

Rusalka

ANTONÍN
DVOŘÁK

RUSALKA

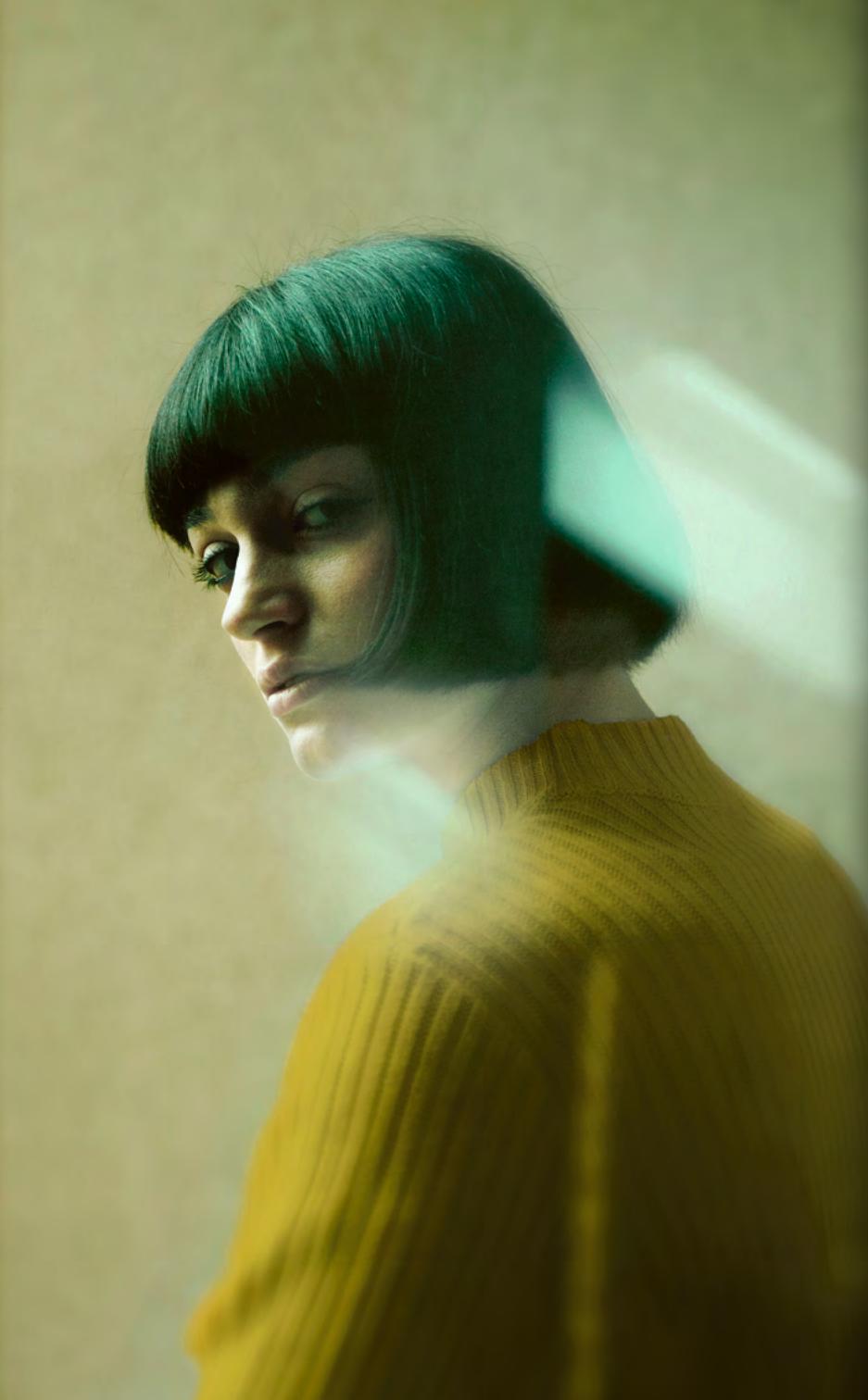
LYRISCHES MÄRCHEN IN DREI AKTEN (1901)

MUSIK VON Antonín Dvořák
TEXT VON Jaroslav Kvapil

URAUFFÜHRUNG 31. März 1901
NATIONALTHEATER PRAG

BERLINER ERSTAUFFÜHRUNG 19. Mai 1956
KOMISCHE OPER BERLIN
(GASTSPIEL DES NATIONALTHEATERS PRAG)

PREMIERE DER NEUINSZENIERUNG 4. Februar 2024
STAATSOPERA UNTER DEN LINDEN



INHALT

HANDLUNG	12
DAS LIBRETTO DER OPER »RUSALKA«	
von Jaroslav Kvapil	16
IDENTITÄTEN UND TRANSFORMATIONEN	
Regisseur Kornél Mundruczó im Gespräch mit Christoph Lang	20
DIE MENSCH-TIER-VERWANDLUNG	
von Gabriele Brunner Ungericht	28
MUSIKALISCHE WELTEN UND STILLE TRÄUME	
von Barbara Dietlinger	32
MIETSHAUS IM BERLINER WESTEN	
von Siegfried Kracauer	42
PSYCHOLOGIE DES HAUSES	
von Gaston Bachelard	46
ZEITTAFEL	50
PRODUKTIONSFOTOS	55
SYNOPSIS	84
IDENTITIES AND TRANSFORMATIONS	
Director Kornél Mundruczó in conversation with Christoph Lang	87
MUSICAL WORLDS AND SILENT DREAMS	
by Barbara Dietlinger	92

Produktionsteam und Premierenbesetzung 99

Impressum 100

»Warum hast du
mich zu dir gelockt,
warum hast du
mich belogen?
Nun bin ich ein
Trugbild aus Mondlicht,
das dich für immer
quälen wird!«

Antonín Dvořák: Rusalka (3. Akt)





Verräter! Wenn euch nichts mehr half,
dann half die Schmähung. Dann wusstet
ihr plötzlich, was euch an mir verdächtig
war, Wasser und Schleier und was sich
nicht festlegen lässt. Dann war ich plötz-
lich eine Gefahr, die ihr noch rechtzeitig
erkanntet, und verwünscht war ich und
bereut war alles im Handumdrehen.
Bereut habt ihr auf den Kirchenbänken,
vor euren Frauen, euren Kindern, eurer
Öffentlichkeit. Vor euren großen Instan-
zen wart ihr so tapfer, mich zu bereuen
und all das zu befestigen, was in euch
unsicher geworden war. Ihr wart in
Sicherheit. Ihr habt die Altäre rasch
aufgerichtet und mich zum Opfer ge-
bracht. Hat mein Blut geschmeckt?
Hat es ein wenig nach dem Blut der
Hindin geschmeckt und nach dem Blut
des weißen Wales? Nach deren Sprach-
losigkeit?





Da man sich aber wieder erhab,
war die weiße Fremde verschwunden;
an der Stelle, wo sie gekniet hatte,
quoll ein silberhelles Brünnlein
aus dem Rasen, das rieselte und
rieselte fort, bis es den Grabhügel
des Ritters fast ganz umzogen hatte;
dann rannte es fürder und ergoss
sich in einen stillen Weiher, der zur
Seite des Gottesackers lag. Noch in
späten Zeiten sollen die Bewohner
des Dorfes die Quelle gezeigt und
fest die Meinung gehegt haben, dies
sei die arme, verstoßene Undine,
die auf diese Art noch immer mit
freundlichen Armen ihren Liebling
umfasse.

Friedrich de la Motte Fouqué: Undine

HANDLUNG

Keine der Figuren in Dvořáks Oper trägt einen individuellen Namen, alle heißen wie ihr Wesen oder ihr Beruf. In der deutschen Übersetzung behalten nur Rusalka (die Nixe) und Ježibaba (die Hexe) ihre tschechischen Bezeichnungen bei.

14

1. AKT

Rusalka erzählt dem Wassermann, dass sie sich in den Prinzen verliebt habe und bekennt ihre Sehnsucht, eine menschliche Seele zu besitzen. Der Wassermann warnt sie eindringlich vor der Verbindung, aber Rusalkas Entschluss steht fest. Sie ruft Ježibaba herbei, um sich verwandeln zu lassen. Diese macht Rusalka die Konsequenzen ihres Handelns klar: Sie muss ihre Stimme opfern und die Liebe des Prinzen gewinnen. Andernfalls trifft sie ein Fluch, der für sie und den Geliebten den Untergang bedeutet. Abermals lässt sich Rusalka nicht abschrecken und Ježibaba vollzieht ihren Zauber. Bald darauf begegnen sich Rusalka und der Prinz, und sie folgt ihm in seine Welt.

2. AKT

Die Vorbereitungen für die Hochzeit Rusalkas mit dem Prinzen werden getroffen. Der Küchenjunge und der Heger tratschen über die seltsame Braut, die niemals spricht und deren Namen niemand kennt. Der Prinz versucht unterdessen erfolglos, Rusalkas Geheimnis zu ergründen. Die zur Hochzeitsfeier erschienene fremde Fürstin umgarnt den Prinzen und ermuntert ihn, sich um seine Gäste zu kümmern. Rusalka bleibt allein zurück.

Der Wassermann sucht sie auf und beklagt ihr Schicksal. In seiner Gegenwart gewinnt Rusalka ihre Stim-

me zurück. Sie muss hören wie der Prinz selbstvergessen der fremden Fürstin seine Liebe bekennt. Der Wassermann droht dem Prinzen, dass er Rusalkas Umarmung nicht entkommen wird.

3. AKT

Auf der Suche nach einem Ausweg ruft Rusalka, die durch den Fluch ein Irrlicht geworden ist, nach Ježibaba. Diese rät ihr, den Geliebten zu töten – nur so kann der Fluch gebrochen werden. Rusalka weist den Vorschlag zurück.

Auch der Heger und der Küchenjunge suchen Ježibaba auf und bitten um Rat für den verwirrten Prinzen, in dessen Gemächern unheimliche Dinge vor sich gehen. Der Wassermann jagt sie fort und schwört ihnen Rache.

Der reumütige Prinz sucht nach der verstoßenen Rusalka. Es kommt zum neuerlichen Zusammentreffen, bei dem sie sich in die Arme fallen, bevor Rusalka dem Prinzen den letzten Kuss gibt.

15

Die kleine Seejungfrau zog den Purpurteppich vom Zelte fort, und sah die schöne Braut mit ihrem Haupte an des Prinzen Brust ruhen; und sie bog sich nieder, küsstet ihn auf seine schöne Stirn, blickte gen Himmel auf, wo die Morgenröte mehr und mehr leuchtete; betrachtete das scharfe Messer und heftete die Augen wieder auf den Prinzen, der im Traume seine Braut beim Namen nannte. Nur sie war in seinen Gedanken, und das Messer zitterte in der Seejungfrau Hand. – Aber da warf sie es weit hinaus in die Wogen; die glänzten rot, wo es hinfiel; es sah aus, als keimten Bluts tropfen aus dem Wasser auf. Noch einmal sah sie mit halbgebrochenen Blicken auf den Prinzen, stürzte sich vom Schiffe in das Meer hinab und fühlte, wie ihr Körper sich in Schaum auflöste.

Nun stieg die Sonne aus dem Meere auf; die Strahlen fielen so mild und warm auf

den kalten Meeresschaum, und die kleine Seejungfrau fühlte nichts vom Tode. Sie sah die helle Sonne, und oben über ihr schwebten Hunderte von durchsichtigen, herrlichen Geschöpfen; sie konnte durch dieselben des Schiffes weiße Segel und des Himmels rote Wolken erblicken; die Sprache derselben war Melodie, aber so geistig, dass kein menschliches Ohr es vernehmen, ebenso wie kein irdisches Auge sie erblicken konnte; ohne Schwingen schwebten sie vermittelst ihrer eigenen Leichtigkeit durch die Luft. Die kleine Seejungfrau sah, dass sie einen Körper hatte, wie diese, der sich mehr und mehr aus dem Schaume erhob. »Wo komme ich hin?« fragte sie, und ihre Stimme klang, wie die der andern Wesen, so geistig, dass keine irdische Musik sie wiederzugeben vermag.

DAS LIBRETTTO DER OPER »RUSALKA«

TEXT VON Jaroslav Kvapil

Andersens Märchen war schon in meinen Kinderjahren meine Lieblingslektüre. Besonders gefiel mir die Erzählung von der Meerjungfrau, die aus Liebe zu einem Menschen die Qualen des Stummseins und den Fluch der Verdammnis auf sich nahm, und die sich, als ihr Geliebter sie verließ, entschloss, sich nicht durch sein Blut zu erlösen. Nach Jahren erinnerte ich mich erneut an dieses Märchen, als ich wieder einmal in der Heimat Andersens, in Dänemark, weilte. Dort begann ich die Handlung meiner »Rusalka« zu entwerfen.

Zu dieser Zeit erstrahlte schon der Ruhm von Hauptmanns »Versunkener Glocke«, dessen Rautendelein in seiner Erscheinung und in seinem Schicksal der Meerjungfrau in Andersens Märchen sehr ähnelte. Ich entschloss mich, das Märchen in einem Opern-Text dichterisch zu verarbeiten, bei dem der eigentliche Schöpfer nicht etwa der Librettist, sondern der Komponist ist. So wurde also meine »Rusalka« von Anfang ihrer Entstehung an zu einer Vorlage für eine Oper.

Als ich im Herbst 1899 das Libretto zur »Rusalka« schrieb, ahnte ich nicht, dass ich für Antonín Dvořák schreibe. Ich schrieb, ohne zu wissen, für wen ... Freilich, im Stillen wünschte ich, Dvořák möge darauf aufmerksam werden ... Da, zu Weihnachten, veröffentlichte das Büro des Nationaltheaters in der Zeitung die Nachricht, Dvořák suche ein neues Libretto, und zwar durch Vermittlung des Nationaltheaters. Ich kam mit Dvořák zusammen, und er nahm mein Manuskript mit nach Hause.

Im Laufe des Jahres 1900 wurde die »Rusalka« komponiert. Dvořák nahm meinen Text an, wie er geschrieben war, und nur im ersten Akt musste ich etwas Neues einreihen: Rusalkas Gesang zu Füßen der Hexe. Dvořák besuchte mich zu jener Zeit oft; manchmal kam er schon nach sieben Uhr früh, oft musste er mich erst wecken lassen. Und da war er schon auf dem Rückweg von seinen Morgen-spaziergängen auf den Prager Bahnhöfen, wo er – Lokomo-

tiven beobachtete. Gewöhnlich begann er dann von etwas anderem zu sprechen als von seiner Oper; entweder von den Lokomotiven, die er gerade gesehen hatte, oder von den Tauben, oder vom Zins – kurz, von allem möglichen, was das Libretto nicht betraf.

Dann vergaß er, warum er gekommen war, zündete sich bei mir noch den Stumpf seiner Zigarre an – und auf einmal ging er fort, ohne etwas ausgerichtet zu haben.

Indessen wurde ich Dramaturg des Nationaltheaters; auch dorthin kam er mich besuchen. Manchmal war er in großen Sorgen und brachte mich mit seinen Fragen recht in Verlegenheit. Ich erinnere mich an eine Unterhaltung dieser Art. Im dritten Akt der »Rusalka« gibt es folgende Verse des wahnsinnigen Prinzen:

»Was habt ihr mit meinem Herzlieb getan?
Gottheit und Teufel beschwör' ich:
Holdestes Mädchen du, erhör mich!«

Das gefiel Dvorák durchaus nicht. Er sagte mir: »Hören Sie, ich bin ein gläubiger Mensch, ich kann doch in meiner Musik den Herrgott nicht verfluchen!« Ich musste ihm lange erklären, dass ihn das Libretto durchaus nicht dazu zwinge und dass »Gott beschwören« nicht Gott verfluchen bedeute. Er sah es ein, ging fort – und komponierte nach den Worten, wie ich sie geschrieben hatte.

Gleich früh nach der Premiere kam Dvorák zu uns ins Theaterbüro. Sehr gut gelaunt. Und als er mich sah, eilte er gleich auf mich zu: »Also schnell, schnell – ein neues Libretto!« Ich sagte: »Ich hab keines, Meister!« Und er darauf: »Also frisch drauf los, solang ich Lust habe!«

Ich versprach es – und habe mein Wort nicht gehalten!

Sahst du nie den Himmel sich
Spiegeln in des Sees Tiefe,
Wähntest, als ob liebend dich
Drunten eine Stimme riefe?
Und du fühltest dich gezogen
Nach der Tiefe blaue Wogen?

Als sein Auge zu mir sprach,
Sah' ich drin den Himmel offen,
Und nun zieht mein Sehnen, Hoffen,
Ewig diesem Himmel nach!

Karl Wilhelm Salice-Contessa: Sahst du nie

IDENTITÄTEN UND TRANS FOR MATIONEN

22

REGISSEUR KORNÉL MUNDRUCZÓ
IM GESPRÄCH MIT CHRISTOPH LANG

Christoph Lang Antonín Dvořák hat seine Oper »Rusalka« als »Lyrisches Märchen« bezeichnet. Worin liegt für dich der Wesenskern des Stücks?

23

Kornél Mundruczó Für mich ist das Stück ein Identitätsdrama. Natürlich ist es unter anderem aus Märchenvorlagen wie Andersens »kleiner Seejungfrau« und verschiedenen Adaptionen davon abgeleitet. Im Kern der Geschichte geht es aber um grundlegende Identitätsfragen, die uns in Märchen aber auch in der sonstigen Literaturgeschichte seit der antiken Mythologie immer wieder begegnen: Wer bin ich? Bin ich anders als die anderen? Wo ist mein Platz in der Gesellschaft? Dieser Aspekt des Stoffes interessiert mich auch deshalb, weil all diese Fragen in unserer Zeit so aktuell sind.

CL Wer ist Rusalka in deiner Lesart der Oper?

KM Ich empfinde sie als eine verwirrte, eine verlorene, in jedem Fall eine unglückliche Person, die ihr Leben so nicht leben kann, weil sie anders ist. Ist sie ein Mensch oder ein Wasserwesen? Seltsamerweise musste ich bei der Beschäftigung mit »Rusalka« immer wieder an Kafka denken, der eine Generation nach Dvořák ebenfalls in Prag gelebt hat. Ich spüre eine Verbindung zwischen Rusalka und Kafkas Gregor Samsa aus der Erzählung »Die Verwandlung«. Die Art der äußerlichen Veränderung ist dabei letztlich nebensächlich. Es geht vor allem um das Anderssein im gesellschaftlichen Kontext, das zum Teil der persönlichen Identität wird. Dvořák beschreibt solche Identitäten ganz deutlich in der Musik, die sehr heterogen ist. Streckenweise klingt sie sehr romantisch oder sogar volkstümlich, an anderen Stellen erreicht sie auch eine für diese Zeit durchaus moderne Dramatik. Der Kontext für Rusalkas Motiv verändert sich stets. Eine zeitgenössische Lesart auf der Bühne hilft mir, das herauszuarbeiten.

c L Welche Entwicklung durchlebt Rusalka im Verlauf des Stücks?

K M Rusalkas Entwicklung erinnert zunächst an eine Coming-of-age-Geschichte. Sie wehrt sich gegen äußere Zwänge und verfolgt unbeirrt ihr Ziel. Unter der volkstümlichen Oberfläche der Ježibaba-Szene im ersten Akt verbirgt sich eine enorme Brutalität. Es ist unglaublich mutig, dass Rusalka all das über sich ergehen lässt. Für die Entstehungszeit der Oper ist sie jedenfalls eine sehr moderne Frau, weil sie sich so offen zu dem bekennt, was sie sein will. Sie geht ein Wagnis ein und scheitert – wie in einer klassischen Tragödie. Zu Beginn des Stücks ist sie gesellschaftlich ausgeschlossen. Wenn sie sich verändert, um geliebt zu werden, verliert der Prinz das Interesse an ihr, weil er sie nicht versteht. Bei beiden haben sich, wie bei vielen großen Paaren der Weltliteratur, unbefriedigte Sehnsüchte angestaut, für die es in der Realität keinen Platz zu geben scheint. Der einzige Moment, in dem wir Rusalka und den Prinzen kurz glücklich erleben, ist das Finale des ersten Aktes. Das Ende der Oper ist dann geradezu provokant: Weil Rusalkas Anderssein nicht rechtzeitig erkannt und verstanden wird, geht die Geschichte für niemanden wirklich gut aus, weder für Rusalka, noch den Prinzen, noch den Wassermann.

c L Was geschieht im dritten Akt genau mit Rusalka? Wie empfindest du den Schluss?

K M Ich finde ihn unglaublich berührend. Rusalka wird im dritten Akt zum Irrlicht, bei uns eher zu einer Art Kreatur. Und dennoch: In diesem Zustand liebt sie der Prinz mehr als im zweiten Akt, wenn sie eine stumme Frau ist. Äußerlich sind Rusalka und der Prinz am Schluss so unterschiedlich wie zu keinem anderen Zeitpunkt und doch sind sie sich ganz nah. In meiner Erinnerung liegt der Fokus der meisten »Rusal-

ka«-Interpretationen ganz auf der ersten Transformation der Protagonistin – vom Wasserwesen zum Menschen. Ich finde es aber sehr seltsam, wenn sie sich nach dem Scheitern der Beziehung zum Prinzen und dem Fluch der Ježibaba, der sie zum Irrlicht macht, nicht körperlich verändert.

c L Nicht nur Rusalka, auch der Prinz hat mit dem ihm zugewiesenen Platz in der Gesellschaft zu kämpfen.

K M Sehr sogar. Ich glaube, dass er Rusalka wirklich liebt. Gleichzeitig kann er aber ihr Anderssein nicht akzeptieren. Als er mit ihr zusammenlebt, schweigt sie, es gibt keine gemeinsame Sprache. Leider ist er ungeduldig und begeht deshalb einen Fehlritt. Ich sehe ihn als einen nicht mehr ganz jungen Mann, der allein lebt und deshalb unter großem Druck steht. Der Küchenjunge, der Heger und der Hofstaat des Prinzen sind bei uns seine Familie, die von ihm erwartet, endlich eine Partnerin fürs Leben zu finden. Sie stehen stellvertretend für die Gesellschaft, die dem freien Willen des Prinzen keinen Raum lässt und von ihm erwartet, dass er ein – in ihren Augen – normales Leben führt. In diesem gibt es für Rusalka keinen Platz. Auch das erinnert mich wieder an ein Werk der osteuropäischen Literatur, in diesem Fall »Yvonne, die Burgunderprinzessin« von Witold Gombrowicz. Auch hier entsteht eine enorme Spannung zwischen einem Prinzen und der ihn umgebenden Gesellschaft, weil dessen Geliebte nicht den erwarteten Konventionen entspricht.

c L In unserer Produktion spielt die Geschichte in einem Mietshaus, in dem mehrere Parteien leben, und das deutlich erkennbar in Berlin steht.

K M Zunächst liegt es nahe, wenn wir die Geschichte in unsere Gegenwart holen, sie auch am Ort der

Aufführung spielen zu lassen. Ich habe aber auch persönlich einen starken Bezug zu Berlin und fühle mich hier sehr heimisch. Seit über zwanzig Jahren komme ich regelmäßig her und habe viele Freunde hier. Seit meinen ersten Berlin-Besuchen Ende der 1990er Jahre – damals gab es noch zahlreiche besetzte Häuser, in denen legendäre Partys gefeiert wurden – bin ich beeindruckt von der Vielfalt der Menschen, die hier leben. Die drei Elfen passen deshalb gut hierher, unangepasste Menschen mit einer alternativen Perspektive auf das Leben, die ihre Jugend gemeinsam verbringen. Als wir zur Vorbereitung ein Treffen in der WG von meinem Assistenten Soma Boronkay hatten, schien uns das als idealer Ort für die Unbeschwertheit, die die Welt der Fabelwesen am Seeufer vermittelt. Der Wassermann ist bei uns ein Alt-68er mit einem verbitterten Blick auf die jüngsten Entwicklungen der Welt. Der Prinz gehört hingegen einer ganz anderen sozialen Schicht an; er bewohnt das Penthouse. Diese soziale Durchmischung innerhalb eines Hauses ist übrigens auch etwas Berlin-typisches, das man nicht in jeder Stadt findet.

C L Das Geschehen auf der Bühne ist zunächst ganz realistisch gehalten, kippt aber im Verlauf in etwas vollkommen anderes. Wie würdest du diesen Vorgang beschreiben und welche Rolle spielt dein Hintergrund als Filmregisseur dabei?

K M Mit Sicherheit ist der Film das Medium, mit dem ich mich am meisten beschäftige und das mich stark geprägt hat. Nachdem die ersten beiden Akte im Ganzen, wie du sagst, realistisch gehalten sind, bricht im dritten Akt das Horror-Genre immer stärker herein. Irrationale und unheimliche Vorgänge bestimmen das Geschehen. Wir gelangen hier in den Keller des Hauses: ein unheimlicher Ort, der metaphorisch auch für das Unbewusste steht. In vielen Filmen sieht man, wie etwas vermeintlich Realistisches auf-

bricht und Dinge zum Vorschein kommen, die sich hinter einer Fassade verborgen haben. Ich möchte, dass das Publikum überrascht wird und auf der Reise durch die Geschichte eine besondere Erfahrung macht. Gleichzeitig soll der Abend auch unterhaltsam sein – auch wenn viele Theaterschaffende vor dem Begriff zurückschrecken. Die Oper ist eine der großartigsten Kunstformen und ich finde es sehr schade, dass sie so oft als elitär und anachronistisch wahrgenommen wird. Mit meinen Produktionen möchte ich die Oper auch einem jüngeren Publikum zugänglich machen. Ob das gelingt, werden die Vorstellungen zeigen.

»Was ist mit mir geschehen?«, dachte er. Es war kein Traum. Sein Zimmer, ein richtiges, nur etwas zu kleines Menschenzimmer, lag ruhig zwischen den vier wohlbekannten Wänden. [...]

Gregors Blick richtete sich dann zum Fenster, und das trübe Wetter – man hörte Regentropfen auf das Fensterblech aufschlagen – machte ihn ganz melancholisch. »Wie wäre es, wenn ich noch ein wenig weiterschliefe und alle Narrheiten vergäße«, dachte er, aber das war gänzlich undurchführbar, denn er war gewöhnt, auf der rechten Seite zu schlafen, konnte sich aber in seinem gegenwärtigen Zustand nicht in diese Lage bringen. Mit welcher Kraft er sich auch auf die rechte Seite warf, immer wieder

schaukelte er in die Rückenlage zurück. Er versuchte es wohl hundertmal, schloss die Augen, um die zappelnden Beine nicht sehen zu müssen, und ließ erst ab, als er in der Seite einen noch nie gefühlten, leichten, dumpfen Schmerz zu fühlen begann.

Franz Kafka: Die Verwandlung

DIE MENSCH- TIER- VER WANDLUNG

TEXT VON Gabriele Brunner Ungericht

Das Verwandlungsmotiv gehört zu jenen archetypischen Urbildern des vorrational-mythischen Denkens, die in allen Völkern und zu allen Zeiten immer wieder aufgetaucht sind. Es scheint eine Reihe von Aspekten in sich zu vereinen, unzähligen inneren und äußereren Vorgängen zu entsprechen, die sich in jedem Volk und bei allen Individuen wiederholen. Deshalb kann es auch immer wieder neu ausgeschöpft und in neuer Weise präsentiert werden. In der Literatur ist das Verwandlungsmotiv unterschiedlich tiefgreifend gestaltet worden, und seine Funktion variiert von Werk zu Werk. Während das Buchmärchen meist nach Art des Volksmärchens das Bild als solches in seiner Vieldeutigkeit unkommentiert wirken lässt, wird es im Kunstmärchen eher in den Dienst eines intendierten Gehalts eingesetzt, unter anderem, um eine Moral zu verkünden, eine Theorie oder Weltanschauung zu illustrieren oder ganz einfach zu unterhalten. Doch selbst bei einer eindeutigen allegorischen Sinngebung schwingt noch die Suggestivität des universalen Symbols mit, die eigentlich nur durch Ironie nachhaltig zerstört werden kann. Dieses verbleibende Substrat von essentiell Unbewusstem, das von Text zu Text unterschiedlich stark ist, bedingt es, dass eine erschöpfende Deutung und Erklärung des Verwandlungsmotivs letztlich nicht möglich ist.

Wer hatte in dieser abgearbeiteten und übermüdeten Familie Zeit, sich um Gregor mehr zu kümmern, als unbedingt nötig war? Der Haushalt wurde immer mehr eingeschränkt; das Dienstmädchen wurde nun doch entlassen; eine riesige knochige Bedienerin mit weißem, den Kopf umflatterndem Haar kam des Morgens und des Abends, um die schwerste Arbeit zu leisten; alles andere besorgte die Mutter neben ihrer vielen Näharbeit. Es geschah sogar, dass verschiedene Familienschmuckstücke, welche früher die Mutter und die Schwester überglocklich bei Unterhaltungen und Feierlichkeiten getragen hatten, verkauft wurden, wie Gregor am Abend aus der allgemeinen Besprechung der erzielten Preise erfuhr. Die größte Klage war aber stets, dass man diese für die gegenwärtigen Verhältnisse

allzu große Wohnung nicht verlassen konnte, da es nicht auszudenken war, wie man Gregor übersiedeln sollte. Aber Gregor sah wohl ein, dass es nicht nur die Rücksicht auf ihn war, welche eine Übersiedlung verhinderte, denn ihn hätte man doch in einer passenden Kiste mit ein paar Luflöchern leicht transportieren können; was die Familie hauptsächlich vom Wohnungswchsel abhielt, war vielmehr die völlige Hoffnungslosigkeit und der Gedanke daran, dass sie mit einem Unglück geschlagen war, wie niemand sonst im ganzen Verwandten- und Bekanntenkreis.

Franz Kafka: Die Verwandlung

MUSIKALISCHE WELTEN UND STILLE TRÄUME

34

NOTIZEN ZU DVOŘÁKS »RUSALKA«

TEXT VON Barbara Dietlinger

»Ich habe Wagner immer darum beneidet, dass er schreiben kann. Wo würde ich heute nur sein, wenn ich schreiben könnte! Und sprechen kann ich auch nicht. Dafür aber zuhören. Wenn ich nur sprechen könnte, würde ich auf diesen Berg steigen und von dort unserer Nation etwas erzählen, und zwar geradeaus erzählen, aber ich kann nicht sprechen.«

35

Diese Worte soll Komponist Antonín Dvořák im Jahr 1896 auf einer sonst schweigsamen Kutschfahrt durch die südmährischen Pollauer Berge seinem Kompagnon Karel Sázavský anvertraut haben. Dvořák war für sein Schweigen bekannt. So soll er sich gerne mit Freunden zum Schweigen auf ein Gläschen getroffen haben, und teilt somit eine wichtige Charaktereigenschaft mit der Protagonistin seiner »Rusalka«. In der Oper verliert die Nixe ihre Stimme und damit die Fähigkeit mit dem Prinzen, den sie liebt, zu kommunizieren. So wie Rusalka am Ende ihre Stimme wiederfindet, fand auch Dvořák eine neue musikalische Stimme im Genre der Oper, das er in den letzten Jahren seines Lebens priorisierte.

Bereits vor seinem Amerikaaufenthalt (1893-95) und umso mehr danach war Dvořák als Komponist weltbekannt. Sein meistgespieltes Werk, Dvořáks gefeierte neunte Sinfonie »Z nového světa«, entstand in den USA. In dieser verband er Klänge »aus der Neuen Welt« mit seiner markanten romantischen Tonsprache, ohne dabei auf Elemente seiner Heimat zu verzichten – Böhmen und Mähren ließen ihn auch in der Ferne nicht los –, denn der Komponist verließ nicht nur aufgrund von sich verschlechternden ökonomischen Umständen, sondern auch aus Heimweh nach nur zwei Jahren die Vereinigten Staaten. Nach seiner Rückkehr beschäftigte sich Dvořák, wie erwähnt, vermehrt mit der Oper – die vier wichtigsten seiner zehn Opern entstanden in den Jahren 1897 bis 1903 – und das trotz des weltweiten Erfolgs der neunten Sinfonie. (Obwohl Dvořáks Bekanntheit bis heute überwiegend auf seinen Sinfonien beruht, komponierte er mehr Opern als Sinfonien.) Dvořák gab in einem Interview

in seinem Todesjahr 1904 an, dass solange Gott ihm die Gesundheit zugestehe, er sich dem Genre Oper widmen werde, da er sie für die geeignete Kunstform für seine Landsleute hielt – Oper werde im Gegensatz zur Sinfonik von den Massen verschlungen. Leider sollte er nach diesem Interview keine weitere Oper mehr komponieren, da er am 1. Mai 1904 verstarb.

36

Als vorletztes Bühnenwerk komponierte Dvořák »Rusalka«, die zu seiner meistgespielten Oper avancierte. Sie ist ein Werk ihrer Zeit und vereinigt die Operntendenzen des »langen 19. Jahrhunderts« mit ihren Elementen von Volkslied, Tanz und Melancholie, einem Fokus auf Natur sowie mythischen Stoffen und bringt überdies eine gewisse Verehrung für Wagner zum Ausdruck, über die an späterer Stelle noch zu sprechen sein wird. In »Rusalka« verbinden sich Dvořáks Tonsprache als Sinfoniker, seine Sprachlosigkeit und die Fähigkeit diese zu überwinden. Zudem handelt es sich um den Versuch eines sozialkritischen slawischen Märchens, das anstelle eines »lieto fine« ein apotheotisches und dabei durchaus offenes Ende aufweist.

In »Rusalka« prallen Welten aufeinander. Jaroslav Kvapils Libretto handelt von der Andersartigkeit der Welt der Naturwesen verglichen mit der der Menschen. Kvapil verschmolz eine Vielzahl von Motiven und Einflüssen in seinem Libretto; unter anderem ließ er sich von Friedrich de la Motte Fouquéns »Undine«, aber auch von Märchen, Balladen, Dramen bzw. Erzählungen von Hans Christian Andersen, Karel Jaromír Erben, Gerhart Hauptmann und Božena Němcová inspirieren. Die Interpretationsmöglichkeiten der Figurenkonstellation des Stoffes sind nahezu endlos. So kann das in der Oper stattfindende Aufeinandertreffen der Wasserwelt mit der Menschenwelt in einer heutigen Lesart als Allegorie für das Aufeinanderprallen verschiedener Gruppierungen im Allgemeinen verstanden werden, wobei die Unterschiede in Bezug auf Nationalität, Religion, kulturelle Hintergründe, Be-

rufssparten, Wertvorstellungen oder Gesellschaftsschichten bestehen mögen. Was alle Lesarten gemein haben, ist, neben aufeinanderprallenden Konventionen oder Wertesystemen, besonders die Unfähigkeit, erfolgreich miteinander zu kommunizieren, trotz einer vordergründig gemeinsamen Sprache. Dvořák schafft es, diese Unfähigkeit zur Kommunikation über das Schweigen der Protagonistin hinaus musikalisch wirksam zu machen. So unterscheidet sich etwa die musikalische Welt der Menschen von der der Wasserwesen. Der erste Akt eröffnet mit dem Gesang der Waldelfen (»Hou, hou, hou«), der einige Male von einem wilden Reigen unterbrochen wird. Der impulsive Tanz der Elfen lässt sich nur schwer einordnen, da die Triolen in den Streichern das geradzahlige Metrum des 4/4-Takts durchbrechen und das hervortretende Moll dem fröhlich beschwingten Ton des Reigens gegenübersteht. (Die Elfen werden im dritten Akt nochmals einen Reigen tanzen, den symmetrischen Aufbau der Oper unterstützend.) Dem Elfenreigen steht der höfische Hochzeitstanz des zweiten Aktes gegenüber, der den strikten Konventionen der höfischen Menschenwelt folgt. Anstatt eines »wilden Reigens«, wie es in den Bühnenanweisungen für die Elfen heißt, handelt es sich bei dem Tanz der Menschen um eine Polonaise, einem höfischen Schreittanz mit majestätischen und anmutigen Tanzfiguren.

37

Eine Trompetenfanfare ruft zur Polonaise



Die Regelmäßigkeit des höfischen Tanzes mit gefestigter musikalischer Form und festgelegten Tanzschritten und Verhaltensweisen fungiert als Bedeutungsträger für die menschliche, materialistische und höfische Welt. Bei einem Gesellschaftstanz, wie der Polonaise, ist es zwingend notwendig die Regeln und die Tanzschritte zu kennen, um

daran teilnehmen zu können und obwohl es sich bei der Polonaise um den Hochzeitstanz des Prinzen und Rusalkas handelt, kann dieser nicht von Rusalka getanzt werden. Ihre Verwandlung durch die Hexe Ježibaba verleiht Rusalka zwar Beine, doch ihr Naturell bleibt das eines Wasserwesens. Als Nixe kennt Rusalka weder die gesellschaftlichen Regeln noch die Tanzschritte und muss zwangsläufig außen vor stehen. Schlussendlich kann Rusalka, die zwischen den Welten steht, weder an dem einen noch dem anderen Tanz teilnehmen.

Die mittelbare Verbindung Rusalkas zu den Tänzen, ein Symbol ihres Verlangens im Allgemeinen, ist der Mond, denn beide Tänze finden im Mondlicht statt und während Rusalka sich beim Tanz der Elfen nach dem Prinzen sehnt, sehnt sie sich bei der Polonaise nach ihrer vertrauten Wasserwelt. Der Mond fungiert auch als Ansprechpartner, der über beide Welten wacht, und den Rusalka im ersten Akt in ihrem berühmten »Měsíčku na nebi hlubokém« anruft und ihm ihr Leid klagt. Das Lied an den Mond ist ein Strophenlied (genau wie die Lieder des Wassermannes und der Elfen), dem die Liedform ABAB zugrunde liegt. Das Volksliedartige steht für die Märchenwelt. Nach ihrer Verwandlung wird Rusalka keine Lieder mehr singen – erst ist sie stumm, dann, als Irrlicht, vereint sie Eigenschaften der naturnahen Märchenwelt mit ihrem lyrischen Duktus und der höfischen Menschenwelt, die sich durch Kontrapunkt und prägnante Rhythmisierung auszeichnen. Ihre Tonsprache nähert sich der des Prinzen, ihr liedhafter Ausdruck wird opernhafter. Kurzum, in »Rusalka« stellt Dvořák verschiedene gesellschaftlichen und musikalischen Konventionen folgende Welten gegenüber, die diese Lebensräume klar voneinander trennen und es auch der mutigen Rusalka unmöglich machen, in die höfische Sphäre des Prinzen ganz einzutauchen. Es ist schlussendlich der Tod, in dem die beiden Figuren zusammenkommen können.

Wie das Anfangszitat bereits vermuten lässt, war Dvořák ein Verehrer Richard Wagners, seiner Tonsprache und Kommunikationsfähigkeit, die Wesensmerkmale seiner Opern bildeten. Als im Wesentlichen durchkomponierte Oper, die von Leitmotiven durchzogen ist, beinhaltet »Rusalka« zahlreiche Elemente, die auf Wagner als Vorbild hinweisen. So sind die Hauptfiguren – Rusalka, der Prinz, oder auch die fremde Fürstin – mit kurzen, wiederkehrenden musikalischen Gedanken gekennzeichnet. Rusalkas Leitmotiv ist lyrischer Natur; es verändert sich im Laufe der Oper so wie auch die Figur der Rusalka Transformationen durchläuft.

Rusalkas Motiv



Jedoch vollzieht sich die Transformation vom Wasserwesen zum Menschen und schließlich zum Irrlicht nicht vollständig – Rusalka verliert in musikalischer Hinsicht nie die fluide Natur eines Wasserwesens. Ihre Musik ist durch sangliche und fließende Lyrik gekennzeichnet. Im zweiten Akt, in dem sie größtenteils stumm ist, übernimmt das Orchester an Rusalkas statt, streut ihr Leitmotiv ein und verleiht ihr damit musikalische Präsenz. Die fremde Fürstin oder der Heger sind mit Motiven bedacht, die eben für ihren Teil der Welt stehen: sie sind nicht lyrisch und fließend, sondern starr und an einen Tanz, Regeln und Konventionen folgend, erinnernd. Der Prinz ist zwischen den Welten hin- und hergerissen. Sein Motiv, das in Zusammenhang mit der Jagdmetaphorik des Stückes steht, ist weniger sanglich als Rusalkas und zeigt keine starke Entwicklung. Es kann aber auch nicht eindeutig in die Menschenwelt mit ihren Konventionen eingeordnet werden.

Motiv des Prinzen

Die Form der Oper selbst ist fluide, da sich »Rusalka« weder in die Kategorie Nummernoper einfügt, noch ein durchkomponiertes Werk ist. Einzelne lyrische Nummern, die in sich geschlossen sind, werden durch modulierende und rezitativische Abschnitte verbunden, die ebenfalls hie und da einen lyrischen Tropfen beinhalten und die keine klare Grenzen zu den Hauptnummern aufweisen. Es kommt also nicht zum abrupten Wechsel zwischen Rezitativ und Arie, sondern vielmehr zu einem graduellen »Hinüberdriften«. So erwächst zum Beispiel Rusalkas erstes Arioso »Sem často přichází« (Er kommt oft hierher) aus der zuvor erklingenden Orchestermusik und geht direkt in die sorgenvollen Klagen des Wassermanns über. Das im Undine-Stoff enthaltene Moment des Fließenden spiegelt sich unmittelbar in der Musik der Oper wider. Rusalka, eine Nixe, ist im sprudelnden Element Wasser heimisch – sie kann unter Wasser atmen, sich elegant bewegen, am dortigen gesellschaftlichen Leben teilhaben – doch ihr Verlangen verleitet sie, ihre Welt zu verlassen. Der musikalische Fluss der Oper vertrocknet auch nach ihrer Menschwerdung nicht. Er verwandelt sich für Rusalka vielmehr zu einer Sturmflut. An Land stockt ihr der Atem, dargestellt durch ihr Stummsein, die Orchestermusik fließt jedoch weiter, erstickt sie förmlich und lässt sie an Land untergehen.

Wagners Vorbild folgend verzichtet Dvořák in »Rusalka« größtenteils auf Ensembleszenen. Ausnahmen bilden die zwei kurzen Duette zwischen dem Prinzen und der fremden Fürstin. Sie beschreiben die sukzessive Verführung und besiegen Rusalkas Schicksal, obwohl der Prinz im ersten Duett noch zu ihr singt. Beide Szenen strotzen vor Unehrlichkeit und Eigennützigkeit, gar vor Hass – obwohl der Prinz der

Fürstin die Hand reicht und beide Rusalka im aufgehenden Mondlicht zurücklassen, entsteht keine Liebe. Es sind kurze Momente des Triebhaften, eine Peripetie, die das Glück zwischen Rusalka und dem Prinzen zum Unglück wandelt. Im Dialog zwischen Rusalka und dem Prinzen am Ende des dritten Aktes, das im Mondlicht stattfindet, verschmelzen die höfische und die Märchenwelt auch ohne jeglichen Zwiegesang zu einer erlösenden Dystopie, in der Rusalka und der Prinz im Tod zusammenkommen können: Rusalka als Irrlicht, der Prinz sterbend befreit vom höfischen Dünkel und seiner materialistischen Umgebung. Hinterfragt wird dieser Tod lediglich vom Wassermann, der mit seiner chromatischen Wehklage nach dem Tode des Prinzen »Běda, běda« (Wehe, wehe) dem Orchester Anklänge eines Trauermarschs mit markantem Rhythmus entlockt. Bevor Rusalka weiter umherirrt, küsst sie den Prinzen ein letztes Mal – eine Fortführung ihres Motivs erklingt im Orchester und kehrt den Trauermarsch ins Positive um – und bittet für die Menschenseele des Prinzen.

Letzte Wehklage des Wassermanns am Ende des dritten Akts

Barbara Dietlinger ist Professorin für Musikwissenschaft an der University of Southern Mississippi. Nach doppeltem Abschluss in Musikwissenschaft und Slawischer Philologie an der Ludwig-Maximilians-Universität München promovierte sie an der University of Chicago. In ihrer Dissertation beschäftigte sie sich mit Musik und Erinnerungskultur in der frühen Neuzeit. Ihre Forschungsschwerpunkte liegen darüber hinaus auf Alter Musik, Musik in Krieg und Frieden, Oper und Medien sowie Digital Humanities

»Vielleicht, dass heilig gewesen
der Drache, den ich erlegt mit dem
Speer zur Zeit, da ich Natternzähne
gestreuet, die seltsame Saat, in das
Erdreich. Wenn mit so sicherem
Zorn ihn rächt Fürsorge der Götter,
wünscht ich selber den Leib lang-
hin als Schlange zu strecken.«
Sprach's und begann den Leib
langhin als Schlange zu dehnen,
und er gewahrt, wie sich härtet
die Haut, und Schuppen ihr wachsen,
und der gedunkelte Leib bunt
schillert mit bläulichen Flecken.
Vorwärts fällt er hinab auf die Brust,
und in eins sich verschlingend
engen sich nach und nach zu gerun-
deter Spitze die Beine. Arme ver-
bleiben ihm noch. Die verbliebenen
Arme erhebt er, während ihm Tränen
betaun sein jetzt noch menschliches
Antlitz. »Komm«, so redet er dann,

»o komm, unglückliche Gattin;
röhre mich an, da etwas von
mir noch bleibt, und die Hand
hier nimm, da sie noch Hand ist,
eh völlig die Schlange mich ein-
nimmt.«

Ovid: Metamorphosen (4. Buch, Cadmus und Armonia)

MIETSHAUS IM BERLINER WESTEN

TEXT VON Siegfried Kracauer

Das Haus, in dem ich wohne, ist eines von Tausenden im Berliner Westen. Ein völlig normales Haus, das nicht den geringsten Wert darauf legt, aus der Masse der übrigen hervorzustechen. Es hat so und so viele Kubikmeter umbauten Raumes, vier Stockwerke, in deren jedem zwei Wohnungen angeordnet sind, und einen Lift, der fast immer funktioniert. Die Treppe ist mit einem Läufer bedeckt, und drückt man gleich links hinter der Haustür auf einen Knopf, so geht das Licht im ganzen Treppenhaus an. Verantwortungsbewusst kommt das Haus seinen großstädtischen Pflichten nach. Nur ein kleines geschwungenes Erkerdach sucht nach der Straße zu die Nüchternheit zu unterbrechen, mit der die Fassade der gemeinsamen Sache dient. Dieses Haus, das scheinbar so fest im Boden wurzelt, ist aber nicht ganz geheuer. Freilich kann einer tagelang ein- und ausgehen, ohne irgendetwas zu gewahren, das wider die Naturgesetze verstieße. Die Ereignisse nehmen sich Zeit und betragen sich überhaupt so behutsam, dass man sie zunächst für Zufälle hält. Nach und nach erst entdeckt man, dass sie nicht zufällig auftreten, sondern sich mit einer methodischen Zähigkeit aneinanderreihen, wie sie sonst nur der Wahnsinn kennt.

Statt mich in müßige Betrachtungen zu verlieren, will ich lieber gleich die Tatsachen berichten. Also, wann immer ich das Haus verlasse oder heimkehre, geschieht es in der unerbetenen Gesellschaft fremder Leute. Seien es Mieter oder Besucher: sie überschreiten zu jeder Tages- und Nachtzeit mit mir gemeinsam die Schwelle. Auf den rätselhaften Zuspruch aufmerksam geworden, dessen sich das Haus erfreut, habe ich während einer gewissen Frist absichtlich die Stunde meiner abendlichen Rückkunft bald früher angesetzt, bald länger hinausgeschoben; mit dem Ergebnis, dass ich dennoch niemals allein das Haus betrat. Unheimlicher ist aber noch dies: dass stets neue Gesichter auftauchen, Herren und Damen, die sich vorher

nicht zeigten. Es ist, als ahnten sie im Dunkeln mein Kommen und ballten sich in der menschenleeren Straße plötzlich zusammen. Und alle scheinen sie zum Haus zu gehören und finden sich in ihm wie selbstverständlich zurecht. Manchmal treiben sie ihren Schabernack mit mir, den ich allerdings längst zu durchschauen gelernt habe. Ich näherte mich etwa dem Haus, ohne eine Spur von meinen Zwangsbegleitern zu bemerken. Aber die Helle im Treppenhaus verrät mir schon an der Tür, dass sie kurz vorher eingedrungen sein müssen. Mit einer Art von Genugtuung stelle ich fest, dass sie gerade im Lift hinauffahren, den ich selber verwenden will, und erst im vierten Stock landen. Hoch dort oben ist ihr Asyl. Es dauert eine Ewigkeit, bis der Lift zurückkommt, und mittlerweile verfinstert sich wieder das Haus. Oder die Leute schließen unmittelbar hinter mir auf und verlangen noch im Fahrstuhl mitgenommen zu werden. Nicht selten werden beide Fälle miteinander kombiniert, sodass ich gewissermaßen eingeklemmt bin. Unablässig gleitet der Lift durch meinen Schlaf, und erwache ich nachts einmal, so rauscht er im Schacht, und über die Treppe stolpert ein fernes Geflüster.

Das Haus wird von Kaufleuten, einem Fabrikanten, zwei Ärzten, einer Schauspielerin, einer Geheimratsfamilie und ein paar anderen Berufen bewohnt. Aber selbst wenn alle diese Parteien Untermieter hätten, wäre damit noch keineswegs die Menschenfülle erklärt, die gleichzeitig mit mir die Etagen benutzt. Vergeblich frage ich mich, wie sie in den Kubikmetern umbauten Raumes untergebracht werden kann. Vielleicht verlängert sich das Haus nach einer mir unbekannten Richtung oder besitzt geheime Aufbauten, die nicht im Adressbuch stehen. Jedenfalls ist es erschreckend überbevölkert. Und ich möchte nur eines wissen: ob auch die anderen Mieter gleich mir wie ein Magnet unbekannte Leute anziehen und einfach mit sich ins Haus locken. Es wäre durchaus denkbar, dass sich ihrer viele aus

dem ungemeinen Betrieb heraus nach einem Naturhäuschen sehnen mit einem Gärtchen dabei. Ja, das Haus selber ersehnt zaghaft seine Verkleinerung; nach jenem geschwungenen Erkerdach zu schließen, das entschieden einen Anflug von Ländlichkeit hat. Welch eine Torheit! Besteht doch die Herrlichkeit dieses Mietshauses gerade darin, dass es wie ein Hafenquartier tagaus tagein frische Ankömmlinge aufnimmt und nicht nur an der Straße liegt, sondern auch Straße ist.

PSYCHO LOGIE DES HAUSES

TEXT VON Gaston Bachelard

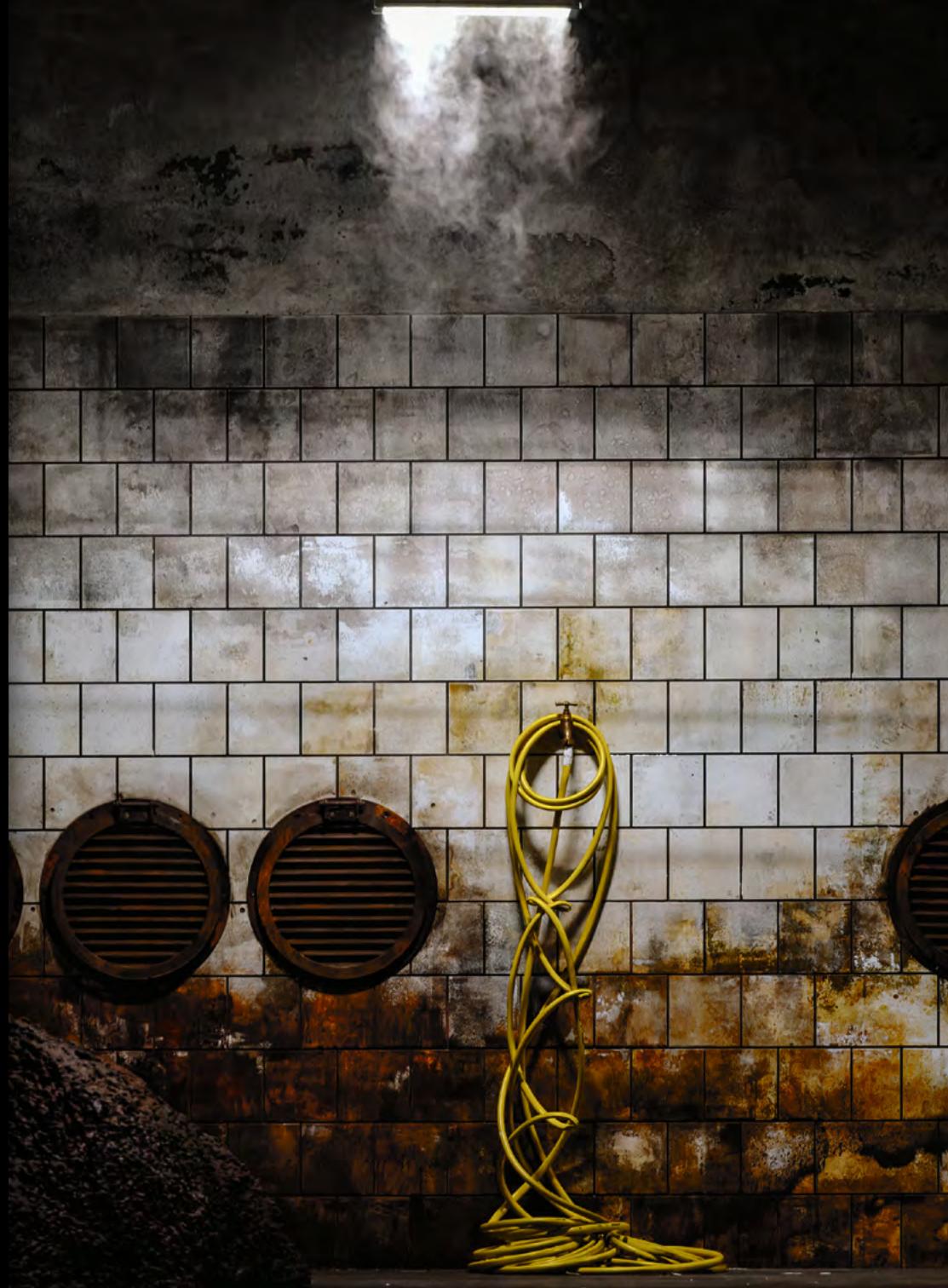


Die Vertikalrichtung des Hauses ist gesichert durch die Polarität von Keller und Dachboden. Die Merkmale dieser Polarität sind so einschneidend, dass sie gewissermaßen zwei sehr verschiedene Achsen für eine Phänomenologie der Einbildungskraft bilden. Fast kommentarlos lässt sich die Rationalität des Dachs der Irrationalität des Kellers entgegensetzen. Das Dach spricht sofort seinen Daseinszweck aus: es beschirmt den Menschen, der den Regen und die Sonne fürchtet. Die Geographen erinnern immer wieder daran, dass in jedem Lande die Neigung des Daches eines der sichersten Kennzeichen des Klimas ist. Man »versteht« die Schrägstellung des Daches. Sogar der Träumer träumt rational: für ihn durchschneidet das spitze Dach die Wolken. Wenn es sich um das Dach handelt, sind alle Gedanken klar. Im Dachboden sieht man mit Vergnügen das starre Gerippe des Balkenwerks bloßgelegt. Man hat teil an der soliden Geometrie des Zimmermanns.

Und der Keller? Gewiss wird man ihn nützlich finden. Man wird ihn rationalisieren, indem man seine Bequemlichkeiten aufzählt. Zuerst ist er jedoch das dunkle Wesen des Hauses, das Wesen, das an den unterirdischen Mächten teilhat. Wenn man dort ins Träumen gerät, kommt man in Kontakt mit der Irrationalität der Tiefen.

»Folg deiner Auserwählten
bis in die namenlosen Tiefen
der Hölle!«

Antonín Dvořák: Rusalka (Fremde Fürstin, 2. Akt)



ANTONÍN DVOŘÁK

ZEITTAFEL

52

1841

Antonín Dvořák wird im Dorf Nelahozeves an der Moldau als erstes von neun Kindern einer Gastwirtsfamilie geboren.

1847

Dvořák besucht die Dorfschule und erhält dort ersten Musikunterricht in Violine und Gesang.

1848

Im Laufe des europäischen Völkerfrühlings brechen auch auf dem Gebiet Österreichs Unruhen und Revolutionen aus. In Prag kommt es in dessen Verlauf zur Niederschlagung der Pfingstaufstände, in denen tschechische Nationalisten für die Autonomie Böhmens und Mährens kämpfen.

Franz Joseph I. wird Kaiser von Österreich.

1853

Dvořák wechselt an die deutsche Fortbildungsschule in Zlonice, wo er seine musikalische Ausbildung vertieft.

1855

Übersiedlung der Familie nach Zlonice.

1857

Eintritt Dvořáks in die Prager Orgelschule, der später u. a. auch Leoš Járaček angehört.

1859

Charles Darwins »Die Entstehung der Arten« erscheint.

1861

Dvořák schreibt mit dem Streichquartett a-Moll op. 1 seine erste veröffentlichte Komposition.

In Prag erscheint mit der »Národní listy« die erste tschechischsprachige Tageszeitung.

1862

Dvořák wird als Bratscher am Prager Interimstheater engagiert.

1866

Uraufführung von Bedřich Smetanas »Die verkaufte Braut«.

Die Schlacht zwischen Preußen und Österreich in der Nähe der böhmischen Stadt Königgrätz entscheidet den Deutsch-Deutschen Krieg von 1866 zugunsten der Preußen.

1867

Im Rahmen des Österreichisch-Ungarischen Ausgleichs wird Österreich zur Doppelmonarchie transformiert. Franz Joseph I., nun Herrscher der k. u. k. Monarchie, gewährt im Rahmen des Ausgleichs zahlreiche Rechts- und Verfassungszugeständnisse an die ungarische Bevölkerung.

1868

Jaroslav Kvapil, der Librettist der Oper »Rusalka«, wird in Chudenice geboren.

1870

Uraufführung von Dvořáks erster Oper »Alfred«.

1873

Hochzeit Dvořáks mit Anna Čermáková.

Die Uraufführung des Hymnus »Die Erben des weißen Berges« wird ein erster großer Erfolg für Dvořák.

53

1874

Dvořák erhält erstmals das staatliche Österreichische Stipendium für bedürftige Künstler, dessen Jury Johannes Brahms vorsteht, der somit erstmals auf Dvořák aufmerksam wird. Die beiden verbindet eine bis zu Brahms' Tod andauernde tiefe Künstlerfreundschaft.

Aufnahme der Tätigkeit Dvořáks als Organist in St. Adalbert in Prag.

Geburt des ersten Sohnes Otakar.

Gründung der Partei der Jungtschechen, die sich für die Stärkung eines tschechischen Nationalbewusstseins einsetzt.

1875	Tochter Josefa stirbt zwei Tage nach der Geburt.
	Uraufführung von Bizets »Carmen« an der Pariser Opéra Comique.
1876	Geburt der Tochter Růžena.
	Zyklistische Uraufführung von Wagners »Ring des Nibelungen« im Rahmen der ersten Bayreuther Festspiele.
	Uraufführung der ersten Sinfonie von Johannes Brahms in Karlsruhe.
1877	Unter dem tragischen Eindruck des Todes von Otakar und Růžena vollendet Dvořák sein »Stabat mater«.
	Johannes Brahms empfiehlt seinem Verleger Fritz Simrock Dvořáks »Klänge aus Mähren«, woraufhin dieser ihm einen überschwänglichen Dankesbrief zukommen lässt.
1878	Geburt der Tochter Otilie.
	Bei Simrock erscheinen neben den »Klängen aus Mähren« auch die Slawischen Tänze op. 46.

1882	Tod von Dvořáks Mutter.
	Uraufführung der Oper »Dimitrij« in Prag in Anwesenheit von Fritz Simrock und Eduard Hanslick.
1883	Dvořák besucht erstmals Johannes Brahms in Wien.
	Geburt des Sohnes Antonín.
	Eröffnung des Nationaltheaters in Prag, wo im selben Jahr Dvořáks Dramatische Ouvertüre »Hustitská« uraufgeführt wird.
1884	Richard Wagner stirbt in Venedig.
	Erste Konzertreise Dvořáks nach England.
	Dvořák kauft sein Sommerhaus in Vysoká.

1885	Geburt des Sohnes Otakar (II.). Weitere Konzertreisen nach England, unter anderem zum Musikfest in Birmingham sowie nach London, wo Dvořáks siebte Sinfonie uraufgeführt wird.
	Die Uraufführung des Einakters »Der Bauer ein Schelm« in Wien wird ein Misserfolg.
1889	Erfolgreiche Uraufführung von Dvořáks Oper »Die Jakobiner« am Prager Nationaltheater. Dvořák erhält den kaiserlichen Orden der Eisernen Krone und wird zu einer Audienz bei Kaiser Franz Joseph I. nach Wien geladen.
1890	Konzertreisen nach Russland und England.
	Vollendung des Requiems.
1891	Ruf als Professor ans Prager Konservatorium, Ehrendoktorwürde in Prag und Cambridge.
	Dvořák unterzeichnet als Direktor des New Yorker Konservatoriums.
1892	Überfahrt in die Vereinigten Staaten, Beginn der Lehrtätigkeit in New York.
1893	Erste Rundreise durch die Vereinigten Staaten. Als erstes großes Werk entsteht dort die neunte Sinfonie, die am 16. Dezember mit riesigem Erfolg in der Carnegie Hall uraufgeführt wird.
1894	Dvořák wird Mitglied der New Yorker Philharmonic Society.
	Während der Sommerferien in Böhmen entstehen die Humoresken op. 101 und das Cellokonzert op. 104.
1895	Kündigung in New York und Rückkehr nach Prag, wo Dvořák wieder am Konservatorium unterrichtet.
1896	Reisen nach Wien und England. Es entstehen mehrere sinfonische Dichtungen, darunter »Der Wassermann« nach Karel Jaromír Erben.

1897

Dvořák besucht den schwer kranken Johannes Brahms in Wien und nimmt bald darauf an dessen Begräbnis teil.

In Prag kommt es aufgrund der Gleichberechtigungsbemühungen der Tschechen sowie der Verschärfung des Sprachenstreits im Zuge der sogenannten »Badeni-Krise« zu schweren Unruhen.

1900

Letzter Auftritt Dvořáks als Dirigent in Prag.

Beginn der Komposition von »Rusalka«.

Sigmund Freud legt mit seiner »Traumdeutung« den Grundstein für die Psychoanalyse und seine Forschungen.

1901

Die Uraufführung von »Rusalka« gerät zu einem der größten Erfolge in Dvořáks Laufbahn.

Ernennung zum Direktor des Prager Konservatoriums.

Tod Giuseppe Verdis.

1904

Dvořák muss die Uraufführung seiner letzten Oper »Armida« wegen plötzlich auftretender Schmerzen verlassen. Am 1. Mai stirbt er im Kreise seiner Familie und wird fünf Tage später unter großer öffentlicher Anteilnahme beigesetzt.































SYNOPSIS

None of the characters in Dvořák's opera has an individual name; they are all identified by their position or profession. In the translation, only Rusalka (Water Nymph) and Ježibaba (Witch) retain their Czech names.

86

ACT ONE

Rusalka tells the Water Sprite that she has fallen in love with the Prince and admits that she longs to have a human soul. The Water Sprite warns her urgently against entering a relationship, but Rusalka has made up her mind. She summons Ježibaba to transform her. She informs Rusalka of the consequences of her act: she will have to sacrifice her voice and gain the love of the prince. Otherwise, she will be struck by a curse that brings about the downfall of both her and her beloved. But Rusalka refuses to be dissuaded, and Ježibaba casts her spell. Soon afterward, Rusalka and the Prince meet, and she follows him to his world.

ACT TWO

Preparations for Rusalka's marriage to the Prince are made. The Kitchen Boy and the Gamekeeper gossip about the strange bride, who never speaks and whose name nobody knows. The Prince also tries without success to find out Rusalka's secret. The Foreign Princess invited to the marriage festivities befooles the Prince and encourages him to pay more attention to his guests. Rusalka is left behind, alone.

The Water Sprite seeks her out and deplores her fate. In his presence, Rusalka regains her voice.

Oblivious to what is going on, the Prince declares his love to the Foreign Princess. The Water Sprite warns that he will not escape Rusalka's embrace.

ACT THREE

In search of a way out, Rusalka, who through the curse has now become a will-o'-the-wisp, summons Ježibaba once again. She suggests to Rusalka to kill her beloved; only in that way the curse can be broken. Rusalka rejects the proposal.

Meanwhile, the Gamekeeper and the Kitchen Boy seek out Ježibaba and ask for advice for the confused Prince, in whose chambers strange things are taking place. The Water Sprite chases them away and swears revenge.

The penitent Prince seeks out the rejected Rusalka. A renewed meeting takes place, where they fall into one another's arms, before Rusalka gives the Prince a final kiss.

87

“Why hast thou called me
into thy arms,
Why did thy mouth lie?
I am now a moonlight vision,
in thy infinite torment!”

Antonín Dvořák: *Rusalka* (3rd act)

IDENTITIES AND TRANSFORMATIONS

DIRECTOR KORNÉL MUNDRUCZÓ
IN CONVERSATION WITH CHRISTOPH LANG

89

CHRISTOPH LANG Antonín Dvořák called his opera “*Rusalka*” a “lyrical fairy tale”. What is the opera essentially about?

KORNÉL MUNDRUCZÓ For me, the opera is a drama of identity. Of course, it is derived from fairy tale sources such as Andersen’s “Little Mermaid” and various adaptations of that story. The heart of the story deals with foundational questions of identity that we encounter repeatedly, not only in fairy tales, but also in literary history more generally, ever since ancient mythology. Who am I? Am I different from the others? Where is my place in society? This aspect of the subject also interested me because these questions are so topical today.

C L In your reading of the opera, who is *Rusalka*?

K M I find her to be a confused, a lost person, in any case unhappy, who is unable to live her life because she is different. Is she a human or a water being? Strangely, while working on “*Rusalka*” I repeatedly had to think of Kafka, who lived in Prague a generation after Dvořák. I feel a close link between *Rusalka* and Kafka’s Gregor Samsa from “The Metamorphosis”. The form of external change is ultimately of secondary importance. At issue especially is being different in a social context that is in part personal identity. Dvořák describes such identities quite clearly in the music, which is quite heterogeneous. Whole stretches sound very romantic or even folk-like, while

elsewhere the score achieves a quite modern level of dramatism. The context for Rusalka's motif changes constantly. A contemporary reading on stage helps me to highlight this aspect.

c L How does Rusalka's character develop over the course of the opera?

k M Rusalka's development recalls at first a coming-of-age story. She rejects outer constraints and persistently pursues her goal. There's an immense brutality concealed behind the folkloric surface of the Ježibaba scene in the first act. It is unbelievably courageous that Rusalka allows everything to happen to her. At the time of the opera's emergence, she would have been considered a very modern woman, because she so openly declares how she wants to be. She takes a risk and fails, as in a classical tragedy. At the start of the opera, she is socially excluded. When she changes to be loved, the Prince loses interest in her, because he doesn't understand her. As is the case for many of the great couples in world literature, they have unsatisfied longings stored in themselves for which there is no place in reality. The only moment when we experience Rusalka and the Prince briefly happy is the finale of the first act. The end of the opera is then quite provocative: since Rusalka's otherness is not acknowledged or understood in time, the story ends for no one well, neither for Rusalka, nor for the Prince, nor for the Water Sprite.

c L What happens precisely in the third act with Rusalka? What do you think of the ending?

k M I find it incredibly touching. In the third act, Rusalka becomes a will-o'-the-wisp, for us more like a kind of creature. And all the same: in this state, the Prince loves her even more than in the second act, when she is a mute woman. All the same, at the end of the opera Rusalka and the Prince are as dif-

ferent as they ever were, and yet quite close to one another. In most interpretations of "Rusalka" that I know, the focus is placed entirely on her first transformation from a water being to a human being. I find it quite odd that she doesn't change physically at all after the failure of her relationship with the Prince and the curse of Ježibaba, which turns her into a will-o'-the-wisp.

c L Not only Rusalka, but the Prince also has to struggle with the place assigned him in society.

k M Very much so. I think he really loves Rusalka. But at the same time, he cannot accept her otherness. When he lives with her, she is silent, there is no shared language. Unfortunately, he is impatient and therefore makes a mistake. I see him as a man who is no longer so young, who lives alone and is thus under great pressure. The Kitchen Boy and the Gamekeeper and the Prince's court are in our production a family that expects him to finally find a life partner. They represent a society, which leaves no room for his free will and expects him to live what they think is a normal life, where there is no room for Rusalka. That also recalls another work of Eastern European literature, in this case "Yvonne, Princess of Burgundy" by Witold Gombrowicz. Here too, an enormous tension grows between a Prince and the society around him, because his beloved does not meet the expected conventions.

c L In our production, the story plays out in an apartment building that is recognizably located in Berlin.

k M First of all, if we bring the story to the present, it's only natural to have it play out in the place of performance. I personally have a strong connection to Berlin and feel very much at home here. I've been coming here regularly for twenty years now and have many friends here. Since my first visits to Berlin in the late 1990s, when there were still many house

squats where legendary parties were held, I have been impressed by the variety of people who live here. That's why the three elves fit in here, non-conformists with an alternative perspective on life who spend their youth here together. In preparation for the production, when we held a meeting at the shared flat of my assistant Soma Boronkay that seemed to us to be the ideal place to communicate the world of fantastic beings on the seashore. For us, the Water Sprite is aging hippy with a bitter view of capitalism and recent developments in the world. The Prince, in contrast, belongs to a very different social class, he lives in the penthouse. This social mix in a building is very typical of Berlin, something you don't find in all cities.

C L The events on stage are first kept quite realistic, but in the course of the opera become something entirely different. How would you describe this process and what role does your background as a film director play here?

K M Of course, film is the medium that I work with most and that has shaped me profoundly. The first two acts are kept entirely realistic, as you put it, but in the third act the horror genre increasingly encroaches. We wind up here in the basement of the building, an uncanny place that stands metaphorically for the unconscious. In many films, we see how something supposedly realistic breaks out and things appear that were hidden behind the façade. I want the audience to be surprised and to have a special experience on their way through the story. At the same time, the evening should be entertaining, even if many in the theater might find the term inappropriate. The opera is one of the greatest art forms and I think it is too bad that it is often perceived as elitist and anachronistic. With my productions, I also want to make opera accessible to a younger audience. The performances will show whether that succeeds.

“What’s happened to me.”
he thought. It was no dream.
His room, a proper room for a
human being, only somewhat
too small, lay quietly between
the four well-known walls. [...]
Gregor’s glance then turned to
the window. The dreary weather –
the rain drops were falling audibly
down on the metal window ledge –
made him quite melancholy.

Franz Kafka: *The Metamorphosis*

MUSICAL WORLDS AND SILENT DREAMS

94

NOTES ON DVORÁK'S "RUSALKA"

TEXT BY Barbara Dietlinger

"I've always envied Wagner for being able to write. Where would I be today if I could write! And I can't speak either. But I can listen. If I could only speak, I would climb this mountain and tell our nation something, and in a straightforward way at that, but I cannot speak."

In 1896, composer Antonín Dvořák is supposed to have shared these words with his companion Karel Sázavský on an otherwise silent coach ride through southern Moravia. Dvořák was famous for his reticence. He was supposed to have met friends for a glass of wine to sit in silence, and granted this important character trait to the heroine of the eponymous work "Rusalka". In the opera, the water nymph loses her voice and thus the ability to communicate with the Prince whom she loves. Just as Rusalka finds her voice once again at the end of the work, Dvořák found his musical voice late in life in the genre of opera, which he prioritized in the years leading up to his death.

Dvořák was a world-famous composer already during his stay in America (1893–95), and even more so afterward. His most-performed work, Dvořák's celebrated Ninth Symphony "Z nového světa", was composed in the U.S. In this symphony, Dvořák combines sounds "from the New World" with his striking romantic tonal language without leaving out elements of his own homeland. Even though far away,

Bohemia and Moravia never let hold of him, for the composer left the United States just after two years not only because of his worsening economic situation, but also due to homesickness. After his return, Dvořák engaged, as mentioned above, increasingly with the genre of opera; four of his ten operas were composed in the years 1897 to 1903, and this despite the worldwide success of the Ninth Symphony. (Although Dvořák's fame still today is especially based on his symphonies, he composed more operas than symphonies.) In the year of his death 1904, Dvořák gave an interview saying that as long as God grants him good health, he would dedicate himself to opera, for he found opera the most suitable art form for the people of his country. In contrast to symphonies, opera was eagerly devoured by the masses. But unfortunately, he would not compose another opera after this interview: Dvořák died on May 1, 1904.

His penultimate opera, Dvořák's "Rusalka" became the composer's most-performed work for the stage. The opera is a work of its time. It combines the opera trends of the "long nineteenth century" with its elements of folk song, dance and melancholy, a focus on nature and mythical subjects, and an admiration of Wagner that is revealed especially by the opera's compositional language. In addition, "Rusalka" combines Dvořák's tonal language as symphonist, his speechlessness, and his ability to overcome it. "Rusalka" is also an attempt at a socially critical Slavic folk tale, which instead of a happy end concludes in an apotheotic and quite open way.

In "Rusalka", worlds collide. Jaroslav Kvapil's libretto considers the otherness of the world of natural beings in comparison to the world of humans. Kvapil fused several motifs and influences to write his libretto. He allowed himself to be inspired for one by Friedrich de la Motte Fouqué's "Undine", but also by the fairy tales, ballads, dramas, and short stories of Hans Christian Andersen, Karel Jaromír Erben, Gerhart Hauptmann, and Božena Němcová. The constellation

95

of figures from the subject and offers nearly endless interpretative possibilities. For example, the encounter between the aquatic world and the human world that takes place in the opera can be seen as a collision between people in general, from different countries, religions, cultural backgrounds, professions, people with different value orientations, or social status in a modern reading. Beside colliding conventions or value systems, all interpretations share a focus especially on the incapacity to communicate, despite what appears to be a common language. Dvořák is able to make this incapacity to communicate musically effective beyond the heroine's silence. The musical world of humanity, for example, differs from the musical world of the aquatic beings. The first act opens with the singing of the forest elves ("Hou, hou, hou"), which is interrupted several times by a wild round dance. The impulsive dance of the elves is difficult to classify, since the triplets in the strings break out of the basic meter of 4/4 time and the striking minor key counters the happy, exhilarating sound of the dance. (The elves once again join in a round dance in the third act, supporting the symmetric structure of the opera). The elf dance stands in contrast to the courtly marriage dance in the second act, which follows the strict conventions of human world of the court. Instead of a "wild round dance," as it says in the stage directions for the elves, the humans dance a polonaise, a courtly dance with majestic and graceful figures.

Trumpet fanfare calling for a polonaise



The rule-conformity of the courtly dance with a set musical form and fixed dance steps and behaviors serves as a metaphor for the human, materialist, and courtly world. For a social dance like the polonaise, it is absolutely necessary to learn

the rules and the dance steps in order to participate; although the polonaise is the wedding dance for the Prince and Rusalka, she herself is unable to dance it. Her transformation by the witch Ježibaba gives Rusalka legs, but her nature remains that of a water being. As a water nymph, Rusalka knows neither the social rules nor the dance steps, and is forced to stand aside. Ultimately, Rusalka, caught between the worlds, is unable to take part in either dance.

Rusalka's indirect link to the dances, a symbol of her longing in general, is the moon: both dances take place in the moonlight and, while during the dance of the elves Rusalka longs for the Prince, during the polonaise she longs for her familiar water world. The moon serves as a point of contact, that watches over both worlds, and to which Rusalka in the first act mourns her suffering in her famous "Měsíčku na nebi hlubokém". "The Song to the Moon" is in fact a strophic song (just like the song of the Water Sprite and the elves), based on the song form ABAB. The folksong-like quality stands for the fairy-tale world. After her transformation, Rusalka no longer sings any folkloric songs. She is initially mute, and later, as a will-o'-the-wisp, she combines qualities of the fairy-tale world close to nature with a lyrical sound and the courtly world of humans, which is characterized by counterpoint and incisive rhythm. Similar to the Prince, she tends to sing properly operatic arias. In other words, in "Rusalka", Dvořák contrasts two worlds that follow different social and musical conventions that clearly distinguish them from one another. This makes it impossible even for the courageous Rusalka to immerse herself fully in the courtly sphere of the Prince. Ultimately, it is only in death that the two figures can come together.

As the opening quotation suggests, Dvořák was an admirer of Richard Wagner, his tonal language and ability to communicate, which formed the essential characteristics of his operas. As an opera that is in part through-composed

and saturated with leitmotifs, "Rusalka" includes numerous elements that point to Wagner as a model. The main characters, Rusalka, the Prince, and the Foreign Princess, are characterized by brief, recurring musical thoughts. Rusalka's leitmotif is lyric in nature; it is flowing, and develops and changes over the course of the opera, just as the figure of Rusalka undergoes a transformation.

98

Rusalka's motif



However, the transformation from water nymph to human and finally to a will-o'-the-wisp seems incomplete: Rusalka never loses the flowing nature of a water being. Rusalka's music is marked by a singable, flowing lyricism. In the second act, in which Rusalka is largely mute, the orchestra takes over for Rusalka, taking up her leitmotif and lending her musical presence. The Foreign Princess and the Gamekeeper are given motifs that stand for their part of the world: they are not lyric and flowing, but rigid and recall a dance subject to rules and conventions. The Prince is torn between the two worlds. His leitmotif is less singable than Rusalka's, it reveals no powerful development, but cannot be clearly classified in the human world with its conventions.

The Prince's motif



The form of the opera itself is fluid, since "Rusalka" neither fits in the category of "number opera," nor is it through-com-

posed in its entirety. Several lyric numbers, closed in themselves, are linked to one another with modulating and recitative sections that intermittently contain an element of lyricism and reveal no clear distinctions from the main numbers. There is no abrupt switch between recitative and aria, but a gradual slide from one to the other. For example, Rusalka's first aria "Sem často přichází" (He Often Comes Here) develops out of the prior orchestra music and goes directly into the worried singing of the Water Sprite. The flowing element in the Undine-based subject matter gets reflected in the opera's music. Rusalka, a nymph, is at home in the effervescent element of water. She can breathe underwater, move elegantly, take part on social life there, but her desire leads her to leave that world. The musical flow of the opera, however, does not dry out after she becomes human. It transforms for Rusalka to a powerful surge. On land, her breathing falters, as represented by her muteness, but the orchestral music continues to flow, suffocating her and allowing her downfall on land.

Following Wagner's example, "Rusalka" also largely does without ensemble scenes. The duet between the Prince and the Foreign Princess is an exception here. In the second act, the Foreign Princess seduces the Prince, or rather, the Prince allows himself to be seduced by the Foreign Princess. This brief ensemble is filled with dishonesty and egotism, even hate. Although the Prince gives the Princess his hand and the two leave Rusalka behind in the ascending moonlight, no love develops between the two. It is a brief moment of libido, a peripety that transforms the happiness between Rusalka and the Prince to unhappiness. The dialogue between Rusalka and the Prince at the end of the third act which takes place in moonlight, fuses the world of the court and the fairytale universe into a redeeming utopia in which Rusalka and the Prince could come together in death: Rusalka as a will-o'-the-wisp, the Prince in death, freed from all courtly hauteur and his materialist surroundings. This death is only questioned

99

by the Water Sprite. After the Prince collapses, he elicits the sound of a rhythmic funeral march from the orchestra, especially the brass, with his chromatic lament »Běda, běda« (Alas, Alas). Before Rusalka continues to flit about, she kisses the Prince one last time, a continuation of her motif sounds in the orchestra, turning the funeral march around. Her prayer for the human soul of the Prince ends the opera.

100

The Water Sprite's final lament at the end of the third act,
followed by echoes of a funeral march



Barbara Dietlinger is assistant professor of musicology at the University of Southern Mississippi. She received her PhD in Music History and Theory from the University of Chicago in 2021 (advisor: Robert Kendrick). Her primary research focuses on the interplay of music, visual art, and print culture in memory formation in the early modern period. Additional research areas are music in war and peace, opera and media, as well as digital humanities.

PRODUKTIONSTEAM

MUSIKALISCHE LEITUNG	Robin Ticciati
INSZENIERUNG	Kornél Mundruczó
BÜHNENBILD, KOSTÜME	Monika Pormale
LICHT	Felice Ross
VIDEO	Rüdolfs Baltiņš
CHOREOGRAFIE	Candaş Baş
EINSTUDIERUNG CHOR	Gerhard Polifka
DRAMATURGIE	Kata Wéber, Christoph Lang

101

PREMIERENBESETZUNG

RUSALKA	Christiane Karg
PRINZ	Pavel Černoch
FREMDE FÜRSTIN	Anna Samuil
WASSERMANN	Mika Kares
JEŽIBABA	Anna Kissjudit
HEGER	Adam Kutny
KÜCHENJUNGE	Clara Nadeshdin
ERSTE ELFE	Regina Koncz
ZWEITE ELFE	Rebecka Wallroth
DRITTE ELFE	Ekaterina Chayka-Rubinstein
JÄGER	Taehan Kim

STAATSOPERNCHOR
STAATSKAPELLE BERLIN

IMPRESSUM

HERAUSGEBERIN Staatsoper Unter den Linden

INTENDANT Matthias Schulz

GESCHÄFTSFÜHRENDER DIREKTOR Ronny Unganz

REDAKTION Christoph Lang

MITARBEIT Hans Rädler

102

TEXTNACHWEISE Die Handlung, das Interview mit Kornél Mundruczó, der Essay von Barbara Dietlinger sowie die Zeittafel sind Originalbeiträge für dieses Programmbuch. Die Übersetzungen aus dem Englischen stammen von Brian Currid. Jaroslav Kvapil: Über die Entstehung der Oper »Rusalka«. In: Antonín Dvořák: Briefe und Erinnerungen, hrsg. v. Otakar Šourek, übers. v. Bedřich Eben, Prag 1954; Gabriele Brunner Ungericht: Die Mensch-Tier-Verwandlung. Eine Motivgeschichte unter besonderer Berücksichtigung des deutschen Märchens in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Bern 1998; Hans Christian Andersen: Sämtliche Märchen. Berlin 2013; Friedrich de la Motte Fouqué: Undine – Eine Erzählung. Stuttgart 2001; Siegfried Kracauer: Straßen in Berlin und anderswo. Berlin 2020; Gaston Bachelard: Poetik des Raumes. München 1987. Karl Wilhelm Salice-Contessa: Sämtliche Schriften (Band 9). Leipzig 1826. Publius Ovidius Naso: Metamorphosen. übers. v. Reinhart Suchier, Leipzig 1986; Franz Kafka: Die Verwandlung. Berlin 1958.

PRODUKTIONSFOTOS Fotos von der Klavierhauptprobe am 24. Januar 2024 von Gianmarco Bresadola.

BILDNACHWEISE S.2, 5, 6/7, 9: Paolo Barretta;
S. 9: Szymon Kobusinski, Metamorphosis (still).

Urheber:innen, die nicht erreicht werden konnten, werden um Nachricht gebeten.

REDAKTIONSSCHLUSS 25. Januar 2024

GESTALTUNG Herburg Weiland, München

HERSTELLUNG Katalogdruck Berlin

UMSCHLAGVEREDELUNG Köpp Druckveredelung OHG, Berlin

103



 **The
Found
ation.**

Musik für eine bessere Zukunft

**FREUNDE
& FÖRDERER
STAATSOPER
UNTER
DEN LINDEN**



STAATS
OPER
UNTER
DEN
LINDEN