einflüsse nicht erklären, sie wird durch ihre Stellung im Kontext nur noch verdeutlicht.



Adam Mickiewicz *Świtez*, 1819/1820 entstanden und 1822 zum ersten Mal veröffentlicht, ist nicht nur von Untertitel „Ballada“ als eine solche ausgewiesen, sie weist aufgrund ihrer Strophengliederung (28 Strophen, à 4 Zeilen) auch eine größere Nähe zum westeuropäischen, vor allem deutschen Vorbild auf, als das bei Ševčenko der Fall war. Auf den ersten Blick hat sie nur wenig mit dem Rusalka-Motiv zu tun, und auch der Begriff „Rusalka“ kommt im Text nicht vor. Das weibliche Wesen jedoch, das im Zuge der Trockenlegung des *Świtez*-Sees ins Netz geht, hat eindeutig Züge einer Rusalka: „[...] nie strasydło wcale, / Żywa kobieta w niewodzie / Twarz miała jasną, usta jak korale, / Włos biały skąpany w wodzie“⁶¹ und es richtet seine Aktivität zugleich auf zwei junge Männer, die in besonderer Weise mit diesem Wesen verbunden sind⁶², auch wenn diese Beziehung absolut nichts von einer erotischen Bindung hat. Neu im Kontext des Rusalka-Motivs ist auch die Funktion, welche diese Frau aus dem See ausübt: sie bringt die Geschichte, die am Grund des Sees lagert, ans Tageslicht, nicht aber durch Lokalaugenschein, sondern in ihrer Erzählung, welche als längere Binnenhandlung in einen kürzeren Rahmentext eingefügt ist.

Im Zentrum dieser Geschichte aus grauer Vorzeit – der Belagerung der litauischen Stadt *Świtez* durch die Truppen des russischen Zaren – steht aber kein historisches, sondern ein mythologisches Geschehen: die Verwandlung der Frauen und Mädchen der Stadt in Blumen – das haben die Bewohnerinnen der Stadt von Gott erbeten, um nicht in die Hände der Eroberer zu fallen, welche ihrerseits, nachdem sie diese Blumen gepflückt hatten, an deren Gift starben. Auch hier ist von einer Rache die Rede (im Text: „Strafe“, „kara“), die schwache Frauen an gewalttätigen Männern nehmen, ähnlich wie in ande-

61 Alle Zitate aus *Świtez* nach: A. Mickiewicz, *Dzieła. Wydanie Jubileuszowe*. T. 1: *Wiersze*. Warszawa 1955, S. 107–114.

62 J. Łukasiewicz weist darauf hin, dass mit der Anrede „młodzieńcy“ der Autor, Adam Mickiewicz, und sein Freund, der Gutsherr von Płużyny, Michał Wereszczaka, gemeint sind, die in besonderer Weise von der Botschaft der Rusalka betroffen sind (idem, *Świtez*, w: *Studia o Mickiewiczu*, pod red. W. Dynaka i J. Kolbuszewskiego. Wrocław 1992, S. 18–19).

ren Rusalka-Erzählungen. Allerdings bleibt diese Strafe eine Sache der Erinnerung, sie bleibt Element der Erzählung der Rusalka, während die beiden Adressaten dieser Erzählung mit einem blauen Auge davonkommen – es hätte auch schlimmer sein können, wie die Rusalka am Beginn ihrer Erzählung ausführt: „Młodzieńcy, wiecie, że tutaj bezkarnie / Dotąd nikt statku nie spuści, / Każdego śmiałka jezioro zagarnie / Do nieprzebrnionych czeluści“. Auch diese Gefahr, die für den Menschen aus dem Kontakt mit der Wasserfrau üblicherweise entsteht, sowie deren Verschwinden im See am Ende der Erzählung, mit dem jedes weitere Vordringen in dessen Tiefe verunmöglicht wird, erinnert an „klassische“ Rusalka-Versionen.

Von besonderer Bedeutung in der Botschaft der Rusalka, die als Kündlerin der Vergangenheit mit der Autorität einer von Gott bestimmte Prophetin auftritt („Bóg wam przez moje opowiada usta / Dzieje tej cudnej topieli“), ist die bereits erwähnte Verbindung von Geschichte und Mythologie: es geht nicht nur um regionale Geschichte (deshalb auch die geographische Lokalisierung), eine versunkene Stadt am Grund des Świtez-Sees⁶³, sondern es geht um den mythologischen Kern dieser und vermutlich jeder historischen Überlieferung. Wenn man schon die Geschichte lang vergangener Vorzeit ans Tageslicht bringen will, dann muss man deren mythologische oder auch wunderbare Seite zur Kenntnis nehmen. Das Ausschöpfen des Sees, um seltsame Vorkommnisse aufzuklären, lässt sich als Chiffre für eine rationale Vergangenheitsbewältigung lesen, die aber notwendig auf deren irrationale Dimension stößt, die nicht zu erklären ist, sich aber in seltenen Augenblicken enthüllt⁶⁴. Die Rusalka verkündet „żywe prawdy“, um es mit einem geflügelten Wort aus der Ballade *Romantyczność* zu sagen, welche übrigens in der Ausgabe *Ballady i romanse* unmittelbar vor *Świtez* steht; der in *Romantyczność* unübersehbare programmatische Charakter scheint auch auf die nächste Ballade zuzutreffen: die Wasserfrau aus dem Świtez-See propagiert ein romantisches Verständnis von Geschichte, das zugleich auch der Auffassung des einfachen Volkes entspricht, in dessen Verständnis Historie und Legende immer Hand in Hand gehen.

63 D. Čiževsky verweist auf die gesamteuropäische Verbreitung des Motivs von der untergegangenen Stadt, von der antiken Atlantis angefangen bis zu deutschen und russischen Traditionen (idem, op. cit., S. 482–483). Svetlana Musienko nennt mehrere weißrussische Legenden über die versunkene Stadt Świtez (eadam, op. cit., S. 215).

64 „Takie jednak stanowisko możliwe będzie wobec niezwykłych, cudownością tchnących tematów ballady wówczas dopiero, gdy poeta wyrzeknie się racjonalistycznego, krytycznego patrzenia z góry na rzeczy nierozumiałe, gdy pozwoli, by go przeniknął czar dziwu, gdy w zdarzeniach wyjątkowych widzieć będzie nie wabik ciekawości, lecz odsłanianie się tajemnicy” (J. Kleiner, op. cit., S. 302).

Im Zusammenhang mit dem programmatischen Charakter dieser Ballade ist auch die ausführliche Naturschilderung in den ersten fünf Strophen zu verstehen, die sich deutlich von den häufig nur standardisierten Beschreibungen von Wald und Wasser in anderen Rusalka-Varianten unterscheidet. Das Bild, das sich im Wasser des Sees spiegelt, verdoppelt quasi die umgebende Wirklichkeit – dem unendlichen Himmel über dem Beobachter entspricht ein solcher unter der Wasseroberfläche. Für D. Čiževsky ein typisch romantisches Bild für eine dualistische Weltsicht⁶⁵, für Cz. Zgorzelski eine der ersten romantischen Naturschilderungen, welche auf die unergründlichen Kräfte der Natur verweisen⁶⁶, für Ireneusz Opacki eine reale und zugleich phantastische Schilderung, welche die empirische Welt um einen quasi symmetrischen, nicht empirischen Teil ergänzt⁶⁷, hat diese Naturbeschreibung *sui generis* immer schon die Aufmerksamkeit der Interpreten auf sich gezogen, und man wird Jacek Łukasiewicz Recht geben, dass hier bereits eine Art von Epiphanie vorliegt, die mit der späteren Erscheinung der Frau aus den Tiefen korrespondiert⁶⁸. Eine weitere wichtige Beobachtung Opackis zur Spezifik der Mickiewicz'schen Naturschilderungen scheint wichtig: bei aller Konkretheit der Beschreibung realer geographischer Orte bleiben diese zugleich rätselhaft und unergründlich. Auch hinter dieser Ambivalenz der Naturschilderungen steht ein romantisch-programmatisches Anliegen: es gibt keine verfügbare Natur im Sinn der Aufklärung mehr, bei all seinem intensiven Umgang mit der Natur ist das romantische Individuum nicht imstande, aus dieser subjektiven Erfahrung objektive Regeln abzuleiten, die der Natur ihre Geheimnisse entreißen könnten.⁶⁹ Eine solche Auffassung korrespondiert mit der geschilderten, romantischen Sicht von Geschichte.

Das Motiv der Verwandlung, das im Zentrum der Botschaft der Rusalka aus dem Świtez-See steht, verweist nicht nur auf den mythologischen Kern historischer Traditionen und den für die Folklore typischen Glauben an das Wunderbare, sie steht auch im Zentrum des Rusalka-Texts als solchem: ein irdischer Mensch wird in ein dämonisches Wasserwesen verwandelt, oder auch umgekehrt (Verwandlung einer Nixe in einen Menschen in der deutschen Undine-Version); in den Balladen von Mickiewicz kommt dem Motiv

65 D. Čiževsky, op. cit., S. 486.

66 Cz. Zgorzelski, *O sztuce poetyckiej Mickiewicza*. Warszawa 1976, S. 177.

67 I. Opacki, „W środku niebokręga“. O „Balladach i romansach” Mickiewicza, in: *Pamiętnik Literacki*, 1980, z. 3, S. 72.

68 J. Łukasiewicz, op. cit., S. 26.

69 I. Opacki, op. cit., S. 76–79.

der Verwandlung, das zunächst aus der Folklore stammt⁷⁰, dann aber auch Parallelen in der Weltliteratur hat⁷¹, eine besondere Bedeutung zu⁷², wir finden es auch in seinen weiteren Rusalka-Texten.

Auch die Ballade *Świtezianka* (1821) greift mit ihrem Titel zum einen auf legendäre Wasserwesen (der Autor selbst verweist in seinem Kommentar auf „Undinen“ bzw. „Nymphen“), zum anderen auf deren regionale Ausprägung in einem konkreten geographischen Raum zurück. Einmal mehr eignet sich die Gattung Ballade am besten, um den Leser in das dramatische Geschehen mit hinein zu nehmen – ohne eine vermittelnde Rahmenerzählung – und zugleich den mysteriösen Charakter des Geschehens zu wahren⁷³. Von der Story her ist *Świtezianka* viel mehr eine Rusalka-Erzählung als *Świtez* – es geht um die erotische Beziehung eines jungen Mannes mit einer Frau aus dem Wasser, die für ihn tragisch endet, weil er die Bedingung, an die das Gelingen dieser Beziehung geknüpft war, nicht einhält. Und wiederum steht eine Verwandlung am dramatischen Höhepunkt des Geschehens: das Mädchen aus dem Wald, dem der junge Mann Treue geschworen hat, entpuppt sich als die Rusalka, die sich an ihm für den gebrochenen Eid rächt. Die *Świtezianka* – der Name verweist eindeutig auf ein Wasserwesen – begegnet dem jungen Mann, einem Jäger, zunächst als Mädchen im Wald ohne jegliche übernatürliche Qualitäten, beide scheinen füreinander bestimmt; die Forschung hat in dieser Anfangssequenz ein Versatzstück aus der Idyllendichtung gesehen⁷⁴, die durch die Gestaltung der Handlung bei Mickiewicz überwunden wird; das Mädchen aus dem Wald verweist aber auch auf eine mögliche Gestalt der Rusalka als Waldnixe – die Elemente der Nacht, des Wassers und des Mondes, mit denen ihr Auftreten markiert ist, unterstreichen

70 Włodzimierz Monach weist in diesem Zusammenhang auf die weißrussische Folklore als Hauptquelle für derartige Vorstellungen in den Balladen Mickiewicz' hin (idem, *Jeszcze raz w kwestii: Mickiewicz a folklor białoruski*, in: *Studia polono-slavica-orientalia. Acta litteraria VII*, 1981, S. 34–58).

71 Ältere Forscher wie Juliusz Kleiner sehen die Verwandlungen in Mickiewicz' Balladen im Zusammenhang mit den Metamorphosen des Ovid (idem, op. cit., S. 339).

72 Waclaw Borowy spricht von Mickiewicz als dem „Dichter der Verwandlungen“ („poeta przeobrażeń“), die in den Balladen einen besonderen, phantastischen Charakter haben: „mają charakter fantastyczny, owidiuszowski (*Rybka, Świtez, Tukaj, Świtezianka, To lubię*) i nie zawsze są traktowane na serio“ (Zit. nach: Cz. Zgorzelski, op. cit., S. 100).

73 Für Zgorzelski erfüllt *Świtezianka* die Anforderungen der Gattung Ballade in beinahe idealer Weise: „[...] w drodze ku coraz to pełniejszej i bardziej harmonijnej poetyzacji ballady *Świtezianka* staje się jako osiągnięcie szczytowe w młodzieńczym okresie Mickiewicza“ (idem, op. cit., S. 191).

74 Vgl. Cz. Zgorzelski, op. cit., S. 185–186; I. Opacki, op. cit., S. 79.

das. Diese erste Sequenz, in der die Rusalka quasi inkognito agiert, endet mit dem Treueschwur des jungen Mannes, der zum einen besonders detailliert ausgeführt ist („Chłopiec przyklęknął, chwycił w dłoń piasku / Piekielne wzywał potęgi, / Klął się przy świętym księżycu blasku“⁷⁵), zum anderen aber auch mit der Androhung für den Fall der Nichteinhaltung versehen wird: „Dochowaj, strzelce, to moja rada: / Bo kto przysięgę naruszy, / Ach, biada jemu, za życia biada! / I biada jego złej duszy!“.

Im zweiten Teil der Ballade wird die Verführung des Mannes durch eine Frau aus dem Wasser ausführlich geschildert; die Rusalka erweist sich sowohl durch ihr Äußeres, als auch durch ihre Versprechungen als unwiderstehlich, wobei bekannte Attribute zum Einsatz kommen, von der Schönheit der äußeren Erscheinung („Ponad srebrzyste Świtezi błonie / Dziewicza piękność wytryska“) bis zu den Versprechungen eines unbeschwerten Lebens im Kristallpalast am Grund des Sees („tu bedziem razem / Po wodnym płasć kryształ“). Diese Versatzstücke weisen auf eine konventionelle Rusalka, die vom Autor allerdings in einer Hinsicht umgestaltet wird: sie ist reines Wasser-Fabelwesen und hat keine irdische Präexistenz, kann sich dafür aber in verschiedenen Inkarnationen zeigen – die Titelheldin ist einmal Mädchen aus dem Wald, dann Nixe aus dem Wasser. Das Modell der Folklore, demzufolge Rusalki aus unglücklich verstorbenen Menschen entstanden sind, wird hier vom Autor mit Hilfe des bevorzugten Motivs der Verwandlung modifiziert⁷⁶. Über das Motiv der Verwandlung eröffnen sich auch weltliterarische Kontexte, von der Antike⁷⁷ bis zur deutschen romantischen Literatur⁷⁸.

Auch das Ende dieser Ballade erinnert an ähnliche Rusalka-Geschichten: die Rusalka rächt sich am untreuen Mann⁷⁹, er muss mit ins Wasser, in dem auch sie verschwindet („Roztwiera paszcze otchłań podwodna, / Ginie z mło-

75 Alle Zitate aus *Świtezianka* nach: A. Mickiewicz, dz. cyt., S. 115–120.

76 Vgl. W. Monach: „[Mickiewicz – A.V.] Swobodnie transponował motywy i wątki ludowe, przetwarzał je lub ośmielony fantastyką autentyku ludowego, tworzył zupełnie oryginalne wątki, posługując się oczywiście tworzywem charakterystycznym dla twórcy ludowego“ (idem, op. cit., s. 46).

77 So ist für Tadeusz Sinko *Świtezianka* die einzige „klassische“ unter den erwähnten Balladen, weil sich das Motiv des Hirten, der von Aphrodite wegen seiner Liebe zu einer anderen Frau bestraft wird, in einer der Idyllen des Theokrit findet (idem, *Mickiewicz i Antyk*. Wrocław–Kraków 1957, S. 258–260).

78 Juliusz Kleiner sieht in Christoph Wielands Erzählung *Die Bildsäule und die Salamandrin* ein Vorbild für Mickiewicz' Intrige, mit dem der polnische Dichter allerdings frei umgegangen sei (idem, op. cit., S. 311–314).

79 Die Ansicht von Svetlana Musienko, Mickiewicz' Rusalki hätten keine Rache im Sinn – „его Русалки в балладах «Свитезянка» и «Рыбка» не живут мыслью о мести мужчинам“ (eadem, op. cit., S. 213) – scheint uns nicht haltbar.

dzieńcem dziewica“). Dazu aber kommt eine spezifische Strafe, entsprechend der Androhung für den Fall des Treuebruchs: die Seele des Ungetreuen wird in einen Baum am Ufer verbannt, wo sie auf ewig höllische Qualen – im Gegensatz zum „feuchten“ Schicksal des Leibes am Seegrund – zu erleiden hat: „A dusza przy tym świadomym drzewie / Niech lat doczeka tysiąca, / Wiecznie piekielne cierpiąc żarzewie / Nie ma czym zgasić gorąca“). Auch in dieser Kontamination von Wasser- und Feuerqualen zeigt sich der freie Umgang des Autors mit Versatzstücken aus der Folklore.

Rybka (1820) ist Mickiewicz' chronologisch letzte Ballade, die dem Rusalka-Motiv zuzuordnen ist. Einmal mehr trägt sie die Gattungsbezeichnung „Ballada“ im Untertitel, neben dem expliziten Verweis auf deren Herkunft, „ze śpiewu gminnego“⁸⁰. Die Handlung beginnt mit einer Verführungsgeschichte, die den Selbstmord der Protagonistin, Krysia, zur Folge hat: als der Herr, den das einfache Mädchen so sehr geliebt hat, eine ihm ebenbürtige Fürstin heiratet – der Standesunterschied ist hier nicht zu übersehen⁸¹ – geht Krysia ins Wasser, zu den Świtezianki, ihren Schwestern. Einmal mehr sind die Rusalki auch als Gruppe präsent, wenngleich sie in die Handlung nicht eingreifen. So wie in anderen Rusalka-Erzählungen gibt es auch ein Kind aus der Beziehung mit dem Herrn, das den weiteren Verlauf der Handlung bestimmt, so wie in Puškins *Rusalka* wird im Anschluss an den Selbstmord der verzweifelten Geliebten die Hochzeit des Herrn mit seiner neuen Frau gefeiert – allerdings ist Mickiewicz' Ballade fast zehn Jahre früher entstanden, bestenfalls könnte Puškin sie gekannt und als Vorlage benutzt haben⁸².

Der weitere Verlauf der Handlung unterscheidet sich aber deutlich – nicht der – wie bei Puškin unglücklich verliebte – Herr steht im Zentrum der Handlung, sondern ein alter Diener, der sich um das Kleinkind, das nach dem Tod der Mutter zurückgeblieben ist (im Unterschied zu den Kindern, die unter Wasser als Rusalki aufwachsen), kümmert und um dessen Ernährung besorgt ist. Auf das Rufen des Dieners erscheint die zur Rusalka gewordene Mutter in Gestalt eines Fisches, der sich am Ufer in ein Wesen halb Mensch, halb Fisch verwandelt und das Kind säugt. Das Produkt dieser Verwandlung

80 Alle Zitate aus *Rybka* nach: A. Mickiewicz, op. cit., S. 120–125.

81 Cz. Zgorzelski sieht im Aufzeigen von gesellschaftlichen Bedingungen einen realistischen Zug in der Poetik dieses Textes (idem, op. cit., S. 119). Unserer Meinung nach ist dieser Begriff nicht gerechtfertigt, wenn es nur um die Wiedergabe eines konkreten historisch-sozialen Milieus geht.

82 Aleksander Brückner erklärte diese Ähnlichkeiten damit, dass sowohl Puškin wie auch Mickiewicz das schon erwähnte Singspiel Henslers, *Das Donauweibchen*, gekannt hätten (vgl. J. Kleiner, op. cit., S. 308).

ist nun eine Nixe im westeuropäischen Sinn – bis zum Gürtel Fisch, dann aber attraktive Frau („Na licach różana krasa, / Piersi jak jabłuszka mleczone, / Rybią ma płetwę do pasa“) – wohl der einzige Fall, dass die slawische Rusalka auch äußerlich die Gestalt einer westeuropäischen Nixe annimmt, was einmal mehr Anlass zu Überlegungen zur Einflüssen bzw. Anleihen geben könnte. Diese doppelte Metamorphose, Fisch in Nixe und zurück in Fischgestalt, die sich allabendlich wiederholt, um das Kind kontinuierlich zu stillen, überdeckt eine andere Verwandlung, von der aber im Text auch die Rede ist: die des Mächens Krysia in die Rusalka bzw. Świtezianka, welche aber in ihrer neuen Rolle ganz und gar nicht glücklich ist („Tutaj drzę cała od chłodu, / A żwir mnie oczki wyjada“).

Auch im Schlussteil, der die Lösung des Konfliktes zwischen dem Mädchen Krysia und dem untreuen Herrn bringt, spielt das Motiv der Verwandlung eine entscheidende Rolle. Zuvor aber ist auch eine Bedingung gestellt, nicht so deutlich wie das Treuegebot in *Świtezianka*, aber dennoch nicht zu überhören: Krysia will von ihrem Geliebten lassen, wenn er nicht mehr in eine bestimmte, in ihre Gegend kommt („Niech tylko tu nie przychodzi / Urągać się z mych boleści“). Genau an diese Bedingung hält sich der Herr nicht, als er mit seiner neuen Frau in eben diese Gegend zu Spazieren kommt und damit quasi die Rache der Rusalka herausfordert: wo früher ein Fluss war, der in den See mündete, ist jetzt ein ausgetrockneter Graben, zu dessen beiden Seiten Kleidungsstücke liegen; vom Herrn und seiner Gemahlin ist nichts zu sehen, dafür ragt jetzt ein Fels auf, der mit seinen Konturen an zwei Menschen erinnert. Auch der Fisch bzw. die Nixe sind auf immer verschwunden, der alte Diener aber zieht die richtigen Schlüsse – die Rache der Rusalka bestand in der Verwandlung des Herren und seiner Frau in Stein.

Sicherlich finden sich viele Beispiele für die Verwandlung von Menschen in Stein – zur Strafe für deren Herzlosigkeit (vgl. den Topos „ein Herz aus Stein“) oder böse Taten in der Sagen unterschiedlicher Kulturkreise⁸³, und es ist nicht weiter von Bedeutung, ob diese Form der Verwandlung aus der weißrussisch-litauischen Umgebung, die sich außerdem noch in der Lokalisierung am Świtez-See äußert, kommt oder nicht. Viel wichtiger ist die Reaktion des alten Dieners, eines glaubwürdigen Zeugen: ohne nach einer rationalen Erklärung danach zu suchen, erkennt er die Zusammenhänge („I kiwnie głową trzy razy, / Jakby chciał mówić: już zgadłem“), weil er Wunder

83 Ein Beispiel dafür findet sich im Sagenkreis um die Stadt Innsbruck: der markante Felsen in der Innsbrucker Nordkette, „Frau Hitt“, soll auf eine in Stein verwandelte unbarmherzige Adelsfrau zurückgehen. Der aitiologische Charakter dieser Sage ist im gleichen Namen von geographischer Realität und legendärer Person gewahrt.

und die Macht des Dämonischen ebenso akzeptiert („Przebóg! Cudy, czy móc piekła“) wie das christliche Gebet als eine angebrachte Form des Umgangs mit dem Unvorhergesehenen („I odmawiając pacierze / Wraca do domu z pośpiechem“) – eine ähnliche Praxis findet sich auch in *Świtez*, als man vor der Abschöpfung des Teichs eine Messe lesen lässt. Der alte Diener verkörpert jene Raison des einfachen Volkes, die im eingangs erwähnten „*śpiew gminny*“ zum Ausdruck kommt und die mit der Natur das Übernatürliche völlig problemlos zur Kenntnis nimmt, die unsichtbare Welt zusammen mit der Sichtbaren⁸⁴, ganz gleich, ob es sich um Verwandlungen von Menschen in Pflanzen oder Steine oder um die Existenz von Wassergeistern und deren Einwirken auf menschliches Schicksal handelt. Die Ballade aber scheint das ideale ästhetische Medium zu sein, um jene romantische Anschauung – im Sinne elementarer Überzeugung, nicht systematischer Weltanschauung – zum Ausdruck zu bringen, und gerade *Rybka* scheint ein gutes Beispiel dafür zu sein⁸⁵.



Der Vergleich der wichtigsten Rusalka-Texte der drei größten Dichter der slawischen Romantik sollte zeigen, dass alle diese Texte einen gemeinsamen, größeren Rusalka-Text bilden, in dessen Rahmen die Besonderheiten der jeweiligen Texte von Puškin, Ševčenko und Mickiewicz deutlich werden. Dabei ist nicht die Frage nach genetischen Beziehungen zwischen einzelne Texten, die in der Vergangenheit häufig gestellt wurde, von Interesse, sondern deren Stellung im Kontext des Rusalka-Motivs zum einen und im Verhältnis zu einem Prätext aus der Folklore zum anderen. Der Vergleich, auf dem unsere Untersuchung beruht, ist also ein doppelter: der einzelne Text wird sowohl mit diesem „Urtext“ aus der Folklore, wie auch mit den literarischen Texten aus dem Kontext durchgeführt, wobei sich zeigt, dass der Umgang mit den Traditionen der Folklore sowohl zu individuell verschiedenen, wie auch zu überindividuell einheitlichen Formen der Aneignung des Rusalka-Motivs führt.

84 Mickiewicz sprach in diesem Zusammenhang von „*duchowość*“, einer „Geistigkeit der Welt“ die W. Monach zutreffend erklärt: „Tak więc duchowość dla poety znaczy tyle co fantastyka, a świat niewidzialny to świat wyobrażeń ludowych o zjawach, upiorach, demonach dobra i zła, duchach zmarłych przemienionych w ptaki, rusalkach zamieszkujących w rzekach, jeziorach i lasach [...]“ (idem, op. cit., S. 49).

85 Vgl. J. Kleiner: „Poważny, naiwny stosunek do cudownego zdarzenia – oto warunek prawdziwej ballady, czyniąc ją upragnionym przez romantyka prymitywem o rozległych widnokręgach duchowych“ (idem, op. cit., S. 320). Es ist nicht einsichtig, warum Cz. Zgorzelski mehrfach von der „mißlungenen“ Ballade („*nieudana Rybka*“) spricht (vgl. idem, op. cit., S. 166, 199).

Puškin akzentuiert in seinen Balladen das religiöse Element in der Form, dass dieses dem heidnisch-dämonischen Geisterglauben unterlegen ist; in seinem Drama werden soziale Akzente gesetzt, die Frage nach der Rache der betrogenen Frau, die zur Rusalka wird bzw. der Strafe für den standesmäßig höher stehenden Betrüger wird zu einem wichtigen Anliegen. Auf der Ebene der Figurenkonstellation kommt das Kind hinzu, das der Verbindung zwischen der Rusalka und ihrem Partner entstammt. Bei Ševčenko spielen christliche Elemente keine Rolle, Rusalki sind Element einer Welt, in der Reales und Phantastisches gleichberechtigt nebeneinander bestehen. Auf der Ebene der handelnden Figuren fällt die Dominanz von Frauen auf, was auch eine Konzentration auf typisch weibliche Probleme wie Sorge um Kinder bzw. das Abgeben von unehelichen Kindern zur Folge hat. Mickiewicz benützt das Rusalka-Motiv zum einen, um lokale historisch-legendäre Traditionen zu gestalten, zum anderen auch um seine programmatischen Ansichten zur romantischen Dichtung und Weltanschauung zu äußern. Mehr noch als Puškin oder Ševčenko verbindet er das Rusalka-Motiv mit dem der Verwandlung, das an zahlreiche Parallelen aus der europäischen Mythologie und Literatur denken lässt. Verwandlung – als ein typisches Motiv der Folklore – ist letzten Endes eine Chiffre für die Ambivalenz der Natur, die immer fassbar und nicht fassbar, sichtbar und unsichtbar, immanent und transzendent ist. Generell kann die Rusalka, die in einem nicht empirischen Bereich der Wirklichkeit angesiedelt ist, als Symbol für die Einwirkung dieser nicht sichtbaren Welt auf die Menschen und deren Schicksal gedeutet werden.



ABSTRACT

THE MOTIF OF RUSALKA, THE SLAVIC MERMAID IN PUSHKIN, SHEVCHENKO, AND MICKIEWICZ – A COMPARATIVE ATTEMPT

This article examines the topos of Rusalka, the Slavic mermaid, in the works of leading Slavic Romantic poets, A.S. Pushkin, T.H. Shevchenko and A. Mickiewicz. Their interest in this topic was motivated first of all by the interest in Slavic folklore. This article gives an overview of all the different Rusalka-texts written by these authors, confronting them with folklore sources, and fixes on their translations into opera-librettos. Besides, the author is interested in common features of the literary treatment of this figure by the named poets, mainly, what concerns the social context of this figure, usually, a poor, beautiful girl from the lower class who, betrayed by a person from the higher class, commits suicide and becomes a Rusalka. She has got a child from her unfaithful lover and tries to take

revenge. This model can be found in Pushkin's drama-excerpt *Rusalka* (1829), in Shevchenko's ballad *Rusalka* (1846) and in Mickiewicz's ballad *Rybka* (1820). Irrespective of small differences in the stories and their settings, the common plot has raised the question of the interdependence of these three works on the one hand, and their treatment as typological analogies on the other.

KEYWORDS

Rusalka, Alexander Pushkin, Taras Shevchenko, Adam Mickiewicz