

Bachelorarbeit

Wasserfrauen in der europäischen Kunst- und Literaturgeschichte

Der Wandel in der Entwicklung und Perzeption von Wasserfrauen
und des Weiblichen über die Jahrhunderte anhand ausgewählter
Beispiele

Verfasserin: Lara Girotto

Name: Lara Girotto

Bachelorseminar: Aqua fons vitae

Matrikelnummer: 11720463

Seminarleitende: Univ.-Prof. Dr. phil. Renate Vergeiner

Studiengang: Bildnerische Erziehung

Universität für angewandte Kunst, Wien

Abschluss: Sommersemester 2021

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	3
2. Forschungsinteresse	4
3. Forschungsstand	7
4. Ursprung und Hintergrund des Wasserfrauen Mythos	8
4.1 <i>Symbolik des Wassers – Naturhaftigkeit der Frau</i>	8
4.2 <i>Die große Göttin</i>	10
5. Antagonismus der Wasserfrau	11
6. Antagonist Mann – Die Lustangst	13
7. Beispielhafte Wasserfrauen in der Geschichte	14
7.1 <i>Antike: Sirenen</i>	14
7.2 <i>Mittelalter: Melusine</i>	22
7.3 <i>Romantik: Undine</i>	27
7.4 <i>Nixe der slawischen Volksmythologien: Rusalka</i>	34
7.5 <i>Biedermeier: Die kleine Meerjungfrau von Hans Christian Andersen</i>	37
8. Revival des Mythischen – Aktuelle Bezüge zum Mythos Wasserfrau	42
9. Schlussfolgerung	47
10. Literaturverzeichnis	51
10.1 <i>Primärliteratur</i>	51
10.2 <i>Sekundärliteratur</i>	51
10.3 <i>Filmquellen</i>	53
10.4 <i>Onlinequellen</i>	53
11. Abbildungsverzeichnis	54
12. Eidesstaatliche Erklärung	69

1. Einleitung

Seit Jahrtausenden gehört die mythische Wasserfrau in ihren unterschiedlichsten Darstellungen zu unserem kulturellen Gedächtnis und ist in der Literatur und in der bildenden Kunst allgegenwärtig. Wasserfrauen, als Figuren menschlicher Einbildungskraft, existieren seit antiken Zeiten und gibt es in allen Kulturen. Als Motiv machten sie einen sukzessiven Darstellungs- und Bedeutungswandel durch. Als Kreuzung zwischen Mensch und Tier, mit oder ohne Fischeschwanz, tauchen sie unter vielerlei unterschiedlicher Namen auf. So sind Wasserfrauen als Sirenen, Nixen, Nymphen, Meerjungfrauen, Melusinen, Undinen und viele weitere bekannt. Aber nicht nur ihre Gestalt, sondern auch ihr Geist ist in den uns bekannten Überlieferungen zwiegespalten. So tritt sie zum einen gut und zum anderen dämonisch-böse in unterschiedlichen Legenden, Märchen und Bildern auf.¹ All diese Wasserfrauen haben ihren Ursprung im Göttlichen und „stellen verschiedene Alternativen zur Entwicklung der Großen Göttin dar.“²

Die Wasserfrau, als Objekt missglückter Beseelung oder als Figur der sorgenden Ehefrau und Mutter, war im Laufe der Zeit immer wieder Domestizierungsversuchen unterworfen und bildet eine Inspirationsquelle für literarische und künstlerische Auseinandersetzungen. Untersucht man die unterschiedlichen Ausgestaltungen über weibliche Wasserwesen in Bezug zu ihrem historischen und sozialen Hintergrund und ihre Abhängigkeit von den meist männlichen Autoren und Künstlern, ist der starke Zusammenhang mit dem Frauenbild der jeweiligen Zeit ersichtlich.³ Somit scheint das Interesse an Wasserfrauen fast grundsätzlich ein männliches Interesse zu sein. Im Vergleich zu den unzähligen männlichen Wasserfrauenphantasien stammen nur wenige Bild- oder Textmotive des Wasserfrauensujets von Frauen. Außerdem handelt es sich hierbei meist um Reaktionen auf die Darstellungen von Männern. Die überwiegenden Verbildlichungen der Wasserfrau sind also eng mit der männlichen Faszination verbunden, die vor allem durch ein Mischgefühl von Angst und Lust, Verleugnung und Sehnsucht, oder Bedrohung und Befriedigung gespeist ist.⁴

¹ Vgl. Bessler, Gabriele: Von Nixen und Wasserfrauen. Köln: Dumont Verlag 1995, S. 7–8.

² Gutiérrez Koester, Isabel: „Ich geh nun unter in dem Reich der Kühle, daraus ich geboren war...“ Zum Motiv der Wasserfrau im 19. Jahrhundert. Berlin: Logos Verlag 2001, S. 7.

³ Vgl. Roth, Gerlinde: Hydropsie des Imaginären. Mythos Undine. Pfaffenweiler: Centaurus-Verlagsgesellschaft 1996, S. 8–9.

⁴ Vgl. Roebing, Irmgard: Sehnsucht und Sirene. Vierzehn Abhandlungen zu Wasserphantasien. Pfaffenweiler: Centaurus-Verlagsgesellschaft 1992, S. 1.

Viele bildliche [und literarische] Darstellungen lassen Rückschlüsse auf das Bild der Frau in der (Männer-) Gesellschaft zu. Sie sind Projektionen von Ängsten und Phantasien, bildgewordener Ausdruck des Mythos Frau, unverständlich und faszinierend zugleich für die Männer, die sie darstellten.⁵

Der über zweitausend Jahre in unterschiedlichsten Erscheinungsformen rezipierte Wasserfrauenmythos kann auch heute noch als eine Art Alltags-Mythos verstanden werden. Der Grund für die Zählebigkeit des Stoffes, der noch immer ständig entmythisiert und remythisiert wird, ist, dass die weiblichen Wasserwesen zu den nahezu aufregendsten und häufigsten Figuren der mythischen Fantasie zählen. Durch ihre Doppelnatur wirken sie sowohl erotisch als auch geheimnisvoll und herausfordernd. Und genau in dieser Vielfältigkeit lag und liegt noch immer der Kern der unendlichen Rezeptionsmöglichkeiten des Wasserfrauenmotivs.⁶

2. Forschungsinteresse

Die vorliegende Arbeit betrachtet die Entwicklung und die Perzeption des Wasserfrauenmythos in der Literatur und in der bildenden Kunst von der Antike bis in die heutige Zeit. Der Fokus liegt hierbei primär auf einer kritischen Analyse aus feministischer Perspektive anhand beispielhafter Werke von überwiegend männlichen Künstlern und Autoren, die anhand des Wasserfrauenmotivs Imaginationen der Weiblichkeit der jeweiligen Zeit abbilden. Folgende Forschungsfragen werden in diesem Kontext behandelt:

Wie kam es zur Entstehungsgeschichte der Wasserfrauen und welche Bedeutung hat das Element Wasser für die menschliche Vorstellungskraft?

Wie wandelte sich die Darstellung und Perzeption von Wasserfrauen bzw. des Weiblichen in der deutschsprachigen Literatur und Kunstgeschichte im Laufe der Zeit?

Wieso besteht Kontinuität in der Darstellung von Wasserfrauen seit der Antike bis in die heutige Zeit?

⁵ Volmari, Beate: Die Melusine und ihre Schwestern in der Kunst. Wasserfrauen im Sog gesellschaftlicher Strömungen. In: Roebing, Irmgard (Hg.): Sehnsucht und Sirene. Vierzehn Abhandlungen zu Wasserphantasien. Pfaffenweiler: Centaurus-Verlagsgesellschaft 1992, S. 329.

⁶ Vgl. Otto, Beate: Unterwasserliteratur. Von Wasserfrauen und Wassermännern. Würzburg: Königshausen & Neumann Verlag 2001, S. 10–17.

Wie wird das Motiv der Wasserfrau heute dargestellt und inwiefern wirken sich die geschlechterideologischen Vorstellungen der Mythen und Bilder auf das Bild der Frau aus?

Das Ziel dieser Arbeit ist es, das Wasserfrauenmotiv sowohl anhand von literarischen als auch künstlerischen Perzeptionen zu betrachten. Demensprechend werden beispielhaft Darstellungen der Wasserfrau von der Antike bis in die heutige Zeit herangezogen und miteinander in Beziehung gesetzt. Da das Motiv der Wasserfrau seit jeher und weltweit eine große Rolle in der Literatur- und Kunstgeschichte verschiedenster Kulturen spielt, gibt es dementsprechend eine enorm hohe Anzahl an Überlieferungen, die die Thematik der Wasserfrau abbilden. Nicht nur die schiere Anzahl, sondern auch das inhaltliche Spektrum des Wasserfrauenmotivs, würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen. Folglich ist es nicht die Intention dieser Arbeit, den Wasserfrauenmythos in seiner Gesamtheit darzustellen. Dementsprechend wurden vorab die in dieser Arbeit herangezogenen exemplarischen Text- und Bildquellen systematisch nach folgenden Kriterien eingegrenzt: Das in dieser Ausarbeitung behandelte Material beschränkt sich geografisch auf den europäischen Raum. Zudem werden primär die bekanntesten und für das Motiv der Wasserfrau aussagekräftigsten Textquellen und Bildmotive berücksichtigt, die stellvertretend für die gesellschaftlichen und geistesgeschichtlichen Phasen die Rolle der Wasserfrau in den jeweiligen Epochen aufzeigen. Es werden vor allem Beispiele verwendet, die mittels des Wasserfrauenmotivs den derzeitigen Status der Frau und die herrschenden Moralvorstellungen verbildlichen. Literarische Quellen werden jeweils durch die in der Zeit entstandenen bildnerischen Kunstwerke ergänzt und miteinander in Beziehung gesetzt. Zudem wird nicht der Anspruch erhoben, die ausgewählten literarischen und künstlerischen Werke vollständig zu interpretieren. Es geht viel mehr darum, anhand einer systematischen, stoffgeschichtlichen Untersuchung der Werke auf die strukturellen Gesichtspunkte des Wasserfrauenmotivs der jeweiligen Zeit hinzuweisen.

Im Folgenden wird kurz auf den Aufbau dieser Arbeit und den Inhalt der einzelnen Kapitel eingegangen. Einleitend beginnt diese Arbeit mit einer kurzen Darlegung des heutigen Forschungsstandes bezüglich des Wasserfrauenmotivs. Des Weiteren werde ich mich, bevor ich auf beispielhaft ausgewählte literarische und künstlerische Werke eingehe, im Kapitel 4 „Ursprung und Hintergrund des Wasserfrauen Mythos“ mit dem Ursprung des Wasserfrauenmythos auseinandersetzen. Wie der Name schon sagt, hängt dieser bedeutsam mit dem Element des Wassers zusammen. Somit thematisiert der Anfang dieser Arbeit die

Symbolik des Elementes Wasser, vor allem in Bezug auf die Frau. Außerdem bildet die Figur der Großen Göttin einen spezifischen und wichtigen Hintergrund für den Wasserfrauenmythos. Ob die Große Göttin, oder auch Große Mutter genannt, wirklich von Kulturen dieser Welt geheiligt wurde, ist bis heute nicht vollständig geklärt. Es ist aber sicher, dass sie über mehrere Jahrtausende Fantasien und Geschichten der Menschen beflügelte und sich im Laufe der Zeit zu den unterschiedlichen sagemuwobenen Kreaturen, wie den Wasserfrauen, weiterentwickelte.

Danach werde ich in Kapitel 5 „Antagonismus der Wasserfrau“ kurz die wichtigsten und vor allem ambivalenten Erscheinungsformen und Merkmale der unterschiedlichen Wasserfrauen vorstellen und auf deren Gespaltenheit eingehen. Das darauffolgende Kapitel 6 „Antagonist Mann – Die Lustangst“ beschäftigt sich mit dem Antagonist Mann, der in den Geschichten immer den Gegenspieler zur Frau bildet. Im Kontext der Wasserfrauen ist die männliche Lustangst ein wichtiges Motiv. Das siebte Kapitel „Beispielhafte Wasserfrauen in der Geschichte“ setzt sich nun detaillierter mit ausgewählten Wasserfrauen auseinander, wobei es als erstes um die wahrscheinlich ersten überlieferten Wasserwesen geht. Die Rede ist hierbei von den Sirenen in Homers Odyssee. Die im zwölften Gesang beschriebene Begegnung zwischen dem griechischen Helden Odysseus und den Sirenen scheint eine entscheidende Quelle für den gesamten Wasserfrauenmythos zu sein, denn bereits die Sirenen in der Odyssee waren weibliche Wesen und stellten aufgrund ihres betörenden Gesangs eine große Gefahr für Männer und Helden dar. In den folgenden Kapiteln geht es um nachhomerische Geschichten, wobei hier kurz auf den Übergang zwischen den Darstellungen der antiken Sirenen und den Sirenen des frühen Christentums eingegangen wird. Vor allem das Christentum hat das Wasserfrauensujet mit seinen religiösen und mittelalterlichen Weltvorstellungen stark umgewandelt und nachhaltig geprägt. In diesem Kontext entstand die wohl bekannteste mittelalterliche Wasserfrau Melusine, um die es in Kapitel 7.2 gehen wird.

Als kurzen Exkurs und vor allem für das weitere Verständnis des späteren Wasserfrauenmotivs wichtig, geht es im Kapitel 7.3 „Undine in der Romantik“ um das, was Paracelsus in seinem Buch „Liber de nymphis, sylphis, pygmaeis et salamandris et de caeteris spiritibus“ über Elementargeister und Wasserwesen berichtete. Seine Ausführungen sind vor allem für die im

Kapitel thematisierten romantischen Adaptionen des Mythos bedeutsam. Dabei handelt es sich um ein besonders geheimnisvolles und einflussreiches Wasserwesen, genannt Undine. Stark an Undine orientiert, aber doch völlig anders, ist die in Kapitel 7.4 thematisierte Wasserfrau namens Rusalka. Bei ihr handelt es sich um eine Wasserfrau der slawischen Volksmythologien, die stark mit dem Tod in Verbindung steht.

Das darauffolgende Kapitel beschäftigt sich mit der nachkommenden Epoche des Biedermeiers und betrachtet das 1837 entstandene Märchen von Hans Christian Andersen „Die kleine Meerjungfrau“. Aber auch bildliche Darstellungen, wie unter anderen das von Moritz von Schwind gemalte Öl Gemälde „Der Mittag“, werden herangezogen und stehen beispielhaft für die Rolle der Frau und die Bedeutung der Wasserfrau in dieser Zeit.

Für den Anspruch dieser Arbeit, einen diachronen Entwicklungsverlauf des Wasserfrauenmythos darzulegen, ist es schlussendlich sinnvoll und an der Zeit, sich in Kapitel 8 „Revival des Mythischen – Aktuelle Bezüge zum Mythos Wasserfrau“ mit den Darstellungen weiblicher Wasserwesen in der heutigen Zeit auseinanderzusetzen. Dafür werden sowohl digitalisierte Medien, wie Filme und Serien als auch der kommerzielle Nutzen des Wasserfrauenmotivs thematisiert.

3. Forschungsstand

Seit den 70er Jahren fand die Figur der Wasserfrau zunehmend Einzug in den literaturwissenschaftlichen Forschungsbereich. Diese Untersuchungen brachten zwar wichtige motivgeschichtliche Betrachtungsweisen hervor, ließen aber eine kritische Reflexion der Geschlechterstereotypen außer Acht. Feministische Untersuchungsschwerpunkte entwickelten sich langsam seit den 80er Jahren und nahmen ab den 90er Jahren stark zu. So bildet unter anderem die 1992 veröffentlichte Studie von Anna Maria Stuby, in der sie die Hintergründe der männlich geprägten Imagination von Wasserfrauen kritisch hinterfragt, eine wichtige Grundlage dieser Arbeit. Aber auch die poststrukturalistischen und teils feministischen Ausarbeitungen von Gerlinde Roth (1987) und die von Irmgard Roebing (1991) zusammengestellten Abhandlungen zu Wasserfantasien, wurden für diese Arbeit herangezogen. Vor allem die in Roebings Studie enthaltene Interpretationen von Beate

Volmari betrachtet den Untersuchungsgegenstand sowohl in Literatur- als auch in Bildform. Außerdem gibt der von Gabriele Bessler 1995 veröffentlichte diachronische Abriss des Nixen- und Wasserfrauenmotivs von der Antike bis in die moderne Mediengesellschaft einen tiefgründigen und ausführlichen Einblick in die Bild- und Texttraditionen des Mythos. Kurz nach der Jahrhundertwende thematisierte Beate Otto (2001) das Wasserfrauenmotiv anhand der Alltags- und Populärkultur im digitalisierten Zeitalter. Aber auch Andrea Geffers' (2007) Genderstudie zur Wasserfrau, die primär Einzelanalysen von Autorinnen auf Grundlage literaturwissenschaftlicher Geschlechterforschungen abbildet, stellt sich als wichtig für die vorliegende Arbeit dar.⁷

4. Ursprung und Hintergrund des Wasserfrauen Mythos

Möchte man sich mit dem Mythos der Wasserfrauen, rund um Sirenen, Melusinen, Undinen, Meerjungfrauen usw. beschäftigen, ist es unerlässlich herauszufinden, wo jene Erzählungen und Motive ihren Ursprung haben. Trotz der Vielzahl an unterschiedlichen künstlerischen und literarischen Darstellungen dieser sagenumwobenen Kreaturen, kann ihnen eine gemeinsame Abstammung zugeschrieben werden. In einem engen Zusammenhang dazu stehen beispielsweise Matriarchatstheorien, also Theorien um die Herrschaft der Frau, die auf dem Leitbild der Großen Göttin in Hinblick auf ihre sexuellen und göttlichen Eigenschaften sowie auf ihre Beziehung zum flüssigen Element basieren. Hier sind bereits Merkmale, wie die Naturverbundenheit, Mütterlichkeit, Fruchtbarkeit, Erotik, Zerstörungskraft bzw. Macht über Leben oder Tod zu erkennen, die auch in der Fortentwicklung der Wasserfrau festzustellen sind.⁸

4.1 Symbolik des Wassers – Naturhaftigkeit der Frau

Aus dem Wasser ist schon seit Urzeiten die Herkunft aller Dinge erklärt worden und so wird es in den großen Religionen und Völkern verehrt. Für die griechische und römische Antike, die christliche Religion und viele andere Kulturen bedeutet Wasser das Urprinzip alles Seins und wird aufgrund seiner Formlosigkeit und Beweglichkeit als Symbol der Erneuerung und Wandlung angesehen. Als mütterlicher Ursprung und Quelle geheimnisvoller Mächte und

⁷ Vgl. Geffers, Andrea: Stimmen im Fluss. Wasserfrau-Entwürfe von Autorinnen. Literarische Beiträge zum Geschlechterdiskurs von 1800 – 2000. In: Brinker-von der Heyde, Claudia [u.a.] (Hg.): MeLis. Medien – Literaturen – Sprachen in Anglistik/Amerikanistik, Germanistik und Romanistik. Band 4. Frankfurt am Main: Peter Lang Verlag 2007, S. 19.

⁸ Vgl. Gutiérrez Koester (2001): S. 5.

göttlicher Herkunft besitzt Wasser eine starke Affinität zur Weiblichkeit, denn es ist, wie die Frau, eine schöpferische und mütterliche Kraft und spielt daher in fast allen Schöpfungsmythen und in Legenden und Traditionen der Weltvölker eine überaus wichtige Rolle.⁹

Das Element Wasser ist nahezu in allen Kulturen von großer Bedeutung und wird als heilig verehrt. Kein weiteres Element besitzt eine so zentrale und vielschichtig symbolische Signifikanz wie das Wasser. Als Voraussetzung für Fruchtbarkeit und Wachstum ist es mit seinem lebensspendenden Charakter ein Teil vieler Schöpfungsmythen.¹⁰ Während das Wasser beispielsweise im alten Orient als Ur-Materie galt, aus der die gesamte Welt erwuchs, teilten die Kulturen des östlichen Mittelmeerraums das Meer in zwei Ebenen, bei denen die Meeresoberfläche das Leben und die Fruchtbarkeit repräsentierte und die tiefe Meereshälfte als das Totenreich angesehen wurde.¹¹ Außerdem hat das Wasser im Christentum noch heute als Tauf- bzw. Lebenswasser einen hohen Stellenwert. Bei dem christlichen Brauch der Taufe, geht es unter anderem um die Neuschöpfung und das Überwinden von Chaos und Tod. Nicht selten sind deshalb in kirchlichen Taufbecken Fabelwesen, wie beispielsweise Nixen, eingraviert, die sinnbildlich für die durch die Taufe überwundene Gefahr der dämonischen Kräfte stehen.¹² Da das Element Wasser in den jeweiligen Kulturen auf unterschiedlichste Weise geheiligt wird, stellt das feuchte Element weltweit den Ursprung allen Lebens dar. Folglich ist das Wasser das spezifische Symbol des Lebens, da ohne Wasser kein Leben auf der Erde möglich wäre.¹³ Wie bereits die Kulturen im östlichen Mittelmeerraum es taten, kann das Wasser auch als stark ambivalentes Symbol angesehen werden. So steht es nicht nur für das Leben, sondern gleichzeitig auch für den Tod. In dieser Betrachtungsweise zeigt sich die uralte Angst vor der zerstörerischen Gewalt des Wassers. Menschen prähistorischer Kulturen glaubten an gefährliche Wassergottheiten, die es mit Opfergaben zu besänftigen galt.¹⁴ Während in der Antike noch eine gewisse Geschlechtergerechtigkeit in der Darstellung von Wassermännern und Wasserfrauen herrschte, fokussierte man sich im Mittelalter auf das Wasser als „element feminin“ und die Darstellung von weiblichen Wasserwesen. Das Bild des Wassers wurde immer weiter feminisiert und das Weibliche wurde als das Naturhafte angesehen. Dementsprechend kam es mit der Zeit zu einem kulturgeschichtlichen Topos, in

⁹ Ebd.: S. 18.

¹⁰ Vgl. Selbmann, Sibylle: *Mythos Wasser. Symbolik und Kulturgeschichte*. Karlsruhe: Bedenia Verlag 1995, S. 6–10.

¹¹ Vgl. Otto (2001): S. 27.

¹² Vgl. ebd.

¹³ Vgl. Selbmann (1995): S. 20.

¹⁴ Vgl. ebd.: S 32.

dem sich Imaginationen des Weiblichen in Analogie zum Wasser modellierten.¹⁵ Das Element des Wassers stand also in einem starken Bezug zur Weiblichkeit, Fruchtbarkeit und zur göttlichen Macht. Aber auch das Wasser als Urkraft fluidaler Sexualität steht im engen Bezug zur Weiblichkeit.¹⁶ Oft ist es auch das Sinnbild von Liebe, Leidenschaft und Sexualität. In engem Zusammenhang dazu steht Aphrodite, die Göttin der Liebe und sinnlichen Begierde. Der griechischen Sage nach fiel das abgeschnittene Glied des Uranos in das Meer und begann zu schäumen, woraus die Göttin Aphrodite Anadyomene (die Schaumgeborene) entstieg.¹⁷

Der schon immer existierende Bezug zwischen dem flüssigen Element und dem Weiblichen, erklärt die hohe Anzahl der in diesem Kontext entstandenen Wasserfrauenmythen. Ihre enge Verbindung zum Wasser und deren Gestalt als Frau lässt darauf schließen, dass Sirenen, Nixen, Melusinen, Undinen und Meerjungfrauen die Imaginationen des Wassers und der Weiblichkeit auf unterschiedlichste Art und Weise vereinen. Aber auch die Ambiguität des Wassers lässt auf die vielen unterschiedlichen Erscheinungsformen der Wasserfrau schließen.

4.2 Die große Göttin

Vertreter*innen der Matriarchatstheorie, wie Marija Gimbutas, Heide Göttner-Abendroth, Helmut Werner und Johann Jakob Bachofen, sprechen von einem in prähistorischer Zeit existierenden Matriarchat, das auf das Idol der Großen Göttin bzw. der Großen Mutter zurückzuführen sei. Bisher sind die Theorien sowohl um das hypothetische Matriarchat als auch die Große Göttin umstritten, da die Existenz beider bisher weder in schriftlichen noch in bildlichen Überlieferungen bewiesen werden konnte. Die Frage nach dem Matriarchat und dem damit verbundenen Kult um die Große Göttin ist für diese Arbeit jedoch nicht relevant und wird deshalb auch nicht weiter diskutiert. Es geht vielmehr darum, die Entwicklung eines Mythos in seinen Erscheinungsformen zu untersuchen und hierbei ist festzustellen, dass sich die Menschheit von jeher immer wieder mit der Frage nach der Existenz der Großen Göttin auseinandergesetzt hat. Somit besteht kein Zweifel daran, dass diese die menschlichen Vorstellungen, Fantasien und Träume nachhaltig beeinflusste. Die kultischen Bedeutungen und Ur-Eigenschaften, die der Großen Göttin von verschiedenen Forscher*innen

¹⁵ Vgl. Geffers (2007): S. 12–15.

¹⁶ Vgl. Gutiérrez Koester (2001): S. 20.

¹⁷ Vgl. Selbmann (1995): S. 120.

zugeschrieben werden, zeigen einige Gemeinsamkeiten zwischen ihr und dem sich später entwickelnden Wasserfrauenmythos.¹⁸

Die Beziehung zur Lebensquelle Wasser, die Naturverbundenheit, die ambivalenten Macht- und Kraftäußerungen, die Tod und Leben bringen können, die Assoziierung mit Flüssigkeit, Fruchtbarkeit und Weiblichkeit sind einige der Eigenschaften, die mit großer Wahrscheinlichkeit auf eine direkte Entwicklungslinie zwischen beiden Gestalten hindeuten können.¹⁹

5. Antagonismus der Wasserfrau

Wie in Kapitel 4 dargelegt wurde, sind die bis heute bekannten Merkmale der Wasserfrauen als zeitlich überdauernde Symbole der urgeschichtlichen Großen Göttin anzusehen und stehen im starken Zusammenhang mit dem Element Wasser. Sie stellen den Archetypus allen Seins, vor allem aber den der Weiblichkeit, dar.²⁰ Die Entwicklung ausgehend von der Großen Göttin bis zur Wasserfrau verläuft über Sirenen, gutmütige und bösertige Hexen, weise alte Frauen (Frau Holle, die Regentrude) bis hin zu Meerjungfrauen. All diese abgewandelten Figuren tragen noch deutlich ihre göttliche Vergangenheit in sich und symbolisieren unterschiedliche Entwicklungen der Großen Göttin. Vor allem die davon abgeleiteten Wasserfrauen stellen zusammen ein Gefüge verschiedenster Charakteristika dar, das noch immer auf ihren göttlichen Ursprung verweist und stark ambivalent ist, da sich das Bild der Wasserfrau im Laufe der Zeit aufspaltete.²¹ Das Faszinierende am Wasserfrauenmythos ist vor allem seine Ambivalenz, denn nahezu alle vielschichtigen Semantisierungen und Bedeutungsdimensionen des Elements Wasser lassen sich auf das Naturell der Wasserfrau beziehen.²² So weist sie in den verschiedenen Überlieferungen einerseits positive, schöpfende Merkmale auf und hat andererseits negative, zerstörerische Züge.²³ Simone de Beauvoir schreibt Folgendes zur Widersprüchlichkeit von mythischen Frauengestalten:

Es ist immer schwierig, einen Mythos zu beschreiben; er läßt sich weder erfassen noch einkreisen, er geistert in den Bewusstseinen umher, ohne ihnen je als festes Objekt gegenüberzustehen. Er ist so schillernd, so widersprüchlich, daß man seine Einheitlichkeit zuerst einmal gar nicht bemerkt: in den Gestalten von Dalila und Judith, Aspasia und Lucrezia, Pandora und Athene ist die Frau zugleich Eva und die Jungfrau Maria. Sie ist Idol und Dienerin, Quelle des Lebens und Macht der Finsternis; sie ist das elementare Schweigen der Wahrheit und ist Arglist,

¹⁸ Vgl. Gutiérrez Koester (2001): S. 22f.

¹⁹ Ebd.: S. 23f.

²⁰ Vgl. Otto (2001): S. 27.

²¹ Gutiérrez Koester (2001): S. 7.

²² Vgl. Geffers (2007): S. 16.

²³ Vgl. Otto (2001): S. 27.

Geschwätz und Lüge; sie ist Heilerin und Hexe; sie ist die Beute des Mannes und sein Verderben, sie ist alles, was er nicht ist und was er haben will, seine Negation und sein Seinsgrund.²⁴

Bezieht man Beauvoirs Aussage auf die Wasserfrau, dann trifft die Annahme der Vereinigung von Gegensätzen in einer Figur auf das Fabelwesen der Wasserfrau in vollem Umfang zu. Während es sich bei Maria und Eva oder der Hexe und der Heilenden um zwei entgegengesetzte Figuren handelt, trägt die Wasserfrau beide Polaritäten in sich. Das Besondere an der Wasserfrau ist aber zusätzlich, dass diese Dualität auch in ihrem äußerlichen Erscheinungsbild offensichtlich ist. Mit der Teilung in einen schönen weiblichen Oberkörper und einen tierischen Unterleib mit Vogelkrallen oder Fischeschwanz, unterscheidet sie sich von den Ausprägungen von Weiblichkeit, die Beauvoir beschreibt. Ihre Natur ist doppelt und dichotom, sowohl innerlich als auch äußerlich.²⁵ In den in dieser Arbeit thematisierten Figuren der Sirene, Melusine, Undine usw. vereinen sich die am meisten strapazierten weiblichen Gegensätze. Diese didaktisch höchst praktikable Anordnung ist zudem ein Grund dafür, dass gerade das Wasserfrauenmotiv sich als Mythos über die Jahrtausende erhalten konnte.²⁶

Die Polarisierung des Weiblichen in Gut und Böse oder Leben und Tod beruht darauf, dass Mythen über das weibliche Geschlecht meist aus der Sichtweise eines Mannes erschaffen wurden. Die Ambivalenz der Wasserfrauen „spiegelt [...] die ‚Gespaltenheit der männlichen Empfindung‘ gegenüber diesem gleichzeitig ersehnten und gefürchteten ‚Anderen‘ [wider].“²⁷ In das Bild der Wasserfrau projiziert der Mann all das, wovor er sich fürchtet aber gleichzeitig auch all das, was er begehrt. Er schwankt zwischen Angst und Begehren, indem die Frau aus der Sicht des Mannes alle moralischen Werte und Gegenwerte verkörpert. Diese Einschreibungen sind Ausdrücke des sozial-historischen und kulturellen Hintergrundes des Frauenbildes.²⁸ Vor allem in der Literatur- und Kunstgeschichte ist ein starker Dualismus zwischen Geist und Natur zu beobachten, der dadurch begründet ist, dass es eine starke gesellschaftliche Unterscheidung zwischen dem Männlichen und dem Weiblichen gab. Während die Frau sich durch ihre Nähe zur Natur und Schönheit auszeichnete, begründete

²⁴ Beauvoir, Simone de: Das andere Geschlecht. Sitte und Sexus der Frau. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt-Taschenbuch-Verlag 2000, S. 194.

²⁵ Vgl. Geffers (2007): S. 16.

²⁶ Vgl. Stuby, Anna Maria: Liebe, Tod und Wasserfrau. Mythen des weiblichen in der Literatur. Opladen: Westdeutscher Verlag 1992, S. 56.

²⁷ Geffers (2007): S. 16.

²⁸ Vgl. Gutiérrez Koester (2001): S. 6.

der Mann seine Vormachtstellung durch seinen Intellekt.²⁹ In vielen Gesellschaften spielte die hierarchische Unterscheidung zwischen Kultur und Natur eine wichtige Rolle und folgte die logische Unterordnung der Natur unter die Kultur. Die Zuschreibung der Frau als das naturhafte Geschlecht brachte also eine Minderbewertung der weiblichen Geschlechtsrolle mit sich und führte zu einer kulturellen Zweitrangigkeit der Frau.³⁰ Laut dem Kunsthistoriker Peter Gorsen ist die Weiblichkeitsdiffamierung besonders in der Kunstgeschichte zu beobachten. Die Frau wird dem Mann gegenüber defizitär dargestellt und durch Idealisierung und Mythologisierung unterdrückt. Denn im Gegensatz zum Mann wurde lediglich die Frau in Mythen, Märchen und Kunstwerken als Zwitterwesen imaginiert, indem die positiven und negativen Dämonisierungseinschreibungen in das Bild der Frau Projektionen der männlichen Phantasie waren. Die ambivalente Darstellung der Wasserfrau ist also dadurch begründet, dass die Position des Weiblichen aus Sicht des Mannes zweideutig war und dass die weiblichen Erscheinungsbilder einerseits durch die beherrschte und andererseits durch die gefährliche Natur ausgedrückt wurden.³¹

6. Antagonist Mann – Die Lustangst

Sie sprach zu ihm, sie sang zu ihm;
Da war's um ihn geschehn;
Halb zog sie ihn, halb sank er hin
Und ward nicht mehr gesehn.³²

In den Geschichten rund um die Wasserfrauen gibt es immer einen männlichen Gegenpart. Diese Polarität zwischen Eros versus Wasserfrau ist Ergebnis der männlichen Aus- und Entgrenzung des Weiblichen. Die der Natur angehörige und dem Menschen andersartige Wasserfrau wurde durch die Fantasie des Mannes zum Inbegriff der femme fatale. Es kam im Laufe der Zeit zu einem Dämonisierungsprozess des Weiblichen, indem zugleich männliche Sehnsüchte und Ängste auf die Wasserfrauen projiziert wurden. Vor allem ab dem Mittelalter war die Sexualität einer gewissen Tabuisierung unterzogen, indem die christliche Moral alles

²⁹ Freinschlag, Kerstin: Das romantische Motiv der Wasserfrau in der Literatur. Eine Untersuchung mit besonderer Berücksichtigung von Hans Christian Andersen „Die kleine Seejungfrau“. Diplomarbeit. Universität Wien 2015, S. 13.

³⁰ Vgl. Stuby (1992): S. 59.

³¹ Vgl. ebd.: S. 56–68.

³² Otto (2001): S. 105f.

Körperliche als verwerflich und grundsätzlich sündhaft darstellte. Vor allem der höher und Gott näherstehende Mann konnte seine erotischen Wünsche nur in der Fantasie ausleben. Dafür bot sich in fast idealer Weise die Figur der Wasserfrau an, wodurch die sexuelle Lockung zur höheren Naturgewalt wurde, gegen die der Mann nichts vermochte. Das Konzept der Lustangst war geschaffen.³³ Die Wasserfrau diente dazu, sowohl die Ängste als auch die Wünsche des Mannes sichtbar zu machen.³⁴ „Lust und Angst, Todessehnsucht und Tötungsverlangen [scheinen] schicksalhaft ineinander verflochten [zu sein].“³⁵ Das Zitat aus dem von Johann Wolfgang von Goethe verfassten Gedicht „Der Fischer“, das dem Kapitel vorangestellt wurde, fasst die psychologische Funktion der Lustangst in Worte. Die Wasserfrau vereinigt das sexuelle Verlangen und das aquatische Element in sich, sie ist die Personifikation des Wassers, ohne das der Mensch nicht leben kann und das ihm zugleich den Tod bringt. In der christlich-abendländischen Auffassung ist die Lehre dieses Gedichts, dass Lust immer mit dem Tod verbunden ist.³⁶

7. Beispielhafte Wasserfrauen in der Geschichte

7.1 Antike: Sirenen

Die wohl ältesten Wasserfrauen der Literatur- und Kunstgeschichte sind die antiken Sirenen. Sowohl ihr genauer Ursprung als auch die Etymologie des Begriffs *Sirene* ist nicht gänzlich geklärt. Während einige Forscher*innen das Wort *Sirene* auf die semitische Wurzel *sir* (= Gesang) zurückführen und die Begründung des Namens in dem musikalischen Charakter der Sirenen sehen, leiten andere Forscher*innen den Begriff aus dem Griechischen ab. Das griechische Wort *seirenes* bedeutet übersetzt *bestickend* und *fesselnd*. Dies hat wiederum mit dem verführerischen Charakter der Sirenen zu tun.³⁷ Einer der frühesten Belege der Sirenen findet sich im zwölften Gesang des berühmten Epos von Homer, der Odyssee, die die abenteuerlichen Irrfahrten des griechischen Helden Odysseus erzählt. Die Sirenen selbst haben nur einen vergleichbar kurzen Auftritt im homerischen Epos, dennoch spielt dieser für die Perzeption des Wasserfrauenmotivs eine wesentliche Rolle.

³³ Vgl. Volmari (1992): S. 340f.

³⁴ Vgl. Bessler, Gabriele: Von Nixen und Wasserfrauen. Köln: Dumont Verlag 1995, S. 137.

³⁵ Stuby (1992): S. 15.

³⁶ Vgl. Otto (2001): S. 105f.

³⁷ Vgl. Gutiérrez Koester (2001): S. 31f.

In der Odyssee werden die Sirenen folgendermaßen geschildert:

Erstlich erreicht dein Schiff die Seirenen; diese bezaubern
Alle sterblichen Menschen, wer ihre Wohnung berührt.
Welcher mit törichtem Herzen hinanfährt und der Seirenen
Stimme lauscht, dem wird zu Hause nimmer die Gattin
Und unmündige Kinder mit freudigen Grusse begegnen;
Denn es bezaubert ihn der helle Gesang der Seirenen,
Die auf der Wiese sitzen, von aufgehäuften Gebeine
Modernder Menschen umringt, und ausgetrockneten Häuten.³⁸

Hierbei handelt es sich um eine Warnung der Göttin Kirke an Odysseus, denn für jeden, der die Sirenen auf ihrer Insel singen hört, bedeutet dies der Tod. Um dennoch den betörenden Gesang hören zu können, rät Kirke Odysseus zu einer List. Er solle die Ohren seiner Kameraden mit geschmolzenem Wachs verstopfen, damit diese den verführerischen Gesang der Sirenen nicht hören und das Schiff sicher an der sirenischen Insel vorbeirudern können. Odysseus hingegen solle sich an den Schiffsmast binden lassen, um so gefahrlos den Sirenen gesang vernehmen zu können. Diesem Rat wurde Folge geleistet. Als Odysseus' Schiff in die Nähe der Insel kam, legte sich auf mysteriöse Weise der Wind und während seine tauben Kameraden das Schiff an den Sirenen vorbei steuerten, hörte Odysseus ihren schmeichelnden Gesang:³⁹

Komm, besungener Odysseus, du grosser Ruhm der Achaier!
Lenke dein Schiff ans Land, und horche unserer Stimme.
Denn hier steuert noch keiner im schwarzen Schiffe vorüber,
Eh er dem süßen Gesang aus unserem Munde gelauschet;
Und dann ging er von hinnen, vergnügt und weiser als vormals.
Uns ist alles bekannt, was Argeier und Troer
Durch der Götter Verhängnis in Troias Fluren geduldet:
Alles, was irgend geschieht auf der lebenschenkenden Erde!⁴⁰

Die Sirenen treten hier als allumfassend wissende und weissagende Wesen auf, die Odysseus über die Geschehnisse des Trojanischen Krieges berichten können. Beeinflusst durch ihren Gesang befiehlt Odysseus seine Gefährten, ihn loszubinden. Diese banden seine Fesseln daraufhin jedoch noch fester zusammen, um die Verführung der Sirenen zu verhindern. Indem Odysseus schlussendlich der Gefahr der Sirenen entgeht, endet die Sirenenepisode.

Die Sirenen werden in der Odyssee als todbringende Wesen dargestellt, die ihre Opfer durch ihr universelles Wissen und ihren Gesang verlocken und betören. Außerdem leben sie auf

³⁸ Homer: Odyssee. Hg. von der Mühl, Peter. Basel: Diogenes Verlag, XII Gesang 44-46 1980, S. 159.

³⁹ Vgl. Egeler, Matthias: Walküren, Bodys, Sirenen. Gedanken zur religionsgeschichtlichen Anbindung Nordwesteuropas an den mediterranen Raum. Berlin/ New York: De Gruyter 2011, S. 354.

⁴⁰ Homer (1980): S. 162f.

einer Insel inmitten von den Leichen ihrer Opfer. Wo genau sich diese Insel befindet, ist nicht ganz sicher, vermutet wird sie aber am mythischen Rand der Welt, in der Nähe des Hades. Zudem sind die Sirenen keine isolierten Einzelwesen, sondern treten immer in einer Gruppe, zumindest zu Dreien auf. Dies sind die einzigen Informationen, die die Leser*innen über die Sirenen bekommen. Über ihr Aussehen verliert Homer kein Wort. Erst einige Jahrhunderte später findet die sagenumwobene Sirene Einzug in die bildende Kunst und bekommt in Folge dessen auch eine äußere Gestalt. Während Homer selbst keine Beschreibung über das Äußere der Sirenen gibt, werden diese in der bildenden Kunst als Mischwesen zwischen Vogel und Mensch verbildlicht.⁴¹ Laut dem Kunsthistoriker Richard Bernheimer hat das altgriechische Bild der Sirene als Mischgestalt zwischen Vogel und Mensch lange Zeit als das Einzige in der abendländischen Kunst existiert.⁴² Die erste, aber nicht zweifelsfreie Darstellung einer Sirene ist auf das Jahr 570 v. Chr. zu datieren, wobei es sich um eine Malerei auf einem korinthischen Aryballos (Abb. 1) handelt. Dieser befindet sich heute im Kunsthistorischen Museum in Wien. Die erste zweifelsfreie Verbildlichung des Sirenen-Abenteuers der Odyssee ist auf einem weiteren korinthischen Aryballos (Abb. 2) zu sehen, der aus dem 6. Jahrhundert stammt. Hier sieht man den am Schiffsmast gefesselten Odysseus und zwei über dem Schiff fliegende Vögel, die den langen Hals und den Schnabel eines Raubvogels haben. Der homerische Text ruft die praktische Beobachtung, wie Raubvögel ihre Beute packen und hinunterschlingen, ins Gedächtnis und visualisiert das schreckliche Ende des Opfers. Außerdem sieht man drei Sirenen, die als Mischwesen verbildlicht wurden. Sie haben den Körper eines Vogels und den Kopf einer Frau. Diese ikonografische Darstellung verändert sich aber im Laufe der Zeit, indem die Sirenen immer mehr vermenschlicht wurden und sich die Grenze zwischen dem Tier- und Frauenkörper immer weiter verschob. Der Anteil des Frauenkörpers wurde immer größer und die Sirene entwickelte sich zu einer sphinxartigen Frau, mit weiblicher Brust und mit Vogelschwanz sowie Vogelkrallen.⁴³

In den bisher erwähnten Darstellungen der Sirenen findet ihr charakteristischer Gesang noch keine Ausprägung. Der um 480 v. Chr. entstandene rotfigurige Stamnos (Abb. 3) thematisiert erstmals anhand einer Symbolinschrift den Gesang der Sirenen. Darauf sind, wie in Abbildung

⁴¹ Vgl. Egeler (2011): S. 355–357.

⁴² Vgl. Bernheimer, Richard: Romanische Tierplastik und die Ursprünge ihrer Motive. München: Verlag F. Bruckmann AG 1931, S. 145.

⁴³ Vgl. Egeler (2011): S. 379–382.

2, Odysseus und drei Sirenen zu sehen. Zwei von ihnen befinden sich auf jeweils seitlich liegenden Felsen, während eine weitere sich kopfüber ins Meer stürzt. Darauf wird im späteren Verlauf dieses Kapitels nochmal genauer Bezug genommen. Zuerst zurück zu der Namenbeischrift, die sich auf dem Stamnos über der linken Sirene befindet. Hier kann man die Buchstaben IME(P)OIIA entziffern, was zusammenhängend so viel bedeutet, wie *Sehnsuchts-Stimme*. Hier wird also erstmals direkt Bezug auf die Stimme bzw. auf den Gesang der Sirenen genommen, der vor allem in der Odyssee das bedeutendste Charakteristikum der Sirenen ist. Leumann deutet den Begriff *Sehnsucht* in dem Kontext der Odyssee als sexuelle Begierde.⁴⁴ Laut Beate Otto liege das erotische Moment in der Sirenenepisode darin, dass sich Odysseus festbinden lassen muss, um nicht seiner erotischen Sehnsucht nachzugeben. Hier geht also sexuelle Lust mit Todessehnsucht einher.⁴⁵ Die Verführung durch die Sirenen, ob nun sexuell oder durch Wissen ausgelöst, stellt also in jedem Fall eine Gefahr für den Mann dar. Wichtig erscheint in diesem Zusammenhang die Gegenüberstellung des aufgeklärten Mannes Odysseus und den von ihm besiegten Sirenen. Odysseus überlistet die Sirenen, indem er sich an den Mast des Schiffes binden lässt. Dadurch zeigt er seine Überlegenheit gegenüber den mythischen Wesen. Bei dieser Interpretation der Szene des zwölften Gesanges stehen die männliche Identität und die aufgeklärte Individualität Odysseus' im Vordergrund. In der Forschung gilt der griechische Held allgemein als patriarchaler *und* aufgeklärter Mann.⁴⁶ Die Sirenen hingegen stellen eine Bedrohung für die patriarchale Ordnung dar. So schreiben bereits Max Horkheimer und Theodor Adorno in der „Dialektik der Aufklärung“ folgendes über die Sirenen:

Indem sie jüngst Vergangenes unmittelbar beschwören, bedrohen sie mit dem unwiderstehlichen Versprechen von Lust, als welches ihr Gesang vernommen wird, die patriarchale Ordnung, die das Leben eines jeden nur gegen sein volles Maß an Zeit zurückgibt. Wer ihrem Gaukelspiel folgt, verdirbt, wo einzig immerwährende Geistesgegenwart der Natur die Existenz abtrotzt.⁴⁷

Die Sirenen stehen stellvertretend für die Bedrohung der sozialen Welt des Mannes und der von ihm geschaffenen aufgeklärten Ordnung.⁴⁸ Da Odysseus die Bedrohung besiegt, kann die Odyssee als ein patriarchalisch geprägtes Epos interpretiert werden, das die männliche

⁴⁴ Vgl. Egeler (2011): S. 383–385.

⁴⁵ Vgl. Otto (2001): S. 31.

⁴⁶ Vgl. Gutiérrez Koester (2001): S. 34.

⁴⁷ Horkheimer, Max und Adorno, Theodor: Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente. In: Adorno, Theodor (Hg.): Gesammelte Schriften. Bd. 3. Frankfurt am Main 1981, S. 50.

⁴⁸ Vgl. Stuby (1992): S. 32.

Identität festigt. An dieser Stelle ist aber wichtig zu beachten, dass die List des Odysseus nicht seine eigene war, sondern ein Rat von Kirke. Wäre Odysseus den Sirenen auch entkommen, wenn Kirke ihn nicht vorher gewarnt hätte? Da all das Wissen, das Odysseus über die Sirenen hat, von Kirke stammt, verschieben sich die Grenzen zwischen der weiblichen Macht und der männlichen Aufklärung.⁴⁹

Eine weitere interessante Interpretation stammt von Ute Guzzoni. Sie deutet die Sirenenepisode als „eine zwiefältige Selbstinterpretation des Menschen [...]“⁵⁰ Beide Figuren, sowohl Odysseus als auch die Sirenen, sind eine Abstraktion unserer selbst. Sie stehen sinnbildlich für die Ambivalenz unserer eigenen Persönlichkeit. Dabei nimmt Odysseus die Rolle des Vernünftigen und Vorherrschenden ein, der den Prototypen des Menschen darstellt.⁵¹ „Aus der Unbestimmtheit und Eindeutigkeit der odysseischen Vernunft ergibt sich die Unbestimmtheit und Vieldeutigkeit seiner Gegenspielerinnen.“⁵² Die Sirenen versinnbildlichen all das, was Odysseus nicht ist. Sie repräsentieren die vom Weg der Vernunft abgekommene Versuchung. Sie sind der Inbegriff der Unvernunft.⁵³ „Die Sirenen stehen für das, was der vernunftbestimmte Mensch der abendländischen Geschichte aus sich ausgegrenzt, als zu Bewältigendes und zu Überwindendes sich gegenübergestellt hat.“⁵⁴ Demnach ist die Sirenenepisode der Odyssee als die Verbildlichung der im Menschen vorhandenen Ambivalenz zu verstehen. Der Mensch sieht sich einerseits als Odysseus – tüchtig, erfolgreich und vernünftig, also als das Optimum seiner selbst. Andererseits vereint er eine dunkle und verlockende Seite in sich, die in der Figuration der Sirenen dargestellt ist. Demnach repräsentiert der zwölfte Gesang der Odyssee anhand von Odysseus und den Sirenen die beiden getrennten Hälften des Menschen – die Vernunft und die Sinnlichkeit.⁵⁵

Auch bei dieser Interpretation sind die Sirenen keineswegs positiv dargestellt. Sie sind das ausgegrenzte Negative. Und so kam es im Laufe der Zeit dazu, dass man sich nicht mehr nur

⁴⁹ Vgl. Gutiérrez Koester (2001): S. 35.

⁵⁰ Guzzoni, Ute: Die Ausgrenzung des Anderen. Versuch zu der Geschichte von Odysseus und den Sirenen. In: Roebeling, Irmgard (Hg.): Sehnsucht und Sirene. Vierzehn Abhandlungen zu Wasserphantasien. Pfaffenweiler: Centaurus-Verlagsgesellschaft 1992, S. 6.

⁵¹ Vgl. ebd.: S. 5.

⁵² Ebd.

⁵³ Vgl. ebd.: S. 6.

⁵⁴ Ebd.

⁵⁵ Ebd.

damit abfiel, dass Odysseus die Sirenen besiegte, indem er lediglich an ihnen vorbeifuhr. In nachhomerischen Geschichten wurde den Sirenen ein endgültiger Tod zugeordnet. Sie wurden mundtot gemacht.⁵⁶ Die Odyssee wurde dahingehend ergänzt, dass die Sirenen nicht länger weiterleben, wenn jemand unbeschadet an ihnen vorbeikommt. Sofern jemand ihrem Gesang widerstand, stürzten sich die Sirenen aus Verzweiflung in die Fluten des Meeres. In Folge dessen kam es zu einem Gestaltwandel. Ursprünglich waren die Sirenen als Vogelfrauen dem Element der Luft zugeschrieben. Sie lebten lediglich am Wasser. Indem sie sich aber schlussendlich in das Meer stürzten, verwandelten sie sich zu Wasserfrauen. So kam es, dass sie nicht mehr länger als Mischwesen aus Vogel und Frau verbildlicht wurden, sondern die Gestalt einer Frau mit Fischschwanz bekamen.⁵⁷ Die fischschwänzige Sirene war laut Bernheimer in der Kunst erst später vertreten. Literarisch hingegen war sie schon seit dem 6. Jahrhundert im „tractatum de monstribus“, einer Abhandlung über übernatürliche Wesen, überliefert. Ihren Ursprung haben die fischschwänzigen Sirenen in den antiken Tritonenweibchen, die ihnen sehr ähnlich waren. Fortan wurden die Sirenen als Wasserfrauen mit zwei in die Höhe gestreckten Schwänzen dargestellt, welche sie jeweils mit ihren Händen festhielten. Diese Darstellung ist keineswegs in der Literatur belegt und scheint einzig und allein dekorativ zu sein.⁵⁸

An dieser Wandlung war nicht zuletzt die christliche Kirche beteiligt. Die monotheistische Kirche führte zwar das Ende des polytheistischen Glaubens und somit auch das Ende der weiblichen Gottheiten herbei, dennoch nutzte sie den im Volk tief verankerten Glauben an die ursprünglichen Göttinnen für eigene propagandistische Zwecke. Die frühen Kirchenväter ergänzten das Bild der Sirene und stellten sie als wollüstige Verführerin dar. Durch den Paradigmenwechsel zur Wasserfrau wurde die sexuelle Seite der Sirene noch stärker betont. Somit stand die Sirene für all das, wogegen sich die christliche Kirche positionierte. Sie wurde von der Kirche nicht mehr nur als die sinnliche Sängerin angesehen, sondern zum verführerischen Meerweib gemacht, indem sie als fischartige Sirene mit zwei seitlich angeordneten Fischschwänzen dargestellt wurde.⁵⁹

Verbreiteter als die vogelartige war die fischschwänzige Sirene, die ihren gespaltenen, nach rechts und links aufgebogenen Fischschwanz mit beiden Händen hält. Diese Gestalt war seit

⁵⁶ Vgl. Stuby (1992): S.16.

⁵⁷ Vgl. Gutiérrez Koester (2001): S. 32–33.

⁵⁸ Vgl. Bernheimer (1931): S. 145.

⁵⁹ Vgl. Gutiérrez Koester (2001): S. 37.

altersher durch ihre Verbindung mit dem Meer ein Fruchtbarkeitssymbol und ist dies im Grunde auch in der christlichen Symbolik geblieben. Nur erscheint diese naturhaft unbeschränkte Fruchtbarkeit jetzt als verdächtig und wird satanisiert. Es lebt im Bewußtsein der Kirchenväter fort, daß die Sirenen in Verbindung mit dem Eros stehen – sie sehen sie darum als Dirnen.⁶⁰

Laut Anna Maria Stuby liegt die Bedeutung des gespaltenen Fischeschwanzes darin, dass dadurch auf die Dysfunktionalität der Frau innerhalb der christlich-patriarchalischen Gesellschaft verwiesen wird. Auf frühchristlichen Darstellungen halten die Sirenen scharmlos ihren gespaltenen Fischeschwanz den Betrachter*innen entgegen, wodurch ihre unbeherrschbare Sinnlichkeit verbildlicht werden soll.⁶¹

Die doppelschwänzige Darstellung der Sirene tauchte, laut Bernheimer, erstmals an Kapitellen in der Lombardei auf. Heute kann man sie noch auf einem Kapitell in Cortazzone (Abb. 4) betrachten. Auffällig bei dieser Darstellung ist die Betonung der Brüste und die Nacktheit der Frau. Von da an verbreitete sich dieses Bild der Sirene in verschiedenste Richtungen. Man fand beispielsweise auf einem Nischenbogen in der altägyptischen Stadt Ahnas das Abbild einer doppelschwänzigen Sirene (Abb. 5), bei der, genauso wie in Abbildung 4, die Betonung auf den Merkmalen ihrer Weiblichkeit liegt. Die Schwänze die sie in jeder Hand hält, werden von einem Kranz aus Früchten bedeckt, wodurch sie als eine Fruchtbarkeitsgöttin erscheint.⁶²

In späteren Darstellungen der Sirene fand ein weiterer Gestaltwandel statt, in welchem ihr doppelter Fischeschwanz durch einen Einzelnen ersetzt wurde. In der romanischen Plastik entwickelte sich der einzelne Schwanz recht früh. In der 1123 erbauten Stiftskirche von Quedlinburg in Sachsen-Anhalt wurden zwei Sirenenabbildungen in den Querbau der Kirche eingemeißelt (Abb. 6). Diese sind nur noch mit einem Fischeschwanz dargestellt. In ihren Händen halten sie einen pfeifenähnlichen Gegenstand, der wiederum eine Anspielung an den verführerischen Gesang der homerischen Sirenen ist. Zu finden sind aber auch Darstellungen, in denen bereits einheimische Vorstellungen von Nixen und Wasserfrauen mit hinein fließen. Dies ist beispielsweise bei einem Relief des Portals von Remagen, einer Stadt in Rheinland-Pfalz, (Abb. 7) der Fall. Hier sieht man eine mit Fischen bepackte Sirene, die sie den vorbeisegelnden Männern anbietet. Auf der gegenüberliegenden Seite befindet sich eine weitere Sirene mit

⁶⁰ Rosenberg, Alfons: Engel und Dämonen. Gestaltwandel eines Urbildes. München: Kösel Verlag 1986, S. 181.

⁶¹ Vgl. Stuby, Anna Maria: Sirenen und ihre Gesänge: Variationen über das Motiv des Textraubs. In: Stuby, Anna Maria (Hg.): Frauen: Erfahrungen, Mythen, Projekte. Berlin: Gulliver Verlag 1985, S. 75.

⁶² Vgl. Bernheimer (1931): S. 145f.

einem Ruder in der Hand. Laut Bernheimer ist die Absicht hinter diesen Skulpturen lediglich die, die Sirenen in ihrem Element, dem Wasser, darzustellen.⁶³

Durch die Verwandlung in eine Frau mit nur einem Fischeschwanz wurde die Sirene ikonographisch an die Schlange im Paradies angeglichen. Das von Stuby beschriebene schamlose Hervorstrecken des weiblichen Unterleibs, wurde durch eine erotische und verführerische Komponente ersetzt.⁶⁴ Durch die christliche Kirche trat die sexuelle Verführungskraft der Sirenen, die im ursprünglichen Epos noch keine Bedeutung hatte, immer mehr in den Vordergrund. Sie wurden zu zauberhaft schönen Frauen, die eine Gefahr für die kulturelle Leistung der Triebunterdrückung darstellten. In der Gestalt der Vogelfrauen wirkten die Sirenen zwar durch ihren Gesang, aber keineswegs durch ihre Gestalt, verführerisch. Infolge ihrer neuen Gestalt als fischschwänzige Meerfrau intensivierte sich ihre sexuelle Eigenschaft. Die bedrohliche Doppelsexistenz des Weiblichen wurde anhand der fischschwänzigen Sirene verbildlicht, indem sie aus einem weiblichen und schönen Oberkörper bestand und unter der Wasseroberfläche einen animalischen und gefährlichen Unterleib versteckte. Die Wasserfrau wurde zum Inbegriff eines Trugbildes, das dem Mann zum Verhängnis werden konnte.⁶⁵ Als Zwitterwesen diente die fischschwänzige Sirene der christlichen Kirche als abschreckendes Negativbeispiel, da Lust und Versuchung von den gläubigen Menschen als verwerflich und gefährlich angesehen wurden. Während die frühere Verführungsstrategie der Sirenen in Homers Odyssee noch in ihrem Gesang lag, weitete sich ihre trügerische Verführungskraft im Mittelalter auf alle Sinne aus.⁶⁶

In ihr gewinnt die umfassende Gefährdung der männlich-christlichen Daseinsweise Plastizität: die Ablenkung vom göttlichen Wort, der Wahrheit, durch das Fleisch, die Zer-Streuung [sic] der Kanzellehre durch weltliche Lustbarkeiten [...], und die Unterhöhlung des christlichen Hegemonieanspruchs mit ketzerischen Vorstellungen in der – insbesondere durch die Buchdruckerkunst beförderten – Popularisierung des Wissens. Für all das (und noch einiges mehr) muß nun das Bild der vom Teufel besessenen Sirene erhalten, der Seelenfängerin par excellence.⁶⁷

Mittelalterliche Darstellungen konnotierten die Sirene mit teuflischen Charaktermerkmalen. Dementsprechend lässt sich der Wandel zum Fischeschwanz darin begründen, dass die christliche Kirche mit dem Fisch, als das Symbol der christlich menschlichen Seele, die

⁶³ Vgl. ebd.: S. 145.

⁶⁴ Vgl. Gutiérrez Koester (2001): S. 38.

⁶⁵ Vgl. Stuby (1992): S. 38–42.

⁶⁶ Vgl. Gutiérrez Koester (2001): S. 39.

⁶⁷ Stuby (1992): S. 42–44.

Verkörperung der teuflischen Lust zu zerstören versuchte. In diesem Kontext wandelte sich das Bild der seelenlosen und verführerischen Sirene im 18. Jahrhundert nochmals. Als Domestizierungsversuch der bürgerlich-moralischen Vorstellungen entwickelten sich die den Sirenen verwandten und durch Eigennamen individualisierten Melusinen und Undinen.⁶⁸

7.2 Mittelalter: Melusine

Die bisher namenlosen Wasserfrauen wurden schließlich ab dem Mittelalter zu einer individualisierten Frau, die zwar noch immer ein Mischwesen war, aber auch temporär menschliche Gestalt annehmen konnte. Die mittelalterliche Wasserfrau, bekannt unter dem Namen *Melusine*, verkörpert einen beachtlich starken Frauencharakter. Sie ist eine in der Geschichte der Wasserfrauen auf vielfache Weise rezipierte Figur. Vor allem im Mittelalter entwickelte sich eine große Fülle an Melusinentexten.⁶⁹ Trotz der enormen Weiterverbreitung und Neurezeption des Stoffes kann der Ursprung Melusines in Frankreich lokalisiert werden. Einer der ersten Texte, in dem Melusine namentlich genannt wird, entstand durch Jean d' Arras. Hierbei handelte es sich um eine Auftragsarbeit der Adelsfamilie Lusignan. Jean d' Arras schrieb für die gescheiterte Familie eine Haussage, die als Erklärung für ihren tragischen Niedergang dienen sollte. Dafür griff er einen bereits existierenden Stoff auf und erhob die bisher namenslose Wasserfrau zur Stammutter des Adelsgeschlechts Lusignan. Angeblich zierte auch eine Melusinenabbildung ihr Wappen. Dies ist aber heute nicht mehr vollständig nachvollziehbar. Der Name *Melusine* ist mit der Familie Lusignan in Verbindung zu bringen und kann etymologisch vom französischen Wort *Mère Lusignan* abgeleitet werden.⁷⁰ Vor allem die Begriffe *mère* und *mer*, die übersetzt *Mutter* und *Meer* bedeuten, verweisen bereits im Namen auf den mütterlichen und aquatischen Ursprung Melusines.⁷¹

D' Arras' Roman beginnt mit dem Grafen Raimondin, der aus Schuldgefühlen über die unbeabsichtigte Tötung seines Onkels in den Wald flüchtet und dort an einem Brunnen auf die schöne Melusine trifft. Diese hat die Gabe der Prophetie und weiß bereits von dem Vorfall. Dem Verzweifelten verspricht Melusine eine glückliche Zukunft, vorausgesetzt er heirate sie und gehe den Kompromiss ein, sie samstags nicht sehen zu dürfen. So heirateten Raimondin

⁶⁸ Vgl. Otto (2001): S. 33.

⁶⁹ Vgl. Gutiérrez Koester (2001): S. 52.

⁷⁰ Vgl. Bessler (1995): S. 48f.

⁷¹ Vgl. Gutiérrez Koester (2001): S. 53.

und Melusine nach christlich katholischem Glauben. In ihrem neuen Leben errichtet Melusine Burgen, Städte, Klöster und Kirchen und bringt zusätzlich zehn Söhne zur Welt, die aber alle missgebildet sind. Eines Tages wird Raimondin von seinem Bruder dazu angehalten, sein Versprechen gegenüber Melusine zu brechen. Daraufhin sucht dieser seine Frau an einem Samstag in ihren Gemächern auf und erblickt ihre wahre, nackte Gestalt. Melusine sitzt in ihrer Wanne und hat von ihrem Bauch abwärts einen Schlangenschwanz. Der Verrat Raimondins wird nicht direkt aufgedeckt, obwohl Melusine bereits von seinem Vergehen weiß. Es kommt erst im späteren Verlauf der Geschichte zum Streit. Veranlasst durch einen erneuten Schicksalsschlag, bei dem einer ihrer Söhne seinen eigenen Bruder tötet, gibt Raimondin Melusine wegen ihrer Schlangennatur die Schuld für das Geschehene. Als Reaktion darauf verwandelt sich Melusine in ein Monster und fliegt schreiend als geflügelte Schlangengestalt durch ein Fenster der Burg davon. Als prototypische Darstellung für die beflügelte Schlangenfrau Melusine dient ein Holzschnitt einer Ringoltingen Ausgabe aus dem Jahre 1478 (Abb. 8). Melusine wird hier mit Flügeln eines Drachen und dem Schwanz einer Schlange gezeigt.⁷²

D' Arras übernimmt teilweise Motive aus den volkstümlich-heidnischen Wasserfrauen-geschichten der Sirenen und verflechtet diese mit christlichen Werten. Ohne Zweifel hat Melusine einen besonderen Bezug zum Wasser, da sie ursprünglich an einem Brunnen lebt und schließlich auch im Wasser badend von ihrem Mann in ihrer natürlichen Gestalt aufgefunden wird. Vor allem der Brunnen erinnert hier an göttliche Vorfahrinnen, wie beispielsweise die Nymphen, die sich in Geschichten meistens an Quellen, Teichen und Brunnen aufhielten. Dieser fungierte als Grenze zum Jenseits und verwies auf die nicht menschliche Herkunft Melusines. Auch ihre weissagerischen Fähigkeiten und ihre geflügelte Gestalt lassen eine Nähe zu den homerischen Sirenen vermuten. Außerdem erinnert das Verbot, Melusine samstags nicht sehen zu dürfen, an antike Göttinnen, die ihren menschlichen Geliebten ähnliche Verbote auferlegten. So schreibt Ovid in seinen Metamorphosen, dass die Göttin Diana Aktaeon in einen Hirsch verwandelte, weil er sie beim Baden überraschte. Auch in der griechischen Mythologie findet man ähnliche Geschichten, wie die von Aphrodite und dem Hirten Anchises. Die Göttin war Anchises verfallen und erschien ihm in Gestalt der Kythereia, einer schönen Hirtin. Die Liebe zu dem ausnehmend

⁷² Vgl. Bessler (1995): S. 49–58.

schönen, aber sterblichen König wollte sie nicht eingestehen und befahl ihm, darüber Schweigen zu bewahren. Dies schaffte er allerdings nicht und wurde zur Strafe mit körperlichen Gebrechen (Lähmung und Blindheit) geschlagen. Meistens zieht dieses (oft ungewollte) Vergehen den Tod des Mannes nach sich. Sowohl die Geschichte Melusines als auch alle weiteren Erzählungen, die diesen Tabubruch aufgreifen, können als eine Verletzung der Intimsphäre der Frau gedeutet werden. Der männliche Blick verursacht ein Eindringen in das Private der Frau, was hier im Zusammenhang mit der Sexualität steht.⁷³

Trotz der hohen Anzahl der Anlehnungen an antike Göttinnen, ist die Arras Melusinengeschichte stark christlich geprägt. Hier spielt vor allem das Motiv der *Mahrtenehe* eine große Rolle. Die *gestörte Mahrtenehe* ist ein von Friedrich Panzer geprägter Begriff, bei dem es sich um eine Liebesbeziehung zwischen einer nicht menschlichen (meistens weiblichen) und einer menschlichen (meistens männlichen) Figur handelt. Die Mahrten, also die übernatürlichen Wesen, sind meistens Elementargeister und verfügen über magische Kräfte. Die Mahrtenehe weißt immer als Kernmotiv ein Tabu bzw. ein Verbot auf. In Melusines Fall gibt es gewisse Verbote, die das Naturwesen Frau vor „Entdeckung“ schützen sollen: zu bestimmten Zeiten oder bei gewissen Handlungen muss Melusine alleine sein. Der Menschenmann darf bei strengem Verbot und dem Hinweis, dass er damit die geliebte Wasserfrau verlieren würde, nicht zugegen sein.⁷⁴ Laut Anna Maria Stuby wird gerade durch das Motiv der Mahrtenehe die im Mittelalter fortschreitende Dichotomisierung des weiblichen Geschlechts vergegenwärtigt. Das Tabu kann zwar als Wahrung der weiblichen Eigenständigkeit verstanden werden, dennoch darf nicht außer Acht gelassen werden, dass das Tabu scheinbar notwendig ist, da die weibliche Autonomie bereits bedroht ist. Außerdem liegt dem Konzept der Mahrtenehe immer implizit der Bruch des Tabus zugrunde, was nochmals auf die untergeordnete Rolle der Frau hindeutet.⁷⁵ Dadurch, dass es sich bei Melusine um ein Mischwesen handelt, steht diese sinnbildlich für die Sündhaftigkeit. Ihre Schlangengestalt stellt sie als eine Dämonin dar, indem ihr Schlangenschwanz den Zustand des Gespaltenseins repräsentiert. Dadurch grenzt sie sich in körperlicher und geistiger Hinsicht vom Mann ab. Die Stilisierung Melusines zur Schlange ist ein Verweis auf ihre

⁷³ Vgl. Gutiérrez Koester (2001): S. 55f.

⁷⁴ Vgl. Tang, Wei: Mahrtenehen in der westeuropäischen und chinesischen Literatur: Melusine, Undine, Fuchsgeister und irdische Männer – Eine komparatistische Studie. In: Alt, Peter-André [u.a.] (Hg.): *Literatura. Wissenschaftliche Beiträge zur Moderne und ihrer Geschichte*. Band 22. Würzburg: Ergon Verlag 2009, S. 1–3.

⁷⁵ Stuby (1992): S. 68.

verwerfliche und ungezähmte Sexualität.⁷⁶ Vor allem das Motiv der Nacktheit, das bei den heidnischen Göttinnen stark vertreten war, wird in dem Kontext der Mahrtenehe bei Melusine völlig deformiert und als etwas Verwerfliches dargestellt. Hier lässt sich der christliche Einfluss am deutlichsten feststellen. Trotz ihrer Existenz als Mischwesen, handelt es sich bei Melusine um eine streng nach dem katholischen Glauben lebende Frau, die Gründerin von diversen Klöstern und Kirchen ist und auch ihre Kinder katholisch erzieht. Melusine ist ihrem Gatten in jeglicher Hinsicht gleichgestellt und tritt als eine tadellose Ehefrau, Mutter, Hausfrau und Bauherrin auf. Sie scheint sich also der Kontrolle ihres Mannes zu entziehen. Dennoch ist Melusine auf ihren Ehemann angewiesen, denn ihre Seele und Erlösung liegen einzig und allein in seiner Hand. Die christliche Umdeutung des Wasserfrauenstoffes kommt hier deutlich zum Vorschein. Gerade in der späteren deutschsprachigen Fassung von Thüring von Ringoltingens, die 1456 in Bern entstand, wird das Erlösungsmotiv noch deutlicher. Bei Melusine handelt es sich nicht mehr um eine Wasserfrau, die darauf aus war, einen Mann zu verführen und sein Seelenheil zu rauben, sondern um eine Frau, die sich wünscht, ein Teil der vom Mann dominierten Gesellschaft zu sein. Melusine erhofft sich durch die Ehe zu einem Mann eine Entdämonisierung und Beseelung. Doch dies ist einzig und allein durch einen Mann möglich. Die Erlösung gelingt ihr zwar zeitweise, aber wie das Motiv der Mahrtenehe besagt, ist die Liebesbeziehung zum Scheitern verurteilt und somit auch die Beseelung des Elementarwesens. Melusine bleibt letztendlich doch in ihrem gespaltenen Element gefangen und entschwindet als seelenlose und andersartige Gestalt ins Jenseits. Letztendlich scheitert Melusine und kann trotz ihrer Versuche sich anzupassen, ihrem Schicksal nicht entgehen. Ihre Natur und ihre Gestalt als Mischwesen hindern sie daran, den christlichen Glauben zu leben. Und auch für die Familie Lusignan steht Melusine sinnbildlich für ihre Misserfolge, während im Gegensatz dazu alle Erfolge mit dem christlichen Glauben in Verbindung gebracht werden. Laut Isabel Gutiérrez Koester ist Melusine im Grunde nichts anderes, als die Mutter eines Geschlechts voller Makel.⁷⁷

Eine der bekanntesten Verbildlichungen Melusines stammt von dem Maler Moritz von Schwind. Einige Jahrhunderte nach den ersten literarischen Quellen über Melusine malte er im Jahre 1868/69 den Bilder-Zyklus „Die schöne Melusine“. Dieser besteht insgesamt aus elf

⁷⁶ Vgl. Bessler (1995): S. 52.

⁷⁷ Vgl. Gutiérrez Koester (2001): S. 52–59.

Aquarellen, die eine malerische Umsetzung und Ausgestaltung der literarischen Melusine Geschichten sind. Im Folgenden wird kurz auf die bedeutungsträchtigen Bilder eingegangen. Das einleitende Bild „Fontes Melusinae“ zeigt eine im Wald liegende Quelle, aus der die Personifikation des aquatischen Elements, die Wassernixe Melusine, auftaucht. In diesem Bedeutungszusammenhang ist oberhalb der Melusine auf einer Steintafel der titelgebende Schriftzug „Fontes Melusinae“ angebracht. Hiermit greift von Schwind die in der Arbeit bereits thematisierten Thematik der Frau als Quelle auf. Zusätzlich liegt hier vor allem in der blaugrünen Farbkomposition der Fokus auf der Naturhaftigkeit Melusines.⁷⁸ Das zweite Bild zeigt Melusines und Raimondins Aufeinandertreffen am Waldbrunnen, die im darauffolgenden Bild heiraten. In dieser Szene ist das Zusammentreffen zweier verschiedener Welten abgebildet. Während links Melusines Schwestern als stürmisch reitende Gefährtinnen gezeigt werden, schreiten Raimondins Gefolgsleute von der gegenüberliegenden Seite schon fast zaghaft ins Bild. Hier trifft das jenseitige Feenreich auf die diesseitige Menschenwelt. Die Andersartigkeit des Jenseitigen portraitiert von Schwind auch im fünften Bild, das den Namen „Das Heiligtum“ trägt. Dargestellt wird das Geheimnis, das Melusine ihrem Mann verbirgt – sie in Gestalt einer Wasserfrau. Melusine schwebt mit langen wehenden Haaren über dem Wasser, in dem ihre Gefährtinnen baden.⁷⁹ Aber auch das darauffolgende Bild „Die bösen Zungen“ bildet einen bedeutenden Teil der Melusinen Geschichte ab. Zentral ist hier vor allem die Darstellung Melusines als Wasserfrau mit doppeltem Fischschwanz. Abgebildet wird dies anhand eines Reliefs an dem sich links befindenden Turm. Das hier entstandene Bild im Bild der Wasserfrau kann laut Volmari als Inkarnation der Sünde aus mittelalterlicher Sicht interpretiert werden. Bild sieben bildet den Wendepunkt des Geschehens. Gezeigt wird hier der Eidbruch Raimondins, der sein Versprechen Melusine gegenüber bricht und seine Frau in ihrer wahren Gestalt zu sehen bekommt. Schock und Entsetzen machen sich breit und ein enormer Sturm kommt auf. Melusines Gefährtinnen ähneln durch ihre Bewegungen dem vom Wind aufgepeitschten Wasser. Erstmals werden hier auch einige der Wasserfrauen mit einem Fischschwanz dargestellt. Melusine selbst zeigt sich von ihrem Mann abgewendet. Insgesamt stellt diese Szene das Eindringen des Menschen in die Natur dar.⁸⁰ Im vorletzten Bild sieht man Melusine und Raimondin wieder am Brunnen vereint, indem Melusine ihrem Mann den

⁷⁸ Vgl. Volmari (1992): S. 337f.

⁷⁹ Österreichische Galerie Belvedere (Hg.): Meister/Werke im Belvedere. Moritz von Schwind. Die schöne Melusine. 229. Wechselausstellung 2000.

⁸⁰ Vgl. Volmari (1992): S. 338f.

abschließenden Todeskuss gibt. Sie wird hier als die sündhafte und unbeseelte Wasserfrau gezeigt, die den Mann in den Abgrund zieht. Das Motiv der Lustangst gerät an sein unausweichliches Ende, indem der Mann getötet wird. Mit dem elften Bild schließt sich schlussendlich der Zyklus, wobei das letzte Bild mit dem Ersten übereinstimmt. Somit schließt sich der Kreis und Melusine befindet sich wieder in ihrer ursprünglichen Umgebung – der Natur.

Von Schwind stellt in „Die schöne Melusine“ verschiedenste Darstellungsarten der Wasserfrau dar. Diese reichen von der Verbildlichung als menschliche Gestalt über die Nixe im Element Wasser bis hin zur sündhaften Allegorie als Steinrelief. Dadurch spiegelt von Schwinds Bildreihe eine bestimmte Auffassung von Weiblichkeit wider. Die Nixe wird hier als eine vom Mann abhängige und auf ihre Körperlichkeit reduzierte Frau dargestellt. Melusine steht sinnbildlich für das Naturhafte, was Frauen seit jeher zugeschrieben wurde. Der Mann hingegen stellt das geistige Prinzip dar, das das Weibliche zu ergründen versucht.⁸¹

7.3 Romantik: Undine

Bevor nun explizit auf Undine, der Wasserfrau der Romantik, eingegangen wird, gibt es einen kurzen Exkurs über die paracelsische Naturphilosophie „Liber de nymphis, sylphis, pygmaeis et salamandris et de caeteris spiritibus“, die als Inspiration für eine der bekanntesten Undine Erzählungen diente. Die Rede ist hier von der Geschichte von Friedrich de la Motte Fouqué, die er im Jahre 1811 in seiner Zeitschrift „Die Jahreszeiten“ veröffentlichte. Fouqué wurde durch Theophrastus Bombastus von Hohenheim, genannt Paracelsus, auf die Staufenbergsage aufmerksam, die als Basis für seine Undine Geschichte diente.⁸² Im folgenden Zitat, das in originaler Ausführung in Abb. 9 zu sehen ist, veröffentlichte er die Inspirationsquellen seiner Erzählung:

In Nr. 239 der Allg. Lit. Zeit. befindet sich eine sinnvolle Recension meiner Zeitschrift, die Jahreszeiten, wo der Wunsch geäußert wird, ich möge die Quellen angeben, aus welcher ich mein dort abgedrucktes Märchen Undine genommen habe. Mit Vergnügen begegne ich der wohlwollenden Anfrage, berichtend, daß ich aus Theophrastus Paracelsus Schriften schöpfte [...]. Der alte Theophrastus ereifert sich gar ernstlich darüber, daß Leute, die an Wasserfrauen verehlicht seien, solche oftmals für Teufelinnen hielten, und sich nicht mehr nach deren Verschwinden für gebunden erachten, sondern viel mehr zur zweiten Ehe schritten. Das bringe aber den Tod, und zwar verdienstermaßen. Zum Beleg erzählt er, ein Ritter Stauffenberg sei am

⁸¹ Vgl. ebd.: S. 339f.

⁸² Vgl. Gutiérrez Koester (2001): S. 74.

zweiten Hochzeitstage durch die Rache der beleidigten Wasserfrau gestorben. Alles übrige im Märchen ist meine Erfindung.⁸³

Bei Paracelsus' „Liber de nymphis, sylphis, pygmaeis et salamandris et de caeteris spiritibus“ handelt es sich um eine Schrift über Elementargeister, die seiner Ansicht nach als Geschöpfe Gottes eine Bereicherung des Kosmos darstellten, jedoch durch die ihnen widerfahrene Dämonisierung unbegründet in Verruf geraten sind. Die Wasserleute sind eine der vier Mischwesenarten, die dem Menschen am ähnlichsten sind. Dennoch haben sie keine Seele, können aber eine erlangen, wenn sie sich mit einem menschlichen Mann verehelichen. Hier hat wiederum der Aspekt der Mahrtenehhe eine Bedeutung, denn, ähnlich wie bei Melusine, gibt es für den Menschenmann ein Verbot: Er darf seine Angetraute keinesfalls in ihrem Element, dem Wasser, beleidigen. Paracelsus nimmt in diesem Kontext sogar Bezug auf die mittelalterliche Melusine, indem er sie entgegengesetzt zu den anderen Wasserwesen, als bösen Geist beschrieb.⁸⁴ Er nimmt eine Aufspaltung des Weiblichen vor – die positive und liebe Frau (Undine) und die negativ zerstörende Frau (Melusine). Schon in den literarischen Vorlagen kamen die entgegengesetzten Imaginationen des Weiblichen zum Vorschein, die ab der Romantik in den Vordergrund rückten. Die wichtigsten geschlechterideologischen Standpunkte der Romantik werden im Folgenden an der von Friedrich de la Motte Fouqué geschriebenen Undine Fassung verdeutlicht.⁸⁵

Die Erzählung „Undine“ handelt von dem Ritter Huldbrand von Ringstetten und dem Wassergeist Undine, die von einem Fischerehepaar adoptiert wurde. Undine hat eigentlich eine übermächtige aquatische Verwandtschaft, da ihr leiblicher Vater ein mediterraner Wasserfürst ist. Nachdem die echte Tochter der Fischerleute ertrank, tauchte wie aus dem Nichts Undine bei ihnen auf, woraufhin sie sich ihrer annahm. Wie bereits bei Melusine, kann Undine durch eine Heirat mit einem Menschenmann eine Seele erlangen. So trifft sie auf den Ritter Huldbrand, der im Minnedienst für seine angebetete Bertalda in den Wald ritt, aber sich dort schlussendlich verirrte. Trotz seiner bevorstehenden Vermählung mit Bertalda, entzündet sich zwischen Undine und Huldbrand sofort die Liebe. In diesem Kontext tritt der Wassergeist Kühleborn, der Oheim Undines, auf, der die Landzunge, auf der sich die

⁸³ Motte Fouqué, Friedrich de la / Neumann, Wilhelm (Hg.): Die Musen. Eine norddeutsche Zeitschrift. 4. Quartal, 1812, S. 198f.

⁸⁴ Vgl. Bessler (1995): S. 74f.

⁸⁵ Vgl. Stuby (1992): S. 76.

Liebenden befinden, durch Wasser vom Festland abtrennt. Kühleborn, der sich im Hintergrund bemüht, Undine doch noch zu einer Seele zu verhelfen, lässt einen Priester bei den Liebenden stranden, der die beiden traut. Undine heiratet Huldbrand unter der Bedingung, ihr treu zu sein und sie nie auf dem Wasser zu beleidigen. Nach ihrer Hochzeit begeben sich Undine und Huldbrand in die Stadt, wo sie auf Bertalda treffen. Undine erkennt diese als die leibliche Tochter ihrer Pflegeeltern. Da sie bisher glaubte adligen Ursprungs zu sein, verliert sie durch Undines Bekanntmachung ihr Ansehen. Keiner will sich ihrer annehmen, weshalb sie schlussendlich mit dem Ehepaar auf die Burg zieht. Im weiteren Verlauf der Erzählung schenkt Huldbrand Bertalda mehr Aufmerksamkeit und wendet sich von seiner Frau ab. Dadurch erscheint Undine zunehmend unheimlicher. Und so kommt es bei einer Bootsfahrt über die Donau zum Wendepunkt. Huldbrand widersetzt sich seinem Versprechen und beleidigt Undine auf dem Wasser, woraufhin Undine weinend in ihr Ursprungselement zurückziehen muss. Huldbrand, der weiß, dass seine Untreue ihm den Tod bringen wird, heiratet daraufhin Bertalda. Er umgeht dadurch auch sein zweites Versprechen. Man könnte meinen, dass er dem Tod fast sehnsüchtig herbeiwünscht. Dementsprechend küsst Undine ihren Ehemann zu Tode. Zum Ende wird nochmals das Element Wasser betont, indem neben der Grabstätte Huldbrands ein Bächlein entspringt, das um sein Grab herumfließt. Es entsteht der Eindruck, als würde Undine ihren Mann auch im Tode noch umarmen.⁸⁶

Das Kunstmärchen „Undine“ ist zeitlich in die Epoche der Romantik einzuordnen. Nach der Aufklärung stieg das Interesse am Naturhaften und Elementarhaften. Fouqués thematischer Schwerpunkt ist also bereits durch die allgemein literarischen Interessen seiner Zeit zu erklären. In seiner Undine Erzählung vereinen sich alle romantischen Motive: Liebe, Phantasie und Natur. Durch die Literatur der Romantik versuchte man die Wunder der Natur zu erkennen, wofür eine poetische Durchdringung des Natürlichen nötig war. Wie in der Figur Undine, die durch ihren elementaren Ursprung der Inbegriff der Natur ist, wurden in romantischen Erzählungen die Naturkräfte personifiziert. Die Natur wurde zum wichtigsten Thema der Literatur. Ein typisch romantisches Motiv in Fouqués Märchen ist die erotische Metapher der umfluteten Landzunge, die hier als idealisierte Naturvorstellung dient. Poetisch umschrieben kann diese Szene als Liebesakt zwischen dem Wasser als weiblichen Teil und der

⁸⁶ Vgl. Roth (1996): S. 96f.

Erdzunge als männlichem Symbol verstanden werden. Erde und Wasser, Mann und Frau stehen nicht als entgegengesetzte Pole zueinander, sondern verschmelzen miteinander. Fouqué drückt dadurch die romantische Sehnsucht nach der Verbindung des Menschen mit der Natur aus. Diese Interpretation des Undine Märchens nimmt aber schon fast utopische Züge in der Beziehung zwischen Mann und Frau an, denn im weiteren Verlauf der Erzählung eröffnen sich andere Interpretationsmöglichkeiten.⁸⁷

Wie bei Melusine ist das Motiv der *Mahrtenehe* bedeutsam. Auch hier handelt es sich um ein Liebespaar aus unterschiedlichen Welten. Die Ehe zwischen den beiden ermöglicht Undine eine Beseelung, die aber nur gelingt, wenn das Verbot, das die Mahrtenehe mit sich bringt, nicht gebrochen wird. Bei der Undine Erzählung handelt es sich um das Verbot der Untreue. Undine verbietet ihrem Mann sich eine andere (irdische) Ehefrau zu nehmen und verlangt von ihm absolute Treue.⁸⁸ Außerdem schreibt Fouqué, dass Undines Vater seine Tochter in die Menschenwelt schickte, damit diese an eine Seele gelange:

So wollte mein Vater, der ein mächtiger Wasserfürst im mittelländischen Meer ist, seine einzige Tochter solle einer Seele theilhaftig werden, und müsse sie darüber auch viele Leiden der beseelten Leute bestehen. Eine Seele aber kann unsres Gleichen nur durch den innigsten Verein der Liebe mit Einem Eures Geschlechtes gewinnen. Nun bin ich beseelt, Dir dank' ich die Seele, o Du unaussprechlich Geliebter, und Dir werd' ich es danken, wenn Du mich nicht mein ganzes Leben hindurch elend machst. Denn was soll aus mir werden, wenn Du mich scheuest und mich verstößest?⁸⁹

In diesem Zusammenhang stelle ich mir die Frage, ob Undine aus eigenem Interesse an der Beseelung agiert oder ob sie einzig und allein den Wunsch ihres Vaters erfüllen möchte? Laut Roth gehorcht hier „[S]elbst der Bereich der Natur [...] einer patriarchalen Logik [...]“⁹⁰ Die Beseelung ruft in Undine einen Bruch hervor. Undine wird im ersten Teil der Erzählung als selbstständige, naturhafte und erotische Frau dargestellt. Sie wartet bei der ersten Begegnung mit Huldbrand nicht darauf, von ihm angesprochen zu werden, sondern nimmt den weiteren Verlauf des Geschehens selbst in die Hand.⁹¹ Nach der Hochzeit und dem Ortswechsel in die Stadt verändert sie sich. Undine, die bisher von dem Fischer als ein wildes und unbezähmbares Kind angesehen wurde, wandelt sich nun in eine beseelte, passive Frau.

⁸⁷ Vgl. Gutiérrez Koester (2001): S. 75–79.

⁸⁸ Vgl. Tang (2009): S. 2.

⁸⁹ Motte Fouqué (1999): S. 57.

⁹⁰ Roth (1996): S. 99.

⁹¹ Vgl. Otto (2001): S. 63.

Sie blieb den ganzen Tag lang so; still, freundlich und achtsam, ein Hausmütterlein, und ein zart verschämtes, jungfräuliches, Wesen zugleich. Die Dreie, welche sie schon länger kannten, dachten in jedem Augenblick irgend ein [sic] wunderliches Wechselspiel ihres launischen Sinnes hervorbrechen zu sehen. Aber sie warteten vergebens darauf. Undine blieb engelmild und sanft.⁹²

Undine offenbart ihrem Mann sogar ihren elementaren Ursprung. In diesem Falle unterscheidet sie sich von Melusine, da sie offen von ihrer Existenz erzählt. So ist es Undine selbst, die den Leser*innen von ihrer motivgeschichtlichen Genealogie berichtet:

Du sollst wissen, mein süßer Liebling, daß es in den Elementen Wesen giebt, die fast aussehen, wie Ihr, und sich doch nur selten vor Euch blicken lassen. In den Flammen glitzern und spielen die wunderlichen Salamander, in der Erden tief hausen die dürrn, tückischen Gnomen, durch die Wälder streifen die Waldleute, die der Luft angehören, und in den Seen und Strömen und Bächen lebt der Wassergeister ausgebreitetes Geschlecht. [...] Die aber dorten wohnen, sind gar hold und lieblich anzuschauen, meist schöner, als die Menschen sind. Manch einem Fischer ward es schon so gut, ein zartes Wasserweib zu belauschen, wie sie über die Fluhten hervorstieg und sang. Der erzählte dann von ihrer Schöne weiter, und solche wundersame Frauen werden von den Menschen Undinen genannt.⁹³

In dem Wissen um die elementare Gestalt seiner Frau, wird Undine von Huldbrand sozialisiert. Sie legt ihre vorherigen Charaktereigenschaften ab und wird stattdessen schamhaft und schüchtern. Undine stellt also ein Zwischenwesen dar, welches es nach christlicher Lehre zu missionieren gilt.⁹⁴

Undine ist eine schöne Nympe, eine des Gesanges nicht (mehr) mächtige Sirene, die durch den Mann des 19. Jahrhunderts domestiziert, gezähmt, sozialisiert und schließlich ausgegrenzt wird. Der Sirengesang als ursprünglicher Ausdruck von Macht, Natürlichkeit und Göttlichkeit ist hier verstummt und wird durch einen wachsenden Sprachverlust Undines ersetzt.⁹⁵

Nach ihrer Verehelichung verliert Undine ihre eigene Autonomie. Sogar im dramatischen Moment des Märchens, in dem Huldbrand Undine auf dem Wasser beleidigt, verliert sie die Kraft ihrer Worte und kann kaum sprachlich auf das Geschehene reagieren. Ihr gelingt es einzig und allein ihren Seelenschmerz anhand eines verletzten, weinenden Blickes auszudrücken:⁹⁶

Starren aber thränenströmenden Blickes sah ihn die arme Undine an [...]. Dann fing sie immer herzlicher an, zu weinen, wie ein recht unverschuldet und recht bitterlich gekränktes liebes Kind. Endlich sagte sie ganz matt: ach, holder Freund, ach lebe wohl! Sie sollen Dir nichts thun; nur bleibe treu, daß ich sie Dir abwehren kann. Ach, aber fort muß ich, muß fort auf diese ganze junge Lebenszeit. O weh, o weh, was hast Du angerichtet! O weh, o weh!⁹⁷

⁹² Motte Fouqué (1999): S. 54.

⁹³ Ebd.: S. 56.

⁹⁴ Vgl. Gutiérrez Koester (2001): S. 84.

⁹⁵ Ebd.: S. 82.

⁹⁶ Vgl. ebd.

⁹⁷ Motte Fouqué (1999): S. 103f.

Laut Roth verwandelt sich das kraftvolle Elementarwesen in eine leidende und unterdrückte Frau.⁹⁸ Durch Undines Unterwerfung ist die Wasserfrau nicht mehr, wie einst Melusine, eine eigenständige und in der Gesellschaft integrierte Person. Sie fällt, trotz ihrer eigentlichen Überlegenheit als Elementarwesen, in eine starre Passivität. Undine ist nicht mehr, wie ihre Vorfahrinnen, des Gesanges mächtig. Der Sirenengesang als ursprünglicher Ausdruck von Überlegenheit, Göttlichkeit und Natur ist durch Undines Sprachverlust nun endgültig verschwunden. Sie stellt das typische romantische Frauenideal, der unschuldigen und selbstlosen Kindfrau dar. Trotz ihrer eigentlichen Verwandlung in eine Frau, wird sie nach ihrer Hochzeit nicht auf sexueller Ebene zur Frau, sondern zum androgynen Kind. Durch ihre Beseelung kam sie zwar zur erwünschten Menschlichkeit, aber verliert jegliche erotische Ausstrahlung.⁹⁹

Wie alle bisherigen Wasserfrauen besitzt Undine eine doppelte Natur. Sie ist das unschuldige Naturkind, in das sich Huldbrand verliebt, aber gleichzeitig auch ein gefährlicher Elementargeist. Huldbrand erkennt trotz ihrer Domestizierung noch immer dämonische Züge in ihr und auch Undine verleugnet ihren elementaren Ursprung nicht.¹⁰⁰ Interessant hierbei ist, dass Fouqué erstmals die Wasserfrau anhand des Vorbilds einer realen menschlichen Frau entwirft. In vorherigen Erzählungen galten Wasserfrauen immer als übernatürliche Gestalten, die deutlich von dem Menschen getrennt waren. Fouqué lässt in seinem Kunstmärchen nun erstmals autobiographische Züge einfließen, indem die Figur Undines von einer echten Frau inspiriert war, die in Fouqués Leben eine wichtige Rolle spielte. In Undine verarbeitete er die unerwiderte Liebe zu Elisabeth von Breitenbach. Dementsprechend projizierte er seine Sehnsüchte und Schmerzen auf die Figur der Wasserfrau.¹⁰¹

Auch die künstlerischen Werke, die in der Romantik die Undine Thematik abbilden, stellen sie meist als menschliches Wesen mit elementarhaften Zügen dar. Das 1872 entstandene Ölgemälde „Undine“ von John William Waterhouse kann beispielhaft für die Darstellung des unschuldigen, domestizierten Elementarwesens gesehen werden (Abb. 10). Waterhouse portraitiert Undine nicht, wie sonst für Wasserfrauen typisch, in der Natur, sondern in der

⁹⁸ Vgl. Roth (1996): S. 103.

⁹⁹ Vgl. Gutiérrez Koester (2001): S. 87f.

¹⁰⁰ Vgl. ebd.: S. 89f.

¹⁰¹ Vgl. ebd.: S. 79f.

Stadt. Durch ihr leuchtendes, reines Kleid trennt sie sich farblich von der tristen Stadt ab und erweckt den Eindruck, nicht in den Schauplatz zu passen. Dies wird zusätzlich dadurch unterstützt, dass sie an einem Stadtbrunnen steht, wodurch symbolisiert wird, dass sie eigentlich in die Welt des Aquatischen gehört.

Gleiches gilt für die Illustration von Undine (Abb. 11), die Arthur Rackham 1909 für ein Buchcover des Märchens entwarf, auf der die Stadt kompositorisch und farblich von der Elementarwelt des Wassers abgegrenzt ist. Im Vordergrund befindet sich Undine, die mit den Bewegungen und den Farben des Wassers verschmilzt. Sie streckt ihre Arme in die Höhe, sodass diese in die im Hintergrund liegende Stadt hineinragen. Trotz ihres Versuchs Teil der menschlichen Gesellschaft zu sein, wird Undine in die Fluten des Wassers gezogen und scheitert letztendlich. Sie erhält keine Seele.

Der Gestaltwandel, den Fouqués Undine durchmacht, steht für die spät- und nachauflärerische Wahrnehmung des weiblichen Geschlechts. Fouqué literarisiert das Geschlechterdilemma seiner Zeit.¹⁰² Die zu Beginn noch für möglich gehaltene Einheit zwischen Elementarwesen und Mensch stellte sich schlussendlich als unmöglich heraus. Aus der erotischen Metapher zwischen der Landzunge und dem Wasser ist schlussendlich nur eine einseitige Umarmung in Form eines Baches um Huldbrands Grab geworden. Die symbolische Verbindung der Geliebten nach dem Tod, indem sich in der letzten Szene Wasser und Erde vereinen, ist nur mehr als unerfüllte Hoffnung zu interpretieren.¹⁰³

Um dieses Kapitel abzuschließen, wird kurz auf die Sage der Loreley eingegangen. Hierbei handelt es sich um ein deutschsprachiges Pendant bzw. eine Antwort auf den homerischen Epos und auf die bisher thematisierten Wasserfrauen. Die Figur der Loreley steht genauso wie Homers Sirenen sinnbildlich für verderbliche Verführungskraft der Frau. Sie ist das Musterbeispiel für Liebe, Betrug und Tod. Loreley wurde 1800 von Clemens von Brentano als menschliche Frau erfunden, die sich betrogen durch ihren Mann in den Rhein stürzte.¹⁰⁴ Genauso wie bei Undine spielt auch bei Loreley die Untreue ihres Mannes eine große Rolle. Als Reaktion auf diesen Betrug, rächt sie sich, indem sie Männer in ihr Verderben zieht. Mit

¹⁰² Vgl. Stuby (1992): S. 93.

¹⁰³ Vgl. Gutiérrez Koester (2001): S. 95.

¹⁰⁴ Vgl. Volmari (1992): S. 341.

der Gestalt der Loreley wurde die Wasserfrau zu einem mythischen Wesen, das ausgelöst durch die Untreue ihres Mannes, mit ihrem Gesang und ihrer Schönheit Männer verführt und umbringt. Auch Loreley diente vielen Malern als Inspirationsquelle. Ein Beispiel dafür ist das 1856-1858 veröffentlichte Gemälde „The Fisherman and the Syren“ von Frederic Leighton (Abb. 12). Genauso wie Loreley in schriftlichen Geschichten, umschlingt die Wasserfrau in dieser bildlichen Darstellung den Mann. Dieser ist hier nur noch als wehrloses Opfer anzusehen, der durch die erotische Macht der Frau mit seinem Leben zahlen muss.

7.4 Nixe der slawischen Volksmythologien: Rusalka

Auch im slawischen Volksglauben gab es bereits zu frühesten Zeiten einen Kult um das Element Wasser. Schon im 6. Jahrhundert wurden Flüsse als Grundelemente der slawischen Religion verehrt. In diesem Kontext entstand der Brauch einer rituellen Anbetung von Quellen und anderen Gewässern in Form von heiligen Stätten. Auch die durch Sagen entstandenen Wasserwesen, die Bewohner*innen dieser heiligen Quellen waren, wurden Teil slawischer Volksmythologien. Die sich im Wasser aufhaltenden Wesen haben laut Überlieferungen meist die Gestalt einer Frau und ähneln den antiken Sirenen und germanischen Undinen. Im Slawischen sind sie bekannt unter dem Namen *Rusalka*, der erstmals ab dem 16. Jahrhundert auftrat.¹⁰⁵ Die Etymologie des Begriffs *Rusalka* ist doppeldeutig. Er stammt sowohl von *ruslo* (Strömung des Wassers)¹⁰⁶ als auch vom antiken Fest *rosalia* ab, das sich im Laufe der Zeit über den Balkan nach Russland ausbreitete und dort unter dem Namen *rusalija* gefeiert wurde.¹⁰⁷ Bei dem slawischen *rusalija* Fest handelt es sich um einen Ritus, bei dem der Toten gedacht wurde. Es findet in der Woche vor Pfingsten und auch an Pfingsten selbst statt. Laut völkischer Sagen mussten zur Zeit des Totenfestes Gaben an den Gräbern von Verstorbenen hinterlassen werden. Wurde dies nicht getan, traten die Rusalky auf und bestrafte die Menschen. Dies hatte großen Einfluss auf die Entstehung des Rusalka Mythos. Trotz ihrer Ähnlichkeit zu den westlichen Wassernixen unterscheiden sich die Rusalky in vielerlei Hinsicht von den bereits erwähnten Sirenen, Melusinen und Undinen. Die Rusalky sind keine seelenlosen Wasserfrauen, die auf der Suche nach einem Mann sind, um eine menschliche

¹⁰⁵ Vgl. Vana, Zdenek: Mythologie und Götterwelt der slawischen Völker. Die geistigen Impulse Ost-Europas. Stuttgart: Urachhaus Verlag 1992, S. 109–111.

¹⁰⁶ Vgl. Deppermann, Maria: Rusalka – Nixe der Slaven. Annäherung an ein „ungehobenes“ Motiv. In: Roebing, Irmgard (Hg.): Sehnsucht und Sirene. Vierzehn Abhandlungen zu Wasserphantasien. Pfaffenweiler: Centaurus-Verlagsgesellschaft 1992, S. 270.

¹⁰⁷ Vgl. Vana (1992): S. 111.

Seele zu bekommen. Eine Rusalka ist viel mehr selbst eine verlorene menschliche Seele. Laut dem slawischen Volksglauben nimmt man an, dass es sich bei den Rusalky um Seelen von jungen Frauen handelt, die eines frühen und unnatürlichen Todes gestorben sind. Meist sind es Mädchen und Frauen, die sich aus Verzweiflung aufgrund einer ungewollten Schwangerschaft im Wasser ertränkten oder an einem Baum im Wald erhängten. Dementsprechend haben die Rusalky sowohl einen engen Bezug zum Wasser als auch zum Wald. Sie sind Elementarwesen des Wassers und der Erde.¹⁰⁸

Für das Verständnis des Rusalka Mythos ist der altslawische Hochzeitsritus von enormer Bedeutung. Im Slawischen stand die Hochzeit einer Frau in einem engen Zusammenhang mit dem Tod. Zum Hochzeitsritual gehörten unter anderem Bräuche, wie das *Proscanie*, also das endgültige Verabschieden von der Familie und vom Dorf, denn nach slawischem Brauch ist es immer die Frau, die das Heim verlies und bei ihrem Mann ins Haus einzog. Zudem war die Frau erst dann fest in ihrer neuen Familie aufgenommen, wenn sie ein Kind geboren hat. Demnach hatte sie sich allem Neuen unterzuordnen und war in ihrer eigenen Individualität „gestorben“. Frauen, die nicht in der vorgegebenen und normierten Reihenfolge lebten und vor der Hochzeit schwanger wurden, ihre Ehe schieden und sich aufgrund dessen selbst töteten, wurden Rusalky genannt. Sie sind demnach das Gegenbild zur braven Braut und werden charakterisiert durch ihre Sinnlichkeit und Sexualität. Dementsprechend wird Rusalka meist mit vollen Brüsten und nackt dargestellt. Nur selten verbirgt sie sich unter Kleidung. An ihrem äußeren Erscheinungsbild sind vor allem ihre langen rotblonden Haare und ihre schönen Beine auffällig. Folglich verfügt sie nicht über einen Fischschwanz, was sie von den bisher beschriebenen Wasserfrauen unterscheidet. Wie die homerischen Sirenen verfügen die Rusalky über eine verführerische Stimme. All diese Komponenten machen sie für den Mann sowohl attraktiv als auch gefährlich. Rusalka wird nachgesagt, Männer in ihren Bann zu ziehen und diese durch Umarmungen und durch ihre Brüste zu Tode zu kitzeln. Aufgrund des wohl im ersten Moment absurd klingenden Kitzelns ist man sich nicht vollständig einig, ob sich Rusalka ihrer Zerstörungskraft bewusst ist. Hier wird die Ambivalenz der Wasserfrauen deutlich. Kommt es jedoch dazu, dass ein Mann eine Begegnung mit einer Rusalka überlebt,

¹⁰⁸ Vgl. Deppermann (1992): S 269f.

so bleibt dieser der Sage nach langfristig verwirrt. Gelingt es ihm aber der Rusalka ein Kreuz um den Hals zu binden, kann sie durch den Einfluss des Christentums erlöst werden.¹⁰⁹

Ähnlich wie die bisher behandelten Wasserfrauen ist auch die Rusalka Ausdruck des verführerischen und verwerflichen Weiblichen. Sie steht dem männlichen Geschlecht als das Gefahrbringende gegenüber und kann nur mit Hilfe einer männlichen Seele gezähmt und in die Gemeinde aufgenommen werden. Vor allem der Aspekt des Todes spielt hier eine bedeutende Rolle, da es sich bei Rusalka selbst um eine tote Frau handelt und für Männer eine tödliche Bedrohung ist. In dem Rusalka Mythos gehen Lustangst und Tod eng miteinander einher. In diesem Kontext behauptet Deppermann, dass Rusalka der Ausdruck unbewusster männlicher, aber auch weiblicher Wünsche sei.¹¹⁰ „Das Benehmen der Rusalka ist genau das Gegenteil dessen, was ein russisches Mädchen tut, vielleicht aber etwas, von dem die Leute wünschen, daß es möglich wäre.“¹¹¹ Die Figur der Rusalka ist Ausdruck von Widersprüchen, die der Mensch in sich trägt.¹¹²

Über den mythologischen Charakter der Rusalka findet man heute viele literarische, künstlerische und musikalische Werke, die stark von der Figur der Undine inspiriert wurden. In der russischen Romantik fand Rusalka in den 1830ern anhand der Werke von Puskin, Gogol' und Lermontov Einzug in die Literatur. Einen zweiten Höhepunkt bekam die Rusalka Thematik im russischen Symbolismus und erlebte in der Malerei, im Theater und in der Oper einen erneuten Aufschwung. Motive wie Wasser, Muscheln und badende Frauen waren vor allem für die Künstler Michail A. Vrubel, Arnold Böcklin oder Gustav Klimt in der Malerei der Wiener Sezession zentrale Themen. Besonders das vom russischen Künstler Michail A. Vrubel gemalte Bild „Die Perle“ (Abb. 13) kann thematisch auf das Rusalka Motiv zurückgeführt werden. Vrubel widmete sich in seiner Malerei primär Themen des Mystischen und Übermenschlichen und ließ sich stark von russischen Sagen rund um Elementarwesen inspirieren. So fertigte er im Jahre 1897 ein monumentales Wandgemälde für den russischen Mäzen Morozov an, das erst den Namen „Der Morgen“ trug, aber bald in „Rusalki“ (Abb. 14) umbenannt wurde.¹¹³ Beide Gemälde zeigen mehrere am Wasser lebende Frauen, die nur leicht bekleidet sind.

¹⁰⁹ Vgl. ebd.: S 270f.

¹¹⁰ Vgl. ebd.: S 271.

¹¹¹ Ebd.

¹¹² Vgl. ebd.: S 272.

¹¹³ Vgl. ebd.: S 285.

Schauplätze sind die Natur, der Wald und der Fluss, die sich durch die besonders spiegelnden Grün- und Blautöne von der menschlichen Welt abheben. Vrubel drückt mit seinen Bildern die irdische und romantische Sehnsucht zur Natur aus.

7.5 Biedermeier: Die kleine Meerjungfrau von Hans Christian Andersen

Im Folgenden geht es um die Wasserfrau zur Zeit des Biedermeiers. Dafür wird beispielhaft das 1837 entstandene dänische Märchen „Die kleine Meerjungfrau“ von Hans Christian Andersen herangezogen. Hierbei handelt es sich um eine Weiterführung der von Friedrich de la Motte Fouqué vorgenommenen Domestizierung der Wasserfrau.¹¹⁴ Zweifelslos orientierte sich Andersen in seinem Märchen an der Undine Erzählung von Fouqué, da er einen engen Kontakt zu den deutschen Dichtern seiner Zeit pflegte. Die beiden Märchen weisen einige Gemeinsamkeiten aber auch Unterschiede auf. So geht es sowohl in Andersens als auch in Fouqués Märchenerzählung um die paracelsische Vorstellung der Beseelung einer Wasserfrau durch die Liebe eines Menschenmannes.¹¹⁵

Andersens „Die kleine Meerjungfrau“ handelt von der jüngsten Tochter eines Meerkönigs, die an ihrem fünfzehnten Geburtstag erstmals an die Wasseroberfläche schwimmen darf, um die Menschenwelt zu sehen. Wie das Schicksal so will, taucht die kleine Meerjungfrau direkt vor dem Schiff eines Prinzen auf, in den sie sich verliebt. Das Schiff, auf dem der Prinz seinen Geburtstag feiert, wird daraufhin von einem Sturm erfasst und geht im Meer unter. Die kleine Wassernixe rettet den fast leblosen Körper des Prinzen aus den Fluten und legt ihn in einer Bucht ab. Um nicht von den Menschen entdeckt zu werden, schwimmt die kleine Meerjungfrau davon und beobachtet, wie ein anderes Mädchen den Prinzen findet. Da dieser von der Rettung durch die Meerjungfrau nichts bemerkt hat, hält er das andere Mädchen für seine Lebensretterin und verliebt sich in sie. Zurück in der Unterwasserwelt geht der Prinz der kleinen Meerjungfrau nicht mehr aus dem Kopf:

Nun segelt er sicher dort oben, er, von dem ich mehr halte, als von Vater und Mutter, er, an dem meine Sinne hängen und in dessen Hand ich meines Lebens Glück legen möchte. Alles will ich wagen, um ihn und eine unsterbliche Seele zu gewinnen!¹¹⁶

¹¹⁴ Vgl. Stuby (1992): S. 76.

¹¹⁵ Vgl. Fassbind-Eigenheer, Ruth: Undine oder die nasse Grenze zwischen mir und mir. Ursprung und literarische Bearbeitungen eines Wasserfrauenmythos. Von Paracelsus über Friedrich de la Motte Fouqué zu Ingeborg Bachmann. In: Müller, Ulrich u.a. (Hg.): Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik. Band 291. Stuttgart: Verlag Hans-Dieter Heinz / Akademischer Verlag Stuttgart 1994, S. 118f.

¹¹⁶ Andersen, Hans Christian: Die kleine Meerjungfrau. Braunschweig: Ideenbrücke / Braunschweig Verlag 2015, S. 14.

Getrieben durch ihre Sehnsucht, ist sie bereit für die Nähe des Prinzen einen Pakt mit der Meereshexe einzugehen:

Du willst gern deinen Fischschwanz los sein und statt dessen zwei Stützen gleich wie die Menschen zum Gehen haben, damit der junge Prinz verliebt in dich werden möge, und du ihn und eine unsterbliche Seele erhalten kannst. [...] Ich werde dir einen Trank bereiten, mit dem musst du, bevor die Sonne aufgeht, nach dem Lande schwimmen, dich dort an das Ufer setzen und ihn trinken, dann schwindet dein Schweif und schrumpft zu dem, was die Menschen niedliche Beine nennen, ein; aber das tut wehe, es ist, als ob ein scharfes Schwert dich durchdränge. [...] Du behälst deinen schwebenden Gang, keine Tänzerin kann schweben wie du, aber bei jedem Schritt, den du machst, ist dir, als ob du auf scharfe Messer trättest, als ob dein Blut fließen müsste.¹¹⁷

Um ihren Fischschwanz durch menschliche Beine zu ersetzen, tauscht die kleine Meerjungfrau ihre Stimme ein und nimmt unerträgliche Schmerzen auf sich. Gelingt es ihr nicht, das Herz des Prinzen zu erobern, muss sie sterben. Die kleine Meerjungfrau schafft es zwar in die Nähe des Prinzen zu kommen, dieser liebt sie aber lediglich wie seine eigene Schwester. Trotz all der Bürden, die die kleine Meerjungfrau auf sich nimmt, heiratet der Prinz das andere Mädchen, das er für seine Retterin hält. Die kleine Meerjungfrau ist dem Tode geweiht. Indem ihre Schwestern ihr helfen wollen, stellen sie die kleine Meerjungfrau vor eine Entscheidung – entweder sie muss sterben oder sie tötet den Prinzen, um ihr eigenes Leben zu retten. Doch das bringt sie nicht übers Herz und beendet ihr eigenes Leben. „Noch einmal sah sie mit halbgebrochenem Blicke auf den Prinzen, stürzte sich vom Schiffe in das Meer hinab und fühlte, wie ihr Körper sich in Schaum auflöste.“¹¹⁸ Der Schaum erhebt sich am Ende des Märchens in den Himmel und die kleine Meerjungfrau wird zu einer Tochter der Luft. Doch ihr Schicksal scheint nicht völlig besiegelt, denn ihr wird in dem Element der Luft nochmals die Möglichkeit geboten, durch gute Taten an eine unsterbliche Seele zu gelangen.

Bei Andersens „Die kleine Meerjungfrau“ handelt es sich um den Höhepunkt des Domestizierungsprozess, den die Sirenen, Melusinen und Undinen in der Literatur durchmachten.¹¹⁹ Der verführerische Gesang der Sirenen verschwand mit der Zeit, sodass die schon fast stimmlose Undine letztendlich ihre Stimme in der kleinen Meerjungfrau vollkommen verliert.

„Aber wenn du meine Stimme nimmst“, sagte die kleine Meerjungfrau, „was bleibt mir dann übrig?“

¹¹⁷ Ebd.: S. 15f.

¹¹⁸ Ebd.: S. 24f.

¹¹⁹ Vgl. Gutiérrez Koester (2001): S. 111.

„Deine schöne Gestalt“, sagte die Hexe, „dein schwebender Gang und deine sprechenden Augen, damit kannst du schon ein Menschenherz betören. [...]“¹²⁰

In Andersens Märchen tauscht die kleine Meerjungfrau ihre wunderschöne Stimme mit der bösen Wasserhexe, um die Liebe des Prinzen gewinnen zu können. Der kleine Meerjungfrau bleiben zur Kommunikation nur noch ihre Augen und Gesten. Ihr werden dadurch alle Mittel genommen, dem Prinzen ihre Liebe zu offenbaren. Ihr wird eine andere, stumme Ausdrucksform zugewiesen, allerdings erwidert der Prinz ihre Liebe nicht. Anders als in den vorherigen Erzählungen, kann von Beginn an zwischen dem Prinzen und der Meerjungfrau keine Liebe entstehen. Dadurch kann die kleine Meerjungfrau auch nie eine menschliche Seele erlangen. Die Geschichte ist von Anfang an ausweglos.¹²¹

Auch vom Märchendichter Andersen ist anzunehmen, daß er wußte, daß sich menschliche Identität über Sprache herstellt. Indem er die Menschwerdung der kleinen Meerjungfrau an die Bedingung des Verlustes ihrer Sprache knüpft, macht er ihre „endgültige Vernichtung“ als Mensch zum innersten narrativen Gesetz seiner Undine-Nachdichtung.¹²²

Die kleine Meerjungfrau versucht zwar tanzend, unter enormen Schmerzen, die Liebe des Prinzen zu gewinnen. Dennoch gelingt es ihr nicht, sich dem Prinzen zu erkennen zu geben. Der Prinz sieht weder seine Lebensretterin noch eine begehrenswerte Frau in ihr. Neben dem Sprachverlust ist auch die Entsexualisierung der Meerjungfrau ein zentraler Indikator für die Domestizierung der Wasserfrau. Die Wasserfrau wird in der Figur der kleinen Meerjungfrau völlig entindividualisiert. Dadurch, dass Andersens Protagonistin nicht einmal mehr einen eigenen Namen bekommt, wird die Wasserfrau zu einem bloßen Gattungswesen.¹²³

Ein weiterer Unterschied zwischen Fouqués Undine und Andersens kleine Meerjungfrau ist, dass Letzterer es nicht vergönnt ist, zu einer Frau heranzureifen. Während Undine sich durch die Hochzeit mit Huldbrand von einem Kind in eine Frau verwandelt, bleibt Andersens Meerjungfrau für immer Kind. Bis zu ihrem Tod bleibt sie ein entsexualisiertes Wesen, das nie zu ihrer erotischen Verführungskraft findet.¹²⁴ Der fünfzehnte Geburtstag bedeutet in der Unterwasserwelt eigentlich der Übergang in die Welt der Erwachsenen. Während all ihre Schwestern an ihrem Geburtstag zu einer erwachsenen Frau werden, bleibt dies der kleinen

¹²⁰ Andersen (2015): S. 17.

¹²¹ Vgl. Fassbind-Eigenheer (1994): S. 119.

¹²² Stuby (1992): S. 109.

¹²³ Vgl. Stuby (1992): S. 102+109.

¹²⁴ Vgl. ebd.: S. 98f.

Meerjungfrau verwehrt. Bevor sie zu ihrer Sexualität findet, geht sie mit der Hexe den Pakt ein, der ihr jegliche sexuelle Anziehungskraft verwehrt.¹²⁵ Der Prinz sieht sie deshalb lediglich als ein kleines liebliches Findelkind:

Tag für Tag wurde sie dem Prinzen lieber, er hatte sie so lieb, wie man nur ein gutes, liebes Kind lieben kann, aber sie zu seiner Königin zu machen, kam ihm nicht in den Sinn, uns seine Frau musste sie doch werden, sonst erhielt sie keine unsterbliche Seele, und musste an seinem Hochzeitmorgen zu Schaum auf dem Meere werden.¹²⁶

Das Frauenbild, das Andersen hier darstellt, entspricht der Mentalität des Biedermeiers. Die Frau ist ihrer Stimme und ihrer Sexualität beraubt worden und ihr Geschlecht lässt sich nur noch durch Unterwürfigkeit, Enthaltbarkeit und Opferbereitschaft definieren. Die kleine Meerjungfrau ist keine dämonische und verführerische Wasserfrau mehr, sondern bleibt für immer ein unschuldiges und liebenswertes Kind, das selbst nur Unglück erfährt.¹²⁷

So sind wir mit der kleinen [Meerjungfrau] zu einem „unüberschreitbaren Höhepunkt im Domestizierungsprozeß der Sirenen und Melusinen“ gekommen, eine von der kleinbürgerlichen Mentalität des Biedermeiers geprägten Geschlechtermoral, die alle vorherigen Merkmale der Wassergöttinnen und Wasserfrauen – Verführungskraft, Erotik, Fruchtbarkeit, weibliche Macht, übernatürliche Kraft, gesang- und Sprachfähigkeit, Bedrohlichkeit, kurz: Weiblichkeit – auf ein androgynes, entsexualisiertes, untergebenes und zum Leiden bestimmtes Weiblichkeitsbild reduziert hat.¹²⁸

Bei der Interpretation des Märchens ist besonders das Ende von großer Bedeutung. Nachdem die kleine Meerjungfrau sich selbst, anstelle des Prinzen, geopfert hat, stirbt sie nicht endgültig, sondern wird zu Luft. Dadurch bietet Andersen ihr nochmals die Möglichkeit, durch gute Taten eine Seele zu erlangen. Bei dem Ende des Märchens handelt es sich um einen später hinzugefügten Nachtrag. Da es sich bei Andersens Märchen um ein Kindermärchen handelt, milderte er das Schicksal der kleinen Meerjungfrau mit einem neuen Ende ab.¹²⁹ In diesem Kontext gehe ich kurz auf die Funktion des Märchens für die Kindesentwicklung ein. Laut Bettelheim ist das Märchen als ein Kunstwerk zu verstehen, das eine psychologische Wirkung auf das Kind hat. Durch Märchen kommen Kinder auf Lösungen für ihre inneren Entwicklungskonflikte. Ein Märchen hat deshalb nichts mit den äußeren Werten der Lebenswelt eines Kindes zu tun, aber dafür mit ihren inneren Problemen. Hier ist gerade der unrealistische Charakter eines Märchens wichtig, der dem Kind zur Entdeckung der eigenen

¹²⁵ Vgl. Gutiérrez Koester (2001): S. 109.

¹²⁶ Andersen (2015): S. 20.

¹²⁷ Vgl. Gutiérrez Koester (2001): S. 110.

¹²⁸ Ebd. S. 111.

¹²⁹ Vgl. ebd.: S. 110.

Identität und des eigenen Lebenssinns verhilft.¹³⁰ Auch Andersens Märchen stellt für Millionen von kleinen Kindern ein nachahmenswertes Beispiel dar. Deshalb hatte es vor allem in der früheren Zeit eine wichtige Funktion in der Kindeserziehung. Die kleine Meerjungfrau lebt den Kindern ein Leben vor, in dem man sich unterordnet und nicht widerspricht. Das Märchen zeigt, dass man sich an die normierten Regeln halten sollte. Tut man dies nicht, wird man bestraft.¹³¹

Die Illustrationen in den Märchenbüchern von Andersens kleiner Meerjungfrau stellen passend zur literarischen Vorlage ein kleines Mädchen da, das vergeblich die Aufmerksamkeit ihres Geliebten sucht. Bei den Abbildungen 15 und 16 handelt es sich um Illustrationen von Vilhelm Pedersen, die in der für dieser Arbeit herangezogenen Ausgabe der kleinen Meerjungfrau abgedruckt sind. Auf beiden Bildern sitzt die kleine Meerjungfrau neben dem stehenden Prinzen. Durch die verschiedenen Positionen ergibt sich ein Hierarchiegefälle zwischen den beiden Figuren. Betrachtet man den sozialen Stand beider, so fällt auf, dass sie sich dahingehend nicht unterscheiden. Genauso wie bei dem Prinzen, handelt es sich auch bei der Meerjungfrau um die Tochter eines Königs. Auch sie ist eine Prinzessin. Doch woher kommt dann der Eindruck des Unterschiedes? Die kleine Meerjungfrau sitzt in Abbildung 15 noch als Meerjungfrau mit Fischeschwanz neben dem Jungen, während sie in Abbildung 16 bereits menschliche Beine hat. Diese nutzt sie aber nicht zum Stehen, sondern sitzt mit gesenktem Blick und geschlossenem Mund am äußeren Bildrand unterhalb des Prinzen. Obwohl die kleine Meerjungfrau als Tochter des Meerkönigs dem Prinzen ebenbürtig ist und ihm zuliebe ihren Fischeschwanz gegen die schmerzenden Menschenbeine getauscht hat, um mit ihm am Land glücklich zu werden, kann sie ihn nicht für sich gewinnen. Weil sie im Tausch ihre Stimme hergegeben hat, kann sie ihm nur mit ihren Augen und Gesten vermitteln, was sie für ihn getan hat und er ihr bedeutet. Er kann sie nicht verstehen und sie bleibt ihm fremd. Sie bleibt das kleine stumme Mädchen und nie zu einer begehrenswerten Frau.

Ähnlich wie Pedersen verbildlicht auch Moritz von Schwind im 1860 gemalten Gemälde „Der Mittag“ (Abb. 17) das Märchen von Hans Christian Andersen. Die kleine Meerjungfrau wird hier völlig anders dargestellt, als Melusine in dem Bildzyklus (Abb. 9) des gleichen Malers. Man sieht eine keusche Wasserfrau, die verträumt ihr Spiegelbild im Wasser anschaut,

¹³⁰ Bettelheim, Bruno (1977): Kinder brauchen Märchen. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, S. 28f.

¹³¹ Vgl. Gutiérrez Koester (2001): S. 110f.

währenddessen sie ihre Haare kämmt. Der Unterleib der kleinen Meerjungfrau wird vom Wasser verdeckt. Lediglich ihre Schwanzflosse schaut hinter ihr hervor und verweist auf ihre übernatürliche Herkunft. Die Wasserfrau wird völlig ohne Pathos und Anziehungskraft dargestellt, die weder mit ihrem Gesang noch mit ihrer Nacktheit verführt. Farblich und kompositorisch schwimmt die Meerjungfrau mit den Bergen und der Seelandschaft im Hintergrund, wodurch es zu einem Gleichgewicht zwischen den Bildelementen kommt. Schwind stellt eine typisch biedermeierlich harmonische Kunst- und Weltanschauung dar.¹³²

8. Revival des Mythischen – Aktuelle Bezüge zum Mythos Wasserfrau

Wie die bisherigen Ausführungen belegen, bestand seit der Antike eine konstante Relevanz in der literarischen und bildlichen Darstellung von Wasserfrauen. In dieser langen Zeitspanne entwickelten sich die Eigenschaften der Wasserfrauen stetig fort. „Auch im Zeitalter der medialen Flut schwimmt die Nixe obenauf“¹³³ und spielt eine große, aber grundlegend andere Rolle, als ihre Vorgängerinnen. In diesem Kapitel wird auf die Aktualität und dem damit einhergehenden Rezeptionswandel des Wasserfrauen Mythos eingegangen.

Laut Bessler haben die heutigen Wasserfrauen nur noch wenig mit den ursprünglichen Mythen zutun:

Immerhin hat die Wasserfrau Jahrtausende überdauert, [dennoch] wurde sie wie die Vokabel einer alten Sprache stetig in sich wandelnde Verständigungsmuster integriert, ohne daß sämtliche vorhergehende Bedeutungen jemals so radikal in Vergessenheit gerieten wie es heute der Fall zu sein scheint.¹³⁴

Während früher größtenteils Sagen, Märchen und literarische bzw. künstlerische Werke die Thematik der Wasserfrau aufgriffen, wird diese in der heutigen Alltagswelt primär medial und kommerziell adaptiert.¹³⁵ Vor allem in Filmen und Werbungen ist die Figur der Wasserfrau scheinbar beliebter als je zuvor.

¹³² Vgl. ebd.: S. 102f.

¹³³ Bessler (1995): S. 157.

¹³⁴ Ebd.: S. 158.

¹³⁵ Vgl. Tagesen, Caroline: Die Figur der Wasserfrau in der deutschsprachigen Literatur. Am Beispiel von dem Märchen „Die Nixe im Teich“ der Brüder Grimm und Hugo Salus' Novelle „Das Meerweibchen“. Diplomarbeit. Univ. Wien 2010, S. 101.

Durch ihre Vielfältigkeit ist die Wassernixe heute in verschiedensten Filmgenres zu finden. Ob in Komödien, Tragödien, Science-Fiction oder Horror – die Wasserfrau passt in jedes dieser Genres perfekt hinein. Im Folgenden werden einige Beispiele angeführt. 1992 wurde der deutsche Film „Undine“ veröffentlicht, der von einer schönen und gefährlichen Wasserfrau namens Undine handelt und ihre Liebe zu einem Mann thematisiert.¹³⁶ 2020 kam ein gleichnamiger Film von Christian Petzold auf den Markt. Undine ist in der modernen Verfilmung nicht mehr, wie in der fouquéschen Fassung, als Wassernixe mit Fischschwanz dargestellt, sondern spielt eine in der Großstadt lebende Business Frau. Genauso wie im Original lebt Undine in der Menschenwelt, in der sie nach der Liebe sucht. Ein mythischer Fluch zwingt sie dazu, ihren untreuen Ex-Freund töten zu müssen. Kurz darauf verliebt sie sich in einen Industrietaucher, der sie von dem Tötungsvorhaben ablenkt. Thematisiert wird eine Liebe, die wie die mittelalterliche Mahrtennehe von Anfang an zum Scheitern verurteilt ist. Ähnlich wie dieses Beispiel gibt es einige moderne Anspielungen zur ursprünglichen Undine Fassung, die aber nur noch wenig mit den damaligen Wasserfrauendarstellungen gemein haben.

Weltberühmt ist auch die Trevi-Brunnen-Szene des 1960 erschienenen Schwarzweißfilms „La dolce vita“ von Federico Fellini. In dieser verkörpert Anita Ekberg als Sylvia all die bisher thematisierten Eigenschaften der Wasserfrauen und gerade durch den Schauplatz des Trevi-Brunnens wird die Bedeutung des Wassers nochmals eindrucksvoll hervorgehoben. Sylvia, die in dramatischer Abendrobe im Brunnen badet, verführt auf laszive Art und Weise ihren Begleiter Marcello. Mit ihrer sinnlichen Stimme bewegt sie ihn dazu, zu sich in das Wasser des Brunnens zu steigen. Währenddessen sagt er noch vergeblich, dass er einen Fehler macht. Außerstande sich zu wehren, liegt er im nächsten Moment bereits in ihren Armen. Genauso wie die in dieser Arbeit thematisierten Wasserfrauen gelingt es Sylvia den Mann durch ihre Verführungskraft und Schönheit zu betören und in sein Verderben zu stürzen.¹³⁷

Besonders beliebt ist das Wasserfrauenmotiv auch bei Kindern und Jugendlichen. 2006 bis 2009 veröffentlichte die Produktionsfirma J. M. Schiff Productions die australische Fernsehserie „H2O – Just Add Water“. Das vorrangig junge Publikum konnte über drei Staffeln das Leben

¹³⁶ Vgl. ebd.: S. 104.

¹³⁷ Vgl. Fellini & Amato (1960): 00:47:20–00:49:40.

dreier sechzehnjähriger Meerjungfrauen verfolgen. Hier wird vor allem das zeitweilige Verwandeln der Protagonistinnen thematisiert. Cloe, Emma und Rikki sind „völlig normale Teenager“, die aber aufgrund eines Zaubers, wenn sie mit Wasser in Berührung kommen, in fischschwänzige Meerjungfrauen verwandelt werden. Auch hier ist auffällig, dass es sich bei den Meerjungfrauen eigentlich um Menschen handelt, die in der irdischen Welt leben und nur zeitweise in ihre Wasserwelt zurückkehren.¹³⁸

Der wohl bekannteste Film, der das Wasserfrauenmotiv in modernisierter Form darstellt, ist der 1990 erschienene Walt-Disney-Film „Arielle, die Meerjungfrau“, bei dem es sich um eine filmische Adaption von Andersens Märchen „Die kleine Meerjungfrau“ handelt. Andersens Meerjungfrau ist in Disneys Arielle kaum mehr wiederzuerkennen, da grundlegende Motive verändert wurden. Arielle verliert zwar, wie die kleine Meerjungfrau, ihre Stimme, muss jedoch keine Schmerzen erleiden, nachdem sie ihren Fischschwanz gegen menschliche Beine eingetauscht hat. Auch das Ende wurde in eine völlig konträr adaptiert. Arielle gewinnt die ersehnte Liebe des Prinzen, während Andersens kleine Meerjungfrau an der Liebe scheitert. Daraus ist zu schlussfolgern, dass die moderne Arielle nur mehr eine vom mythischen Ursprung getrennte und verniedlichte Version des Andersen Märchens ist. Wahrscheinlich kam es gerade dadurch zu einem enormen Erfolg des Films, wodurch ein wahrhaftiger Boom an Meerjungfrauen Merchandise und Spielzeug ausgelöst wurde. Ab diesem Zeitpunkt hielt die Wasserfrau unbegrenzten Einzug in die Kinderzimmer. Egal ob in Form von Comics, Jugendbüchern oder als stereotypisierte Barbie Puppe mit Fischschwanz und genormten Körper – die Meerjungfrau wurde zu kommerziellen Zwecken von ihrer tausendjährigen Vergangenheit getrennt.¹³⁹

Die Meerjungfrau ist heute überall in unserem Alltag anzutreffen, dennoch kennen sich die wenigsten mit ihrem eigentlichen Ursprung aus. Dies ist kaum verwunderlich, denn je nach Zielgruppe wird die Meerjungfrau den Bedürfnissen der Adressat*innen angeglichen, um eine höhere Nachfrage zu generieren. Für Kinder wird die Meerjungfrau in eine märchenhafte und wunderschöne Wasserprinzessin umfunktioniert, während sie für die ältere Zielgruppe als verführerisches und erotisches Objekt eingesetzt wird. Es wird gezielt mit der weiblichen und

¹³⁸ Vgl. ebd.: S. 105+108.

¹³⁹ Vgl. Otto (2001): S. 23.

freizügigen Meerjungfrau geworben, die lediglich als Blickfang dient und Aufmerksamkeit erregen soll. Da sie schon seit jeher begehrt wurde, besteht auch in der heutigen Zeit kein Zweifel an der kommerziellen Verwertbarkeit der Meerjungfrau.¹⁴⁰ Im Folgenden werden einige aktuelle Beispiele für die kommerzielle Nutzung des Wasserfrauenmotivs vorgestellt.

Die Zigaretten Marke *West* warb im Jahre 1992/93 mit Plakaten (Abb. 18) unter dem Motto „Schmeckt wie ne' Kräftige, Nixe. Test the Lights“ für ihr Produkt. Doch was haben Meerjungfrauen mit Zigaretten zu tun? Die Meerjungfrau, hier als barbusige, schlanke, blonde Frau dargestellt, dient einzig und allein dazu, Aufmerksamkeit zu erzeugen. Erst auf dem zweiten Blick fällt der junge Mann neben ihr auf, der der Nixe eine Zigarette anbietet. Jugend, Verführung und Genuss werden den Zuschauer*innen beim Anblick dieser Werbung suggeriert. Die Frau ist hier reduziert auf ein nacktes und erotisches Objekt, das einzig und allein dafür da ist, gut auszusehen. Durch diese Darstellung kam es zu einer scharfen Kritik am Zigarettenkonzern *West*. Dieser nahm dazu Stellung, indem er sich davon distanzierte, das weibliche Geschlecht auf ihrem Plakat als Objekt zu reduzieren. Viel eher handle es sich bei der Nixe um ein Phantasieobjekt, das seinen Ursprung in Erzählungen und Märchen habe und dadurch nicht sexistisch und frauenfeindlich dargestellt werden könne. Die Meerjungfrau sei, laut Marketing Leiter, nicht zum Diskriminieren, sondern zum Polarisieren eingesetzt worden. Diese Aussagen sind zu hinterfragen, da die Nixe seit jeher als Verkörperung für das galt, was der Mann in der Frau sah. Auch hier ist dies der Fall, denn *West* sah die Frau als schönen Eye-catcher, der einzig und allein dazu da ist, zum Genuss zu verführen.¹⁴¹

Ein weiteres, sehr bekanntes Beispiel ist der amerikanische Kaffeekonzern *Starbucks*. Dieser zielt sich mit einem Logo, auf dem eine doppelschwänzige Sirene abgebildet ist (Abb. 19). Ähnlich wie die Darstellungen im Mittelalter, hält auch sie ihre beiden Fischechwänze mit ausgestreckten Armen seitlich ihres Oberkörpers fest. Scheinbar soll die Wasserfrau, genauso wie ihre mythischen Vorgängerinnen, verführen. Hier zwar nicht mit dem Hintergedanken zu töten, sondern einfach nur um Genuss zu schenken. Interessant bei der Entwicklung des Starbucks' Logo ist, dass im Laufe der Zeit der Unterleib der Sirene immer weiter weggeschnitten wurde. Während sie zwischen 1971 bis 1992 noch in ihrer vollen Gestalt abgebildet wurde, wird sie nach 1992 nur noch ab ihrem Oberkörper gezeigt. Über den Grund

¹⁴⁰ Vgl. Tagesen (2010): S. 109.

¹⁴¹ Vgl. Bessler (1995): S. 169f.

für die Reduzierung des Logos lässt sich nur mutmaßen. Wollte sich das Unternehmen vom totbringenden Ursprungsmythos distanzieren? Oder war ihnen das schamlose Hervorstrecken der Fischeschwänze zu vulgär?

Sucht man in Wien gezielt nach Unternehmen, die sich mit Abbildungen von Meerjungfrauen vermarkten, wird man schnell fündig. Ein Beispiel ist die Firma „1a Installateur“ (Abb. 20). Mit einer schlanken, wasserfarbenen Nixe wirbt die Firma für Reparaturarbeiten an Heizung und Badezimmer. Durch ihren ausgestreckten Daumen gelingt es der Wassernixe scheinbar die Kund*innen vom Unternehmen zu überzeugen. Der offensichtlichste Zusammenhang mit den älteren Wasserfrauen ist natürlich das Element Wasser. Der eigentliche kunst- und literaturgeschichtliche Hintergrund ist hier ignoriert worden.

Aber auch in Supermarktregalen taucht die Meerjungfrau auf. Das Spirituosen Unternehmen *Firebox* verkauft seit 2017 einen Wodka namens „Mermaid Tears“ (Abb. 21). Auf dem Etikett des Getränks ist eine liegende, weinende, barbusige Meerjungfrau mit Fischeschwanz und langen Haaren dargestellt. Auch hier stellt sich wieder die Frage nach dem Zusammenhang zwischen Alkohol und Nixen? Die fatalen Auswirkungen von Alkohol und die weibliche Sinnlichkeit werden hier direkt miteinander verglichen. Der Mermaid Tears Wodka schimmert so blau wie das Meer und ist mit feinsten Glitzerstückchen versehen. Genauso wie der Vorgänger „Unicorn Tears Gin“ scheint der Meerjungfrauen Wodka ein echter Verkaufsschlager zu sein. Eine Kombination aus Glitzer und Meerjungfrauen scheint die Zielgruppe dazu zu bewegen, eher zu diesem Getränk zu greifen, als zu einem anderen. Gleichmaßen wie der 2010 ausgebrochene Hype um Einhörner, nutzte man den heute existierenden Trend rund um die Wassernixen, um das Produkt zu verkaufen. Die Wasserfrau dient nur noch als kommerzielle Trendfigur. Wie die hier genannten Beispiele zeigen, haben die heutigen Wasserfrauen Darstellungen nichts mehr mit den mythischen Geschichten zu tun. In diesem Zusammenhang schreibt Beate Otto:

Aus welchen Ressourcen wird der Stoff für diese neue Generation von Nixen geschöpft? Ganz sicher nicht aus dem Stoff alter, tradierter Mythen und Sagen, da der Strom der Meerjungfrauen in den filmischen oder gedruckten Medien [...] stark kommerzialisiert ist [...]. [U]nbeachtet sind heute ihre mythologischen Schwestern Melusine, Sirene oder Skylla. Die heutige Wasserfrau ist mythologisch entsemantisiert, ihr Erscheinen löst weder Sehnsucht noch Angst aus [...]. Was könnte der Gesang der Sirenen uns auch heute noch sagen? Die Wasserfrau ist – vollends trivialisiert – zum Abziehbild ihrer Selbst geworden.¹⁴²

¹⁴² Otto (2001): S. 24.

9. Schlussfolgerung

Seit Jahrtausenden tritt die Wasserfrau nun in den unterschiedlichsten Fantasien auf. Sie trat in den unterschiedlichsten Gestalten auf: als Vogelfrauen in der griechischen Antike, als schlangenähnliche Melusine, als elementarhafte Undine, als totbringende Rusalka und als kindliche Meerjungfrau. Dabei sind in allen Adaptionen grundlegende Merkmale, wie Verführung, Schönheit, Erotik und Sehnsucht zu finden. Jede einzelne Epoche hat die Wasserfrau mit epochenspezifischen Charakteristika neu hervorgebracht. Anders als vorher ist die Nixe in der heutigen Zeit vor allem als Figur der Meerjungfrau in Filmen und im kommerziellen Sektor präsent. In dieser Arbeit habe ich einen Überblick über die historischen und aktuellen Perzeptionen von Wasserfrauen in der Kunst- und Literaturgeschichte gegeben.¹⁴³

Begonnen hat alles mit einer tödlichen Lockung verführerischer Stimmen von amorphen Sirenen. Diese entwickelten sich bald zu Vogelfrauen und später zu Elementarwesen des Wassers. Mit einem oder zwei Fischeschwänzen und ihrer Zugehörigkeit zu den Elementen Luft, Erde und Wasser, kam die Wasserfrau immer weiter in die Nähe der Menschheit. Sie schwebte nun zwischen zwei Welten – ihrer eigenen Elementarwelt und der Menschenwelt. Vor allem durch die Dämonisierung im Mittelalter wurde die Wasserfrau zu einem großen und meist verwerflichen Teil des Volksaberglaubens. Trotz der überwiegend negativen Eigenschaften, wurde die Wasserfrau in manchen Kulturen als Ahnfrau verehrt. Später wurde die sonst namenlose Gestalt der Wasserfrau individualisiert und tauchte als Melusine in die Geschichte ein. Sie fungierte sowohl als Sinnbild der göttlichen, als auch der dämonischen Welt. Dementsprechend wurde sie vor allem von der christlichen Kirche verteufelt. Doch ironischerweise gelang es der Nixe gerade durch die Kirche weiterhin existent in den Köpfen der Menschen zu bleiben. Egal ob als klassische Vogelfrau oder als fischeschwänzige Wassernixe, sie blieb fester Bestandteil der biblischen Exegese. Es gab keine Grenze zwischen der mythischen Welt und der Wirklichkeitswahrnehmung, da sich beides gegenseitig beeinflusste. Seeleute und Naturbeobachter*innen berichteten von Begegnungen mit maritimen menschenähnlichen Wasserwesen, während Märchen und Erzählungen versuchten Erklärungen dafür zu finden. Der Mensch wollte die Natur erschließen, wodurch

¹⁴³ Vgl. Tagesen (2010): S. 112.

sich im 19. Jahrhundert unter anderem Undine und Rusalka entwickelten.¹⁴⁴ Die Wasserfrauen, die eigentlich übermenschliche Macht hatten, wurden später immer weiter in die Passivität verdammt. Von ihrer übernatürlichen Stärke ist nur noch ein Abglanz jungfräulicher, untergeordneter Schönheit übriggeblieben.¹⁴⁵

Und auch heute sind die variationsreichen Wasserfrauen nur mehr auf die Figur der Meerjungfrau reduziert. Sie erfreut sich gerade bei Kindern von großer Beliebtheit und ist in Filmen, Serien und Kinderbüchern weltweit zu finden. Dabei erinnert sie meist an die liebeliche Andersen'sche Meerjungfrau. Außerdem werden heutzutage viele Meerjungfrauen für Werbezwecke instrumentalisiert, wo sie als schöne Frauen die Käufer*innen zum Kauf eines Konsumartikels verführen. Die Wasserfrauen sind also von der Antike bis heute von großer Bedeutung und wiesen im Laufe der Zeit eine enorme Variationsbreite auf. Vor allem die Ambivalenz zwischen Sehnsucht und Angst ist faszinierend. In all ihren Darstellungen werden diese Gegensätze auf unterschiedlichste Art und Weise verkörpert.¹⁴⁶ Sie ist die Schöne und das Biest, Lebensspenderin und Totbringerin, Verführerin und Entführte.¹⁴⁷ Sie ist und bleibt „das Paradoxon schlechthin.“¹⁴⁸

Man sollte also meinen, dass ihre ununterbrochene Existenz für die Unsterblichkeit der Wasserfrau sorgte. Nicht ganz, denn dem gespaltenen Wesen ist über die Jahrhunderte viel von seiner Tiefe und unendlichen Bedeutung verloren gegangen. Das Unfassbare sollte begriffen werden. Die Wasserfrau entbehrte immer mehr Symbolkraft und erreichte eine extreme Simplifikation.¹⁴⁹ Dementsprechend offenbart die Entwicklung der Wasserfrau den Reduktionsprozess eines mythologischen und sagenumwobenen Motivs. Zudem trägt der Entwicklungsprozess der Wasserfrau auch allgemein dazu bei, die Geschichte der Frau in der Gesellschaft zu verstehen. Sirenen, Melusinen, Undinen, Rusalky und andere namenlose Wasserfrauen sind zwar allesamt fantasievolle übernatürliche Wesen, aber gleichzeitig auch das Alter Ego der Frau. Die Darstellungen der Wasserfrauen im Laufe der Zeit können uns

¹⁴⁴ Vgl. Bessler (1995): S. 159f.

¹⁴⁵ Vgl. Stuby (1992): S. 181.

¹⁴⁶ Vgl. Tagesen (2010): S. 113f.

¹⁴⁷ Vgl. Bessler (1995): S. 160.

¹⁴⁸ Ebd.

¹⁴⁹ Vgl. ebd.: S. 161.

anschaulich zeigen, welche Rolle die Frau in den verschiedenen Epochen der Menschheitsgeschichte gespielt hat.¹⁵⁰

Am Ende dieser Arbeit kann man auf Grundlage der analysierten Literatur- und Bildquellen die folgenden Aspekte des Mythos Wasserfrau festhalten: Jede Epoche hatte ihre eigenen Vorstellungen von Wasserfrauen. Sie unterlagen in ihrer jahrtausende alten Geschichte einem stetigen und gesellschafts- sowie kulturspezifischen Wandel. Sie entwickelten sich von Homers Sirenen, die von animalischen Trieben gesteuert, arglose Seeleute in ihr nasses Verderben lockten, über Melusine, einem in Ungnade gefallenem Naturgeist mit ambivalent menschlichen Charaktereigenschaften, bis hin zu Arielle der Meerjungfrau, einem popkulturellen Kassenschlager in Form einer Disney Prinzessin.

Die gesellschaftliche Rolle der Frau spiegelt sich in eindrucksvoller Manier in dieser Entwicklung wider und stellt sich sowohl in Verhalten, Aussehen und Schicksal der jeweiligen Protagonistinnen dar. Die Sirenen werden in Ihrer Natur als durch und durch böse dargestellt. Ihre Waffe im Kampf gegen den ewigen Antagonisten Mann ist Ihre sinnliche Stimme. Verlangen, Lust, Animalismus und Verführung stehen hier im Mittelpunkt des Konflikts der Geschlechterarchetypen. Sie stellen das Entfesselte, Transzendente, Göttliche und Triebgesteuerte dar, das den aufgeklärten Mann Odysseus in sein Unheil lockt. Im Mittelalter und in der Romantik hingegen nimmt die Wasserfrau als Naturgeist und Vertreterin des femininen Elements Wasser eine andere Rolle ein. Hier spielen Motive wie Scham, Pflichtbewusstsein, Unterwerfung und die Unvollkommenheit des Weiblichen eine übergeordnete Rolle. Weder Melusine, Undine noch Rusalka waren in der Lage, ihre Seele zu vervollständigen und somit schlussendlich Mensch zu werden. Aufgrund dessen kamen sie nie in der von Männern definierten und dominierten Welt zurecht. Dies lässt sich vor allem auf die von Kirche und katholischer Religion geprägten Moral- und Wertevorstellungen zurückführen, nach denen Frauen zwar Mitglieder der Gesellschaft und Religionsgemeinschaft waren, wegen ihrer unterstellten Unterlegenheit und moralischen sowie intellektuellen Fehlgeleitetheit jedoch nicht in der Lage seien, wichtige Positionen oder gar Ämter einzunehmen.

¹⁵⁰ Vgl. Gutiérrez Koester (2001): S. 16f.

Die Domestizierung des Weiblichen erreichte mit Hans Christian Andersens kleiner Meerjungfrau bzw. in Disneys Arielle ihren Höhepunkt. Die Wasserfrau schafft hier zwar die vollständige Metamorphose zum Menschen, ihre Entscheidungen werden jedoch grundsätzlich in Frage gestellt. Die ursprünglichen Motive des Mythos wie Verführung, Erotik, Überlegenheit und Göttlichkeit wurden eingetauscht gegen eine unmündige, kindliche, naive und entfremdete kleine Meerjungfrau. Getrennt von ihrem angestammten Element Wasser fristet die kleine Meerjungfrau geplagt von ihren schlechten Entscheidungen ein trostloses Leben an Land. Andersen zeichnet hier das für die Zeit typische Frauenbild. Nur Anspruchslosigkeit, Opferbereitschaft und Unterwürfigkeit galten als wünschenswerte Attribute der Frau zur Zeit des Biedermeiers. Das Erotische, Selbstbestimmte und die eigene Meinung wurden als unschicklich und nicht erstrebenswert empfunden.

Bis in die heutige Zeit findet sich auch das Motiv der Lustangst wieder. Die Projektion der männlichen Lust als Amalgam aus Begierde und Verbot sowie Furcht und Anziehung bei gleichzeitiger Schuldübertragung auf die Frau ist gerade im Kontext der hochaktuellen Themen „Rape Culture“¹⁵¹, „Catcalling“ und „Victim blaming“¹⁵² von außerordentlicher Relevanz. All diese Themen sind geprägt von männlicher Perspektive und einer gesellschaftlichen Haltung gegenüber der Körperlichkeit der Frau, die noch immer von einer gewissen Fremdbestimmtheit durchzogen ist. Dieser Fremdbestimmtheit war jede der von mir behandelten Wasserfrauen in unterschiedlichem Maße ausgesetzt, was unmissverständlich zeigt, dass der Wahrnehmung von Lust, Weiblichkeit, Moral und Sexualität damals wie heute eine feministische Perspektive fehlt.

¹⁵¹ „Rape Culture (dt.: „Vergewaltigungskultur“) bezeichnet die Aspekte patriarchaler Zustände, die sexualisierte Gewalt und Übergriffe gegen die sexuelle Selbstbestimmung begünstigen und ideologisch rechtfertigen.“ URL: <http://profeministischeakademie.blogspot.de/images/PTRapeCulture.pdf> [Zugriff: 04.06.2021].

¹⁵¹ „Catcalling, deutsch etwa "Katzengeschrei", bezeichnet sexuell anzügliche und unangemessene Kommentare, das Hinterherrufen sowie Nachpfeifen durch Männer gegenüber Frauen.“ URL: <https://www.dw.com/de/frauen-gegen-catcalling-tod-sarah-everard-text-me-when-you-get-home/a-55565555> [Zugriff: 04.06.2021].

¹⁵² „Blaming the victim, victim blaming oder Täter-Opfer-Umkehr ist die Beschreibung für ein Vorgehen, das die Schuld für eine Straftat beim Opfer sucht.“ URL: <https://lexikon.stangl.eu/11568/blaming-the-victim> [Zugriff: 04.06.2021].

10. Literaturverzeichnis

10.1 Primärliteratur

Andersen, Hans Christian: Die kleine Meerjungfrau. Braunschweig: Ideenbrücke / Braunschweig Verlag 2015.

Homer: Odyssee. Hg. Mühl, Peter von der. Basel: Diogenes Verlag 1980.

Motte Fouqué, Friedrich de la / Neumann, Wilhelm (Hg.): Die Musen. Eine norddeutsche Zeitschrift. 4. Quartal 1812.

Motte Fouqué, Friedrich de la: Undine. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1999.

10.2 Sekundärliteratur

Beauvoir, Simone de: Das andere Geschlecht. Sitte und Sexus der Frau. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt-Taschenbuch-Verlag 2000.

Bernheimer, Richard: Romanische Tierplastik und die Ursprünge ihrer Motive. München: Verlag F. Bruckmann AG 1931.

Bessler, Gabriele: Von Nixen und Wasserfrauen. Köln: Dumont Verlag 1995.

Bettelheim, Bruno: Kinder brauchen Märchen. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt 1977.

Deppermann, Maria: Rusalka – Nixe der Slaven. Annäherung an ein „ungehobenes“ Motiv. In: Roebing, Irmgard (Hg.): Sehnsucht und Sirene. Vierzehn Abhandlungen zu Wasserphantasien. Pfaffenweiler: Centaurus-Verlagsgesellschaft 1992, S. 269–292.

Egeler, Matthias: Walküren, Bodbs, Sirenen. Gedanken zur religionsgeschichtlichen Anbindung Nordwesteuropas an den mediterranen Raum. Berlin/ New York: De Gruyter 2011.

Fassbind-Eigenheer, Ruth: Undine oder die nasse Grenze zwischen mir und mir. Ursprung und literarische Bearbeitungen eines Wasserfrauenmythos. Von Paracelsus über Friedrich de la Motte Fouqué zu Ingeborg Bachmann. In: Müller, Ulrich u.a. (Hg.): Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik. Band 291. Stuttgart: Verlag Hans-Dieter Heinz / Akademischer Verlag Stuttgart 1994.

Freinschlag, Kerstin: Das romantische Motiv der Wasserfrau in der Literatur. Eine Untersuchung mit besonderer Berücksichtigung von Hans Christian Andersen „Die kleine Seejungfrau“. Diplomarbeit. Universität Wien 2015.

Geffers, Andrea: Stimmen im Fluss. Wasserfrau-Entwürfe von Autorinnen. Literarische Beiträge zum Geschlechterdiskurs von 1800 – 2000. In: Brinker-von der Heyde, Claudia [u.a.] (Hg.): MeLiS. Medien – Literaturen – Sprachen in Anglistik/Amerikanistik, Germanistik und Romanistik. Band 4. Frankfurt am Main: Peter Lang Verlag 2007.

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

Guzzoni, Ute: Die Ausgrenzung des Anderen. Versuch zu der Geschichte von Odysseus und den Sirenen. In: Roebing, Irmgard (Hg.): Sehnsucht und Sirene. Vierzehn Abhandlungen zu Wasserphantasien. Pfaffenweiler: Centaurus-Verlagsgesellschaft 1992, S. 5–34.

Horkheimer, Max und Adorno, Theodor: Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente. In: Adorno, Theodor (Hg.): Gesammelte Schriften. Bd. 3. Frankfurt am Main 1981.

Kunze, Max: Vorsicht Lebensgefahr! Sirenen, Nixen, Meerjungfrauen in der Kunst seit der Antike. Ruhpolding: Rutzen 2013.

Österreichische Galerie Belvedere (Hg.): Meister/Werke im Belvedere. Moritz von Schwind. Die schöne Melusine. 229. Wechselausstellung 2000.

Otto, Beate: Unterwasserliteratur. Von Wasserfrauen und Wassermännern. Würzburg: Königshausen & Neumann Verlag 2001.

Roebing, Irmgard: Sehnsucht und Sirene. Vierzehn Abhandlungen zu Wasserphantasien. Pfaffenweiler: Centaurus-Verlagsgesellschaft 1992.

Rosenberg, Alfons: Engel und Dämonen. Gestaltwandel eines Urbildes. München: Kösel Verlag 1986.

Roth, Gerlinde: Hydropsie des Imaginären. Mythos Undine. Pfaffenweiler: Centaurus-Verlagsgesellschaft 1996.

Selbmann, Sibylle: Mythos Wasser. Symbolik und Kulturgeschichte. Karlsruhe: Bedenia Verlag 1995.

Stuby, Anna Maria: Sirenen und ihre Gesänge: Variationen über das Motiv des Textraubs. In: Stuby, Anna Maria (Hg.): Frauen: Erfahrungen, Mythen, Projekte. Berlin: Gulliver Verlag 1985.

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

Tagesen, Caroline: Die Figur der Wasserfrau in der deutschsprachigen Literatur. Am Beispiel von dem Märchen „Die Nixe im Teich“ der Brüder Grimm und Hugo Salus' Novelle „Das Meerweibchen“. Diplomarbeit. Univ. Wien 2010.

Tang, Wei: Mahrtenehen in der westeuropäischen und chinesischen Literatur: Melusine, Undine, Fuchsgeister und irdische Männer – Eine komparatistische Studie. In: Alt, Peter-André [u.a.] (Hg.): Literatura. Wissenschaftliche Beiträge zur Moderne und ihrer Geschichte. Band 22. Würzburg: Ergon Verlag 2009.

Vana, Zdenek: Mythologie und Götterwelt der slawischen Völker. Die geistigen Impulse Ost-Europas. Stuttgart: Urachhaus Verlag 1992.

Volmari, Beate: Die Melusine und ihre Schwestern in der Kunst. Wasserfrauen im Sog gesellschaftlicher Strömungen. In: Roebing, Irmgard (Hg.): Sehnsucht und Sirene. Vierzehn Abhandlungen zu Wasserphantasien. Pfaffenweiler: Centaurus-Verlagsgesellschaft 1992, S. 329–350.

10.3 Filmquellen

Fellini, Federico (Regisseur) & Amato, Giuseppe (Produzent): La dolce Vita [Film] Italien, Frankreich, 1960.

10.4 Onlinequellen

Ostaptschuk, Markian: Stichwort: Catcalling. In: Frauen im Kampf gegen verbale sexuelle Belästigung. URL: <https://www.dw.com/de/frauen-gegen-catcalling-tod-sarah-everard-text-me-when-you-get-home/a-55565555> [Zugriff: 04.06.2021].

Stangl, Werner: Stichwort: blaming the victim. In: Online Lexikon für Psychologie und Pädagogik. URL: <https://lexikon.stangl.eu/11568/blaming-the-victim> [Zugriff: 04.06.2021].

Verfasser*in unbekannt: Stichwort: Rape Culture. URL: <http://profeministischeakademie.blogspot.de/images/PTRapeCulture.pdf> [Zugriff: 04.06.2021].

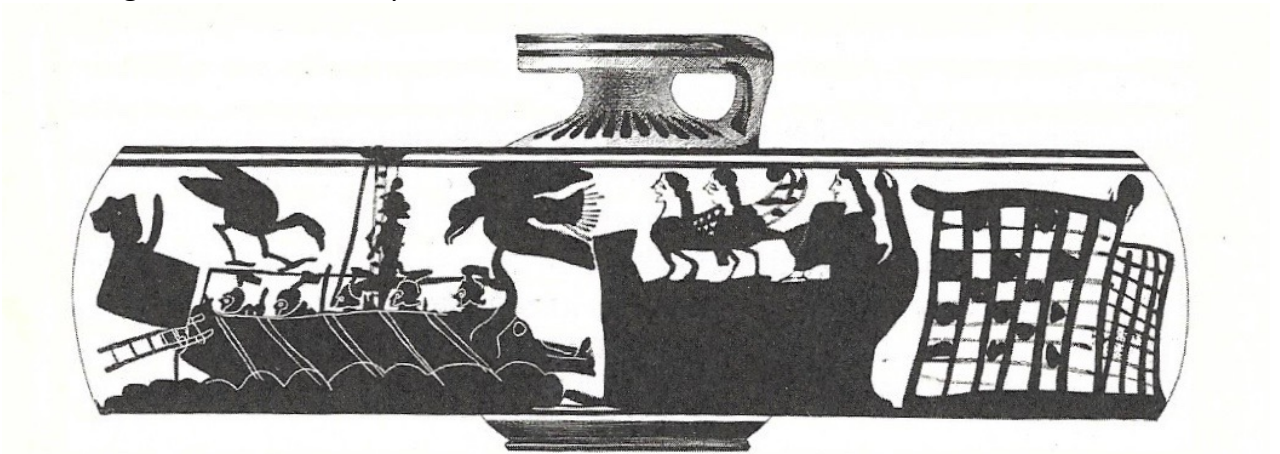
11. Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Korinthischer Aryballos, 570-550 v. Chr., Ton, H. 14,3 cm, Dm. 13 cm, Kunsthistorisches Museum Wien, Antikensammlung



Quelle: URL: <https://www.khm.at/objektdb/detail/54715/> [Zugriff: 30.04.21].

Abbildung 2: Korinthischer Aryballos, 2. Viertel 6. Jh. v. Chr.



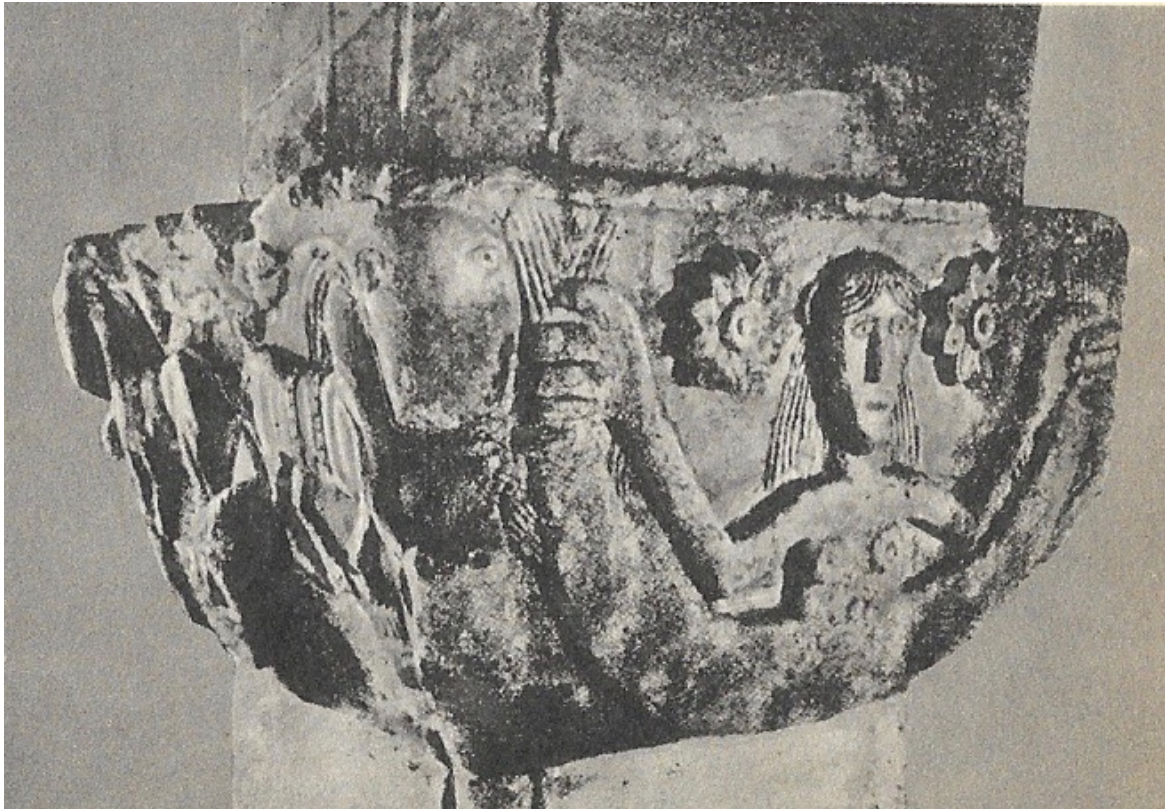
Quelle: Egeler (2011): S. 380.

Abbildung 3: Rotfiguriger Stamnos, um 470 v. Chr., H. 35 cm, Athen, Griechenland



Quelle: Kunze, Max: Vorsicht Lebensgefahr! Sirenen, Nixen, Meerjungfrauen in der Kunst seit der Antike. Ruhpolding: Rutzen 2013, S. 28.

Abbildung 4: Kapitell aus Cortazzone (Lombardei)



Quelle: Bernheimer (1931): S. XLIV.

Abbildung 5: Nischenbogen aus Ahnas, Ägypten, mit dem Bild einer Fruchtbarkeitsgöttin



Quelle: Bernheimer (1931): S. XLIV.

Abbildung 6: Innenfries von der Stiftskirche in Quedlinburg



Quelle: Bernheimer (1931): S. XXXV.

Abbildung 7: Romanisches Tor in Remagen (Rheinprovinz)



Quelle: Bernheimer (1931): S. XLV.

Abbildung 8: Melusine verlässt Lusignan, Holzschnitt in einer Ringoltingen-Ausgabe, Straßburg, um 1478



Quelle: Bessler (1995): S. 58

Abbildung 9: Moritz von Schwind, Die schöne Melusine, 1869, Aquarell-Zyklus aus 11 Bildern, Oberes Belvedere, Wien

Quelle: URL: <https://sammlung.belvedere.at/objects/12532/die-schone-melusine-ix-melusines-mutterschmerz/related/4/-1> [Zugriff 04.05.21].

I. Fontes Melusinae



II. Am Waldbrunnen



III. Die Braut



IV. Der Eidschwur



V. Das Heiligtum



VI. Die bösen Zungen



VII. Das Liebesglück



VIII. Der Eidbruch



IX. Melusines Mutterschmerz



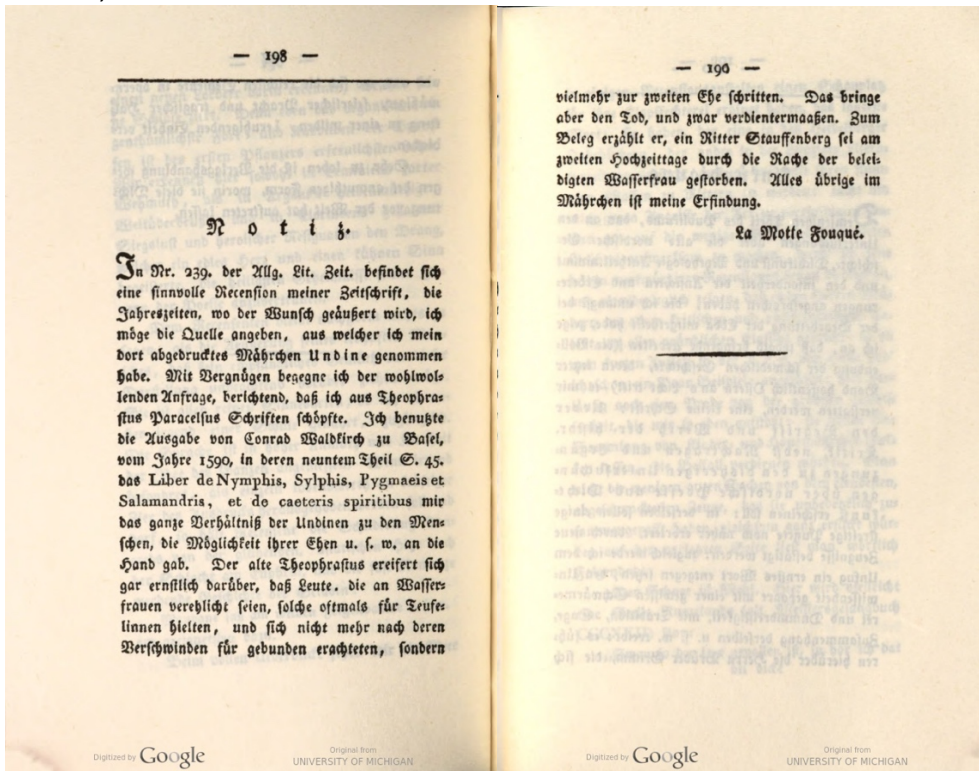
X. Das Wiederfinden



XI: Fontes Melusinae



Abbildung 9: Notiz von Friedrich de la Motte Fouqué bezüglich seiner Inspirationen zu Undine, 1812 in: Die Musen. Eine norddeutsche Zeitschrift.



Quelle: URL: <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=mdp.3901504077768&view=1up&seq=227> [Zugriff: 04.05.21].

Abbildung 10: John William Waterhouse, Undine, 1872, Öl auf Leinwand, in privater Sammlung



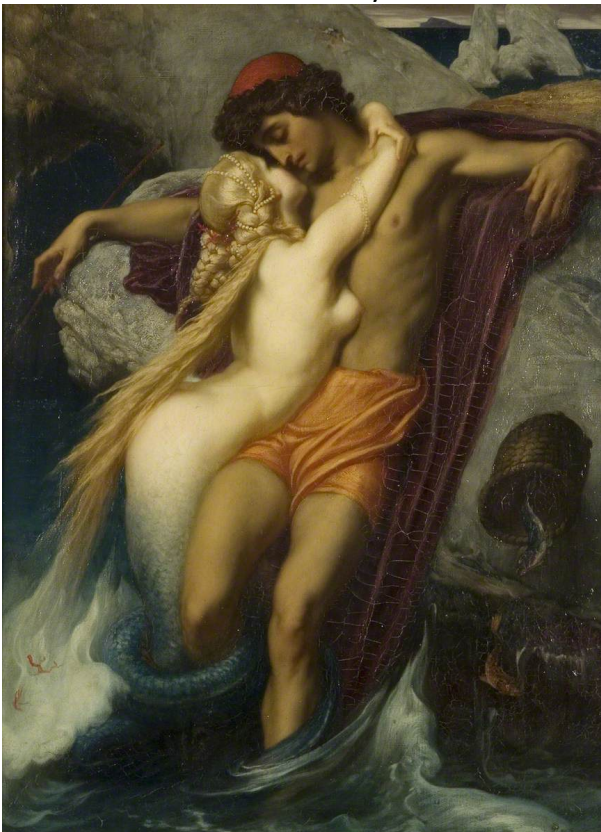
Quelle: URL: <https://www.meisterdrucke.at/kunstdrucke/John-William-Waterhouse/683820/John-William-Waterhouse---Undine.html> [Zugriff: 07.05.21].

Abbildung 11: Arthur Rackham, Ondine Illustration, 1909



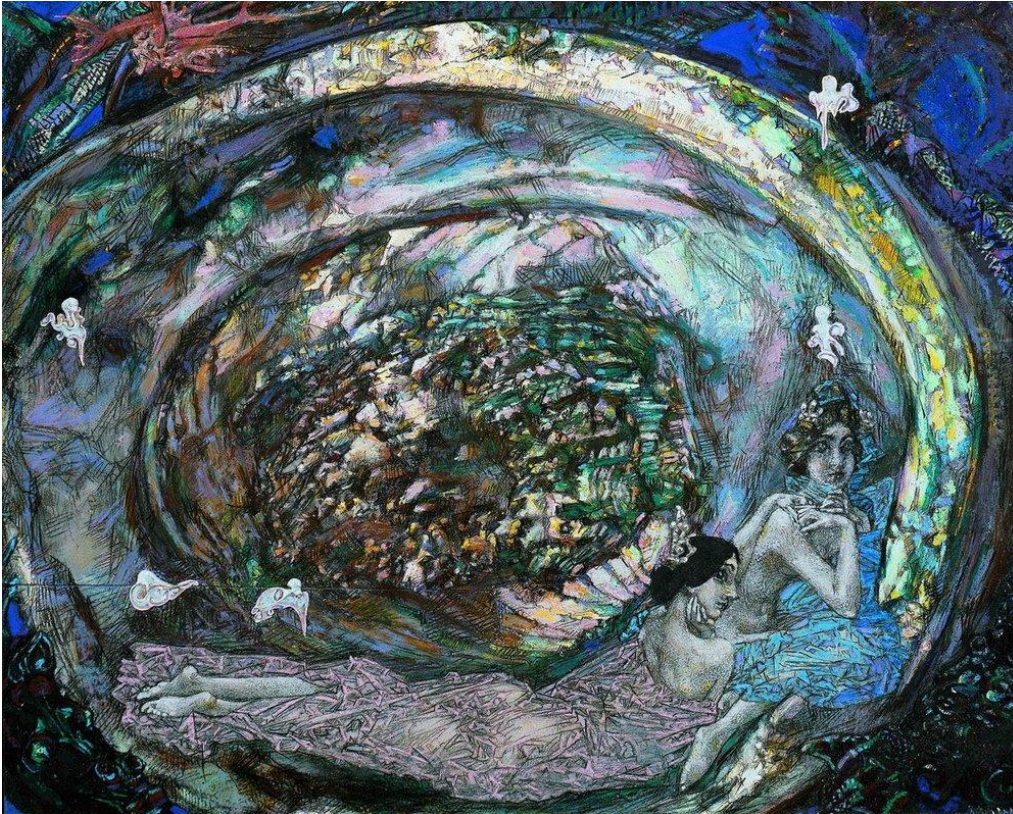
Quelle: URL: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Arthur_Rackham_1909_Undine_\(14_of_15\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Arthur_Rackham_1909_Undine_(14_of_15).jpg) [Zugriff: 07.05.21].

Abbildung 12: Frederic Leighton, The Fisherman and the Syren, Öl auf Leinwand, 1856-1858, Bristol Museum & Art Gallery



Quelle: URL: <https://artuk.org/discover/artworks/the-fisherman-and-the-syren-188740> [Zugriff: 30.05.21]

Abbildung 13: Michail A. Vrubel, Die Perle, 1904, 35 x 44 cm, Pastell, Gouache, Holzkohle auf Karton, Tretyakov Gallerie, Russland



Quelle: URL: https://www.wikiwand.com/de/Michail_Alexandrowitsch_Wrubel [Zugriff: 08.05.21].

Abbildung 14: Michail A. Vrubel, Der Morgen oder Rusalki, 1897, Öl auf Leinwand, 261 x 447 cm, aus der Serie der "Tageszeiten" für das Moskauer Haus von Sawwa Morosow.



Quelle: URL: <https://www.meisterdrucke.ch/kunstdrucke/Mikhail-Aleksandrovich-Vrubel/796529/Morgen,-1897..html> [Zugriff: 08.05.21].

Abbildung 15: Vilhelm Pedersen, Illustration im Märchenbuch



Quelle: Andersen (2015): S. 8.

Abbildung 16: Vilhelm Pedersen, Illustration im Märchenbuch



Quelle: Andersen (2015): S. 19.

Abbildung 17: Moritz von Schwind, Die vier Tageszeiten: Der Mittag, 1860, Öl auf Leinwand, Bayerische Staatsgemäldesammlungen - Sammlung Schack München



Quelle: URL: <https://www.sammlung.pinakothek.de/de/artwork/02LAKm84yk> [Zugriff: 10.05.21].

Abbildung 18: West Werbekampagne, Deutschland-West 1992/93



Quelle: Bessler (1995): S. 169.

Abbildung 19: Starbucks Logos 1971 – 2011



Quelle: URL: <https://designbote.com/starbucks-logo/> [Zugriff: 15.05.21].

Abbildung 20: Logo 1a Installateur, Wien



Quelle: URL: <https://www.mein1a-installateur.at/ueber-uns/die-1a-installateure/> [Zugriff: 15.05.21].

Abbildung 21: Mermaid Tears Vodka



Quelle: URL: <https://www.drinks.de/de/mermaid-tears-vodka-50cl.html> [Zugriff: 15.05.21].

12. Eidesstaatliche Erklärung

Ich erkläre hiermit, dass ich die Dissertation entsprechend den Grundsätzen guter wissenschaftlicher Praxis selbstständig verfasst habe und keine anderen als die angegebenen Quellen und Hilfsmittel benutzt habe, sowie dass diese Dissertation bisher weder im In- noch im Ausland in irgendeiner Form zur Beurteilung vorgelegt wurde.

Wien, 04.06.2021

Ort, Datum



Unterschrift