Der Wassermann – Geschichte eines Motivs in Literatur, Kunst und Film. Vom Spätmittelalter bis in die Gegenwart

D i s s e r t a t i on

zur

Erlangung des akademischen Grades Doktor der Philosophie

in der Philosophischen Fakultät

der Eberhard Karls Universität Tübingen

vorgelegt von

Xizhen Wen

aus

Hu'nan, VR China

2025

Gedruckt mit Genehmigung der Philosophischen Fakultät der
Eberhard Karls Universität Tübingen

Dekanin: Prof. Dr. Angelika Zirker

Hauptberichterstatter: Prof. Dr. Jörg Robert
Mitberichterstatter: Prof. Dr. Eckart Goebel

Tag der mündlichen Prüfung: 27.01.2025

Universitätsbibliothek Tübingen, TOBIAS-lib

Inhaltsverzeichnis

1 Einführung 1

2 Die Wassertiefe und ihre Bewohner 7

2.1 Die Wasserfrau – Wasser, Weiblichkeit und Tod 8

2.2 Der Wassermann – Archetypen, Semantik und Systematisierung 11

3 Die Motivgeschichte des Wassermanns mit literarischen Beispielen 20

3.1 Das *Meerwunder* (1472) im Spätmittelalter – Der Wassermann als teuflische Figur 22

3.1.1 Dürers Kupferstich *Das Meerwunder* (1498) 24

3.1.2 Das heldenepische Gedicht *Meerwunder* im *Dresdner Heldenbuch* 27

3.1.3 Die Adaptionen von Hans Sachs und den Brüdern Grimm 32

3.2 Der Wassermann in der Frühen Neuzeit – Verkörperung der Spiritualität 37

3.2.1 Die Mummelsee-Episode in Grimmelshausens *Simplicissimus Teutsch* (1668/9) 40

3.2.2 Utopie und Science Fiction 45

3.3 Der verführerische Wassermann: Naturbild in der Volkspoesie des Sturm und Drangs 52

3.3.1 Zwei Sagentypen des nordischen Wassermanns 54

3.3.2 Der Wassermann in den Sagen des deutschsprachigen Raumes 63

3.4 Der Wassermensch – Wissensdiskurse über das Humane und das Animalische 71

3.4.1 Poetische Umdeutungen der sizilianischen *Colapesce*-Legende 73

3.4.2 Gesellschaftliche Spiegelbilder im Wassermenschen 80

3.5 Remythisierung des Wassermann-Motivs im 18. und 19. Jahrhundert 89

3.5.1 *Der Wassermann* als Präfiguration und Moment der Sensibilisierung 91

3.5.2 Heines *Elementargeister* und *Die Götter im Exil* 100

3.5.3 *Der Nöck* und *Der Meermann*: Musikalität und Natursprache 106

4 Die Problematik der Männlichkeit beim Wassermann 114

4.1 Die sagenhafte *Agnete*-Ballade und ihre Variationen 118

4.1.1 Zur Überlieferung der Wassermannslieder 119

4.1.2 Die fragile Männlichkeit im wilden Wassermann 125

4.1.3 Andersens *Agnete und der Meermann* (1833): Entwurf eines neuen Männerbildes 131

4.2 Der Wassermann in der bildenden Kunst am Beispiel von Meeresbildern Böcklins 139
4.2.1 Ironie und Inszenierung marginalisierter Männerbilder.....141
4.2.2 Heines *Nordsee*-Gedichte als lyrischer Gegenpart des Archaischen.....146
4.3 Der Wassermann in Literatur und Film der Moderne 151
4.3.1 Der Wassermann als verfließender Geliebter in Kolmars Gedichten.....154
4.3.2 Der Amphibienmensch im Film: Märtyrer und Katharsis.....160

5 Resümee 170
Literaturverzeichnis 173
Anhang 197
Danksagung..... 204

1 Einführung

Die Wassertiefe ist zutiefst ambivalent und von Gegensätzen geprägt. Einerseits steht sie durch ihre Dunkelheit für das Unheimliche und das Gefährliche, andererseits gilt sie als Ort der Sehnsucht und Verheißung. Anfang und Ende fließen hier ineinander. Die Literatur spielt mit solchen Möglichkeitsräumen, indem sie die Gegenwelten inszeniert und den Raum unter Wasser als anderen Chronotopos begreift. Wie das Wasser selbst sind auch seine phantastischen Bewohner, die Wassergeister, von ambivalenter Natur. In der Lyrik werden sie oft mit Naturreligionen assoziiert. Als Elementargeister lassen sie sich in Wasserfrauen und Wassermänner unterteilen. Die vorliegende Arbeit untersucht vor allem die Entwicklung der Figur des Wassermanns in Literatur und Film im Wandel der Zeit. Sie gliedert sich in zwei Teile: Während die erste Hälfte die Motivgeschichte behandelt, rückt die zweite die Frage nach Männlichkeit und Mannwerdung dieser Figur in den Mittelpunkt. Diese Zweiteilung folgt der Theorie der ästhetischen Reflexionsfigur,[1] die zwischen künstlerischer Eigenlogik und sozialer Praxis unterscheidet. So trägt der Wassermann einerseits Züge der Selbstreferenzialität im Sinne der Kunst, andererseits birgt er ein reiches Reflexionspotenzial: Die Lektüre eröffnet spannende Bezüge zu individuellen und gesellschaftlichen Fragestellungen.

Das Meer fungiert als Erkenntnisraum, wobei das Erhabene als zentrale ästhetische Kategorie dient, die es ermöglicht, Furcht, Angst und Schrecken zu genießen.[2] Ein Beispiel für die vernünftige Betrachtungsweise des Meeres ist Brockes *Lehrgedicht vom Meer*. Außerdem wird es in der Mythologie als Wohnort unterschiedlicher Gottheiten konzipiert. Die Gott-, Halbgott- und Zwitterwesen des Wassers sind durch eine Doppel-Existenz gekennzeichnet. Unter den ältesten Göttern finden sich stets solche, die aus dem Meer hervorgegangen sind, wie etwa Poseidon oder Neptun, denen Tempel gewidmet wurden.[3] Die antiken Wassergottheiten sind Archetypen des Wassermanns. Der Mythos ist das Typische, da die Vorfahren aufgrund mangelnder Naturkenntnisse die Welt damit erklärten. Er ist auch das Menschliche, denn seine Grundkonflikte wiederholen sich immer wieder in der Realität. Laut Vernaleken können Mythen die nahe Verwandtschaft der Völker beweisen, denn in der Naturdichtung liegt die gleiche Anlage des menschlichen Geistes.[4] Als zeitlose Zeugnisse sind sie Beweise für das

[1] Vgl. Gerok-Reiter, Annette und Jörg Robert: Reflexionsfiguren der Künste in der Vormoderne. Ansätze – Fragestellungen – Perspektiven. In: Dies. (Hg.): Ästhetische Reflexionsfiguren in der Vormoderne. Heidelberg 2019, S. 11–33.

[2] Vgl. Brittnacher, Hans Richard und Markus May (Hg.): Phantastik. Ein interdisziplinäres Handbuch. Stuttgart 2013, S. 313.

[3] Vgl. Lüth, Friedrich et al. (Hg.): Tauchgang in die Vergangenheit. Unterwasserarchäologie in Nord- und Ostsee. In: Archäologie in Deutschland. Sonderheft. Stuttgart 2004, S. 21.

[4] Vgl. Vernaleken, Theodor: Mythen und Bräuche des Volkes in Oesterreich als Beitrag zur deutschen Mythologie, Volksdichtung und Sittenkunde. Wien 1859, Vorwort.

kollektive Gedächtnis, das das Handeln innerhalb des gesellschaftlichen Interaktionsrahmens steuern kann.[5] Die Ähnlichkeit zwischen Wassergottheiten und Wassergeistern zeigt, welches Potenzial in der allegorischen Bedeutung der Mythen liegt. Wenn der Mythos mit der Psychologie verbunden wird, wird das Kollektive zum Menschlichen. Der Wassermann lässt sich besser verstehen, wenn man seine Vorgeschichte kennt. Daher widmet sich das zweite Kapitel nicht nur einer Systematisierung, sondern auch den archetypischen Bildern dieser Figur. So ist der Meeresgott Poseidon durch verhaltene Wildheit und drohenden Zorn gekennzeichnet. Der Dreizack gilt als Zeichen seiner Macht über das Meer: „Gewaltig in allen Dingen, war Poseidon auch ein gewaltiger Liebender."[6] Triton, der erste Sohn der Verbindung zwischen ihm und Amphitrite, gilt ebenfalls als eine schreckliche Gottheit, denn er ist ein Frauenräuber, ein „Satyros des Meeres".[7] Auch als Seelenhüter und Weissager sind Triton und der Wassermann ähnlich. Zudem erfährt Triton in der bildenden Kunst eine Verwandlung von der Verkörperung der Naturkraft zur Dienerfigur, die sich wiederum in der Literatur widerspiegelt. Man sieht die Neuorientierung im künstlerisch umgesetzten Naturverständnis.

Nicht nur das Gedächtnis, sondern auch das Erzählen ist für die Menschen vielbedeutend. Daher geht es im dritten Kapitel um die Motivgeschichte des Wassermannes. In der Gliederung wird nicht nur die Chronologie berücksichtigt, sondern auch die Systematik, wenn es um die verschiedenen Typen des Wassermanns geht. Verschiedene Arten von Erzählungen ziehen die menschliche Faszination stets auf sich, z. B. Mythen, Sagen, Märchen usw. Zwischen dem Erzählen und den Urbedürfnissen der Menschen besteht eine enge Beziehung, da es sich um die elementare Verarbeitung von Wahrnehmungen, Bedürfnissen und Erfahrungen handelt.[8] Die Poetik ist eine ursprüngliche Form des Erzählens. Durch das Erzählen treten Menschen in Austausch mit ihrer Umwelt. So können Erzählungen gesellschaftliche Konflikte auf imaginäre Weise erkunden.[9] Seit jeher sind Wassergeister Gegenstand von Literatur und Kunst. Bereits in der Antike begegnet man vogelähnlichen Sirenen, die als dämonisch gelten, da sie häufig mit Verführung oder Tod in Verbindung stehen. Diese Vorstellungen beeinflussen auch das Bild der Wasserfrauen in späteren Zeiten. Im Mittelalter und in der frühen Neuzeit werden sie durchgehend dämonisiert.[10] Im Zentrum der Erzählungen über Wasserfrauen stehen Geschlechterrivalität und Männerphantasien.

---

[5] Vgl. Assmann, Jan: Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität. In: Ders. (Hg.): Kultur und Gedächtnis. Frankfurt am Main 1988, S. 9–19.

[6] Rose, Herbert Jennings: Griechische Mythologie. Ein Handbuch. München 1988, S. 67.

[7] Vgl. Kerényi, Karl: Die Mythologie der Griechen. Band I. Die Götter und Menschheitsgeschichte. München 1966, S. 149.

[8] Vgl. Neumann, Michael: Die fünf Ströme des Erzählens. Eine Anthropologie der Narration. Berlin 2013, S. 1.

[9] Vgl. ebd., S. 6.

[10] Vgl. Petzoldt, Leander: Kleines Lexikon der Dämonen und Elementargeister. München 1990, S. 127.

Obwohl der Wassermann in der Literatur eher selten vorkommt, ist er ebenso faszinierend und bedrohlich wie die Wasserfrau. Aufgrund seiner Rolle als Grenzgänger zwischen Mensch und Tier bleibt er auch heute von Interesse. Historisch verändert sich der Nicht-Status der Monsterfiguren im 17. und 18. Jahrhundert, als sie in die Ordnung der Natur eingegliedert werden.[11] Während der Meermann im Spätmittelalter noch als monströse Figur erscheint, etwa in der Heldenepik *Meerwunder* aus dem *Dresdner Heldenbuch*, werden in der frühen Neuzeit die spirituellen Aspekte der Wasservölker betont. Ein Beispiel dafür ist Grimmelshausens fünftes Buch des *Simplicissimus Teutsch*, in dem die Bewohner der Mummelsee – die Sylphen – nicht mehr als ungeheuerlich dargestellt werden. Stattdessen zeigen sie eine überdurchschnittliche Kompetenz in der Kommunikation und handeln zutiefst menschlich, trotz ihrer monströsen Körperlichkeit. Daher gelten sie als „Vorbilder für die Menschen".[12] In der Romantik wird der Wassermann remythisiert und übernimmt in vielen Märchen die Rolle des Grenzwächters, wobei er das verbotene Begehren des Menschen symbolisiert, das gewaltsam sanktioniert wird. In zeitgenössischen Filmen markiert das Auftreten des Kiemenmenschen den Einbruch einer furcht- und ekelerregenden Kreatur in zivilisierte Räume. Der Wassermann löst nicht nur körperliche Abwehrreaktionen aus, sondern erschüttert auch die Erkenntnisordnung, indem er die Grenzen der Wahrnehmung sichtbar macht. Deshalb dient er als Rationalisierung von Urängsten.

Der erste Typus des Wassermanns lässt sich als Verführer charakterisieren. Seine Ambivalenz ist auffällig: Einerseits erscheint er schön, musikalisch begabt und verwandelt sich häufig in einen irdischen Mann, um eine Menschenfrau mit Gesang und Harfenspiel zu sich zu locken. Andererseits verbreitet er Angst und Schrecken, da er auch als gewalttätiger Mädchenräuber auftritt. Häufig vereint er beide Seiten in einer Figur. Zeugnisse dafür finden sich in zahlreichen Volksliedern, Sagen und Gedichten. Insgesamt ist er eine Gestalt, die die dichterische Fantasie beflügelt. Als Wesen aus der Tiefe des Wassers symbolisiert er die Macht des Unbewussten. In den Wassermannsliedern geht es im Kern um die Werbung des wilden, naturhaften Wassermanns um eine Menschenfrau. Dabei treten nicht nur Spannungen zwischen Heidentum und Christentum zutage, sondern auch der Gegensatz zwischen elementarer Leidenschaft und gesellschaftlicher Ordnung. Seit Herders Übersetzung des dänischen Volkslieds *Der Wassermann* ins Deutsche fand diese Figur Eingang in die deutschsprachige Dichtung. Sie erscheint dort als poetisch eindrückliches Bild für Verführung und elementare Leidenschaft – oft in Form eines „Warnungsbilds". Die Sagen belegen zudem, dass der Wassermann als Verkörperung antiker Sinnesfreude verstanden werden kann.

---

[11] Vgl. Gebhard: Gunther et al. (Hg.): Von Monstern und Menschen. Begegnungen der anderen Art in kulturwissenschaftlicher Perspektive. Bielefeld 2009, S. 17.

[12] Vgl. ebd., S. 28.

Der zweite Typus ist der Wassermensch, der durch eine Metamorphose zum Fischwesen geworden ist. In ihm manifestiert sich die Imagination einer atavistischen Rückentwicklung. Im Kern geht es um die Darstellung menschlichen Erlebens in Verbindung mit einer elementaren Verfremdung. Der Ursprung dieser Figur liegt in der sizilianischen Legende von Nicola Pesce, die bis ins Mittelalter zurückreicht. Schiller hat den Stoff in seiner Ballade *Der Taucher* veredelt, indem er die ästhetische Grenzerfahrung ins Zentrum rückt. Der Protagonist tritt dabei als durchweg menschliche Figur auf und verkörpert Mut, Grenzgang und Menschlichkeit. Zugleich thematisiert der Text das komplexe Verhältnis zwischen Religion, Kunst und Wissenschaft. In der literarischen Bearbeitung dieses Stoffes stehen insbesondere die Wissensdiskurse über das Humane und das Animalische im Vordergrund. Die Werke zu diesem Themenkomplex zeichnen sich durch reflexive Tiefe und häufig auch durch Ironie aus, wie etwa Meyers Sonett *Nicola Pesce*, Tiecks Novelle *Der Wassermensch* oder Kleists Zeitungsartikel *Wassermänner und Sirenen* in den *Berliner Abendblättern*.

Der letzte Typus lässt sich als Sehnsuchtsfigur beschreiben, die weniger bedrohlich wirkt, sondern stärker ästhetische oder emotionale Funktionen erfüllt. So fungiert die Ballade *Der Wassermann* in Goethes Singspiel *Die Fischerin* als Präfiguration der Handlung und symbolisiert die Naturgewalt. In Eichendorffs Roman *Ahnung und Gegenwart* erscheint der Wassermann nicht nur als destruktive, sondern vor allem als erneuernde Kraft. Auch im 19. Jahrhundert finden sich zahlreiche literarische Reminiszenzen an diese antike, heidnische Figur. Es handelt sich um einen Prozess der Naturalisierung, bei dem der Wassermann in Gedichten und Kurzgeschichten als eine Gestalt mit elementarer Naturkraft erscheint, die mit der verdrängten Erinnerung an vergangene Zeiten verbunden ist. Dennoch wird er als unselig beschrieben, da ihm eine vernünftige Seele fehlt. Zu den ausgewählten Werken gehören unter anderem Kopischs Gedicht *Der Nöck*, Mosens *Der Wasserkönig*, Mörikes *Die Geister am Mummelsee* und sein Gedichtzyklus *Schiffer- und Nixenmärchen* sowie Hesses Kurzgeschichte *Der Meermann*. Auch in der Jugendliteratur finden sich zahlreiche Geschichten über den Wassermann, wie etwa Marie von Olfers' *Klein-Nix* (1895) und Otfried Preußlers *Der kleine Wassermann* (1956).

Das vierte Kapitel gehört zum zweiten Teil der Arbeit, der sich mit der Frage der Männlichkeit und der Mannwerdung des Wassermanns beschäftigt. Das Wassermann-Motiv lässt sich in die Motivik des Tierbräutigams einfügen, wenn man seine Erlösungsbedürftigkeit berücksichtigt. Der Ursprung der Tierbräutigam-Märchen geht auf den mythischen Stoff von Amor und Psyche zurück. Hinter der Verwünschung des Protagonisten in ein Tier verbirgt sich der Konflikt zwischen Mutter und Kind. In diesem Zusammenhang werden die Brüder Grimms *Kinder- und Hausmärchen* sowie Musäus' Märchen *Die Bücher der Chronika der drei Schwestern* erwähnt. Letzteres behandelt neben dem Tierbräutigam-Motiv auch das Thema der Rettung der Schwester durch den Bruder. Dies erinnert an Julius Schanz' *Swanhilde* sowie an

Wilhelm Grimms Ballade *Der Meermann* aus dem Werk *Altdänische Heldenlieder, Balladen und Märchen* (1811), in der der Meermann Roßmer von seiner irdischen Geliebten verlassen wird, weil deren jüngerer Bruder sie mit List und Tücke aus dem Wasserpalast befreit hat. Im Zentrum des Tierbräutigam-Motivs steht die Wiederherstellung der Einheit des männlichen Prinzips zwischen Triebnatur und Sozialnatur. Der Prozess der Mannwerdung umfasst das komplexe Spannungsverhältnis zwischen Individuum und Gesellschaft, das durch normative Erwartungen ebenso wie durch persönliche Erfahrungen geprägt ist. An Herders Gedicht *Der Wassermann* im Kapitel *Nordische Lieder* lässt sich erkennen, dass der Ursprung dieser Figur in der nordischen Mythologie verankert ist. Die deutschen Wassermannslieder lassen sich mit Andersens Drama *Agnete und der Meermann* (1847) vergleichen, in dem der Meermann als melancholischer Liebender erscheint.

Anschließend richtet sich der Blick auf Kunst und Film unter Anwendung der Methoden der Intertextualität und Intermedialität. So werden Böcklins Meeresbilder[13] mit Heines Gedichtzyklen *Die Nordsee* (1825–1826) aus dem *Buch der Lieder* verglichen. Böcklin, ein Vertreter des Symbolismus, kombiniert in seinen Meeresdarstellungen Elemente der nordischen Mythologie mit der Antike und bricht dabei bewusst mit traditionellen Bildmustern. Zudem setzt er sich kritisch mit gesellschaftlichen Themen auseinander. Die Darstellung des Wassermanns variiert dabei stark: Während der archaische, gespenstige Wassermann als Naturwesen gilt, repräsentiert der romantisierte Triton die neue Männlichkeit. In der Figur des grünen Wassermanns betont Böcklin das Dionysische im Sinne von Nietzsches *Geburt der Tragödie*.[14] Auch Getrud Kolmars Gedichte *Meerwunder* und *Garten im Sommer* greifen das Wassermann-Motiv auf, wobei er hier als Sinnbild des verfließenden Geliebten erscheint – eine metaphorische Verarbeitung autobiografischer Erfahrungen. Schließlich wird das Motiv in Filmen wie der Trilogie *Der Schrecken vom Amazonas* sowie *Das Flüstern des Wassers* aufgegriffen, wo der Wassermann als Symbol kathartischer Transformation fungiert. In diesen Werken tritt er als Repräsentant einer neuen, zugleich marginalisierten Männlichkeit auf, die im Konflikt mit hegemonialen Männlichkeitsbildern steht und das komplexe Verhältnis zwischen Sexualität und Macht sichtbar macht.

Während Geschichten über die Wasserfrau häufig diskutiert werden, gibt es weniger Studien, die sich mit dem Wassermann befassen. Zu den bisherigen Arbeiten, die sich mit der

---

[13] Es werden folgende Gemälde berücksichtigt: Lebensinsel; Toteninsel; Sirenen; Triton, eine Nereide auf dem Rücken tragend; Triton und Nereide; Die Gefilde der Seligen; Im Spiel der Wellen; Odysseus und Kalypso; Spiel der Najaden; Meeresidylle; Meeresstille; Meeresbrandung usw.

[14] Vgl. Robert, Jörg: Grenzen der Menschheit. Menschenwissen und Mythologie im Zeitalter der Aufklärung (Voltaire, Linné, Goethe). In: Jochen Achilles et al. (Hg.): Liminale Anthropologien. Zwischenzeiten, Schwellenphänomene, Zwischenräume in Literatur und Philosophie. Würzburg 2012, S. 105–130, hier S. 110.

Motivgeschichte des Wassermanns auseinandersetzen, gehören unter anderem Paul Bäuerles Dissertation *Die Volksballaden von Wassermanns Braut und von Wassermanns Frau*, Klaus Joachim Heinischs Werk *Der Wassermensch. Entwicklungsgeschichte eines Sagenmotivs*, Hartwig Suhrbiers Aufsatz *Der Mann, den es nicht geben darf* sowie Beate Ottos *Unterwasser-Literatur*. Das erste Werk untersucht die Überlieferung der beiden in Deutschland bekannten Wassermannslieder, in denen der Wassermann und seine Frau im Mittelpunkt stehen. Das zweite Werk befasst sich mit dem Typ des sagenhaften Wassermenschen Nicola Pesce. Weitere Erzähltypen des Wassermanns werden in diesem Buch jedoch nicht behandelt, da sie nicht zum Thema gehören. Obwohl in den genannten Werken oft nur literarische Beispiele des Wassermanns erwähnt werden, ohne sie näher zu interpretieren, stellen sie eine wichtige Einführung dar. Da eine systematische Untersuchung dieser Figur in der Erzähltradition bisher fehlt, zielt die vorliegende Arbeit darauf ab, diese Lücke zu schließen. Die Motivgeschichte des Wassermanns zeigt, dass sein Bild facettenreich und reich an Konnotationen ist. Die Auswahl der Lektüre stützt sich darauf, dass der Wassermann in diesen Werken als Figur des Monströsen erscheint. Obwohl er zu den marginalen Entitäten gehört, ist er *heuristisch* von Bedeutung, da marginale Figuren laut Michael Dylan Foster wesentliche Elemente für die Artikulation der Legitimierung oder Delegitimierung darstellen – sie verkörpern Diskurse für oder gegen das Zentrum.[15] Ziel dieser Arbeit ist es, eine kultur- und gendergeschichtliche Erkenntnis des Wassermanns zu gewinnen.

[15] Vgl. Castiglioni, Andrea: The human-Fish. Animality, Teratology and Religion in Premodern Japan. In: Japanese journal of religious studies 48/1 (2021), S. 1–44, hier S. 4.

2 Die Wassertiefe und ihre Bewohner

Der Raum des Wassers ist ambivalent, da es sowohl als Quelle des Lebens und der Geburt, wie auch als bedrohlicher Raum des Todes gilt, wobei in vielen Ursprungsmythen die Wassergottheiten als die ersten Gottheiten auftreten.[1] Das Meer und die Schifffahrt erscheinen metaphorisch als anti-idyllischer Gefahrenraum. Zugleich dient der Wasserraum in der Literatur als Reflexionsmedium vieler Erkenntnispraxen und eröffnet Einblicke in das Verhältnis von Menschen und Natur. Aufgrund seiner Gestaltlosigkeit gilt das Wasser als Inbegriff des Amorphen und symbolisiert die Fehlbarkeit menschlicher Wahrnehmung. Es vereint zahlreiche Gegensätze – Undurchsichtigkeit und Klarheit, Begrenztheit und Offenheit, Starre und Dynamik – und ist zugleich ein Sinnbild für die Vergänglichkeit.[2] Das Fließen des Wassers kann dabei das Vergehen der Zeit veranschaulichen, wie etwa in Conrad Ferdinand Meyers Gedicht *Lethe.*[3] Zu Beginn herrscht eine scheinbar idyllische, traumartige Stimmung: „Jüngst im Traume sah ich auf den Fluten / Einen Nachen ohne Ruder ziehn, / Strom und Himmel stand in matten Gluten / Wie bei Tages Nahen oder Fliehn.“[4] Doch erweist sich die Idylle der Zeit- und Ortlosigkeit rasch als bloßes Trugbild.

Das Meer wird nicht nur mit dem Schönen, sondern auch mit dem Erhabenen[5] assoziiert, da es überwältigend wirkt. In der emblematischen Tradition bilden die Gefahren der Seefahrt und die Unberechenbarkeit des Meeres ein zentrales motivisches Muster.[6] In seinem Gedicht *Die Schiff-Fahrt* hebt Brockes den Erkenntniswert selbst der Gefahr hervor: Das lyrische Ich erkennt darin nicht nur die göttliche Güte, sondern auch die Stärken und Schwächen des Menschen. „Es ist diese Erkenntnis- und Einsichtsfähigkeit in der Betrachtung der Natur, welche den Menschen trotz seiner relativen Hilfslosigkeit auszeichnet.“[7] Andererseits spielt die Einbildungskraft eine zentrale Rolle in künstlerischen Tätigkeiten. Im Gegensatz zur Wissenschaft ist sie durch Individualität geprägt. In der Kunst lassen sich anthropomorphe

---

[1] Vgl. Schmitz-Emans, Monika: Seetiefen und Seelentiefen. Literarische Spiegelungen innerer und äußerer Fremde. Würzburg 2003, S. 36.

[2] Vgl. Haude, Ann-Kristin: Aquatische Erkenntnisräume im poetischen Realismus. Zur Kultur- und Motivgeschichte des Wassers. Berlin 2019, S. 2f.

[3] Vgl. Meyer, Conrad Ferdinand: Lethe. In: Ders.: Sämtliche Gedichte. Stuttgart 1978, S. 130.

[4] Ebd.

[5] Vgl. Kant, Immanuel: Die Kritik der ästhetischen Urteilskraft. In: Ders.: Die drei Kritiken in ihrem Zusammenhang mit dem Gesamtwerk. Mit verbindendem Text zusammengefaßt von Raymund Schmidt. Stuttgart 1975, S. 283–316.

[6] Vgl. Zimmermann, Christian von: „dieß wild und prächtig, und nütz- und schrecklich Element“: Barthold Hinrich Brockes’ Lehrgedicht vom Meer im Irdischen Vergnügen in GOTT (VII, 1743). In: Cardanus. Jahrbuch für Wissenschaftsgeschichte, Bd. 8 (2012), S. 73–91, hier S. 74.

[7] Ebd., S. 77.

Spuren erkennen, da sie auf die Auflösung und Neuformierung von Weltanschauungen abzielt. Auch Kant betont, dass die künstlerische Produktion als Darstellung ästhetischer Ideen und als Ausdruck der Einbildungskraft verstanden werden kann. Diese hat als produktives Erkenntnisvermögen eine welterschließende und künstlerische Funktion. In ihr liegt nicht nur schöpferische Kraft, sondern auch ein subversives Moment, da sie sich nicht zwangsläufig an der wissenschaftlich erschlossenen Welt orientiert. Ihr Wesen ist laut Kant nicht länger die Nachahmung, sondern „die freie Darstellung“.[8] Im Gegensatz zur Wissenschaft, die auf dokumentarische Darstellung zielt, beruht die Kunst auf einer produktiven, symbolischen Gestaltung durch die Einbildungskraft, die laut Kant als freie indirekte Darstellung ästhetischer Ideen insbesondere in Sprache und Kunst zum Ausdruck kommt.[9] In der Literatur stellen Märchen und Volkslieder bedeutende Zeugnisse volkstümlicher Stoffe dar. In den Sagen des Wassermanns steht vor allem die Belebung der Natur sowie das Erleben des Numinosen im Zentrum. Es folgt ein kurzer Überblick über die Gestalt der Wasserfrau, ehe anschließend die archetypischen Strukturen, die Kategorisierung des Wassermanns und das Wechselverhältnis zwischen Literatur und Kunst näher betrachtet werden.

2.1 Die Wasserfrau – Wasser, Weiblichkeit und Tod

Im Vergleich zum Wassermann erscheint die Wasserfrau deutlich häufiger in Literatur und Kunst. In der Ikonographie durchläuft sie drei Entwicklungsphasen: Zunächst tritt sie in amorpher Gestalt auf. In der Antike wird sie als Mischwesen dargestellt – mit dem Oberkörper einer Frau und dem Unterkörper eines Vogels. In der frühchristlichen Zeit wandelt sich ihr Unterleib zur Form eines Fischschwanzes. Dieser steht in Analogie zum biblischen Symbol der Schlange, wodurch die Wasserfrau zur dämonischen Eva-Figur wird.[10] In christlichen Illustrationen erscheint sie häufig als Warnung vor Sinnlichkeit. Literarische Darstellungen dieser Figur reflektieren zugleich die soziale Rolle der Frau sowie die damit verbundenen gesellschaftlichen Zwänge. Besonders in der Mahrtenehe werden Geschlechterhierarchien sowie Vorstellungen von Liebe und Sexualität kritisch thematisiert.[11] Die Mahrtenehe wird häufig mit Tabus assoziiert. Wenn der Mann die von der Wasserfrau gesetzten Erkenntnisgrenzen überschreitet, führt dies zu einem tragischen Ende. Ein Beispiel dafür ist

[8] Vgl. Scheer, Brigitte: Kunst und Wissenschaft als Form der Welterschließung. Überlegungen zu Kants erster und dritter Kritik. In: Ursula Franke et al. (Hg.): Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft. Heft 48/1. Hamburg 2003, S. 99–110, hier S. 103.

[9] Vgl. ebd., S. 104.

[10] Vgl. Haude: Aquatische Erkenntnisräume im poetischen Realismus, S. 138.

[11] Vgl. ebd., S. 139.

Undine, die in das Wasser zurückkehrt, als sie von Huldbrand öffentlich gescholten und zu ihren Verwandten verstoßen wird. Das Überschreiten des Tabus markiert somit das Ende der Liebesbeziehung. Wasserfrauen sind eng mit der Unheimlichkeit des weiblichen Geschlechts verbunden. So entsteht die Sirene als Projektion männlicher Angst- und Sehnsuchtsphantasien in der Form der Femme fatale.[12] Die Dämonisierung der Wasserfrauen könnte als ein Mittel verstanden werden, um die Frau in den patriarchalen Strukturen zu unterdrücken, da Figuren wie die Sirene oder Melusine als Bedrohung für die männlich-bürgerliche Vernunft dargestellt werden.

Die Melusine stellt den mittelalterlichen Archetyp der Wasserfrau dar. Aus der Perspektive jener Zeit verkörpert sie sowohl die göttliche als auch die dämonische Welt.[13] Diese Figur hat ihren Ursprung in französischen Erzählungen, die Thüring von Ringoltingen im Jahr 1456 ins Deutsche übertrug. Anschließend fand die Melusine-Sage weite Verbreitung. Die Figur der Melusine stellt eine Diabolisierung der Wasserfrau dar. In der Literatur unterzieht sie sich einem Prozess der Domestizierung und Christianisierung. Zudem wird das christliche Ehemodell kritisch hinterfragt. In der frühen Neuzeit steht Melusine zwischen der Rolle der „glücksbringenden Fee“ und der der „dämonischen Hexe“. Spätere Darstellungen, wie die der Nixen, sind weniger dämonisch als die griechischen Sirenen. Nixen gelten als Naturpersonifikationen und erscheinen den Menschen als hilfsbereite Wesen. Ein Beispiel hierfür ist Undine. Durch Paracelsus' Werk über die Elementargeister *Liber de nymphis* (1590) wurde die Grundlage für die Darstellung der Wasserfrauen in der Romantik gelegt: Ihre Seelenlosigkeit begründet ihre Erlösungsbedürftigkeit und -sehnsucht.[14] In Paracelsus' Ausführungen wird die Wasserfrau zwischen „Entdämonisierung“ und „Diabolisierung“ bewertet. Ihr Charakter wird zwar positiv konnotiert, doch das Weibliche erscheint als defizitär. Sie kann nur menschlich werden, wenn sie sich mit einem Sterblichen vereint. Aus einer Gender-Perspektive offenbart das Motiv der Wasserfrau das asymmetrische Geschlechterverhältnis.

In Rilkes Gedicht *Die Insel der Sirenen* wird die Figur der Sirene neu interpretiert: Einerseits wird sie als „gastlich“ beschrieben, andererseits wird der Gestus der Matrosen, die „sich blindlings in die Ruder lehnen“, infrage gestellt.[15] „[…] wie umringt / von der Stille, die die ganze Weite / in sich hat und an die Ohren weht, / so als wäre ihre andre Seite / der Gesang,

[12] Vgl. ebd., S. 135.

[13] Vgl. Bessler, Gabriele: Von Nixen und Wasserfrauen. Köln 1995, S. 159.

[14] Vgl. Haude: Aquatische Erkenntnisräume, S. 144.

[15] Vgl. Rilke, Rainer Maria: Die Insel der Sirenen. In: Ders.: Gedichte III. Mit Nachworten von Ulrich Fülleborn und Manfred Engel. Leipzig 2003, S. 88.

dem keiner widersteht.“[16] Hier wird die Existenz des verführerischen Gesangs der Sirenen bezweifelt. Auch Kafka spielt mit diesem Mythos in seinem Prosatext *Das Schweigen der Sirenen* (1917), in dem er den Bezug zwischen Wasserfrauen und Sinnlosigkeit reflektiert. Er modifiziert den Ursprungstext über Odysseus und lässt den Sirenenmythos in ihr Schweigen statt in ihren Gesang münden, wobei die Bedrohung nicht mehr vom Gesang, sondern von der Stille ausgeht. [17] In seiner Umdeutung des Mythos kehrt sich das klassische Verführungsverhältnis um: Die Sirenen erscheinen als machtlos, verführt nicht durch ihren Gesang, sondern durch die „Glückseligkeit“, die der Anblick des Helden in ihnen auslöst. Was Odysseus für Gesang hält, entpuppt sich als stummer Ausdruck ihres Begehrens. Damit entzieht Kafka dem Sirenenmythos seine bedrohliche Dimension und deutet ihn als Bild einer asymmetrischen Beziehung, in der das Weibliche durch Mangelhaftigkeit entmächtigt wird.[18] Schmitz-Emans interpretiert Odysseus’ List als Mittel gegen die zerstörerische Kraft des Ästhetischen und zugleich als Ausdruck einer verweigerten Rezeption von Kunst.[19] Insgesamt spielt die Erzählung mit traditionellen Geschlechterbildern und hinterfragt die Vorstellung vom überlegenen, vernunftgeleiteten männlichen Helden. Laut Wehrli wird dieser Mythos durch die passive Rolle des Odysseus unterlaufen und kritisch reflektiert.[20]

Nach der Romantik hallt der Mythos der Wasserfrauen nach, wobei sich das Pendel in den negativen Bereich bewegt. Es entstehen idealisierte Muster der Geliebten, die zwischen mondänem Vamp und willensloser Kindfrau schwanken, während Rollenschemata entwickelt werden, die äußerlich vielfältig erscheinen, in Wahrheit jedoch Frauen zunehmend als einseitige, geistlose Triebwesen typisieren.[21] Im 19. Jahrhundert erlebt das Frauenbild der Femme fatale eine Wiederbelebung. Die Trias „Weiblichkeit, Wasser und Tod“ wird zu einem zentralen Motiv in der Malerei und verdeutlicht die Zerbrechlichkeit der Weiblichkeit, wie es etwa in Millais’ Gemälde *Ophelia* (1852) zu sehen ist. In Edward Burne-Jones’ Unterwassergemälde *Die Tiefe der See* (1887) wird der Übergang zwischen Leben und Tod auf die Abfolge von Wachen und Schlaf reduziert. Er nutzt die Allegorie der „Seejungfrau, die den Sterblichen verführt“, um die Imaginationskraft als Ursprung einer Geschlechterverfremdung offenzulegen. In der Dämonisierung der Frau wird das Spannungsfeld zwischen „Ängsten“ und „Wünschen“ sichtbar, das in C. G. Jungs Konzept der „archetypischen Bilder des

[16] Ebd.

[17] Vgl. Kafka, Franz: Das Schweigen der Sirenen. In: Ders.: Sämtliche Erzählungen. Hg. v. Paul Raabe. Frankfurt am Main 1970, S. 350f.

[18] Vgl. Lönker, Fred: Glauben und Wissen. Zu Kafkas Erzählung Das Schweigen der Sirenen. In: Olaf Hildebrand (Hg.): „... auf klassischem Boden begeistert.“ Antike-Rezeptionen in der deutschen Literatur. Freiburg im Breisgau 2004, S. 389–400, hier S. 398.

[19] Vgl. Schmitz-Emans: Seetiefen und Seelentiefen, S. 362.

[20] Vgl. Wehrli, Beatrice: Wenn die Sirenen schweigen. Gender Studies. Intertext im Kontext. Würzburg 1998, S. 15.

[21] Vgl. Bessler: Von Nixen und Wasserfrauen, S. 133.

Seelengrundes“ seine Entsprechung findet.[22] Im 19. Jahrhundert wird Weiblichkeit häufig mit Natur gleichgesetzt – eine Vorstellung, die laut Menke die kulturelle Grundstruktur dieser Zeit prägt.[23] Verführerische Wasserwesen wie Sirenen und Nixen erscheinen darin als bedrohliche Gegenbilder zur männlichen Ordnung und gelten als gesellschaftsdestabilisierende Kräfte. Joan Riviere zeigt in ihrem Aufsatz *Weiblichkeit als Maskerade*, dass Frauen, die männliche Rollen einnehmen, oft eine „Maske der Weiblichkeit“ aufsetzen, um Angst und Strafe durch Männer zu vermeiden.[24] Auch Fontanes Melusine-Figur in *Die Stechlin* entzieht sich zwar einer romantischen Überhöhung und verkörpert das Neue, das sich dem Patriarchat widersetzt – zugleich wird ihre Hybridität aber erneut zur Projektionsfläche patriarchaler Angst, indem ihre Bedrohlichkeit ins Sozial-Politische verschoben wird.[25]

2.2 Der Wassermann – Archetypen, Semantik und Systematisierung

Die Archetypen des Wassermanns sind Meeresgottheiten wie Nereus, Poseidon oder Triton, die den Mythen entstammen. Im Kern dieser Mythen steht die „vertikale Verankerung“ des Menschen und seiner Seele in der Tiefe der Zeit – einer Tiefe, in der die Vergangenheit als Zeitlosigkeit des Typischen erscheint.[26] Der Mythos ist kein bloßes Produkt der Fantasie, sondern Ausdruck eines Urgedankens.[27] Nach Hans Blumenberg sind Mythen Geschichten, deren narrativer Kern von hoher Beständigkeit ist, während ihre Ränder große Spielräume für Variation lassen.[28] Darüber hinaus zeichnet sich der Grundmythos gegenüber dem Kunstmythos durch seine zeitlose Natur aus.[29] Seit der Romantik, so wird betont, erfährt die Mythologie eine Rehabilitierung und wird zunehmend von den Anthropologen aufgegriffen, da sie Aufschluss über die anthropologischen Grundlagen menschlicher Existenz gibt. Für Freud ist die Mythologie ein symbolischer Raum, in dem sich die Lebens- und Leidensgeschichte des

---

[22] Vgl. ebd., S. 136f.

[23] Vgl. Haude: Aquatische Erkenntnisräume, S. 466.

[24] Vgl. Riviere: Weiblichkeit als Maskerade, 1994, z. n. ebd., S. 444.

[25] Vgl. Haude: Aquatische Erkenntnisräume, S. 623.

[26] Vgl. Assmann, Jan: Zitathaftes Leben. Thomas Mann und die Phänomenologie der kulturellen Erinnerung. In: Ders.: Religion und kulturelles Gedächtnis: zehn Studien. München 2000, S. 185–207, hier S. 192.

[27] Vgl. Blumenberg, Hans: Der Titan in seinem Jahrhundert: Durchgang durch die Geschichtsphilosophie. In: Ders.: Arbeit am Mythos. Frankfurt am Main 1979, S. 607–643, hier S. 631f.

[28] Vgl. Blumenberg, Hans: Archaische Gewaltenteilung: Einbrechen des Namens in das Chaos des Unbenannten. In: Ders.: Arbeit am Mythos. Frankfurt am Main 1979, S. 40–67, hier S. 40.

[29] Vgl. Blumenberg, Hans: Geschichtswerdung der Geschichten: Grundmythos und Kunstmythos. In: Ders.: Arbeit am Mythos. Frankfurt am Main 1979, S. 192–238, hier S. 192.

Einzelnen verdichtet.[30] Mit den „Mythen des Alltags“ meint Roland Barthes jene kulturellen Konstruktionen und Fiktionen, die durch ihre Wiederholung als natürliche Gegebenheiten erscheinen.[31] Ihm zufolge ist der Signifikant des Mythos doppeldeutig – er ist zugleich Träger von Sinn und formale Struktur.[32]

In der griechischen Mythologie finden sich Wassergottheiten mit fischschwänzigen Merkmalen, die auf antiken Vasenmalereien abgebildet sind. Da Wasser als Urstoff galt, wurde Poseidon mit dem höchsten Gott, Zeus, gleichgesetzt. Er beherrscht das Wasser und alle darin lebenden Wesen und wird als souveräner Herrscher der Meere verehrt.[33] Meist erscheint er in menschlicher Gestalt und reitet auf einem Seeungeheuer, das seine göttliche Autorität unterstreicht.[34] Im Gegensatz zu Poseidon wird Triton als Mischwesen dargestellt – halb Mensch, halb Fisch. Er ist ein Krieger und stürmischer Liebhaber mit prophetischen Kräften, die ihm erlauben, die Gewässer zu beruhigen. Der Name Triton wird auch für andere Seegottheiten verwendet, die menschen- und fischähnliche Wesen sind. Maler und Dichter stellten diese über Jahrhunderte als lebenslustige Meermänner dar, die mit Muscheltrompeten blasen und den Wassernymphen nachstellen. In der Mythologie tritt Triton als Wegelagerer auf, der Vieh raubt, das zum Meer getrieben wird, und greift kleinere Schiffe an. In anderen Erzählungen wird er von Dionysos besiegt, als dieser ihn für den Angriff auf badende Frauen straft.[35] Triton verkörpert die Wandlungsfähigkeit aller Wassergötter. Im 5. Jahrhundert erlebt er in der bildenden Kunst eine Blütezeit, in der ihm sowohl Würde als auch jugendliches Feuer verliehen werden. Im Vergleich zu Poseidon, der über die Elemente herrscht, bleibt Triton ein naturverbundenes Wesen, das als Gefolgsmann Poseidons in den Elementen aufgeht. Sein Blick erinnert an das unerlöste Tier der spätgriechischen Kunst.[36]

Schriftsteller folgen in der Darstellung der Tritonen den Vorbildern der Kunst, in der diese nie ganz menschlich erscheinen, sondern als ein- oder doppelschwänzige Mischwesen aus Mensch und Fisch.[37] Auch die Gestalt des See-Kentauren wird dem Triton zugeschrieben.

---

[30] Vgl. Blumenberg, Hans: Präfiguration. Arbeit am politischen Mythos. Hg. v. Angus Nicholls und Felix Heidenreich. Berlin 2014, S. 70.

[31] Vgl. Imhof, Dora: Künstliche Inseln. Mythos, Moderne und Tourismus von Watteau bis Manrique. Berlin 2018, S. 15.

[32] Vgl. Barthes, Roland: Mythen des Alltags. Vollständige Ausgabe. Aus dem Französischen von Horst Brühmann. Berlin 2010, S. 275.

[33] Vgl. Otto, Beate: Unterwasser-Literatur. Von Wasserfrauen und Wassermännern. Würzburg 2001, S. 156.

[34] Vgl. Benwell, Gwen und Arthur Waugh: Töchter des Meeres. Von Nixen, Nereiden, Sirenen und Tritonen. Hamburg 1962, S. 27.

[35] Vgl. ebd., S. 29.

[36] Vgl. Buschor, Ernst: Meermänner. Mit 21 Abbildungen. In: Sitzungsberichte der Bayerischen Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-historische Abteilung. Jahrgang 1941. Band II. Heft 1. München 1941, S. 43.

[37] Vgl. Dressler, Friedrich Reinhold: Triton und die Tritonen in der Litteratur und Kunst der Griechen und Römer. I. Teil.

Bedeckt mit Muscheln, unterstreicht seine Erscheinung die Rauheit und Wildheit des Meeres. Statt des Dreizacks gilt die durchbohrte Muscheltrompete als sein typisches Attribut. Mit ihren Tönen kann er das Meer beschwichtigen oder in Aufruhr versetzen – mal mit furchteinflößenden, mal mit sanften Klängen erscheint er so als Sinnbild der ambivalenten Meeresnatur. In der Kunst begegnet man ihm etwa als Träger der Göttin über die Wellen oder im Kampf mit Herakles, der ihn zur Weissagung zwingen will – ein Motiv, das in der griechischen Mythologie mehrfach erscheint.[38] Literatur und Kunst zeigen Triton als Sohn Poseidons und Amphitrites und stellen ihn oft in ihrem Gefolge dar – etwa beim Hochzeitszug des Götterpaares. Auf Sarkophagen erscheinen Tritonen und Nereiden als Begleiter der Seelen zu den Inseln der Seligen.[39] Die Kunst bringt in Tritonen oft Schwermut und Sehnsucht zum Ausdruck – Gefühle, die dem poetischen Bild des Meeres in vielen Kulturen entsprechen. Während sie in Hochzeitszügen kraftvoll und lebendig wirken, zeigen andere Darstellungen ihre Gesichter weich, träumerisch, fast kindlich und von edler Zartheit.[40]

Der Wassermann hat im Altertum einen göttlichen Ursprung und symbolisiert die Wildheit des Meeres sowie die Verbundenheit des Menschen mit der Natur. Wassergeister gelten als niedere Gottheiten und erscheinen in Mythen sowie volkstümlichen Sagen und Märchen. Der Mythos unterscheidet sich von der Sage durch seinen kultischen Ursprung, während Sagen eher erzählerisch sind. Die Erforschung germanischer Sagen begann mit den Brüdern Grimm. Herder hatte bereits die *Edda* ins Deutsche übertragen und das Interesse an nordischer Mythologie geweckt. Jakob Grimm erstellte daraufhin eine germanische Mythologie.[41] Er war die zentrale Gelehrtenpersönlichkeit der antiquarischen Phase der Germanistik.[42] Für ihn gehört der Mythos zur Kategorie der Volkspoesie. Nordische und deutsche Mythologie sind ebenso eng miteinander verbunden wie die nordische und deutsche Sprache. Jacob Grimm betont in seiner *Deutschen Altertumskunde*, dass die Vorfahren einen reineren Glauben hatten und die Form ihrer Sprache aufgrund der klaren Syntax edler und reiner war. In dieser Sprache sind sinnliche Form und geistige Elemente miteinander vereint.[43] Die germanische Mythologie folgt einer polytheistischen Richtung. Im Althochdeutschen werden die Wassergeister als „nihhus“ oder „Nichus“ bezeichnet. Sie sind ambivalent: Einerseits streben sie nach Seligkeit, andererseits sind sie gewalttätig und blutdürstig. Ein blutiger Strahl, der aus dem Wasser

---

Wurzen 1892, S. 10.

[38] Vgl. ebd., S. 30.

[39] Vgl. Dressler, Friedrich Reinhold: Triton und die Tritonen in der Litteratur und Kunst der Griechen und Römer. II. Teil. Wurzen 1892, S. 20.

[40] Vgl. ebd., S. 39.

[41] Vgl. Kluckert, Ehrenfried: Mythen und Sagen. Köln 2006, S. 164.

[42] Vgl. Kellner, Beate: Grimms Mythen. Studien zum Mythosbegriff und seiner Anwendung in Jacob Grimms Deutscher Mythologie. Frankfurt am Main 1994, S. 17.

[43] Vgl. Grimm, Jacob: Mythologie. In: Ders.: Deutsche Altertumskunde. Hg. v. Else Ebel. Göttingen 1974, S. 132.

aufsteigt, deutet darauf hin, dass die Wassergeister möglicherweise ihre eigenen Kinder getötet haben. Zudem glaubt man, dass jeder Fluss Opfer verlangt. Die Germanen verehrten Quellen, Flüsse, Seen und Weiher. Jakob Grimm vermutet außerdem, dass die germanischen Vorfahren an Flussgötter glaubten, ähnlich wie es bei den Römern der Fall war.[44]

Zunächst soll erklärt werden, dass sich der Wassermann vom Meeresungeheuer unterscheidet, das als eindeutig monströse Figur dargestellt wird. In der Ikonographie sieht man immer wieder Szenen, in denen Seeungeheuer von Tritonen, Nereiden und anderen Göttern gezügelt oder bekämpft werden. Ein Beispiel dafür ist das pompejanische Fresko, das die Befreiung der Andromeda zeigt.[45] Andromeda steht am Ufer, ihre ausgebreiteten Arme betonen ihre Körperhaltung. Sie ist am Felsen gefesselt. Vor ihr taucht der Kopf des Seeungeheuers mit offenem Maul aus dem Meer. Der Moment der Erstarrung des Ungeheuers wird eingefangen – es sinkt nicht ins Meer, sondern bleibt „im Tod erstarrt", was als Überwältigung des Untiers gedeutet werden kann. Zwischen Andromeda und dem Ungeheuer fliegt Perseus herab. Mit der linken Hand hält er das Haupt der Medusa in Richtung des Ungeheuers, während er mit der rechten Hand seine Waffe schwingt.[46] Die Seeungeheuer werden in der Ikonographie unterschiedlich dargestellt. In der römischen Kaiserzeit erscheinen sie oft schwebend über den Wellen. Danach werden sie häufig von den Wellen umflossen oder scheinen sich im Wasser aufzulösen. In späteren Darstellungen wird ihre Verbindung zum Wasser noch intensiver, da die Figur beinahe mit dem Wasser verschmilzt.[47] Der Kartographie-Experte Chet Van Duzer beleuchtet das Seeungeheuer auf europäischen Karten des Mittelalters und der Renaissance. Er definiert es als Wassertier, das in diesen Epochen als erstaunlich und exotisch galt, unabhängig davon, ob es real oder mythisch war. Er sieht die Funktion der Darstellung des Seeungeheuers darin, Seefahrer auf potenzielle Gefahren hinzuweisen. Zudem betont er, dass die Bedeutung des Seeungeheuers sich im Laufe der Zeit gewandelt hat – von einer realen Bedrohung im Mittelalter zu einem ornamentalen Kuriosum.[48]

In den Sagen erscheint der Wassermann als ambivalente Figur. Sein Aussehen wird als klein, hässlich und greisenhaft beschrieben – mit langem Bart, entstellten Ohren und Füßen sowie fischartigen Zähnen.[49] Er ist zwar anthropomorph, kann aber verschiedene Tiergestalten

---

[44] Vgl. ebd., S. 161.

[45] Vgl. Amedick, Rita: Die schöne, das Seeungeheuer und der Held. Antike Bildbeschreibungen und die Ikonographie mythologischer Bilder. In: Antike Welt. Vol. 33. Nr. 5 (2002), S. 527–538, hier S. 528.

[46] Vgl. ebd.

[47] Vgl. ebd., S. 535.

[48] Vgl. Gruber, Doris: Seeungeheuer und Monsterfische. Sagenhafte Kreaturen auf alten Karten von Chet Van Duzer, aus dem Englischen von Jan Beaufort und Hanne Henninger. In: Zeitschrift für Historische Forschung. Vol. 44. Iss. 1 (2017), S. 85–87.

[49] Vgl. Wehrhan, Karl: Die Sage. In: Handbücher zur Volkskunde. Bd. 1. Leipzig 1908, S. 52.

annehmen. Sein Erscheinungsort ist meist ein Naturraum mit kulturellem Bezug – etwa zur Seefahrt oder zur Fischerei.[50] Die Vorstellung des Unterwasserpalasts geht auf deutschen Einfluss zurück.[51] Wassergeister gelten insgesamt als deutlich blutdürstiger als Waldgeister oder Zwerge.[52] In Schlesien, Niederösterreich, Böhmen und Tirol erzählt man, der Wassermann bewahre die Seelen der Ertrunkenen in Töpfen in seinem Palast auf. Ein Mädchen soll ihn einmal besucht und die Töpfe umgestürzt haben, um die gefangenen Seelen zu befreien.[53] Der Wassermann strebt oft eine eheähnliche Verbindung mit Menschen an, meist durch Entführung oder Zwang. Typisch ist das Motiv der „Entführung beim Tanze", gefolgt von der Trauer des abgewiesenen Nöcks und dem frühen Tod des nun doch von Sehnsucht erfüllten Mädchens. Diese Erzählmuster unterstreichen die ambivalente Natur des Wassermanns – zwischen Begehren und Bedrohung.[54] Die Töchter des Wassermanns stehen unter strenger Aufsicht. Wechselbälge gelten als seine Kinder, und man erzählt sich sogar, er fresse die eigenen. In seinem Wasserpalast, wo Gold und Edelsteine glänzen, herrscht eisige Kälte. Wird er verspottet, übt er Rache. Im deutschsprachigen Raum gilt das Ertränken von Menschen als seine Haupttätigkeit.[55] Er lockt Menschen oft mit Gesang oder Rufen. In Volksliedern dominiert der Typus der Wassermanns Frau, die ihm sechs oder sieben Kinder gebiert, schließlich zur Kirche darf, aber bestraft wird.

Die verschiedenen Völker im baltischen Raum weisen interessante Kulturkontakte auf.[56] In Bezug auf ihre charakteristischen Merkmale sind der Wassergeist und der Sumpfgeist eng miteinander verwandt.[57] In den volkstümlichen Vorstellungen von Wassergeistern zeigen sich sehr alte Glaubenselemente und Bräuche. Es ist nicht angebracht, alle Überlieferungen, die nicht direkt mit dem Christentum in Verbindung stehen, pauschal als „heidnisch" zu bezeichnen, da der Religionssynkretismus zu den wichtigsten Faktoren in der Erforschung des

[50] Vgl. Beck, Heinrich et al. (Hg.): Reallexikon der germanischen Altertumskunde. Bd. 33. Berlin 2006, S. 291.

[51] Vgl. Haussig, Hans Wilhelm (Hg.): Götter und Mythen im alten Europa. Stuttgart 1973, S. 207.

[52] Vgl. Götzinger, Ernst: Reallexicon der deutschen Altertümer. Ein Hand- und Nachschlagebuch der Kulturgeschichte des deutschen Volkes. Leipzig 1885, S. 1131.

[53] Vgl. Reiter, Norbert: Das Glaubensgut der Slawen im europäischen Verbund. Wiesbaden 2009, S. 174.

[54] Vgl. Hoffmann-Krayer, Eduard (Hg.): Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens. Bd. IX. Berlin 1938/1941, S. 146.

[55] Vgl. Reiter, S. 174.

[56] Die Bevölkerung in diesen Ländern hat früher die Bezeichnungen „Deutschbalten" und „das baltische Deutschtum". Nach 1918 begann man die unabhängigen Staaten Litauen, Estland und Lettland als „baltische Staaten" oder „Baltikum" zu bezeichnen. Die Sprachen der baltischen Gruppe, d. h. Altpreussisch, Litauisch und Lettisch, gehören zur indoeuropäischen Sprachfamilie. Vgl. Johansons, Andrejs: Der Wassergeist und der Sumpfgeist. Untersuchungen volkstümlicher Glaubensvorstellungen bei den Völkern des ostbaltischen Raumes und bei den Ostslaven. Stockholm 1968, S. 8f.

[57] Die Sumpfgeister sind ein spezifisches Phänomen der Wassergeister. Sie sind auch mit *Naturvorstellungen* zu erklären. Da der Sumpf wenig Wertvolles birgt und als Verbannungsort sowie als Eingang zur Unterwelt gedacht wird, sind die Sumpfgeister im Gegensatz zu Wassergeistern eindeutig teuflisch. Vgl. ebd., S. 75.

Volksglaubens gehört.[58] Der Idealtyp des Wassermanns ist der „Schirmherr“ der Gewässer und ihrer Bewohner, der sowohl anthropomorph als auch theriomorph ist. Die Diabolisierung der Wassergeister lässt sich aus drei Gründen erklären: Erstens hat das Christentum die heidnischen Glaubensvorstellungen verdrängt. Zweitens symbolisieren Wassergeister und Teufel die unheimliche Macht des Todes. Drittens ist die Diabolisierung besonders bei den Agrarvölkern zu beobachten, da der Ackerbau den Menschen von der Wildnis des Wassers entfremdet hat.[59]

In der frühchristlichen Zeit wurde die Existenz von Wassergeistern nicht bezweifelt. Plinius der Ältere, ein angesehener Gelehrter des Mittelalters, erklärte in seiner *Naturgeschichte*, dass Seejungfrauen und Wassermänner „wirkliche Lebewesen“ seien.[60] In der frühen Neuzeit wurden die Götter der nordischen Mythologie durch höhere Mächte besiegt und verflucht. Dennoch blieb der Glaube an Wassergeister bis ins 19. Jahrhundert lebendig, trotz der Versuche katholischer und protestantischer Geistlicher, ihn auszurotten. In den nordischen Märchen und Sagen kommen Wassergeister häufig vor. Der Wassermann „Nöck“ tritt dabei in verschiedenen Formen auf: als kleiner Junge, gutaussehender Mann mit Pferdekörper oder als freundlicher alter Mann. Nöck, eine Figur aus der skandinavischen Mythologie, ist ein Musikliebhaber, spielt eine goldene Leier und liebt die Menschenmädchen. Obwohl er friedlich erscheint, gilt er als mächtig und wird gefürchtet. Neben ihm existiert der dänische Meermann „havmand“, der als hübscher Bursche erscheint. Generell sind die skandinavischen Wassergeister freundlich und wohltätig.[61]

In der Romantik wird der Wassermann idealisiert und verniedlicht. Im 18. Jahrhundert entsteht die Forderung nach einer „neuen Mythologie“, die das Unbekannte wieder aufgreift und aktualisiert. Das utopische Potential dieses Programms liegt in der Befreiung der Fantasie, indem alle Lebensbereiche mythologisiert werden. Ein weiterer Aspekt ist das Interesse an mittelalterlicher Kultur und Literatur, was sich in der Bearbeitung von Sagen in Fouqués Werk widerspiegelt.[62] Der Wesernix, ein Wassergeist aus vielen deutschen Nixen-Sagen, neckt die Menschen, hilft ihnen aber auch oft mit Rat und Tat. In Fouqués Schauspiel *Die Runenschrift* trägt er zur Vereinigung Ingeburgs mit dem werbenden Sachsenjüngling bei.[63] Der Wesernix hilft dem jungen Sachsenritter Hildegast, der sich um die Liebe der Burgfräuleins Ingeburg bemüht, indem er ihm geheimnisvolle Zeichen gibt. Doch aufgrund eines Fehlers werden diese

[58] Vgl. ebd., S. 12.

[59] Vgl. ebd., S. 33f.

[60] Vgl. Benwell: Töchter des Meeres, S. 42.

[61] Vgl. ebd., S. 160.

[62] Vgl. Stockinger, Claudia: Das dramatische Werk Friedrich de la Motte Fouqués: Ein Beitrag zur Geschichte des romantischen Dramas. Berlin 2000, S. 228.

[63] Vgl. Floeck, Oswald: Die Elementargeister bei Fouqué und anderen Dichtern der romantischen und nachromantischen Zeit. Bielitz 1909, S. 25.

zu Krankheitsrunen, und nur durch das Finden eines Zauberstäbchens gelingt es Hildegast, Ingeburg zu retten und ihre Liebe zu gewinnen. Am Ende erscheint der Wesernix als ehrenvoller Gast auf ihrer Hochzeitsfeier.[64] Der Wesernix erscheint Hildegast zunächst in menschlicher Gestalt, da er sich nicht in seiner fischartigen Erscheinung zeigen will. In der stürmischen Nacht bleibt er unter den Wellen, wo er seine Elementarkraft und geheimes Wissen nutzt. Auf der Erde ist seine Kraft jedoch gebunden, und er trägt eine stille Wehmut wegen des Fehlens einer Seele, da ihm die Freude der Seele ebenso fehlt wie die geistige Erfüllung.[65]

Systematisch lässt sich der Wassermann zunächst als „Verführer-Figur" einordnen. Im Volkslied *Es freit ein wilder Wassermann* tritt der sexuelle Hintergrund deutlich hervor, und im Mittelpunkt steht der Gegensatz von „Liebeslust und Liebesleid". [66] In manchen Interpretationen spielt die Verführung durch den Wassermann nur eine Nebenrolle, da sie meist durch List oder Gewalt erfolgt. Im Mittelpunkt stehen vielmehr der Wunsch der Frau nach Rückkehr in die Menschenwelt und die Reintegration des heidnischen Wesens in die christliche Ordnung. In den Volksballaden *Wassermanns Braut* und *Wassermanns Frau* (ab 1817) wird der Konflikt zwischen leidenschaftlicher Liebe und gesellschaftlicher Norm thematisiert: Der Wassermann wirbt mit einer goldenen Brücke um ein Mädchen, doch am Ende stürzt sie mitsamt ihr ins Wasser. Die Frau verliert im Wasserreich ihre Seligkeit, bis sie schließlich zwischen der Rückkehr zu den Eltern und der Treue zu Mann und Kind wählen muss.[67]

Zweitens zeigt sich im Typus des „Wassermenschen" ein archetypisches Motiv menschlicher Erfahrung und ihrer elementaren Verfremdung. Ein bekanntes Beispiel ist Glaukus, der durch den Verzehr eines wundersamen Grases vom Menschen zum Meeresgott wird.[68] Die Verwandlung vom Menschen zum Wassermenschen ist ein häufiges Motiv in Sagen und naturwissenschaftlichen Berichten. Wassermenschen gelten als besonders befähigt – etwa durch ihre Fähigkeit, lange im Wasser zu überleben –, zugleich aber auch als dämonisch und unergründlich. Heinisch widmet sich in *Der Wassermensch* vor allem dem trügerischen Äußeren dieser Gestalt. Ihr Reiz liegt in der elementaren Verwandlung und der, mit Goethes Worten, „behaglichen" Auflösung in die Urelemente.[69] Mit der Zeit wird der Fischmensch zum Objekt der Verwunderung – im Zentrum steht seine Nähe zum Menschen. Die Geschichte vom Nicola ist gegen Ende des Mittelalters bereits zur Anekdote geworden und betont die Gefahren

---

[64] Vgl. ebd., S. 24f.

[65] Vgl. ebd., S. 26.

[66] Vgl. Suhrbier, Hartwig: Der Mann, den es nicht geben darf. Anmerkungen zur Figur des Wassermanns in der deutschen Literatur. In: Irmgard Roebling (Hg.): Sehnsucht und Sirene. Vierzehn Abhandlungen zu Wasserphantasien. Pfaffenweiler 1992, S. 351–371, hier S. 353.

[67] Vgl. ebd., S. 355.

[68] Vgl. Otto: Unterwasser-Literatur, S. 172.

[69] Vgl. Heinisch, Klaus J.: Der Wassermensch. Entwicklungsgeschichte eines Sagenmotivs. Stuttgart 1981, S. 12.

und Wunder der Meerestiefe.[70] Da sich im Bild des Meermenschen der Zeitgeist spiegelt, erlebt die subjektive Verfremdung in der Literatur eine Renaissance. Der Wandel führt vom Mirakulösen zum Kuriosen: Auf die Entmythologisierung folgen Verspottung und die Abwertung des Wunderbaren.[71] Ein Held, der sein Leben aus blindem Gehorsam aufs Spiel setzt, wird verhöhnt. Goethe erkennt jedoch eine Lebendigkeit in der Geschichte von Nicola Pesce. In seinem Briefwechsel mit Schiller betont er, dass „die Kultur durch die Kunst ihren eigenen Gang gehen muss". Schiller veredelt den Stoff, indem er Liebes- und märchenhafte Elemente hinzufügt und das Motiv der Mutprobe aus Liebe nutzt. Sein Idealismus ersetzt das Geheimnisvolle durch das Natürliche und das Monströse durch das Moralische.[72] Im 19. Jahrhundert wird der Wassermensch durch Entmythologisierung komisch, bleibt jedoch in der deutschen Literatur präsent, etwa bei Kühleborn in Fouqués *Undine* (1811) und Kopischs *Nöck* (1836) als romantische Verfremdungen fern vom Rationalismus.

Drittens kann der Wassermann als Kinderschreck oder verniedlichte Figur erscheinen, eng verbunden mit dem ambivalenten Element Wasser. In diesem Fall wird er entweder als Bedrohung der Natur oder als harmonisierende Natur dargestellt. Ein Beispiel hierfür ist Annette von Droste-Hülshoffs Gedicht *Kinder am Ufer*.[73] Es ist Teil des Zyklus *Der Weiher* und beschreibt die Grenze zwischen Wildnis und Zivilisation, wo die lyrischen Helden sich wie in einem Geisterreich fühlen. Der Wassermann erscheint als Warnfigur für die Kinder, die sich fürchten, sein Gesicht am Grund des Weihers zu sehen: „Pah! Frösch' und Hechte können mich nicht schrecken. – / Allein, ob nicht vielleicht der Wassermann / Dort in den langen Kräutern hocken kann? / [...] / Mich dünkt, ich sah am Grunde ein Gesicht – / Komm, lass' uns lieber heim, die Sonne sticht!"[74] Das Gedicht thematisiert die „heidnisch-christliche Gegensätzlichkeit": Der Wassermann steht einerseits als Warnfigur für die Gefahr des Ertrinkens, andererseits wird er dem christlichen Bild des „wächsernen Engelchens im Schrein" gegenübergestellt.[75] Im Gedichtzyklus *Die Elemente* lässt Droste-Hülshoff durch den Mund des Fischers die Nähe zwischen Wasser und Menschenblut erkennen, indem dieser mit der Hand in der Flut spricht: „[...] Du, der Erde köstlich Blut, / Meinem Blute nah verwandt, / Sendest deine blanken Wellen, / Die jetzt kosend um mich schwellen, [...]"[76]

---

[70] Vgl. ebd., S. 45.

[71] Vgl. ebd., S. 221.

[72] Vgl. ebd., S. 281.

[73] Vgl. Droste-Hülshoff, Annette von: Der Weiher. In: Dies.: Historisch-kritische Ausgabe. Bd. 1. Gedichte zu Lebzeiten. Hg. v. Winfried Woesler. Tübingen 1985, S. 43–45, hier S. 45.

[74] Ebd.

[75] Vgl. Otto: Unterwasser-Literatur, S. 186.

[76] Droste-Hülshoff, Annette von: Die Elemente. In: Dies.: Historisch-kritische Ausgabe. Bd. 1. Gedichte zu Lebzeiten. Hg. v. Winfried Woesler. Tübingen 1985, S. 71–75, hier S. 72.

Wie das Element Wasser zeigt auch die Figur des Wassermanns neben bedrohlichen Zügen eine menschen- und naturfreundliche Seite. So tritt er in der Kinderliteratur oft als liebenswerte Hauptfigur auf, deren Aufgabe Unterhaltung und Erziehung ist. Beispiele sind Marie von Olfers' *Klein-Nix* (1895) und Otfried Preußlers *Der kleine Wassermann* (1956), beide reich illustriert. In *Klein-Nix* wird die Freundschaft zwischen dem kleinen Nix und einem Vergissmeinnicht erzählt.[77] Der Nix, ein kindlicher Wassergeist, verliert seinen Freund, das Vergissmeinnicht, an den Vater Rhein. Um bei ihm zu bleiben, tritt er in dessen Dienst – ein märchenhaft versöhnliches Ende. In Preußlers *Der kleine Wassermann* erkundet die Titelfigur mit einem Karpfen die Unterwasserwelt, begegnet Menschen und erlebt kindgerechte Abenteuer.[78] Preußlers *Der kleine Wassermann* greift Motive böhmischer Sagen auf, die er aus seiner Kindheit kennt. Inspiriert von slawischer und germanischer Mythologie verarbeitet er volkstümliche Elemente wie das Harfenspiel des Wassermannvaters oder das äußere Erscheinungsbild der Figur. Doch er wandelt sie ab: Statt auf einem Wels reitet der kleine Wassermann auf einem Karpfen – das bedrohliche Sagengestalt wird zum harmlosen Fantasiewesen verniedlicht.[79]

Die Rezeption der Figur des Wassermanns unterliegt einem ständigen Wandel. Heinrich Heine, ein Übergangsdichter zwischen Romantik und Realismus, nennt in seinem Buch *Elementargeister* sowohl Paracelsus als auch die Brüder Grimm als Inspirationsquellen.[80] Er ist von der mythologischen Welt fasziniert: Nixen, Wasserfeen und Berggeister erscheinen immer wieder in seinen Gedichten, etwa im *Buch der Lieder*, den Romanzen der *Neuen Gedichte* oder dem *Nordsee-Zyklus*. Häufig sind antike Gottheiten an der Seite dieser Elementargeister. Ihre Wiederkehr signalisiert die Sehnsucht nach erotischer und ästhetischer Befreiung. Später jedoch tritt Heine als Anti-Romantiker auf und ironisiert romantische Motive, wie im Gedicht *Seegespenst*.[81] Goethe setzt sich ebenfalls mit Wassergeistern auseinander. In seiner Ballade *Der Fischer* geht der Verführte schließlich an sich selbst zugrunde: „Lockt dich dein eigen Angesicht / Nicht her in ew'gen Tau?" Der Fischer wird durch den Gesang der Meerfrau auf die Gefahr aufmerksam. So wird das feuchte Weib zum personifizierten Wasser – unerlässlich für das Leben, aber auch todbringend.[82]

---

[77] Vgl. Olfers, Marie von: Klein-Nix. Roskow 1895.

[78] Vgl. Preußler, Otfried: Der kleine Wassermann. Mit vielen Textzeichnungen von Winnie Gayler. Stuttgart 1956.

[79] Vgl. Bayreder, Yvonne: Das Motiv und die Figur des Wassermanns. Literarische Ausgestaltungen in Sagen und deren Adaptionen in ausgewählten kinder- und jugendliterarischen Werken. Diplomarbeit an der Universität Wien. Wien 2017, S. 88.

[80] Vgl. Otto: Unterwasser-Literatur, S. 68.

[81] Vgl. ebd., S. 70.

[82] Vgl. ebd., S. 106.

3 Die Motivgeschichte des Wassermanns mit literarischen Beispielen

Die Unterwasserwelt gilt als Topos mit archetypischem Charakter und weist Parallelen zur Unterwelt auf, die seit der Antike als dunkler Ort gilt. In beiden Fällen steht häufig eine „Reise der Seele“ im Zentrum. Solche Jenseitsfahrten gehören zu den ältesten Erzählmotiven und spiegeln grundlegende anthropologische Grenzerfahrungen wider.[1] Sie bilden zugleich ein Modell für die spätere Theorie des Unbewussten. Wie der Traum zählt auch die Unterwasserwelt seit der Antike zu den tiefsten Schichten der Seele. In diesem Zusammenhang erinnert man an Freuds Begriff des „ozeanischen Gefühls“.[2] Es handelt sich dabei um einen gleichbleibenden Seelenzustand, der dem kollektiven Unbewussten ähnelt. In der Begegnung mit der alternativen Welt erschließen sich tiefere Einsichten in das Unbewusste. Wie der Traum kehrt auch der Imaginationsraum der Unterwasserwelt immer wieder – ein Topos, der in literarischen Werken und Artefakten verschiedenster Epochen präsent ist.

Der Wassermann und der prachtvoll verzierte Wasserpalast gehören zu den wiederkehrenden Motiven der literarischen Tradition. Die Unterwasserwelt erscheint dabei oft als „Seelenlandschaft“. Das Schreiben über Schatten gleicht einer Totenerweckung – so wie Orpheus in der antiken Katabasis in den Hades hinabsteigt und schließlich zurückkehrt.[3] In diesem Sinne lässt sich der Wassermann als eine aus der Tiefe wiederauferstandene Figur deuten. Die Wassertiefe ist dabei nicht nur mit der Unterwelt verknüpft, sondern zugleich ein Ort des universellen Ursprungs. Sie gilt als symbolischer Raum, in dem sich Ursprünge, verborgenes Wissen und das Unheimliche bündeln – ein Ort, an dem sowohl künstliche Intelligenz als auch natürliches Leben metaphorisch teilhaben.[4] Die Figur des Wassermanns verkörpert somit das Spannungsfeld zwischen archaischer Symbolik und gegenwärtigen Projektionen.

> Das Niemandsland der Tiefe ist gewissermaßen die als Raum ausbuchstabierte Einklammerung des Lebens, die letztlich die dem Menschen eigentlich nicht zugängliche phänomenale Vielschichtigkeit der Wirklichkeit erahnen lässt, was dieser allerdings mit dem Tod bezahlt.[5]

---

[1] Vgl. Robert, Jörg: Topos und Archetyp. Die Höllenfahrten der Moderne. Eine Skizze. In: Joachim Hamm und Jörg Robert (Hg.): Unterwelten. Modelle und Transformationen. Würzburg 2014, S. 211–226, hier S. 212.

[2] Vgl. Freud, Sigmund: Das Unbehagen in der Kultur. Wien 1931.

[3] Vgl. ebd., S. 217.

[4] Vgl. Kimmich, Dorothee: Vorwort. In: Dies. (Hg.): Tiefe. Kulturgeschichte ihrer Konzepte, Figuren und Praktiken. Berlin/Boston: De Gruyter 2020, S. V.

[5] Kimmich, Dorothee: Höhlen: Niemandsländer in der Tiefe. In: Dies. (Hg.): Tiefe. Kulturgeschichte ihrer Konzepte, Figuren und Praktiken. Berlin/Boston: De Gruyter 2020, S. 183–200, hier S. 197.

Die Wassertiefe lässt sich mit der Höhle vergleichen – sie ist sowohl gefährliches Niemandsland als auch ein Raum der Möglichkeiten. An solchen Rückzugsorten entstehen Zeichen und Bilder, die als Metaphern für die Kultur dienen. Unterwassererzählungen thematisieren das Verweilen unter Wasser, den Zugang und den Ausgang. Der Eintritt in diese alternative Welt ist mit zunehmender Isolation und Dunkelheit verbunden. Am Ende kehrt man entweder ins Licht zurück oder stirbt. Die Tiefe ist ambivalent, da sie den Gegensatz von „Gefahr und Rettung, Risiko und Geborgenheit, […] Kultur und Natur, Besitz und Gemeingut, Kargheit und Reichtum, Freiraum und Gefangenschaft, (Ur-)Geschichte und Naturwissenschaft, […] (Ur-)Zeit und Raum“ in sich trägt.[6] Der Übergang von der Tiefe zur Oberfläche ist ebenfalls ambivalent, da nichts festgelegt ist. Ähnlich wie die Höhle ist die Wassertiefe mit ihren Kreaturen auch eng mit der Vorstellung der Urzeit verknüpft. Sie stellt den geschichts- und zeitlosen Grund des Geschichtlichen dar, an dem Spuren der Vergangenheit entdeckt werden können. Zu solchen Orten zählen die Tiefsee, Vulkane, Höhlen, Bergwerke und andere. „[…] sie alle sind […] im Lauf der Geschichte zu Seelenlandschaften geworden, zu Topographien unseres eigenen, entsicherten Inneren.“[7]

Zahlreiche Sagen und Bräuche kreisen um die Wassertiefe, die nicht nur als Wohnstätte, sondern auch als Kultstätte gilt. Man nimmt an, dass unter Wasser nicht nur Flora und Fauna, sondern auch Fabelwesen wie Wassergottheiten, -geister und -ungeheuer leben. Zudem gilt sie als Ort des Reichtums, und der Wassermann wird oft mit prächtigen Wasserpalästen und Schätzen assoziiert. Das Motiv ist uralt. Die Reise in die Unterwasserwelt symbolisiert das Abtauchen in die eigene oder fremde Vergangenheit. Dieser ambivalente Raum erinnert an das Innere und das Unbewusste, das zwischen Dunkel und Licht, Schutz und Gefahr pendelt. „Als Schutz- und Rückzugsort ist er eine archetypische, ‚mütterliche‘ Figuration, aber auch ein chthonischer Ort, in dem sich Verdrängtes, Vergessenes und Tabuisiertes findet.“[8] In diesem Halbdunkel entstehen neue Identitäten und gesellschaftliche Normen. Es ist ein imaginierter Raum, der der gesellschaftlichen Öffentlichkeit entgegensteht, unkultiviert und wild – eine „Pufferzone“, die nicht nur Gefahren birgt, sondern auch Möglichkeiten für Verliebte, spielende Kinder, Künstler und andere bietet.[9]

Hybride Fabelwesen wie der Wassermann thematisieren vor allem den Diskurs des „Menschenähnlichen“. In diesem Zusammenhang ist „die liminale Anthropologie“ entscheidend für das Verständnis dieser Figur. Der Begriff ist eng mit

---

[6] Vgl. ebd., S. 183f.

[7] Böhme, Hartmut: Topographien, Praktiken und Phantasien des Unterweltlichen. In: Dorothee Kimmich und Sabine Müller (Hg.): Tiefe. Kulturgeschichte ihrer Konzepte, Figuren und Praktiken. Berlin 2020, S. 41–63, hier S. 60.

[8] Kimmich: Höhlen, S. 186.

[9] Vgl. ebd., S. 189.

Grenzerfahrungen und Schwellenräumen verbunden. Der *locus amoenus* kann sich schnell in einen Schreckensort verwandeln. In dieser „Kontaktzone“, in der die Grenzen zwischen Wildem und Zivilisiertem verschwimmen, entfaltet sich das heuristische Potenzial für die Literatur.[10] Im Zeitalter der Aufklärung gab es unterschiedliche Auffassungen über hybride Wesen. Einige betrachteten die Mischwesen der alten Mythologie als real existierende Tiere, die unter anderen Namen verborgen waren. Andere sahen dies anders. Besonders in der Literatur wird oft mit phantastischen Zwitterwesen gespielt. Auf den Spuren von Goethe und Heine betonte Nietzsche in *Die Geburt der Tragödie* etwa die „göttlich-dämonische“ Natur der antiken Satyrn, Pan und Faune.[11] Demnach sind die Satyrn nicht mit Affen zu verwechseln, wie es die rationalistische Tradition behauptete. Vielmehr repräsentieren sie eine Art dionysischen „Urmenschen“ oder das „Urbild des Menschen“. Diese Vorstellung fand in der bildenden Kunst neue Relevanz und fand ihren Ausdruck etwa bei Böcklin. Insgesamt verweisen die hybriden Fabelwesen auf die Schwellenzone zwischen Poesie, Mythologie und Wissenschaft. Die Literatur hat die Fähigkeit, die Stabilität hegemonialer Wissensordnungen durch ironische Gegenreden in Frage zu stellen – es geht um eine „Wissenspoetik“.[12]

3.1 Das *Meerwunder* (1472) im Spätmittelalter – Der Wassermann als teuflische Figur

Der Begriff „Heldenbuch“ bezieht sich auf die Sammlung spätmittelalterlicher Heldendichtung, die heroische Ereignisse in einer bunten, bizarren Welt voller Riesen, Zwerge und Drachen schildert. Der Zweck dieser Dichtungen liegt in der Unterweisung und der Lebensorientierung. Die Heldendichtung hat eine lange Tradition, wobei die älteste erhaltene Heldenbuch-Handschrift aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts stammt. Das *Dresdner Heldenbuch*, das nach seinem heutigen Aufbewahrungsort benannt ist, wurde 1472 verfasst. Es wird vermutet, dass Kaspar von der Rhön und möglicherweise ein oder zwei weitere Schreiber aus Nürnberg als Autoren dieses Werkes fungierten. Es wird auch angenommen, dass das Heldenbuch möglicherweise für Herzog Balthasar von Mecklenburg geschrieben wurde.[13]

Das *Dresdner Heldenbuch* umfasst elf Werke: Sechs Texte (*Eckenlied*, *Rosengarten*, *Sigenot*, *Wunderer*, *Herzog Ernst* und *Laurin*) wurden von Kaspar von der Rhön aus

[10] Vgl. Robert, Jörg: Grenzen der Menschheit. Menschenwissen und Mythologie im Zeitalter der Aufklärung (Voltaire, Linné, Goethe). In: Jochen Achilles et al. (Hg.): Liminale Anthropologien. Zwischenzeiten, Schwellenphänomene, Zwischenräume in Literatur und Philosophie. Würzburg 2012, S. 105–130, hier S. 105f.

[11] Vgl. ebd., S. 110.

[12] Vgl. ebd., S. 129.

[13] Vgl. Kühlmann, Wilhelm (Hg.): Killy Literaturlexikon. Autoren und Werke des deutschsprachigen Kulturraumes. Bd. 5. Berlin 2009, S. 238.

Münnerstadt verfasst. Die anderen fünf (*Ortnit*, *Wolfdietrich*, *Meerwunder*, *Virginal* und *Jüngeres Hildebrandslied*) stammen von einem anonymen Schreiber. Die Schreibgewohnheiten deuten darauf hin, dass Kaspar seine Vorlagen lediglich abschrieb, während der anonyme Schreiber diese umdichtete. Es wird vermutet, dass der Anonymus der Sohn des ersten Schreibers war, da Kaspar als Finanzier dieses Projekts fungierte und einen Schreiber mit den Überarbeitungen beauftragte.[14] Die Kombination des Doppelepos *Ortnit*/*Wolfdietrich* ist typisch für Heldenbücher und verbindet beide Sagenkreise über eine goldene Rüstung. Auch die gattungsfernen Werke *Meerwunder* und *Herzog Ernst* passen motivisch zu den anderen Texten: In *Meerwunder* steht der Kampf gegen einen menschenfressenden Unhold im Zentrum, während *Herzog Ernst* – wie *Wolfdietrich* – die Geschichte eines Vertriebenen erzählt, der außergewöhnliche Abenteuer in der Fremde besteht. Dieses Heldenbuch spiegelt das neu erwachte Interesse an strophischer Epik im Spätmittelalter wider, mit dem Ziel, eine moderne Sammlung sangbarer Texte zu schaffen. Alle Werke sind in Strophenform verfasst, meist im Bernerton oder Herzog-Ernst-Ton.[15]

Die Erzählung *Meerwunder* (1472) wird in der Forschung selten beachtet. Der in 31 Strophen des Berner Tons verfasste Text ist einzig im *Dresdner Heldenbuch* überliefert. Er fällt durch sein ungewöhnliches Motiv auf: Die Königin wird vom Meerwunder überwältigt und bringt einen monströsen Sohn zur Welt. Der Höhepunkt der Handlung besteht zwar in der Beseitigung des Monsters, doch bleiben die Helden namenlos. Innerhalb des Heldenbuchs erscheint *Meerwunder* als gattungsfremd. Norbert Voorwinden sieht eine Parallele zur Märchenform, da auch ein Märchen aufgrund seines heroischen Gehalts als Heldendichtung gelten kann.[16] Fichtner betont, dass für die Zuordnung zur Gattung der Heldendichtung entscheidend ist, wie der Text zu historischen Begebenheiten in Beziehung steht. Die Heldenepik bezieht sich häufig auf die historische Situation und ist davon abhängig.[17] Möglicherweise ist der Meerwunder-Stoff mit der Abstammungssage der Merowinger verbunden, wie ältere Forschungen nahelegen. In Kapitel IX seiner *Historia epitomata* (6. Jahrhundert) überliefert Fredegar die Geschichte, dass ein Meerwunder sich mit der Gemahlin des Königs Chlojo vereinigte und aus dieser Verbindung der Stammvater Merovaeus hervorging.[18] Diese Erzählung wird als Ursprung der Merowinger-Dynastie betrachtet und zeigt Parallelen zu den Motiven im *Meerwunder*.

---

[14] Vgl. Kühlmann, Wilhelm (Hg.): Killy Literaturlexikon. Autoren und Werke des deutschsprachigen Kulturraumes. Bd. 3. Berlin 2008, S. 101.

[15] Vgl. ebd.

[16] Vgl. Fichtner, Edward G.: Das Meerwunder: The Progeny of the Monster from the Sea. In: Studia Neophilologica. A Journal of Germanic and Romance Languages and Literature. Dec. 81(2) (2009), S. 217–232, hier S. 217.

[17] Vgl. ebd.

[18] Vgl. Dollmayr, Hermann: Albrecht Dürers Meerwunder. In: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses. Bd. 20. Wien 1899, S. 4.

> „Es heisst," so erzählt er, „dass, als einst Chlojo zur Sommerzeit mit seiner Gemahlin am Meere weilte und seine Frau um Mittag dahin baden ging, ein Meerungeheuer, ähnlich dem Minotaurus, sie überwältigt hätte. Und da sie in Folge dessen entweder von diesem Ungeheuer oder von ihrem Manne empfangen hatte, gebar sie einen Sohn, namens Merovaeus, weshalb seither die Könige der Franken Merowinger hiessen."[19]

Bemerkenswert ist, dass die Erzählung vom Bastard und seinem monströsen Vater aus dem Meer mit dem Meerwunder-Text ein eigenständiges, über mindestens drei Generationen hinweg tradiertes Weiterleben erfährt – und dies offenbar auf den Raum Nürnberg beschränkt bleibt. Neben dem anonymen Text im *Dresdner Heldenbuch* sind zwei Gedichte des Nürnberger Meistersängers Hans Sachs (1494–1576) überliefert: *Die kunigin peschlieff ein merwunder* (1552) und *Königin Deudalinda mit dem Meerwunder* (1562). Auch Albrecht Dürer (1471–1528) widmete dem Stoff eine Darstellung in Form eines gleichnamigen Kupferstichs.[20] Schließlich nahmen die Brüder Grimm die Geschichte in ihre *Deutschen Sagen* (1818) auf.[21] Dabei griffen sie hauptsächlich auf das Gedicht von Hans Sachs zurück, nennen jedoch auch das *Dresdner Heldenbuch* als Quelle. Trotz unterschiedlicher Gestaltungen bleibt der erzählerische Kern über alle Varianten hinweg erkennbar, wird aber teils entstellt, teils erweitert.

3.1.1 Dürers Kupferstich *Das Meerwunder* (1498)

Dürers Kupferstich *Das Meerwunder* (1498) weist zwar keinen direkten Bezug zur Handlung des *Meerwunders* im *Dresdner Heldenbuch* auf, doch zeigt er ein frauenraubendes Meerungeheuer an einem Flussufer vor der Kulisse einer Burg. Das perlenbesetzte Diadem in den Haaren der Entführten kennzeichnet sie als Königin. Der wilde Meermann, halb Mensch, halb Fisch, mit langem Bart, Hörnern und spitzen Ohren satyrartig gestaltet, flieht mit ihr durch die Wellen, die sich leise an den Mauern eines Städtchens brechen. Mit der rechten Hand presst er die nackte Königin an seinen schuppigen Leib, während er in der linken eine Schildkrötenschale und eine Waffe hält. Die durch seine Bewegung aufgewühlten Wellen unterstreichen seine Kraft. Am Ufer fliehen drei weitere Frauen, die gemeinsam mit der Entführten gebadet haben, in Panik ans Land zurück; eine vierte ist vor Schreck ohnmächtig ins Wasser gesunken. Ein König in morgenländischer Kleidung, durch seine Krone identifizierbar, eilt bestürzt einen Burgfelsen herab. Seine gebeugte Haltung drückt Klage aus,

---

[19] Ebd.

[20] Siehe: Abbildung 1: Dürer: Das Meerwunder (1498).

[21] Vgl. Grimm, Jakob und Wilhelm Grimm: Theodelind und das Meerwunder. In: Dies. (Hg.): Deutsche Sagen. Ausgabe auf der Grundlage der ersten Auflage. Ediert und kommentiert von Heinz Rölleke. 2. Teil. Nr. 401. Frankfurt am Main 1994, S. 439–441.

sein Blick richtet sich verzweifelt auf die entführte Königin, die vom Rücken des Ungeheuers ebenso sehnsüchtig zum Ufer zurückblickt. Angesichts von Dürers sonstiger künstlerischer Freiheit im Umgang mit literarischen Stoffen – etwa in der überproportionalen Darstellung der Figur des Antonius im Kupferstich *Der heilige Antonius vor der Stadt* (1519) – liegt die Vermutung nahe, dass *Das Meerwunder* eine eigenständige Adaption des in Nürnberg verbreiteten Erzählstoffs darstellt.

Über die Bedeutung des Bildinhalts gibt es unterschiedliche Deutungen. So identifiziert Adam von Bartsch den Kupferstich mit dem Raub der Amymone. Diese Interpretation steht jedoch im Widerspruch zur mythologischen Überlieferung: In der älteren Erzählung *Der Raub der Amymone* wird die schöne Tochter des Danaus von einem Satyr bedroht, ruft daraufhin selbst Neptun zu Hilfe und wirft sich diesem aus Dankbarkeit freiwillig in die Arme. Im Gegensatz dazu zeigt Dürers Bild ein reifes Weib, das sich dem Ungeheuer mit sichtbarem Widerwillen und heftigem Sträuben widersetzt.[22] Außerdem wird Amymone von ihrem Vater zur Quelle geschickt, nicht jedoch in Begleitung badender Schwestern gezeigt. Konrad Lange vermutet, dass Dürer den Stoff einer in Venedig angesiedelten Erzählung von Poggio Bracciolini in seinen weit verbreiteten *Facetiae* (1431) entnommen habe.[23] Laut dieser Geschichte handelt es sich bei dem Meerwesen um ein lüsternes Ungeheuer, das fünf Frauen überfiel, während sie am Ufer Wäsche wuschen; es wurde daraufhin gefangen und getötet. Dabei übersieht er jedoch, dass die Erzählungen von Hans Sachs und Kaspar von der Rön keine eigenständigen Dichtungen, sondern freie Bearbeitungen eines alten Sagenstoffes sind, der um 1500 im Nürnberger Humanistenkreis von Bedeutung war und mit der merowingischen Stammsage in Verbindung steht.[24] Dollmayr bietet eine überzeugende Lesart: Er sieht die Merowinger-Abstammungssage als Ursprung für Dürers Kupferstich und die Erzählungen von Kaspar von der Rön und Hans Sachs. Kaiser Maximilian I. hatte großes Interesse an der Geschichte seines Hauses und ließ Gelehrte weltweit nach Quellen suchen, die das merowingische Erbe belegten. Dürer war mit dieser Sage vertraut, die dem Königshaus einen übernatürlichen Ursprung zuschreibt. Die Sage stimmt mit dem Bild überein: Die vom Meerwunder geraubte Königin ist die Mutter des Merovaeus.[25]

Fichtner vertritt die Ansicht, dass in den literarischen Bearbeitungen des Stoffes Hinweise auf das lombardische Königreich sowie auf dessen Urahnen Agilulf und seine Gemahlin Theodelinda aus dem 7. Jahrhundert enthalten sind.[26] Er geht davon aus, dass der Stoff vom

---

[22] Vgl. Dollmayr: Albrecht Dürers Meerwunder, S. 1.

[23] Vgl. ebd., S. 3.

[24] Vgl. ebd.

[25] Vgl. ebd., S. 4.

[26] Vgl. Fichtner: Das Meerwunder, S. 218.

Meerwunder bereits seit dem Ende des 13. Jahrhunderts existiert. Wie Fredegars Text andeutet, schläft die Königin zunächst mit dem König und dann mit dem Meerwunder. Agilulf regierte von 590 bis 616, und nach ihm übernahm sein Sohn Adaloald den Thron. Adaloald regierte zusammen mit seiner Mutter Theodelinda das Lombardische Königreich bis 626, als er im Alter von 23 Jahren wegen seiner Verrücktheit abgesetzt wurde, wie Paulus Diaconus in seiner *Historia Langobardorum* berichtet. Fichtner sieht in Adaloald die Vorlage für die Sage vom Meerwunder, was die Verbindung zwischen der historischen Figur und der Erzählung weiter untermauert.[27] Er erklärt, dass hinter der Absetzung von Adaloald eine Intrige des byzantinischen Königs Heraklius steckt. Dieser schickte einen Botschafter, Eusebius, um Adaloald zu manipulieren und Italien unter byzantinische Kontrolle zu bringen. Eusebius brachte Adaloald dazu, viele Edelleute zu töten und manipulierte ihn psychologisch, indem er ihn zusammen mit seinen Sklaven im Bad salben ließ. Adaloald und der Sohn des Meerwunders in der Sage weisen ähnliche körperliche Merkmale und psychologische Eigenschaften auf.[28] Die Tatsache, dass Adaloald laut Historie im Bad seinen Verstand verliert, kann als Bezug zum Element Wasser gedeutet werden. Es gibt zwei mögliche Interpretationen: Erstens könnte die Ichthyose in der frühen merowingischen Dynastie eine Rolle spielen; zweitens finden sich viele Details der Erzählung in der zeitgenössischen Geschichte. Laut Fichtner kann Fredegars Text als Versuch verstanden werden, ein ungewöhnliches Phänomen basierend auf dem damaligen biologischen Wissen zu erklären.[29]

Eine weitere Deutungsmöglichkeit sieht im „Meerwunder“ eine aquatische Variante des „wilden Mannes“, denn auch Wassergestalten ähneln in der bildlichen Darstellung oft ihren irdischen Gegenstücken. Beide Figuren verkörpern eine enge Verbindung zur Natur, sind triebhaft und ungezähmt – nur in unterschiedlichen Elementen verankert. Sie stehen für das Unbewusste und sind tief in der europäischen Mythologie verwurzelt. Dürers *Meerwunder* etwa schützt sich mit einem Schild aus einem Schildkrötenpanzer – ein Symbol der natürlichen Wehrhaftigkeit. In seinem Kupferstich tritt die Natur so kraftvoll auf, dass sie die Menschenfrau förmlich überwältigt.[30] Die Darstellung des Wassermanns als zentrales Bildmotiv ist in der Kunst eher selten, obwohl er als literarische Figur häufig beschrieben wird. Insgesamt verortet Dürer sein Sujet in der spätmittelalterlichen Tradition und Sagenwelt. Der Titel *Meerwunder* verweist dabei auf den alten germanischen Namen des aquatischen wilden Mannes, den „wilden Wazzerman“.[31] Der mittelalterliche Mensch erkennt, dass Wildheit kein fernes, sondern ein universelles Phänomen ist – sie zeigt sich sowohl außerhalb als auch innerhalb der Zivilisation.

---

[27] Vgl. ebd., S. 224.

[28] Vgl. ebd., S. 225.

[29] Vgl. ebd., S. 229.

[30] Vgl. Husband, Timothy und Gloria Gilmore-House: The wild man: medieval myth and symbolism. New York 1980, S. 199.

[31] Vgl. ebd.

Ihr Potenzial liegt nicht nur in der gesellschaftlichen Peripherie, sondern auch in den verborgenen Winkeln jedes Einzelnen. Die erotische Variante des wilden Mannes offenbart ein unbewusstes Verlangen, gesellschaftliche und religiöse Normen zu unterlaufen. Zugleich geht dieses Begehren mit einem Gefühl von Schuld einher. Da der Mythos internalisiert ist, kommt es zunehmend zu einer Verschmelzung von moralischen und physischen Aspekten.

3.1.2 Das heldenepische Gedicht *Meerwunder* im *Dresdner Heldenbuch*

Formal unterscheidet sich das *Meerwunder* kaum von den übrigen Dichtungen im *Dresdner Heldenbuch*. Seine Besonderheit liegt darin, dass keine der handelnden Figuren namentlich genannt wird und Dietrich von Bern, sonst zentrale Gestalt des Heldenbuchs, nicht erscheint.[32] Im Gegensatz dazu nennt Hans Sachs in seinen beiden Bearbeitungen die Namen der Figuren. Voorwinden verweist auf Carl Dreschers Studien zu Hans Sachs und kommt zu dem Schluss, dass sowohl der anonyme Autor des *Dresdner Heldenbuchs* als auch Sachs auf dieselbe Vorlage zurückgegriffen haben, da zahlreiche wörtliche Übereinstimmungen bestehen. Drescher vermutet, der Verfasser des Heldenbuchs habe den Namen der streng katholischen Königin Theodelinda bewusst ausgelassen, während Hans Sachs als Protestant keinen Grund sah, diesen zu verschweigen.[33] Voorwinden widerspricht dieser Deutung und betont, dass es vor der Reformation ausschließlich katholische Dichter oder Auftraggeber gegeben habe. Er vertritt die Auffassung, dass Hans Sachs den Namen der Königin selbst eingefügt hat – obwohl beide Dichter dieselbe alte, „recht primitive Teufelssage“ als Vorlage nutzten. Seiner Ansicht nach ließ sich Sachs von der zweiten Geschichte des dritten Tages in Boccaccios *Decamerone* inspirieren, in der ebenfalls ein ungewollter Ehebruch geschildert wird und eine langobardische Königin namentlich genannt ist.[34]

Die Geschichte *Meerwunder* handelt von einer Königin, die an der Küste von einem Meerungeheuer vergewaltigt wird. Aus dieser Tat geht ein monströser Sohn hervor: haarig wie ein Tier, mit roten Augen und übermenschlicher Kraft. Trotz liebevoller Erziehung entwickelt er sich zu einem grausamen Wesen, das Frauen vergewaltigt, tötet und frisst. Seine Grausamkeit und Machtgier lassen ihn schließlich gegen seinen königlichen Stiefvater und den legitimen Thronfolger aufbegehren. In einem blutigen Kampf tötet er viele Edelleute, bis er von König, Königin und deren Sohn gemeinsam bezwungen und getötet wird. Die Königin gesteht dem

---

[32] Vgl. Voorwinden, Norbert: Das Meerwunder. Heldendichtung oder Märchen? In: Erika Langbroek et al. (Hg.): Amsterdamer Beiträge zur älteren Germanistik. Bd. 60. Amsterdam 2005, S. 161–182, hier S. 162.

[33] Vgl. ebd., S. 163.

[34] Vgl. ebd.

König die wahre Herkunft des Ungeheuers und lockt daraufhin das Meerwesen selbst in eine Falle. Auch dieses tötet sie schließlich – und stellt damit ihre Ehre wieder her. Die Geburt des monströsen Kindes bildet den zentralen Moment der Erzählung. Das Kind fällt durch seine roten Augen und schwarzen Barthaare auf und erinnert aufgrund seiner dichten Behaarung eher an einen Bären als an einen Menschen. Der Anblick des Kindes löst bei dem Königspaar Entsetzen und Bestürzung aus.[35]

Das Monströse fungiert als eine Darstellung des Antagonistischen und stellt somit eine „Negativierung" des Eigenen dar, indem es das Normale und Bekannte in eine entstellte, abweichende Form überführt.[36] Das äußere Erscheinungsbild stellt ein prägnantes Merkmal des Monströsen dar, da die Abweichungen von der natürlichen Körperform als Projektionsfläche für unterschiedliche Deutungen dienen, wie etwa die Zuschreibung von Bösartigkeit oder Sündhaftigkeit.[37] Die Beschreibung des Meerwunders folgt diesem Muster, indem es als „erschreckend" bezeichnet wird. Dies betont nicht nur die bedrohliche und abstoßende Natur des Wesens, sondern unterstreicht auch die Abweichung von einer natürlichen oder menschlichen Erscheinung.[38] Im Mittelhochdeutschen bezeichnet das Wort „wunder" einen Gegenstand, der Verwunderung erregt, auch im negativen Sinne.[39] Das Meerwunder wird als chimärisches Wesen beschrieben, das die Merkmale von Fledermaus, Bär und Falke vereint. In seiner Gestalt erinnert es jedoch an einen Menschen.[40] Durch den Einsatz des Irrealis wird deutlich, dass es sich nicht um einen Menschen handelt. Es lässt sich vermuten, dass das Bärenfell des Meerwunders schwarz und seine Falkenaugen rot sind, wobei die Falkenaugen die Gefährlichkeit des Wesens symbolisieren. Im Vergleich dazu wird die Farbsymbolik beim Sohn des Meerwunders noch deutlicher und intensiver ausgeprägt.[41]

---

[35] „sein haut die was mit schwartzem har / geleich der peren orden. / der her und auch die fraw erschrack, / do sie das kint an sahen. / der her sprach: ‚was das deuten magk? / ob mich got wil verschmahen? [...]'" In: O. V.: Meerwunder. In: Walter Kofler (Hg.): Das Dresdner Heldenbuch und die Bruchstücke des Berlin-Wolfenbütteler Heldenbuchs. Edition und Digitalfaksimile. Stuttgart 2006, S. 236–243, hier S. 239.

[36] Vgl. Hammer, Andreas: Ordnung durch Un-Ordnung. Der Zusammenschluss von Teufel und Monster in der mittelalterlichen Literatur. In: Achim Geisenhanslücke et al. (Hg.): Monströse Ordnungen. Zur Typologie und Ästhetik des Anormalen. Bielefeld 2009, S. 209–256, hier S. 252.

[37] Vgl. Echelmeyer, Nora: Von kundern, risen und teuffellichen man – Monsterdarstellungen im „Dresdner Heldenbuch". Stuttgart: Universitätsbibliothek der Universität Stuttgart 2015, S. 20.

[38] Vgl. o. V.: Meerwunder, S. 236.

[39] Vgl. Echelmeyer, S. 25.

[40] „es het fus als ein fleder maus / und was rauch als ein pere, / ging auf gericht in hohem praus, / recht als es ein mensch were. / es het augen nach falcken art, / sein maul was einer spane weit, / uber sein prust so ging sein part." In: o. V.: Meerwunder, S. 236.

[41] „sein haut die was mit schwartzem har / geleich der peren orden" In: ebd., S. 239.

Die tierischen Attribute und Zeichen der Verwilderung können als Anspielung auf das Teuflische interpretiert werden und sind wesentliche Elemente der Inszenierung von Monstrosität. Durch diese körperlichen Merkmale wird das monströse Wesen nach außen hin für den Betrachter sichtbar. Die flammenden Augen deuten auf die Herkunft des Monsters hin, da Feuer seit jeher als dämonische oder teuflische Eigenschaft gilt und in mittelalterlichen Erzählungen auf höllische Mächte verweist.[42] Der Anblick des Sohns des Meerwunders löst Bedrohung aus, da die äußere Erscheinung stets mit dem Inneren korreliert. Die animalischen Züge negieren das Menschliche und signalisieren die verdrängte Triebhaftigkeit. Der weit aufgerissene Mund reduziert das Monstrum auf primitive Trieberfüllung. Monstrosität wird nicht nur durch äußerliche Abweichung, sondern auch durch kulturelle Normabweichungen definiert. Bereits die Griechen betrachteten das Hässliche als verachtenswert und gering. Jauß betont, dass die Darstellung des Hässlichen in der mittelalterlichen Literatur strengen Regeln folgt: Es wird als Zeichen des Bösen verstanden, da Hässlichkeit eine Verzerrung der Gottesebenbildlichkeit darstellt.[43] Im christlichen Prinzip wird das Schöne mit dem sittlich Guten gleichgesetzt.[44] Monströses wird stets im Verhältnis zum Eigenen definiert und variiert je nach kulturellem und zeitlichem Kontext. Das Meerwunder symbolisiert daher das Unhöfische und den wilden, unzivilisierten Gegner.[45]

Der Sohn des Meerwunders verdeutlicht, dass Monstrosität nicht allein über das Äußere, sondern wesentlich auch über normabweichendes Verhalten konstruiert wird. Sie manifestiert sich in körperlichen, charakterlichen und lebensweltlichen Merkmalen, die im Gegensatz zur höfischen Ordnung stehen. Im *Dresdner Heldenbuch* liegt der Fokus auf der Wildheit des Meerwunders, die als Bruch mit den Werten der textinternen Identifikationswelt inszeniert wird. Monstren wirken bedrohlich, weil sie diese Normen unterlaufen; ihre Überwindung durch den Helden affirmiert die Ordnung des Eigenen.[46] In der Dietrichepik erscheint das Meerwunder ebenfalls als „Anderweltmonster“ in Zentaurengestalt. Es dient der Steigerung von Eckes Waffengüte und Kampfkraft und wird schließlich bezwungen.[47] Im Vergleich zu anderen „Standardmonstern“ – etwa Riesen, Heiden oder Zwergen – wirkt das Meerwunder noch radikaler entmenschlicht: Es trägt keine Brünne, sondern eine Hornhaut, es spricht nicht, sondern brüllt. In diesem Kontext fungiert es als negatives Spiegelbild Eckes und kontrastiert

[42] Vgl. Echelmeyer, S. 28.

[43] Vgl. Best, Otto Ferdinand: Einleitung. In: Ders. (Hg.): Das Groteske in der Dichtung. Darmstadt 1980, S. 7.

[44] Vgl. Jauß, Hans Robert: Die klassische und die christliche Rechtfertigung des Häßlichen in mittelalterlicher Literatur (1968). In: Otto Ferdinand Best (Hg.): Das Groteske in der Dichtung. Darmstadt 1980, S. 143–178, hier S. 150.

[45] Vgl. Echelmeyer, S. 54.

[46] Vgl. ebd., S. 94.

[47] Vgl. Malcher, Kay: Die Faszination von Gewalt. Rezeptionsästhetische Untersuchungen zu aventiurehafter Dietrichepik. Berlin 2009, S. 77.

dessen Ehrstatus.[48]

Das Groteske entsteht, wenn die vertraute Welt entstellt und ihre Ordnung irritiert wird.[49] Es erzeugt unangenehme, gemischte Gefühle, die jedoch die Aufmerksamkeit fesseln und eine schnelle Sättigung verhindern.[50] Ursprünglich aus der bildenden Kunst, findet der Begriff in der Literatur Anwendung, wo er mit durcheinandergemischten Kreaturen und fantastischen Fabelwesen verbunden ist. Diese erzeugen durch ihre Absurdität Irritation, indem sie die Verlässlichkeit der Welt infrage stellen.[51] Das Groteske ist mehr als eine lächerliche Verzerrung – es verweist auf tiefere, urtümliche Kräfte und ruft starke Gemütsbewegungen hervor. Während das Schöne ästhetischen Genuss verschafft, provoziert das Hässliche intensive Emotionen. Ein Beispiel ist die Walpurgisnacht in Goethes *Faust*, wo die Grenzen zwischen Realität und Fantastik verschwimmen und gesellschaftliche Masken fallen.[52] Grotesk wirkt auch der Verlust der Selbstverständlichkeit des Ichs, wenn Verdrängtes an die Oberfläche tritt – das Unheimliche kehrt als Entstellung zurück.[53] Das Groteske untergräbt Autoritäten und ruft ein Gefühl von Abscheu, Angst, Bedrohung und Neugier hervor.[54] Es erschafft eine entfremdete Welt, wie in Goethes Schauspiel *Satyros oder Der vergötterte Waldteufel*, in dem ein Mischwesen aus Mensch und Bock als falscher Wunderprophet entlarvt wird. Goethe veranschaulicht mit dieser Figur das Abgründige, begleitet von spürbarem Hass.[55]

Zu Beginn des Textes *Meerwunder* erscheint der Teufel als das zentrale Ungeheuer, das durch rohe Gewalt überwunden wird, wodurch der Text zunächst wie eine Teufelssage wirkt. Doch lässt sich das Werk auch als Heldendichtung lesen, da die Königin am Ende als wahre Heldin hervorgeht, die durch ihre Taten und Entscheidungen die entscheidende Rolle spielt.[56] Sie wird zweimal auf die Probe gestellt: Die erste Prüfung ist die Vergewaltigung durch das Meerungeheuer. Nachdem der Unhold sie bezwingt, verliert sie den Willen zu leben.[57] Dies

---

[48] Vgl. ebd., S. 79.

[49] Vgl. Best: Das Groteske in der Dichtung. Einleitung, S. 8.

[50] Vgl. Dieckmann, Herbert: Das Abscheuliche und Schreckliche in der Kunsttheorie des 18. Jahrhunderts. In: Hans Robert Jauß (Hg.): Die nicht mehr schönen Künste. Grenzphänomene des Ästhetischen. München 1968, S. 271–318, hier S. 272.

[51] Vgl. Kayser, Wolfgang: Das Groteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung. Hamburg 1961, S. 17f.

[52] Vgl. Petsch, Robert: Das Groteske. In: Otto Ferdinand Best (Hg.): Das Groteske in der Dichtung. Darmstadt 1980, S. 39.

[53] Vgl. Steig, Michael: Zur Definition des Grotesken: Versuch einer Synthese (1970). In: Otto Ferdinand Best (Hg.): Das Groteske in der Dichtung. Darmstadt 1980, S. 69–84, hier S. 75f.

[54] Vgl. Pietzcker, Carl: Das Groteske (1971). In: Otto Ferdinand Best (Hg.): Das Groteske in der Dichtung. Darmstadt 1980, S. 85–102, hier S. 96.

[55] Vgl. Kayser, Wolfgang: Versuch einer Wesensbestimmung des Grotesken (1957). In: Otto Ferdinand Best (Hg.): Das Groteske in der Dichtung. Darmstadt 1980, S. 40–49, hier S. 48f.

[56] Vgl. Voorwinden: Das Meerwunder, S. 178.

[57] „sol ich dem wessen unter tan / der als ein teuffel ist gestalt: / nit lang ich das gedulden kan.“ In: o. V.: Meerwunder, S. 237.

verdeutlicht, dass sie den Verlust ihrer Ehre als untragbar empfindet. Die zweite Prüfung stellt die Konfrontation mit ihrem Ehemann dar. Nachdem der monströse Sohn getötet wurde, fragt er die Königin nach der Wahrheit, und sie gesteht ihr Tun. Zudem spielt sie eine entscheidende Rolle im Kampf gegen den Sohn und später gegen das Meerungeheuer, wobei sie sich durch Tapferkeit und Mut auszeichnet.[58] Im Kampf gegen das Meerwunder fordert sie sogar dazu auf, sich selbst an ihm zu rächen, damit es niemals wieder Frauen in eine solche Notlage bringt.[59] Die Königin tötet das Meerwunder mit dem Schwert ihres Gatten und übersteht beide Prüfungen. Damit übernimmt sie die wahre Heldenrolle in diesem Gedicht. Ihre Tat dient nicht nur der Wiederherstellung ihrer Ehre, sondern kommt auch der Allgemeinheit zugute. So wird die ursprünglich als Teufelssage angelegte Erzählung zu einer Heldensage. Die Aufnahme des Textes in die Sammelhandschrift der Heldendichtung lässt darauf schließen, dass er als Bericht über eine heroische Tat aus der Vergangenheit interpretiert werden kann. Besonders hervorzuheben ist, dass die Heldin in diesem Fall eine Frau ist.[60] Zum Schluss loben der König und der Sohn die Heldentat der Frau: „fraw, ir habpt euch gerochen nun. / ir solt nun gar fro seine / und habt fur pas ein guten mut!“[61]

Die Interpretationen dieser heldenepischen Erzählung sind in der Forschung umstritten. Traulsen liest den Text *Meerwunder* poetologisch und kommt zu dem Schluss, dass es sich um eine kritische Auseinandersetzung mit den traditionellen Topoi der Heldendichtung handelt. Der Text greift zwar den literarischen Topos der Zeugung durch übernatürliche Wesen auf, jedoch nicht, um diesen nachzuerzählen, sondern um ihn kritisch zu hinterfragen. Traulsen betont, dass von der anderweltlichen Zeugung in der Handlung keine produktive Kraft ausgeht, die einen Helden oder gar ein ganzes Geschlecht hervorbringt, sondern vielmehr ein destruktives Moment.[62] Zunächst wird zwischen der Hagiographie und der Heldenepik unterschieden: Anders als in der Hagiographie können monströse Wesen in der Heldenepik teuflische Züge tragen, ohne dass sie eine primär religiöse Bedeutung innerhalb der Erzählung haben.[63] Das bedeutet, dass teuflische Konzepte in der Heldenepik im Gegensatz zur

[58] „die edel kungin here, / die edel kungin hoch genant, / die lies sich nit verdrissen. / sie het ein pogen in der hant. / do mit do gund sie schissen / in den rauchen vil manchen pfeil.“ In: ebd., S. 241.

[59] „do sprach die edel fraw so her: / „ich wil mich an ym rechen!“ / und sie nam ires heren schwert. / sie sprach: „des han ich lang begert, / das ich dich sol derstechen! / du hast betrubet mir den sin /und pracht zu grossem grawen.“ / das schwert das stach sie dick durch yn. / sie sprach: „du solt kein frawen / nimer pringen in solche not.“ / das swert das stach sie dick durch in, / bis das er vor ir lage dot.“ In: ebd.

[60] Vgl. Voorwinden, S. 180.

[61] O. V.: Meerwunder, S. 243.

[62] Vgl. Traulsen, Johannes: Der Teufel als poetologische Figur in der Erzählung Das Meerwunder des Dresdner Heldenbuchs. In: Jutta Eming und Daniela Fuhrmann (Hg.): Der Teufel und seine poietische Macht in literarischen Texten vom Mittelalter zur Moderne. Berlin 2021, S. 87–102, hier S. 101f.

[63] Vgl. Hammer: Ordnung durch Un-Ordnung, S. 233.

Hagiographie nur eine geringe Verbindung zu religiösen Praktiken oder Glaubensinhalten aufweisen. In geistlichen volkssprachigen Prosatexten hingegen werden religiöse Diskurse in die laikale Kultur übertragen, indem sich die Lesenden mit den Figuren der Erzählung identifizieren und die Transzendenzerfahrungen miterleben. Auf diese Weise werden religiöse Inhalte für die Laien verständlich gemacht,[64] etwa durch die Königin, die als zentrale Figur die Prüfungen besteht und somit den moralischen und transzendenten Kontext der Erzählung für das Publikum greifbar macht.

3.1.3 Die Adaptionen von Hans Sachs und den Brüdern Grimm

Der Vergleich des Textes *Meerwunder* im *Dresdner Heldenbuch* mit Hans Sachs' beiden Sangsprüchen zeigt, dass Sachs den heldenhaften Charakter der schönen Königin abgeschwächt und sie eher in den Hintergrund gestellt hat. In seiner zweiten Bearbeitung wird stattdessen der König als Held positioniert. Die Tötung des Meerwesens wird in Sachs' Version durch die Haltung des Königs motiviert, wobei seine Abenteuerlust eine „Aventiure-Logik" impliziert, die auf eine aktive, handlungsgetriebene Motivation verweist.[65] Im Gegensatz dazu handelt der König im Heldenbuch aus Verantwortung für seine Familie und zum Schutz seiner Königin und seines Sohnes.[66] Dort ist die Tötung des Meerwesens auch in der Haltung der Königin begründet: Sie handelt aus dem Wunsch, ihre Ehre wiederherzustellen und die Gemeinschaft vor weiterem Unheil zu bewahren. Diese Motivation wird in Sachs' Sangsprüchen weitgehend ausgeblendet. Ebenso fehlt dort die konsequente Hervorhebung der Schönheit und Vornehmheit der Königin, die im Heldenbuch durch wiederholte Zuschreibungen wie „ein edel fraw" oder „die fraw von hoher art" besonders betont wird.[67] In Sachs' Bearbeitungen hingegen beschränkt sich die Beschreibung der Königin weitgehend auf die Eingangspassagen, in denen sie als „ein adelich und überschöne fraue"[68] sowie als „ein zartes weib, ehrlich und frumb"[69] charakterisiert wird. Auch die Szene, in der sich die Königin im *Dresdner Heldenbuch* bewusst

---

[64] Vgl. Eichenberger, Nicole: Geistliches Erzählen. Zur deutschsprachigen religiösen Kleinepik des Mittelalters. Tübingen 2015, S. 555.

[65] „Doch hett er lust auch mit gefahr, / Dises meerwunder selbst zu sehen, / Von dem diser grewl war geschehen, [...]" In: Sachs, Hans: Historia: Königin Deudalinda mit dem meerwunder. In: Edmund Goetze (Hg.): Hans Sachs. Bd. 16. Tübingen 1886, S. 228–232, hier S. 231.

[66] „so wolt senden ich euch do hin, / ob noch zu euch ym stund sein syn, / das wir das scheuchslich kunder / auch mochten toten zu der stund." In: o. V.: Meerwunder, S. 242.

[67] Vgl. ebd., S. 236–242.

[68] Sachs, Hans: Die Königin mit dem merwunder. In der gesangweis Römers. 15. septemb. 1552. In: Goedeke, Karl (Hg.): Dichtungen von Hans Sachs. Erster Teil. Geistliche und weltliche Lieder. Leipzig 1870, S. 299–301, hier S. 299.

[69] Sachs: Historia: Königin Deudalinda mit dem meerwunder, S. 228.

in ein kostbares Gewand kleidet, um das Meerwunder anzulocken,[70] bleibt in Sachs' Bearbeitungen ausgelassen. Dadurch geht ein zentraler Aspekt der selbstbestimmten Handlungsführung und Inszenierung der Königin verloren.

Insgesamt wird im Heldenbuch die emotionale Tiefe der Königin deutlich stärker ausgeleuchtet. Dies zeigt sich etwa in ihrem Gespräch mit dem edlen Ritter, in dem sie ihre Verzweiflung über das Erlebte ausdrückt und zugleich ihre Bindung an den Ehemann thematisiert.[71] Diese Szene fehlt in Sachs' Bearbeitungen vollständig – ein Umstand, der die Reduktion der Königin auf eine Randfigur zusätzlich verstärkt. Während im Heldenbuch ihre Treue und Aufrichtigkeit durch das offene Gespräch mit dem Ritter hervorgehoben werden, bleibt ihre Haltung in Sachs' Versionen deutlich vager. In *Die kunigin peschlieff ein merwunder* heißt es explizit: „doch tet sie dem ritter die schant nicht sagen."[72] Die Integrität der Königin wird bei Sachs insofern untergraben, als ihr tugendhafter Charakter durch das aktive Verschweigen ihrer Schande infrage gestellt wird. In der zweiten Bearbeitung berichtet sie dem Ritter nicht von der wahren Begebenheit, sondern behauptet, das Meerwunder habe versucht, sie zu ertränken und mit Gewalt ins Meer zu ziehen.[73] Auch die Betrübnis der Königin nach ihrer Rückkehr bleibt bei Sachs völlig ausgespart. Ihre inneren Gedanken, in denen sie sich mit ihrer verletzten Ehre auseinandersetzt, werden nicht thematisiert. Demgegenüber zeigt das Heldenbuch eine tief erschütterte Königin, deren Kummer so offenkundig ist, dass selbst der König ihn bemerkt und sie darauf anspricht.[74] Die Wehmut der Figur wird dort viel ausführlicher geschildert.

Ein weiterer markanter Unterschied zeigt sich in der Schlussszene hinsichtlich der Kampfbereitschaft der Königin: Im Heldenbuch äußert sie nicht nur ihre Entschlossenheit, sondern beweist diese auch durch ihr Verhalten. Ohne Furcht erklärt sie sich bereit, sich als Lockvogel an den Strand zu begeben – ungeachtet der Gefahren, die ihr dabei drohen könnten.[75]

---

[70] „die fraw legt an ir zirlich wat / – mit schonheit manigfalde – / und ging dar zu des meres flut." In: o. V.: Meerwunder, S. 243.

[71] „awe, der grossen not! / nun wolt ich lieber ligen dot, / den das ich hie sol schawen: / so gar ein ungehewres pild / sol mir mein leib betzwingen. / o her, nun pis mein schirm schilt! / las mir nit misselingen. / sol ich dem wessen unter tan, / der als ein teuffel ist gestalt: / nit lang ich das gedulden kan." In: ebd. S. 237f.

[72] Sachs: Die Königin mit dem merwunder, S. 300.

[73] „Die köngin betrübt, weynet sehr. / Doch zeygt sie dem ritter nicht an, / Was das meerwunder hett gethan, / Sagt, es hett sie wöllen ertrencken, / Mit gewalt in das meer versencken." In: Sachs: Historia: Königin Deudalinda mit dem meerwunder, S. 229.

[74] „die fraw die was betrubet ser. / wan sie gedacht wol an ir er, / ir herz das was ir schwere. [...] gar dick sie do erseufftzen gund / und wo sie was alleine. / das merckt ir her zu manger stund / von seiner frawen reine." In: o. V.: Meerwunder, S. 238f.

[75] „die fraw die sprach: ‚des weis ich nicht. / ich tu, was ir gepitet, / was mir halt dar umb geschicht.' [...] das swert das stach

Demgegenüber ist die Königin bei Sachs von äußerster Ängstlichkeit geprägt und tritt deutlich zurückhaltender auf. In der ersten Fassung von Sachs schreit sie in Todesangst, als das Meerwunder erneut erscheint und sie angreift.[76] Dies stellt eine signifikante Abweichung dar, denn im Heldenbuch wird sie gerade in der Schlussszene durch ihre ambitionierte Rede, ihre Unerschrockenheit und Kühnheit als mutige Figur charakterisiert. In Sachs' beiden Fassungen hingegen kämpfen ausschließlich Vater und Sohn gegen das Untier, das schließlich von ihnen erschlagen wird, während sich die Königin vor dessen Anblick entsetzt zurückzieht.[77] Allerdings enthält die zweite Fassung von Sachs einen Schlussteil, der in der ersten Version fehlt: Hier fügt der Autor eine Moral ein und warnt Jungfrauen davor, sich an einsamen Orten aufzuhalten und dadurch ihre Ehre zu gefährden. Stattdessen rät er ihnen, sich stets in Gesellschaft aufzuhalten, um ihre Tugend zu bewahren. Wie im Heldenbuch wird damit die Verantwortung erneut auf die Frauen verlagert. Insgesamt jedoch präsentiert das Heldenbuch die Königin in einem deutlich positiveren Licht: Während sie dort als tapfere Frau und letztlich als wahre Heldin erscheint, wirkt sie in den beiden Bearbeitungen von Sachs zurückhaltend und ängstlich – ihre positiven Charakterzüge sind abgeschwächt oder sogar ins Gegenteil verkehrt.

Es lässt sich ein Reifungsprozess in Sachs' Bearbeitung des Stoffes beobachten. Dieser zeigt sich nicht nur in der gestiegenen Textlänge, sondern auch in der stärkeren Ausarbeitung der Monstrosität des Meerwunders und seines Sohnes. In der zweiten Fassung stellt Sachs die Kreaturen weitaus drastischer dar als zuvor. Während das Untier in der ersten Version lediglich als „ein greulich merwunder"[78] bezeichnet wird, erscheint es in der späteren Bearbeitung als rabenschwarzes Schreckenswesen.[79] Es handelt sich bei dem Meerwunder um eine scheußliche Kreatur, die einem Bären ähnelt und mit rabenschwarzem Haar bedeckt ist. Seine Augen lodern vor Feuer, und aus seinem Körper ragen zwei fledermausartige Flügel. Besonders die rabenschwarze Farbe unterstreicht seine bedrohliche Monstrosität und verstärkt den Eindruck des Schreckens. Die Königin bringt einen missgestalteten Sohn zur Welt, der seinem Vater gleicht: Er ist schwarz und behaart. Während das Kind in der ersten Fassung von Sachs erst nach dem zwölften Lebensjahr ein wildes und hemmungsloses Verhalten zeigt, offenbart es in der zweiten Fassung bereits im Kindesalter seine normwidrige Natur, indem es zahlreiche

sie dick durch in, / pis das er vor ir lage dot." In: ebd., S. 242f.

[76] „das merwunder sprang wider aus dem mere, / mit der küngin zu haben scherz; / die frau war aber wortlich schreien sere. / vom vatter und son wart zuhant / das merwunder erschlagen." In: Sachs: Die Königin mit dem merwunder, S. 300f.

[77] „Die zwen verhielten sich besunder / Im gestreuß; die köngin gieng einwertz, / Doch war ihr darzu schwer das hertz." In: Sachs: Historia: Königin Deudalinda mit dem meerwunder, S. 231.

[78] Sachs: Die Königin mit dem merwunder, S. 299.

[79] „In dem meer ein schröcklich meerwunder, / Einer grewlichen gestalt besunder, / Das uberal verwachssen war, / Wie ein ber, mit rabschwartzem haar; / Sein augen glasteten mit fewer; / Auch hett das meerwunder unghewer / Zwen flügel, wie die fledermeuß." In: Sachs: Historia: Königin Deudalinda mit dem meerwunder, S. 229.

andere Kinder verletzt.[80] Dort schildert Sachs das wüste und tyrannische Verhalten des Bastard-Sohns wesentlich ausführlicher: Das Kind erscheint nun nicht mehr lediglich als Außenseiter, sondern als dämonische Gestalt. Diese Zuspitzung entspricht der mittelalterlichen Vorstellung, in der Hässlichkeit und moralisches Verderben eng miteinander verknüpft sind.[81] In beiden Fassungen wird der Bastard-Sohn schließlich von der Königin selbst durch zahlreiche Pfeilschüsse getötet.[82] In der Schlussszene der zweiten Fassung wird das Aufbäumen des Meerwunders eindringlicher geschildert: Es setzt sich mit erbitterter Kraft zur Wehr; insbesondere seine körperliche Stärke und Hinterlistigkeit werden hervorgehoben. Diese detaillierte Darstellung verstärkt den Eindruck seiner monströsen Natur und steigert insgesamt die Bedrohlichkeit des Untiers.

Die Brüder Grimm griffen sowohl auf das epische Gedicht *Meerwunder* als auch auf die Bearbeitungen von Hans Sachs zurück. In der Sage *Theodelind und das Meerwunder* finden sich Elemente beider Vorlagen wieder. Wie in den früheren Fassungen erschrickt König Agilulf beim Anblick des Kindes, zieht es jedoch sorgfältig auf. Auch die Mutter übernimmt – ähnlich der Königin im Heldenbuch – eine zentrale Rolle im Kampf gegen den Bastard-Sohn.[83] Die Monstrosität des Kindes wird hier noch deutlicher hervorgehoben, da es bereits im Kindesalter ein normwidriges Verhalten zeigt.[84] Der Einfluss von Sachs zeigt sich nicht nur in dieser Darstellung, sondern auch im Erzählmotiv des Ritters, der am Ende als Zeuge fungiert, sowie in der Abschwächung der heroischen Dimension der Königin. Im Unterschied zur versepischen Erzählung *Meerwunder* tritt sie in den späteren Bearbeitungen weniger klar als Heldin hervor; stattdessen übernimmt der König die entscheidende, initiative Rolle im Kampf gegen das Monstrum: „Der König sprach: ‚Nun möchte ich wissen, ob es noch am Leben ist, damit ich mich an ihm rächen könnte; darum will ich, daß ihr euch an dieselbe Stelle wiederum hingelegt und seiner wartet.‘“[85] In dieser Konstellation spiegelt sich ein literarisches Paradigma wider, das die Verknüpfung von transgressiver Herkunft und sozialer Randständigkeit zur Verhandlung von Identität und Schuld nutzt.

---

[80] „Das war gantz dückischer natur / In seiner jugend, junger jar / Es vil kinder bescheding war, / Mit sein fingern ir augn außstach, / Sie stürtzt, ihn arm und beyn abbrach.“ In: ebd., S. 230.

[81] „Die Beschreibungen des Häßlichen deuten im christlichen Epos des Mittelalters oft ausdrücklich auf das Widergöttliche und Diabolische als den latenten Ursprung der Häßlichkeit zurück.“ In: Jauß: Die klassische und die christliche Rechtfertigung des Häßlichen in mittelalterlicher Literatur, S. 152.

[82] „Die köngin kam und selber schoß / Mit dem handbogen manchen stral, / Biß sie doch erlegten zu-mal / Dises ungefüge monstrum.“ In: Sachs: Historia: Königin Deudalinda mit dem meerwunder, S. 230.

[83] „[…] das Blut rann im Saal, da nahm seine Mutter selbst Pfeil und Bogen, und half mit fechten, bis es zuletzt von vielen getroffen zu Boden niedersank.“ In: Grimm: Theodelind und das Meerwunder, S. 440.

[84] „Das Kind wuchs auf, und war bös und tückisch, […] ‚daß sich jeder vor ihm hütete, wie vor dem leidigen Teufel.“ In: ebd., S. 439.

[85] Ebd., S. 440.

> Das Thema der sexuellen Vereinigung unter teuflischer Beteiligung ermöglicht grundlegende Auseinandersetzungen mit der elitären Organisation adliger oder auch Text-Familien und konstituiert unterschiedliche Außenseiterprofile literarischer Held*innen, die sich ihren sozialen Ort erst erobern und teilweise mit ihrer Verstrickung in Schuld konfrontieren müssen.[86]

Mit der Vernichtung des Monsters wird die göttliche Ordnung wiederhergestellt. Als eindeutig andersweltliches Wesen fungiert das Meerwunder als deren Widersacher; seine Bekämpfung dient der Wiederherstellung des normativen Gefüges, denn der Teufel erscheint in vormoderner Literatur vornehmlich als destruktiver Gegenspieler des Guten.[87] Die Erzählung *Meerwunder* stellt sich in diesen Kontext: Im Zentrum steht die destruktive Dimension des Teuflischen – eine literarische Traditionslinie, die sich bis zu den Erzählungen des Neuen Testaments zurückverfolgen lässt.[88] Dass im Text *Meerwunder* aus der Vereinigung mit einem übernatürlichen Wesen – im Gegensatz zur heldenepischen Tradition – nicht ein Held, sondern ein Monstrum hervorgeht, verweist auf ein selbstreflexives Moment der Erzählung. In der Figur der Königin wird das Bild einer literarischen Heldin gezeichnet, die als „Heldin im Umbruch“ ihren Platz in der Gesellschaft erst erringen muss. Sie ist gezwungen, sich ihrer Schuldverstrickung zu stellen und ihren Weg trotz innerer wie äußerer Konflikte zu behaupten.

Im Spätmittelalter steht die Figur des Wassermanns noch unter dem Einfluss christlicher Deutungsmuster und wird als unheimlich und bedrohlich wahrgenommen. Mit dem naturwissenschaftlichen und kulturellen Wandel der frühen Neuzeit und der Aufklärung setzt jedoch eine zunehmende Rationalisierung, Naturalisierung und Romantisierung ein. Bereits in der Renaissance führt ein verändertes Naturverständnis dazu, dass der Wassermann nicht länger als übernatürliches Wesen gefürchtet, sondern als mythologische oder volkstümliche Gestalt in den Bereich der Fabelwesen eingeordnet wird. In der Romantik differenziert sich der religiöse Diskurs weiter: Wassergeister erscheinen nun als ambivalente, teils poetisch überhöhte Naturwesen. Der Wassermann erfährt im 18. und 19. Jahrhundert eine Wiederbelebung – nicht mehr als Dämon, sondern als Sinnbild ursprünglicher Natur und Authentizität, etwa in Märchen, Gedichten und literarischen Erzählungen. Mitunter tritt er auch als melancholisch-entrückte Gestalt auf.

---

[86] Eming, Jutta und Daniela Fuhrmann: Einführung. In: Dies. (Hg.): Der Teufel und seine poietische Macht in literarischen Texten vom Mittelalter zur Moderne. Berlin 2021, S. 14.

[87] Vgl. ebd., S. 1.

[88] Vgl. ebd., S. 9.

3.2 Der Wassermann in der Frühen Neuzeit – Verkörperung der Spiritualität

Der Abentheuerliche Simplicissimus Teutsch ist ein Schelmenroman und das Hauptwerk von Hans Jakob Christoffel von Grimmelshausen, erschienen 1668/69. Er gilt als erster deutscher Abenteuerroman und als bedeutendstes Prosawerk des Barock. Als niederer Pikaroroman mit satirischer Prägung steht er in der Tradition spanischer Vorbilder. Zentrales Motiv ist die Desillusionierung: Der Protagonist blickt selbstreflexiv auf sein Leben zurück. Grimmelshausen veröffentlichte das Werk unter dem Anagramm-Pseudonym „German Schleifheim von Sulsfort". Vor dem Hintergrund des Dreißigjährigen Kriegs wird Simplicius als Kind verschleppt, wechselt mehrfach die Seiten und endet als Einsiedler. Der Roman enthält autobiographische Züge. Mit seiner Heirat 1649 endete für Grimmelshausen der prägende Abschnitt des Soldatenlebens, das seine satirische Perspektive und poetologische Reflexion wesentlich beeinflusste. Das Lesen wurde für ihn später zum Gegengewicht zur kargen Alltagswirklichkeit.[89] Das Werk ist geprägt von sprachlicher Übersteigerung, die eine chaotische, labyrinthische Welt spiegelt. Ein Beispiel ist das Titelkupfer mit einer manieristisch verfremdeten Chimäre: Der Satyrkopf auf einem hybriden Körper verweist in der Tradition spätmittelalterlicher Bildmotive auf die moralische Verderbtheit und Gottferne der Seele.[90]

Zahlreiche lebendige Gestalten und Episoden veranschaulichen das Ziel des Erzählens: die Offenbarung einer überzeitlichen Wahrheit über die menschliche Natur. Am Beispiel Simplicissimus werden die Spannweiten menschlicher Möglichkeiten zwischen Gut und Böse aufgezeigt. Zu Beginn lebt er in frommer Eintracht mit Gott, wird jedoch durch die vergänglichen Verlockungen der Welt aus dieser Geborgenheit herausgeführt. Nach Reue und Umkehr findet er schließlich in die verlorene spirituelle Ordnung zurück.[91] Grimmelshausen macht bereits im Eingang des Romans deutlich, dass dessen Ziel über bloße Unterhaltung hinausgeht: „Die Beschreibung deß Lebens eines seltzamen *Vagant*en / [...] / was er darinn gesehen / gelernet / erfahren und außgestanden / auch warumb er solche wieder freywillig quittiert. Überauß lustig / und männiglich nutzlich zu lesen."[92] Grimmelshausen versteht die Dichtung grundsätzlich als heilende Arznei für den Menschen, dessen „Krankheit" in der Verblendung durch irdische Lüste liegt, die ihn vom Schöpfer entfremden. Der Dichter soll ihn zur Umkehr führen und so vor einem verlorenen Leben bewahren.

---

[89] Vgl. Breuer, Dieter: Kommentar. In: Ders. (Hg.): Hans Jacob Christoffel von Grimmelshausen. Werke I – 1. Frankfurt am Main 1989, S. 714.

[90] Vgl. ebd., S. 794

[91] Vgl. Stein, Volkmar: Die Dichtergestalten in Eichendorffs „Ahnung und Gegenwart". Winterthur 1964, S. 55.

[92] Grimmelshausen, Hans Jacob Christoffel von: Der abentheurliche Simplicissimus Teutsch. In: Ders.: Werke I – 1. Hg. v. Dieter Breuer. Frankfurt am Main 1989, S. 11.

Die Mummelsee-Episode umfasst die Kapitel 10 bis 18 des fünften Buches von *Der Abentheuerliche Simplicissimus Teutsch*. Der Name „Mummel“ bezieht sich auf Seerosen, die auch als „Nixenblumen“ bekannt sind und den Geist der Ertrunkenen oder die Fischerseele symbolisieren. Im Volksglauben wird den Wassergeistern zugeschrieben, über Seen, Teiche, Flüsse und Quellen zu wachen, wobei das Pflücken dieser Blumen mit Bootsunfällen in Verbindung gebracht wird, die als Zeichen ihrer Macht gelten.[93] In dieser Episode schildert Grimmelshausen die im Mummelsee wohnenden Wassermännlein. Das Abenteuer im Wasserreich erscheint dabei nicht zwingend als etwas Bedrohliches oder Ungeheuerliches. Vielmehr ermöglicht die Begegnung mit dem Fremden eine vertiefte Erkenntnis des Eigenen. Der Abstieg ins Innere des Sees stärkt das Gottvertrauen des Protagonisten und offenbart die Vorstellung einer geordneten, harmonischen Schöpfung.[94] Hier werden die Wassergeister als „Sylphen“ bezeichnet – ein Begriff, der ursprünglich Luftgeistern vorbehalten ist. Die Dialoge mit dem Wasserfürsten und -könig zeigen die Wasserwesen als Meister der Kommunikation. Grimmelshausens Elementargeisterkonzept orientiert sich an Paracelsus, der sie als Teil einer umfassenden göttlichen Ordnung begreift. Am Ende zeigt sich: Das eigentliche Fremde liegt nicht in der Tiefe des Sees, sondern in der Entfremdung des Menschen von sich selbst.

Nicht nur Grimmelshausen, auch Barthold Hinrich Brockes zeigt eine tiefe Faszination für die sinnliche Welt und das Göttliche. In seiner Naturlyrik steht die Verbindung zwischen Mensch und Schöpfung im Zentrum, wobei die poetische Naturbeobachtung stets einen religiösen Unterton trägt. Gemeinsam ist beiden Autoren eine naturphilosophische Perspektive, die präzise, teils nahezu wissenschaftlich anmutet. Ein Beispiel für ästhetische Reflexion und vernunftgeleitete Wahrnehmung bietet Brockes' *Lehrgedicht vom Meer*,[95] in dem das lyrische Ich mit geistigen Augen in die Tiefe des Meeres blickt. In der poetischen Betrachtung wird die Natur nicht als bloßes Objekt beschrieben, sondern als geistiger Spiegel göttlicher Ordnung, in dem das lyrische Ich die Weisheit und Größe des Schöpfers erkennt.[96] Der erste Teil des Gedichtzyklus fungiert als programmatischer Eingang. Da die Tiefe des Meeres für das menschliche Auge unsichtbar bleibt, fordert das lyrische Ich dazu auf, mit den „imaginären Augen“ in den Abgrund zu blicken und die verborgenen Werke des Schöpfers zu bewundern: „Auf! laßt uns in Gedanken denn einst in des Meeres Abgrund steigen, / Um die daselbst

---

[93] Vgl. Bessler: Von Nixen und Wasserfrauen, S. 112.

[94] Vgl. Schmitz-Emans: Wasserkünste im Mummelsee. In: Dies.: Seetiefen und Seelentiefen, S. 73.

[95] Der Gedichtzyklus besteht aus vier Einzelgedichten und einem Schlussgedicht und entfaltet eine systematische Beschreibung des Meeres. Die Titel der ersten vier Teile lauten: *Betrachtung der Meeres-Tiefe*, *Die Fläche des Meeres im Sturm*, *Die Schönheit eines stillen Meeres* und *Von den Bewohnern des Wassers*. Vgl. Brockes, Barthold Heinrich: Lehrgedicht vom Meer. In: Ders.: Irdisches Vergnügen in Gott. 7. Teil. Hamburg 1743, S. 80–108.

[96] Vgl. Zimmermann, Christian von: „dieß wild und prächtig, und nütz- und schrecklich Element“: Barthold Hinrich Brockes' Lehrgedicht vom Meer im Irdischen Vergnügen in GOTT (VII, 1743). In: Cardanus. Jahrbuch für Wissenschaftsgeschichte, Bd. 8 (2012), S. 73–91, hier S. 81.

verborgene Werke, Dem, Der sie wirkt, zum Ruhm, zu zeigen.“[97] Durch die Distanz zwischen Beobachter und Beobachtungsobjekt wird die unmittelbare Wahrnehmung ersetzt, und nur in dieser Entfernung wird der Mensch in seiner natürlichen Fähigkeit zur vernünftigen Anschauung befähigt. Brockes integriert in diesem Zyklus die Physikotheologie und vermittelt, dass die Schönheit der Welt nicht Selbstzweck ist, sondern als Mittel zur menschlichen Gotteserkenntnis dient – selbst die chaotische Meerestiefe ist ein Beweis für göttliche Absichten.

Im ersten Teil beginnt die imaginäre Reise in die dunkle Tiefe des Meeres, wo sowohl gewaltige Brausen als auch Stille herrschen. Brockes spricht von der „Menge der feuchten Gegenwürfe“, einer Vielzahl zierlicher Kreaturen – Fische, Schmuck, Gewächse, Korallen, Perlmutter, Bergkristalle und mehr. Die Vielfalt der Unterwasserwelt spiegelt die Mannigfaltigkeit der Welt über der Wasseroberfläche wider.[98] Im zweiten Teil, *Die Fläche des Meeres im Sturm*, beschreibt Brockes den Sturm mit naturkundlicher Präzision. Durch Synästhesie stellt er die Bewegung der Wellen und deren Farbveränderung bildhaft dar. Auch die Lichtverhältnisse während des Sturms werden metaphorisch ausgedrückt. Die unaufhörliche Gewalt des Meeres wird durch seine ungestüme Macht, die eine „schreckliche Gestalt“ annimmt, noch verstärkt. Doch die Macht Gottes wird ebenfalls betont, da er in der Lage ist, „die wilde Wut zu zähmen“.[99] Das dritte Gedicht widmet sich der Schönheit des stillen Meeres und stellt eine gegensätzliche Ergänzung zum zweiten Teil dar. Das ruhige Meer erscheint sanft und majestätisch. Die Stille des Meeres nach dem Sturm bildet eine harmonische Einheit mit der Bewegung des Wassers. Das Meer wird als „entsetzlich-schön“ beschrieben, eine paradoxe Mischung aus Furcht und Anmut.[100] Der heitere Sonnenschein verleiht dem glatten Wasser eine herrliche, belebende Wirkung, sodass die Oberfläche des Meeres glänzend, hell und rein erscheint, fast wie ein „Himmelsspiegel“. Flut und Luft sind untrennbar miteinander verbunden. Die Wahrnehmung wird durch verschiedene Perspektiven verfeinert.[101] Im vierten Gedicht beschreibt Brockes die Fruchtbarkeit des Meeres, das trotz seiner bedrohlichen Natur lebensspendende Kreaturen hervorbringt, die für den Menschen von Nutzen sind.

---

[97] Brockes: Lehrgedicht vom Meer, S. 81.

[98] Vgl. ebd., S. 85.

[99] Vgl. ebd., S. 90.

[100] „Jetzt schwebt mein Blick, auf stillem Meer, in einem neuen Meer von Strahlen, / Die, durch die Luft, der Fluht Sapphir, mit güldnem Glanz und Schimmer, mahlen.“ In: ebd., S. 91.

[101] „Ein glatt-formierter Himmels-Spiegel. Es scheint, so weit die schärfsten Augen, / Auf dieses blaue Fluhten-Feld, den schnellen Blick zu lenken taugen, / Als wenn das Meer sich in dem Himmel, der Himmel sich im Meer verliehr.“ In: ebd.

3.2.1 Die Mummelsee-Episode in Grimmelshausens *Simplicissimus Teutsch* (1668/9)

Im 10. Kapitel des fünften Buches von *Der Abentheuerliche Simplicissimus Teutsch* berichten etliche Bauern von den wundersamen Erlebnissen rund um den Mummelsee. Simplicissimus betrachtet diese Erzählungen als Fabeln, da sie ihm zu unglaubwürdig erscheinen. Er begegnet ihnen mit der gleichen Skepsis wie dem Aberglauben an Hexen und den populären Glauben an Wundermittel seiner Zeit.[102] Die Geschichten über den Mummelsee, die die Bauern erzählen, entstammen dem Volksglauben. Zwei Beispiele sind: Erstens, ein Männlein vertreibt den braunen Stier in den See, und wenn dieser nicht zurückkehrt, soll ihm das Leid der Menschen widerfahren; zweitens, ein Jäger sieht das Männlein auf dem See sitzen und wird gewarnt, auf seine Schussabsicht zu verzichten, da ihm dann Reichtum zuteilwerden würde. Solche Entführungslegenden von Wassergeistern finden sich häufig in Sagen. Doch die Sylphen, die Grimmelshausen in seiner Mummelsee-Episode beschreibt, sind nicht von diesen Sagen inspiriert, sondern entstammen den Schriften von Theophrastus Paracelsus und Heinrich Kornmann, was sich auch im abweichenden Erzählmuster zeigt.[103]

Simplicius, getrieben von Neugier und dem Wunsch, ein neues, gottgefälliges Leben zu führen, erkundet den Mummelsee und dessen Bewohner. Mithilfe eines leuchtenden Steins, den ihm die Wassergeister schenken, kann er sich im Wasser bewegen und es wie Luft atmen. Er reist mit dem Fürsten des Mummelsees in den Mittelpunkt der Erde und besucht den prachtvollen Wasserpalast der Sylphen. Auf dem Weg erhält er tiefere Einblicke in deren Wesen und ihren Platz in der göttlichen Ordnung, wobei die Sylphen zwischen Menschen und Tieren stehen. Der Besuch ist jedoch eine Ausnahme, da die Wassergeister in der Regel keinen Kontakt zu Menschen pflegen. Sie sind besorgt wegen der Apokalypse und hoffen auf Antworten von Simplicius. Obwohl er ihnen die Wahrheit verschweigt und nur die positiven Aspekte des Menschenlebens schildert, wird er vom Wasser-König reich belohnt – mit einem Sauerbrunnen. Bei seiner Rückkehr auf die Erde jedoch verirrt er sich im Wald und trifft auf sechs Bauern. Als er sich zur Ruhe legt, verliert er den Stein, und die Feuchtigkeit unter ihm zeigt, dass der Sauerbrunnen auf seinem Hof nicht mehr möglich ist.

Schon der Name „Mummelsee“ regt Simplicius im 11. Kapitel zu tiefen Überlegungen über seine eigene Identität an. Er erkennt in ihm eine Symbolik: „Ich zwar sagte / der Teutsche Nahm Mummel-See gebe genugsam zu verstehen / daß es umb ihn / wie umb eine *Mascarade*, ein verkapptes Wesen seye / also daß nicht jeder seine Art so wol als seine Tieffe ergründen könne

---

[102] „[...] deren Relation ich dann mit grossem Lust zuhörte / wiewol ichs vor eitel Fabuln hielte / denn es lautete so lügenhafftig / als etliche Schwenck deß Plinii.“ In: Grimmelshausen: Der abentheurliche Simplicissimus Teutsch. Fünftes Buch. Kapitel X., S. 484.

[103] Vgl. Amersbach, Karl: Aberglaube, Sage und Märchen bei Grimmelshausen. I. Teil. Baden-Baden 1891, S. 20.

[...]“[104] Diese Reflexion verknüpft das geheimnisvolle Wesen des Mummelsees mit Simplicius’ eigenen Lebenswandel, der von vielen Veränderungen geprägt und ebenso schwer zu fassen ist. Die Suche nach der Tiefe des Mummelsees wird zur Metapher für die Ergründung des Lebens selbst. Angesichts der vielen Verluste und verpassten Chancen in seinem Leben – wie der Tod seiner Eltern und sein verschwenderisches Verhalten – fällt es ihm schwer, der Trauer zu entkommen, was ihn ins Selbstmitleid führt. Doch erst als er das Gespräch der „Weinbeißer“ belauscht, erwacht eine neue Perspektive in ihm. Von außen angestoßen, verändert sich sein Lebensziel:

> daß ich alle [...] schwere Gedancken [...] auß dem Sinn schlug. Ich resolvirte mich / weder mehr nach Ehren noch Geld / noch nach etwas anders das die Welt liebt / zu trachten; ja ich name mir vor zu philosophiren / und mich eines gottseligen Lebens zu befleissen / zumalen meine Unbußfertigkeit zu bereuen / und mich zu befleissen / gleich meinem Vater seel. auff die höchste Staffeln der Tugenden zu steigen.[105]

Breuer zufolge könnte Simplicissimus sich in die Gestalt des Naturforschers Elias Georg Loretus verwandelt haben, der im Mai 1666 den Mummelsee besuchte und darüber an den Universalgelehrten Athanasius Kircher berichtete. Loretus’ Bericht wurde später in die zweite Auflage von Kirchers *Mundus subterraneus* (1678) aufgenommen, das auch einen anonymen Kupferstich des Mummelsees enthält.[106] Zuvor hatte Simplicius’ Ziehvater ihm von einer solchen Untersuchung abgeraten, da dieser in weltliche Belange versunken war. Doch Simplicius ließ sich nicht beirren und begab sich mit protowissenschaftlichem Eifer an die Erforschung des Mummelsees. Unter Zuhilfenahme geometrischer Messmethoden ermittelte er die Länge und Breite des Gewässers. Zur Überprüfung der Sage warf er Steine in den See, und nachdem er mehr als dreißig Steine versenkt hatte, brach ein Gewitter los. Die „kohlschwarze“ Farbe des Wassers, die Zahl 30 und der Stein verweisen auf den mythologischen Komplex des „Saturn“, der mit Melancholie assoziiert wird.[107] Schließlich erscheinen die Sylphen, die anfangs froschartig wirken, sich jedoch bei näherer Betrachtung immer mehr menschlichen Formen annähern, was bei Simplicius Entsetzen hervorruft.

> [...] sondern sahe sehr weit gegen den abyssum etliche Creaturen im Wasser herum fladern / die mich der Gestalt nach an Frösch ermahnten / und gleichsam wie Schwermerlein auß einer auffgestiegenen Raquet, die im Lufft ihr Würckung der Gebühr nach vollbringt / herumb vagirten; und gleich wie sich dieselbige mir je länger je mehr näherten / also schienen sie auch in meinen Augen je länger je grösser / und an ihrer Gestalt den Menschen desto ähnlicher; weßwegen mich dann erstlich eine

[104] Grimmelshausen: Der abentheurliche Simplicissimus Teutsch. Fünftes Buch. Kapitel XI., S. 487.

[105] Ebd., S. 489.

[106] Vgl. Breuer: Kommentar, S. 959.

[107] Vgl. ebd., S. 960.

> grosse Verwunderung / und endlich weil ich sie so nahe bey mir hatte / ein Grausen und Entsetzen ankam: Ach! Sagte ich damal vor Schrecken und Verwunderung zu mir selber / und doch so laut / [...] / wie seynd die Wunderwerck deß Schöpffers auch so gar im Bauch der Erden / und in der Tieffe deß Wassers so groß![108]

Einer der Sylphen fragt Simplicius, wann er selbst ins Zentrum der Erde reisen wolle, um seine Neugier zu stillen – ein Streben, das bei Paracelsus als Tugend gilt. Daraufhin überreicht ihm der Fürst des Mummelsees einen bunten, smaragdgrünen Stein, ein „Cleinod", das mit Maria und Christus assoziiert ist und heilende Wirkung gegen Melancholie haben soll. Der Stein ermöglicht das Atmen unter Wasser. An der Oberfläche empfindet Simplicius dagegen Beklemmung und taucht zurück in die Tiefe, wo er sich erholt.[109] Die Unterwasserfahrt des Helden unter Zurücklassung der Diener ist ein vertrautes Motiv des barocken Illusionstheaters.[110] Da Simplicius' Ziehvater seine Verzückung und die Wassergeister gesehen hat, verbreitet er die Geschichte, die viele für Fabeln halten. Die Reaktionen reichen von Mutmaßungen über Wahnsinn bis hin zum Gerücht, der Vater habe ihn ermordet – eine Anspielung auf den Kronos-Mythos. Der „melancholische Humor" verweist deutlich auf Simplicius' melancholischen Charakter.

Im folgenden Kapitel berichtet der Wasser-Fürst über Herkunft und Wohnort der Sylphen im Zentrum der Erde. Die Reise dorthin dauert nur eine Stunde und gilt dank des erhaltenen Steins als ungefährlich. Auf Simplicius' physikotheologische Frage nach dem Sinn göttlicher Schöpfung antwortet der Fürst mit drei Gründen: Alle Gewässer seien unterirdisch miteinander verbunden, entstammten dem Abgrund der Erde und dienten der Versorgung – etwa durch Brunnen –, schließlich lebten in ihnen vernunftbegabte Geschöpfe Gottes. Dabei verweist er auf die Heilige Schrift. Auf Simplicius' Frage nach dem Wesen der Wassergeister erklärt der Fürst, sie seien keine Geister, sondern sterbliche, vernunftbegabte Wesen – ein Mittlerwesen zwischen Mensch und Tier – wie der Mensch selbst als Mittler zwischen Engel und Tier erscheint. Sie unterlägen Zeitlichkeit, nicht Ewigkeit, besäßen aber Freiheit, Verstand und Kunstfertigkeit, ohne Sünde, Krankheit oder Strafe zu kennen. In Abweichung von Paracelsus sind sie bei Grimmelshausen unverwundbar. Auch Geburt und Zeugung erfolgen ohne Schmerz oder Lust – ein Rückgriff auf augustinische Vorstellungen vom paradiesischen Zustand. Bereits das Titelkupfer verweist auf die Mühe des Menschen, die Elemente zu durchqueren – ein Kontrast zur leichten Bewegung der Wassergeister.

---

[108] Grimmelshausen: Der abentheurliche Simplicissimus Teutsch. Fünftes Buch. Kapitel XII., S. 492.

[109] „[...] und brauchte auß Krafft deß Steins den ich bey mir hatte / im Athmen das Wasser / an statt der Lufft / ich konte auch gleich so wol als die Wasser-Männlein mit geringer Mühe im See herumb webern / massen ich mich mit denselben in Abgrund hinab thät / so mich an nichts anders ermahnte / als wenn sich ein Schaar Vögel mit umbeschweiffen auß dem obersten Theil der temperirten Lufft gegen der Erden nider läst." In: ebd., S. 493.

[110] Vgl. Breuer: Kommentar, S. 961.

> [...] gegen der Freyheit / deren er sich gerühmt / sey die Freyheit deß allergrösten Monarchen unter uns irdischen Menschen gar nichts [...] dann sie könten weder von uns noch andern Creaturen getötet / noch zu etwas unbeliebigem genötigz / viel weniger befängnust werden / weil sie Feuer / Wasser / Lufft und Erde ohn einige Mühe und Müdigkeit (von deren sie gar nichts wüßten) durchgehen könten.“[111]

Auf Simplicius' Frage, ob die Sylphen den Menschen an Würde überlegen seien, antwortet der Wasserfürst mit Nein: Nur der Mensch ist zur ewigen Seligkeit bestimmt und vermag Gottes Angesicht zu schauen. Dass viele dennoch verdammt seien, liege nicht an Gott, sondern an der freien Entscheidung des Menschen, sich seinen triebhaften Begierden hinzugeben. Grimmelshausen greift hier die Theodizee-Frage auf und beantwortet sie im Sinne augustinischer Gnadenlehre. Im 14. Kapitel erklärt der Wasserfürst, dass die Sylphen die in die Seen geworfenen Steine wieder herausholen, da diese ihre unter Wasser gelegenen Bauten gefährden und die Quellen verstopfen könnten, was das Weltgleichgewicht bedroht. Das Gewitter, das nach dem Werfen folgt, soll den Mutwillen der Menschen abschrecken. Auf Simplicius' Frage nach den Unterschieden der Wasserarten antwortet der Fürst, dass diese durch natürliche Ursachen wie Steine, Metalle und Mineralien bedingt sind. Die Frage nach den Ursachen sei theologisch verankert, da der Mensch die Werke Gottes erkennen und für die Schöpfung danken soll. Simplicius' säkulare Verwunderung über die Natur steht im Gegensatz zur theologischen Verwunderung der Sylphen über die Folgen menschlicher Entscheidungsfreiheit.[112]

Im 15. Kapitel wird Simplicius zum Wasser-König geführt. Er ist beeindruckt von der Majestät des Königs und bemerkt die schwebenden Fürsten der Weltmeere sowie Ebenbilder der menschlichen Bevölkerungsgruppen, die auch im Wasser existieren – eine Anspielung auf Augustinus' Vorstellung vom friedlichen Zusammenleben der Nationen. Der Wasser-König spricht „gut Teutsch“ mit Simplicius, wobei die Naturwesen in einer universellen Natursprache kommunizieren, die allen Menschen verständlich ist. Schnell wird deutlich, dass Menschen und Elementargeister unterschiedliche Weltbilder haben. Auf die Frage des Königs, warum die Menschen Steine geschickt haben, erklärt Simplicius, dass es auf der Erde üblich sei, bei einer verschlossenen Tür zu klopfen. Anders als bei Paracelsus, dessen Nymphen alle zukünftigen Dinge wissen, bittet der Sylphenkönig Simplicius, ihm über den Glauben auf der Erde zu berichten, um das Schicksal vorauszusagen. Er möchte wissen, ob der christliche Glaube noch existiert. In einer satirischen Wendung lügt Simplicius, indem er eine utopische Welt malt, in der nur tugendhafte Menschen existieren – sowohl Geistliche als auch Kaufleute und Wirte, die alle frei von negativen Begierden sind. Am Ende fordert der König die Wahrheit, die Simplicius

[111] Grimmelshausen: Der abentheurliche Simplicissimus Teutsch. Fünftes Buch. Kapitel XIII., S. 499.

[112] Vgl. Breuer: Kommentar, S. 965.

ihm sarkastisch mitteilt.[113]

Nachdem der König Simplicius' Erzählungen gehört hatte, befiehlt er, ihn zurück auf die Erde zu bringen, gestattet ihm jedoch vorher noch, das Wasserreich zu besichtigen. Als Belohnung für seine Neugier soll Simplicius etwas mit auf die Erde nehmen. Simplicius wünscht sich einen Gesund-Brunnen für seinen Hof. Ein Wasser-Männlein erwähnt die Feuer-Kur, die Verjüngung verspricht. Simplicius bedankt sich und bekräftigt seinen Wunsch nach einem Sauerbrunnen.[114] Im Zentrum der Erde angekommen, sieht Simplicius, wie der Wasser-König mit seinen Prinzen friedlich Perlen wie Eier isst, während der Mummelsee als metaphysisches Fenster fungiert, das Licht und Vernunft in die tiefe, stille Welt des Wassers strahlt. Der König ist von Simplicius' Bescheidenheit beeindruckt, da er keine Edelsteine fordert, und zieht voreilig den Schluss, dass Christen nicht geizig sind. Er überreicht ihm einen farbvariierenden Stein, der auf der Erde einen Sauerbrunnen erzeugen wird.

Auf der Rückreise hegt Simplicius jedoch den Gedanken, mit diesem Brunnen reich zu werden, was später als unchristlicher Eigennutz bestraft wird. Schließlich erreicht er die Erde, froh über seinen „Lapide".[115] Er verirrt sich im Wald, da er mit dem Gedanken an den Sauerbrunnen beschäftigt ist, und begegnet sechs Bauern, die sich vor ihm fürchten, weil er in schwarzem Trauergewand erscheint. Als er sich als „fahrender Schüler" vorstellt, beruhigen sich die Bauern, was auf das Motiv aus Hans Sachs' Fastnachtsspiel[116] und die Quellen von Paracelsus anspielt, wobei die Episode Fragen zur Identität und zum unbeständigen Leben aufwirft. Simplicius setzt schließlich seinen Sauerbrunnen an einem falschen Ort und verliert ihn, woraufhin er sich in ein Gespräch mit den Bauern verwickelt, die ihn für einen Krieger halten und ihn beinahe ermorden wollen. Nachdem er sie mit Drohungen und Lügen manipuliert, um seinen Weg fortzusetzen, erkennt er, dass seine Wallfahrt letztlich vergeblich war, was das vergebliche Streben nach Gewinn symbolisiert.[117]

---

[113] „Keiner erzörnt sich über den andern / weil sie wissen / daß Christus vor alle gelitten und gestorben: Man höret von keiner Unkeuschheit / oder unordentlichen fleischlichen Begierden [...] Da ist keine Trägheit im Gottesdienst [...]" In: Grimmelshausen: Der abentheurliche Simplicissimus Teutsch. Fünftes Buch. Kapitel Kapitel XV., S. 509.

[114] „diese Cur sey mir als einem Colerico, zu hitzig; mir würde nichts lieber seyn / als wann ich meinen Mit-Menschen eine heilsame rare Quell mit mir auff den Erdboden bringen könte / welches ihnen zu nutz / ihrem König aber zur Ehr: mir aber zu einem unsterblichen Nahmen / und ewigem Gedächtnuß gereichen würde […]" In: Grimmelshausen: Der abentheurliche Simplicissimus Teutsch. Fünftes Buch. Kapitel XVI., S. 514.

[115] Vgl. ebd., Kapitel XVII., S. 517.

[116] Es handelt sich um das Fastnachtspiel *Der fahrende Schüler im Paradies* von Hans Sachs. Vgl. Breuer: Kommentar, S. 973.

[117] Vgl. Grimmelshausen: Der abentheurliche Simplicissimus Teutsch. Fünftes Buch. Kapitel XVIII., S. 520–523.

3.2.2 Utopie und Science Fiction

Kraft interpretiert die Mummelsee-Episode als eine frühneuzeitliche Utopie, die das Spannungsfeld zwischen der statischen Idealwelt und der Notwendigkeit von Veränderung aufzeigt. Er hinterfragt, ob eine solche Utopie mit den zeitgenössischen Vorstellungen von menschlicher Natur nach dem Sündenfall vereinbar ist, und hebt hervor, dass Elementarwesen als Ausweg dienen. Frühneuzeitliche Utopien werden oft auf abgelegenen Inseln verortet und holen die ideale Welt aus der Transzendenz in die Gegenwart, wobei sie die Frage nach der Veränderbarkeit der realen Verhältnisse behandeln. Die Mummelsee-Episode basiert auf einem vormodernen Naturverständnis und stellt eine Weltordnung dar, die sich immanent begründet.[118] Er erläutert verschiedene Verständnisse des Begriffs „Seele“: In der platonischen Tradition ist sie die unsterbliche Kraft, die den Körper belebt; im aristotelischen Modell gibt es verschiedene Grade der Beseelung, wobei nur der Mensch eine Vernunftseele besitzt; im Christentum ist die Seele exklusiv dem Menschen zugeordnet und wird von Gott im Moment der Empfängnis erschaffen. Im Mittelalter und der frühen Neuzeit wird der Seelenbegriff oft auf Tiere angewendet, jedoch nur ihre sterbliche Seele anerkannt, während die unsterbliche Seele mit Vernunftfähigkeit verknüpft ist und nur dem Menschen zukommt.[119]

In der Literatur gibt es Fabelwesen, die einerseits als vernunftfähig gelten, andererseits jedoch keine ewige Seele besitzen. Grimmelshausens Mummelsee-Episode stellt ein solches Gedankenexperiment dar, das auf Paracelsus’ *Liber de nymphis* basiert. Paracelsus beschreibt Elementargeister als von Gott parallel zum Menschen erschaffene, übermenschlich begabte Wesen, die jedoch keine unsterbliche Seele haben. Sie sind sterblich und verschwinden mit ihrem Tod. Als Mangelwesen versuchen sie, sich mit einem Menschen zu verbinden, um eine Seele zu erlangen, wie es besonders bei den weiblichen Wassergeistern der Fall ist. Die Mummelsee-Episode thematisiert die Konzeption des Selbst im Spannungsfeld zwischen Diesseitigkeit und Transzendenz. Die vernunftbegabten, aber seelenlosen Elementarwesen konfrontieren dem Protagonisten mit der Endlichkeit menschlicher Existenz. Nach der Abkehr von erotischen Bindungen und der Übergabe seines Besitzes an die Zieheltern zieht sich Simplicius schrittweise aus der gewaltgeprägten Welt zurück. Die Reise zum real existierenden Mummelsee, trotz der Warnung seines Ziehvaters, führt ihn in eine utopische Gegenwelt, die auf der Hohlwelttheorie Athanasius Kirchers basiert und ein unterirdisches, miteinander verbundenes Weltsystem imaginiert.

---

[118] Vgl. Kraft, Stephan: Die Mummelsee-Episode in Grimmelshausens „Simplicissimus Teutsch“ und die Gegenwart der frühneuzeitlichen Utopie. In: Johannes Lehmann und Stefan Geyer (Hg.): Aktualität – zur Geschichte literarischer Gegenwartsbezüge vom 17. bis zum 21. Jahrhundert. Hannover 2018, S. 177–193, hier S. 178.

[119] Vgl. ebd., S. 180.

Grimmelshausens unterirdische Wasserwelt wird als von Sylphen bevölkert vorgestellt, deren Aufgabe darin besteht, die Wasserläufe instand zu halten – eine Erklärung für das Unwetter nach menschlichem Eingreifen in den Mummelsee. Im Unterschied zu Paracelsus erscheinen die Sylphen bei Grimmelshausen trotz leichter Verschiebungen ebenfalls als defizitäre Wesen, denen jeder Ausweg aus ihrer Mangelsituation verwehrt bleibt. Ihr Reich wird gleichwohl als utopisch inszeniert: frei von Krankheit, Schmerz und Sündenfall, geordnet durch einen rein funktionalen König, in dauerhafter Harmonie und ohne Sprachbarrieren – eine ideale, aber letztlich endliche Welt. Das gesellschaftliche Modell der Sylphen zielt auf kollektive, diesseitige Ewigkeit, im Gegensatz zur individuell verstandenen, jenseitigen Erlösungsvorstellung der Menschen. Ihre Existenz ist auf den Fortbestand der Gemeinschaft und die Erfüllung einer klaren Aufgabe – die Versorgung der Erde mit Wasser – ausgerichtet. Trotz ihrer utopischen Ordnung leben sie in Angst vor dem Weltende, das für sie die endgültige Auslöschung bedeutet. Daher suchen sie den Kontakt zu Simplicius, um aus seinem Wissen den Stand der apokalyptischen Bedrohung abzuleiten – ein Ausdruck ihres Eigeninteresses und ihrer existenziellen Unsicherheit.

Das Sylphenreich erscheint als utopische Gegenwelt, in der das individuelle Glück nur durch kollektive Harmonie möglich ist. Simplicius' Lüge über den Zustand der Welt offenbart die moralische Verderbtheit der Menschen und zugleich die Ohnmacht individueller Wahrheit in einer auf Selbstbezogenheit beruhenden Gesellschaft. Die Sylphen verkörpern eine alternative Existenzform, deren Ziel kollektive Ewigkeit ist – doch bleibt diese Utopie ambivalent: Ihre Existenz ist diesseitig, ihre Handlungen haben keinen Einfluss auf ihr Schicksal, ein Jenseits ist ihnen verwehrt. Ironischerweise hängt ihr Untergang vom Handeln der Menschen ab. Daher verlegt die Mummelsee-Utopie die Idee eines besseren Daseins aus der Transzendenz ins Diesseits, bleibt dabei jedoch skeptisch: Die immanente Veränderung erscheint weder realisierbar noch gewaltfrei. Wie die ironisch gebrochene Jupiterepisode zeigt, führen Heilsversprechen ins Absurde.[120] Auch die Sylphen leben in einer prekären Stabilität, die ihnen durch Immanenz ermöglicht, aber letztlich keine Rettung bietet. Ihre Existenz ist ein bedrückendes Ideal – ein utopischer Entwurf ohne Hoffnung auf Jenseits oder gerechte Erlösung.

Schmitz-Emans interpretiert die Welt der Wassergeister als eine schönere, aber dennoch analog zur menschlichen Lebenswelt organisierte Gegenwelt, die durch universelle Gesetzmäßigkeiten verständlich wird. Das Unterwasser-Abenteuer des Helden hat eine

[120] In der Jupiterepisode (Buch III) entwirft ein Phantast die Idee eines deutschen Helden, der im Alleingang eine neue Weltordnung errichten soll – notfalls mit Gewalt. Die Ironie: Der vermeintliche Retter scheitert schon an Kleinigkeiten wie der Bekämpfung von Flöhen. Vgl. Grimmelshausen, Der abentheurliche Simplicissimus Teutsch. Drittes Buch. Kapitel III.–VI., S. 252–266.

autoreflexive Dimension, in der die Wahrheit von Legenden verteidigt wird. Die Darstellung der Naturphänomene als anthropomorph zeigt die Verbindung zwischen Mensch und Natur. Das Abenteuer führt zu einer tieferen Erkenntnis über das Wesen der Natur und moralische Wahrheiten, wobei der Name des Mummelsees die Vergänglichkeit des Lebens betont. Die Sylphen, als von Gott erschaffene Wesen, spiegeln die Gültigkeit der göttlichen Weltordnung wider.[121] Das Unterwasser-Reich reflektiert die hierarchische Ordnung der Geschöpfe Gottes, was auch die Struktur der verschiedenen Völker und Rassen unter Wasser umfasst. Die Aufteilung der Menschen in Nationen wird somit als göttlich gewollt interpretiert, wobei die Vielfalt der Kulturen nicht als chaotische Verwirrung, sondern als eine komplexe, ordnende Struktur verstanden wird.

Grimmelshausen kontrastiert die Menschenwelt und das Wasser-Reich durch Sprache: Im Unterwasserreich herrscht eine universelle Sprache ohne Verständigungsprobleme, die die Wasserwesen vor der babylonischen Sprachverwirrung schützt. Simplicius bemerkt diese Sprache nicht, was die Entfremdung der Menschen von ihrem Ursprung verdeutlicht. Grimmelshausen stellt einen „Zustand vor Babel“ dar, in dem die sprachliche Einheit noch besteht. Der Übersetzungsprozess erfolgt automatisch, sodass der Wasser-König in „fein Teutsch“ spricht. Schmitz-Emans zitiert Julius Georg Schottel, der das Deutsche als widerstandsfähig gegen sprachliche Korruption betrachtet, und interpretiert Grimmelshausens Unterwasserreich als ein Sprachparadies.[122] In der Mummelsee-Episode wird das Fremdsein thematisiert, wobei die Sylphen als göttliche Spiegelbilder der Menschen auftreten. Während die Menschenwelt von Verfall geprägt ist, bleibt das Reich der Sylphen zeitlos und harmonisch. Das Fremdsein der Sylphen resultiert daraus, dass die Menschen sich von ihrem Ursprung und der göttlichen Ordnung entfremdet haben. Der Roman behandelt die Geschichtlichkeit der Welt und zeigt, dass die Vorstellung einer Rückkehr zu einem ursprünglichen Zustand oder einer universellen Sprache utopisch ist. Die Begriffe „heimisch“ und „fremd“ verlieren ihre absolute Bedeutung, wobei das Fremde im Mummelsee-Abenteuer in das Vertraute integriert wird, um die Relativität aller Weltordnungen zu verdeutlichen.

Das Sylphen-Reich lässt sich als Heterotopie im Sinne Foucaults begreifen, da sie reale Orte und Wissensstrukturen hinterfragt und umkehrt. Laut Robert fungiert der Ort des Mummelsees als Spiegel für das Diskurswissen seiner Zeit, das von Aberglauben und Halbwissen geprägt ist. Der fiktionale Text inszeniert Wissen als geselliges, narrativ geformtes Gespräch, wobei die Neugierde des Protagonisten die treibende Kraft der Handlung darstellt. Die Episode fungiert auch als physikotheologischer Gottesbeweis, indem die Reise zum Mittelpunkt der Erde den Geist der Natur und der Erzählung offenbart. Das Wissen über die

[121] Vgl. Schmitz-Emans: Wasserkünste im Mummelsee, S. 74–76.

[122] Vgl. ebd., S. 79.

Elementargeister, hier von den Sylphen repräsentiert, wird als wiederaufgelebtes, aber veraltetes Wissen dargestellt, das mit der kritischen Neugier des Protagonisten und der spirituellen Kontemplation über die Schöpfung verbunden ist.[123] Grimmelshausen kann als „Vordenker der ökologischen Idee“ angesehen werden, da er eine globale Perspektive auf Naturprozesse, insbesondere Wasserflüsse, entwickelt. In seiner Darstellung hat jedes Element der Natur einen bestimmten Zweck, der zur Balance beiträgt. Die Quellen, die die Unterwelt mit der Oberwelt verbinden, symbolisieren die universelle Vernetzung der Natur. Grimmelshausen formuliert durch die ethnologische Vielfalt das Ideal einer globalen Verantwortung. Das gescheiterte Vorhaben, die Naturkräfte ökonomisch zu nutzen, zeigt, dass Wissen nicht immer in materielle Gewinne umgesetzt werden kann. Diese Vision globaler Wasserflüsse entspricht Athanasius Kirchers Konzept des „Mundus Subterraneus“, das unterirdische, verbundene Wasserspeicher beschreibt und moderne, vernetzte Denkansätze zur globalen Kommunikation und Wissensdynamik vorwegnimmt.[124]

In der Mummelsee-Episode entmystifiziert Grimmelshausen die Tiefe, indem er die Sylphen als vernünftige, menschlich geprägte Wesen darstellt und so eine „literarische Remythisierung“ der Natur vornimmt. Während Kircher das Unsichtbare rationalisieren wollte, zeigt Grimmelshausen, wie schwierig es ist, über das Innerweltliche zu schreiben. Der Übergang von religiösem Wissen zu wissenschaftlicher Erkenntnis wird als epistemische Transformation dargestellt, bei der Ekstase und Vision zu Wissensformen werden.[125] Die Sylphen, die das wahre „Tiefwissen“ verkörpern, dienen als Medium des Gottesbeweises und spiegeln eine ordnende Vernunft wider. Im Kontrast zur „Denatürlichkeit“ des Menschen betont der Roman, dass auch Tiere vernünftig handeln können, was eine Reflexion über die menschliche Natur und den Erlösungsprozess anregt.

Belkin zeigt, dass Grimmelshausen in dieser Episode auf naturkundliche Quellen zurückgreift und empirische Methoden integriert. Simplicius misst, prüft, schmeckt – doch die Rationalität reicht nicht aus, um das Wesen des Sees zu ergründen. Erst der Smaragdstein eröffnet eine religiöse Dimension, in der das Mineral als Träger eines geheimen Sinns erscheint. Der Sylphenfürst ordnet die Stoffe systematisch nach mineralogischen Kategorien – ein Ausdruck naturwissenschaftlichen Denkens. Zugleich ironisiert Grimmelshausen das Verhältnis von Schein und Sein, indem er Edelsteine des Untergrunds mit irdischen

[123] Robert, Jörg: Mummelsee und Mundus subterraneus: Tiefwissen bei Grimmelshausen und Athanasius Kircher. In: Dorothee Kimmich und Sabine Müller (Hg.): Tiefe. Kulturgeschichte ihrer Konzepte, Figuren und Praktiken. Berlin/Boston: De Gruyter 2020, S. 95–125, hier S. 102–110.

[124] Vgl. ebd., S. 112–115.

[125] Vgl. ebd., S. 118–120.

Wackersteinen gleichsetzt:[126] „[...] und andere viel seltzamere Meerwunder die ich nicht all erzehlen kan / der Boden lag überall mit Smaragden [...] und andern dergleichen Steinen überstreit / gemeiniglich in der Grösse / wie bey uns Wackenstein / so hin und her [...] ligen [...]“[127] Grimmelshausen entwirft eine poetische Tiefengeologie, die sich auf naturkundliche Autoritäten wie Garzoni stützt.[128] Gegen Simplicius' Vorstellung eines hohlen Erdinneren setzt der Text ein mineralogisch fundiertes Weltbild. Die Klassifikation der Stoffe folgt einem erkenntnisorientierten Ordnungsschema, das Beobachtung als zentrale Erkenntnisquelle privilegiert. Simplicissimus' Abstieg wird so zur Allegorie des naturphilosophischen Erkenntniswegs: Die Tiefe der Natur ist nur über empirische Erfahrung zugänglich – ein Zeichen frühmoderner Wissenschaftlichkeit.

Im Text verbindet Grimmelshausen empirische Naturerkenntnis mit naturphilosophischer Deutung: Mineralien und Metalle erscheinen als lebendige Träger heilsamer Kräfte und sittlicher Tugenden. Der dem Helden überreichte Stein symbolisiert diese Verbindung von Stofflichkeit und Wirkkraft – seine Berührung mit der Erde lässt eine Heilquelle entspringen. Neben der Wasser- steht auch die Feuerkur im Zentrum, verkörpert durch den Salamander als mythische Gestalt des Elements. Simplicius' Ablehnung dieser Therapie verweist auf Grimmelshausens Distanz zur vormodernen Humoralpathologie und zur paracelsischen Universalmedizin. Anerkannt wird allein eine Naturmedizin, die an moralische Integrität gebunden ist: Weil Simplicius lügt, verliert er die Quelle – ein Sinnbild für die heillose Verfassung des Menschen. Simplicius verkennt, dass der Sylphen-König Naturphänomene nicht allein naturgesetzlich, sondern auch als Ausdruck göttlicher Ordnung deutet. Seine erkenntnishungrige Neugier wird als „fürwitzige Importunität“ getadelt – eine übergriffige Haltung, die Strafe nach sich ziehen kann. Die doppelte Verwunderung („daß er sich über meine Verwunderung verwunderte“) verweist auf die Grenzen menschlicher Erkenntnis.

Der smaragdgleiche Wunderstein fungiert als Schwellenzeichen zum Mirakel der Naturwelt. Während Simplicius in seiner Naturbetrachtung sogar das Sterben relativiert, verweist der Mummelsee-König auf die theologische Dimension: Das Sterben ermöglicht die Schau des Höchsten. So verfehlt Simplicius das eigentliche Ziel seiner philosophischen Reise – die Gottsuche und geistige Läuterung. Der vom Wasser-König überreichte Sauerbrunnen fungiert als „Probierstein“ moralischer Integrität: Die Wirkkraft des Quell-Edelsteins ist an die Rechtschaffenheit des Menschen gebunden – Materie und Geist stehen in unauflöslichem Zusammenhang. Wie Edelsteine im Feuer gereinigt werden, so bedarf auch der Mensch der

---

[126] Vgl. Belkin, Johanna: Ein natur- und quellenkundlicher Beitrag zur Mummelsee-Episode im Simplicissimus. In: Rolf Tarot (Hg.): Simpliciana. Schriften der Grimmelshausen-Gesellschaft IX (1987). Zürich 1987, S. 101–138, hier S. 102–111.

[127] Grimmelshausen: Der abentheurliche Simplicissimus Teutsch. Fünftes Buch. Kapitel VXI., S. 511.

[128] Vgl. Belkin: Ein natur- und quellenkundlicher Beitrag, S. 112f.

Läuterung. Doch Simplicius verkennt die theologische Tiefendimension trotz anfänglicher Ergriffenheit; am Ende verliert er den Brunnen und resümiert resigniert, dass ihm „nichts als müde Bein“ von seiner Reise geblieben sei. Seine Rückkehr markiert nicht geistige Erhebung, sondern das Rückfallen in jene unreflektierte Naturverhaftetheit, die schon den Ziehvater bestimmte – seine Wallfahrt bleibt unvollendet.

Belkin erläutert, dass sich in der Analyse der Mineralienstellen der Mummelsee-Episode ein ambivalentes Weltbild offenbart: Grimmelshausens Text tendiert einerseits zu empirischer Naturerkenntnis, andererseits bewahrt er tradierte philosophisch-theologische Deutungsmuster. Neben naturwissenschaftlichem Interesse treten phantastische und kuriose Elemente, etwa wenn der Sylphen-König Perlen wie rohe Eier austrinkt – ein Motiv, das aus der mittelalterlichen Heilkunde stammt, zugleich jedoch ironisch gebrochen wird durch den Zusatz, sie „fütterten“, wie die Bauern sagen. Übersteigerte Größenverhältnisse, wie korallenartige Bäume, verstärken die märchenhafte Anmutung, ohne die kritische Distanz aufzugeben. Simplicissimus’ Verzicht auf einen der allgegenwärtigen Edelsteine signalisiert die Absage an eine rein imaginierte Naturkunde – ein doppelter Kommentar, der Grimmelshausens aufgeklärten Zugriff ebenso wie seine poetische Ironie bezeugt.[129] Grimmelshausen begrenzt das Fantastische zugunsten einer naturphilosophischen Perspektive, die auf Beobachtung und Erfahrung fußt. Sein Naturbild oszilliert zwischen frühaufklärerischem Erkenntnisstreben und theologischer Deutung – stets der Idee verpflichtet, dass das Wunder nur im Rahmen des Erkennbaren wirksam sein kann. Die Vorstellung, dass Natur und ihre Heilkraft an die Rechtschaffenheit des Menschen gebunden sind, erfährt auf der Kreuzinsel ihre konsequente Weiterführung, wo sich die Einheit von Natur, Theologie und menschlicher Erkenntnis erstmals vollendet zeigt.[130]

Eickmeyer sieht in der Mummelsee-Episode ein Beispiel für deutsche Science Fiction. Er ordnet das Werk sowohl dem phantastischen Reiseroman als auch der Science Fiction zu. Die Struktur des Schelmenromans, gekennzeichnet durch die Reise des Protagonisten, sowie utopische Elemente sind deutlich erkennbar. Simplicius’ Lebensreise bewegt sich zwischen einer Kindheits-Utopie und der Kreuzinsel, auf der er als Einsiedler ein utopisches Christentum lebt. Eickmeyer bezeichnet den Roman als eine „naturwissenschaftlich-technisch akzentuierte Sonderform der utopischen Erzählprosa“ und untersucht, wie die Mummelsee-Episode in die Kategorie der Science Fiction passt. Wichtige Merkmale dieser Gattung sind empirische Welterfahrung, ein analytischer Zugang zur Natur und technische Entwicklungen. Daher scheint die frühe Neuzeit dem 19. und 20. Jahrhundert näher zu stehen als dem Mittelalter, da sie von der naturwissenschaftlichen Revolution und dem Beginn der modernen

[129] Vgl. ebd., S. 121.

[130] Vgl. ebd., S. 126.

Wissenschaftskultur geprägt war.[131] Bacon grenzt in der *Advancement of Learning* die Wissenschaft von der aristotelischen Physik und Alchemie ab, was sich in der Science Fiction widerspiegelt, die das Übernatürliche durch wissenschaftliche Methoden erklärbar macht. Neben dem naturwissenschaftlichen Hintergrund erfordert Science Fiction eine narrative Struktur, die das Wissenschaftsverständnis Bacons widerspiegelt.[132]

Meines Erachtens weist Grimmelshausens Mummelsee-Episode narrative Züge auf, die eine Zuordnung zur Science Fiction ermöglichen: Die strukturierte Erzählweise erweckt den Eindruck vollständiger Information, und der Einsatz wissenschaftlicher Verfahren wie Messen und Beschreiben markiert das Genre. Simplicissimus' „kognitive Leidenschaft" äußert sich in seiner forschenden Haltung – etwa in der Überprüfung überlieferten Sagen und der Verwendung von Begriffen wie „Verifikation" und „Materialprüfung". Bemerkenswert ist, dass Simplicius die Sylphen zunächst als „Creaturen" wahrnimmt, bevor er ihre Menschenähnlichkeit erkennt. Die entscheidende Genrezuordnung erfolgt jedoch durch die Erklärung des Übernatürlichen durch den Wasserfürsten, der das Sylphenreich als geologisch notwendig und göttlich geordnet beschreibt – wodurch das Wunderbare in die natürliche Schöpfung überführt wird. Die Darstellung des Reichs als idealer Staat sowie die Kritik an der menschlichen Entfremdung von der Natur spiegeln Grimmelshausens naturwissenschaftliches und naturphilosophisches Denken wider und machen den Text zu einem frühen Beispiel der Science Fiction. Die Sylphen fungieren als Mittlerwesen zwischen Himmel und Erde und erinnern in ihrer Funktion an die Daimonen der platonischen Kosmologie.[133] Die naturgesetzlich strukturierte Darstellung ihres Reiches verweist nicht nur auf ein globales Denken, sondern auch auf eine protowissenschaftliche Erzählweise, die Grimmelshausens Werk als Vorläufer der Science Fiction qualifiziert.

---

[131] Vgl. Eickmeyer, Jost: Grimmelshausen als „Erfinder der teutschen Science Fiction"? Zur Mummelsee-Episode im Simplicissimus. In: Dieter Breuer (Hg.): Simpliciana. Schriften der Grimmelshausen-Gesellschaft XXIX (2007). Aachen 2007, S. 267–284, hier S. 268.

[132] Vgl. ebd., S. 271.

[133] „Ohne die geflügelten Götter- und Botenwesen, ohne die halbgöttlichen Mittler zwischen Oben und Unten, wie sie die Griechen [...] bildeten, wäre die Gestalt des christlichen Engels niemals zu solcher Fülle und Reife gediehen." Für die Griechen war die göttliche Welt nicht in gute und böse Mächte geschieden, denn es gab in der griechischen Götterwelt keinen Teufel. Zwischen einem Gott, einem Dämon und einem Götterboten bestand kein Wesens-, sondern nur ein Gradunterschied, denn sie entstammen nach dem Glauben der Griechen der gleichen urgöttlichen Substanz. Vgl. Rosenberg, Alfons: Engel und Dämonen. Gestaltwandel eines Urbildes. Reutlingen 1967, S. 22f.

3.3 Der verführerische Wassermann: Naturbild in der Volkspoesie des Sturm und Drangs

Zur Epoche des Sturm und Drangs (1765–1785) wird die Genieästhetik hochgeschätzt. Die Entfesselung des Gefühlsüberschwangs gilt als neue Grundlage dichterischer Kreativität, die sich gegen die Vorherrschaft der Vernunft richtet. In dieser Zeit wird auch die Folklore neu entdeckt und intensiv rezipiert: Die Dichter interessieren sich zunehmend für Volkslieder, Sagen und Mythen, da sie das „ursprüngliche“ und „natürliche“ Wesen des Volkes ausdrücken. Die Kultur übernimmt dabei eine Gedächtnisfunktion,[134] – sie wird zum Medium des Erinnerns und wirkt dem Vergessen entgegen.[135] In der Dynamik der Überlieferung erhält sich „eine kulturelle Identität“, die sich durch wiederaufgenommene sprachliche Äußerungen über zeitliche und räumliche Distanzen hinweg manifestiert.[136] In der kulturellen Kommunikation ist die Vergangenheit insofern präsent, als verschiedene Zeiträume zugleich wirksam werden.[137] Ein Beispiel hierfür ist die „Tradition“ – ein Sonderfall der kulturellen Kommunikation –, die als vertikale Weitergabe von Wissen und Sinnstrukturen das Kulturgedächtnis prägt.[138] Der Mensch benötigt die Vergangenheit zur Orientierung in der Gegenwart. Die Sprache fungiert dabei als kollektives Kunstwerk und Ausdruck des kulturellen Unbewussten, das auch verdrängte Texte und Vorstellungen umfasst. Die Figur des Wassermanns lebt als Teil des kollektiven Unbewussten in der Folklore fort. Trotz ihrer Wandlungen bleibt ihre Grundstruktur erhalten und wirkt identitätsstiftend im kulturellen Gedächtnis.

Die Religion spielt eine zentrale Rolle in der Motivgeschichte des Wassermanns. Seine Marginalisierung hängt in vielen Fällen mit der Durchsetzung des Monotheismus zusammen. Dieser hat nicht nur andere Religionen, sondern auch die eigene vorchristliche Überlieferung als „Heidentum“ abgewertet – kulturelle Traditionen wurden verdrängt, marginalisiert oder in den Bereich der Folklore verbannt. Das kulturelle Gedächtnis, insbesondere in monotheistisch geprägten Gesellschaften, ist daher komplex: Es bewahrt ebenso wie es ausblendet. Herder betont in diesem Zusammenhang die Bedeutung der Sprache für die kulturelle Identität. Für ihn ist jede Epoche eigenständig und jede Sprache ein Ausdruck spezifischer Denk- und Lebensformen – ein „Nationalschatz“, aus dem Dichtung, Weisheit und Wissenschaft

---

[134] Vgl. Assmann, Jan: Das kulturelle Gedächtnis: eine Replik. In: Erwägen, Wissen, Ethik 13 (2002), S. 273–278, hier S. 273.

[135] Vgl. Assmann, Jan: Kulturelles Gedächtnis als normative Erinnerung. Das Prinzip „Kanon“ in der Erinnerungskultur Ägyptens und Israels. In: Otto Gerhard Oexle (Hg.): Memoria als Kultur, Veröffentlichungen des Max Planck Instituts für Geschichte 121. Göttingen 1995, S. 95–114, hier S. 95.

[136] Vgl. Assmann, Jan: Kulturelle Texte im Spannungsfeld von Mündlichkeit und Schriftlichkeit. In: Ders.: Religion und kulturelles Gedächtnis: zehn Studien. München 2000, S. 124–148, hier S. 130.

[137] Vgl. Assmann, Jan: Religion, Staat, Kultur – Altägypten und der Weg Europas. Freiburg 2021, S. 30.

[138] Vgl. Assmann, Aleida: Zeit und Tradition. Kulturelle Strategien der Dauer. Wien 1999, S. 64.

hervorgehen.[139] Statt auf Vereinheitlichung zielt Herders Konzept auf die Gleichwertigkeit der Kulturen. Menschlichkeit ist für ihn ein pluraler, anthropologischer Begriff – verbunden mit der Anerkennung universaler Ideen in ihrer kulturellen Vielfalt. Herder übersetzte die dänische Wassermannsballade ins Deutsche und trug so zur kulturellen Vermittlung bei. Sprache überwindet für ihn die Differenz der „Nationalcharaktere", da sie durch Übersetzung und Schrift die Kommunikation ermöglicht. Als „Schatzkammer" bewahrt sie das kulturelle Gedächtnis. In seiner *Abhandlung über den Ursprung der Sprache* (1772) führt Herder Sprache und Gedächtnis auf die menschliche „Besonnenheit" zurück – ein Begriff, der für ihn Reflexion bedeutet.[140] Zwischen Sprache, Erinnerung und Reflexion besteht ein wechselseitiger Zusammenhang. Dies zeigt sich exemplarisch in Herders *Stimmen der Völker in Liedern*: Diese Stimmen sollen nicht verklingen, sondern durch Verschriftlichung ins Universalgedächtnis der Menschheit eingehen.

Der Mythos zählt zu den Erinnerungsfiguren, die sich in Texten, Riten, Denkmälern u. a. manifestieren.[141] Solche Formen dienen der Versinnlichung von Ideen und ermöglichen deren Einschreibung ins kollektive Gedächtnis.[142] In Ägypten galt das Errichten von Denkmälern als höchste Form des Handelns.[143] Der Mythos bezeichnet dort eine Zeit göttlicher Weltherrschaft, während Geschichte als Resultat von Handeln und Erinnern verstanden wird.[144] Als „fundierte Geschichte" erhellt der Mythos die Gegenwart vom Ursprung her und verleiht der kulturellen Erinnerung eine religiöse Dimension. Das kollektive Gedächtnis ist dabei ebenso retrospektiv wie prospektiv ausgerichtet – seine Unvergänglichkeit spiegelt sich etwa im Kunstwerk, dessen Monumentalität Kollektivität und Ewigkeit symbolisiert. In der Folklore zeigt sich diese Gedächtnisdynamik besonders deutlich. Sie verhält sich zur Hochkultur wie die Mundart zur Hochsprache.

---

[139] Vgl. Assmann, Aleida: Herder zwischen Nationalkulturen und Menschheitsgedächtnis. In: Saeculum. 52/I (2001), S. 46.

[140] „Dies Geschöpf ist der Mensch und diese ganze Disposition seiner Natur wollen wir, um den Verwirrungen mit eignen Vernunftkräften usw. zu entkommen, ‚Besonnenheit' nennen." In: Herder, Johann Gottfried: Abhandlung über den Ursprung der Sprache. Berlin 1772, S. 46.

[141] Vgl. Assmann, Jan und Tonio Hölscher (Hg.): Kultur und Gedächtnis. Frankfurt am Main 1988, S. 12.

[142] Vgl. Assmann, Jan: Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen. München 2013, S. 37.

[143] Vgl. Assmann, Jan: Erinnerung und Identität – der ägyptische Weg. In: Ulrich Baumgärtner und Waltraud Schreiber (Hg.): Geschichts-Erzählung und Geschichts-Kultur: Zwei geschichtsdidaktische Leitbegriffe in der Diskussion (Münchner geschichtsdidaktisches Kolloquium 3). München 2001, S. 137–157, hier S. 144.

[144] Vgl. Assmann, Jan: Stein und Zeit. Das „monumentale" Gedächtnis der ägyptischen Kultur. In: Ders. (Hg.): Kultur und Gedächtnis. Frankfurt 1988, S. 87–114, hier S. 105.

3.3.1 Zwei Sagentypen des nordischen Wassermanns

Die Sagenfigur des Wassermanns erscheint in zwei deutlich unterscheidbaren Typen, wie sie exemplarisch in Herders Volkslied *Der Wassermann* und Wilhelm Grimms Sagenballade *Der Meermann* begegnen. Beide Texte greifen auf dänische Überlieferungen zurück, variieren sie jedoch in ihrer poetischen Ausgestaltung. Herder entwirft den Wassermann als verführerische Naturgestalt, Sinnbild ungebändigter Elemente und Projektionsfläche des romantischen Fremden – geheimnisvoll, gefährlich, faszinierend. Grimms Roßmer hingegen repräsentiert einen gegensätzlichen Typus: Als verlassener Meermann wird er nicht als dämonische, sondern als tragische Figur inszeniert – verletzlich, mitleiderregend, fast menschlich. Seine Klage über den Verrat der Geliebten verschiebt die Perspektive vom mythischen Schrecken zur seelischen Bewegung. In der Gegenüberstellung offenbart sich die Wandlungsfähigkeit des mythischen Typus: zwischen Naturdämon und empfindendem Subjekt, zwischen archaischer Kraft und individueller Verletzbarkeit.

Johann Gottfried Herder gilt als Wegbereiter des Sturm und Drangs. In seinem dramatischen Gedicht *Der entfesselte Prometheus* wird der Aufbruch menschlicher Kräfte thematisiert.[145] Der am Ende des Stücks angestimmte Lobgesang bleibt ambivalent: Die Tritonen fordern Gemeinsamkeit, Freiheit, Brüderlichkeit und Erbarmen – ein Aufruf, der als Metapher für revolutionäre Umbrüche gelesen werden kann.[146] Auch das *Journal meiner Reise im Jahr 1769* bezeugt Herders Naturauffassung: Er plädiert für eine „lebendige Vernunft“ und ein Denken, das keine Grenzen kennt.[147] Goethe beschreibt ihn später als „Abenteurer des Geistes“, der von hoher See zurückgekehrt sei.[148] Herder war ein reisender Geist mit dem Drang, ins real existierende Ungeheure aufzubrechen. Seine Lebensphilosophie prägte maßgeblich den Geniekult des Sturm und Drangs. Zugleich begründete er als Volksliedsammler zentrale Impulse einer modernen Anthropologie.

In seiner Sammlung *Stimmen der Völker in Liedern* (1778/79) vereint Herder deutsche wie europäische Volkslieder. Stimme und Sprache wecken nach seiner Auffassung das

---

[145] Vgl. Herder, Johann Gottfried: Der entfesselte Prometheus. In: Ders.: Sämmtliche Werke zur schönen Literatur und Kunst. Bd. 3. Legenden, dramatische Stücke und Dichtungen. Stuttgart 1852, S. 150–173.

[146] Vgl. Brummack, Jürgen: Aufklärung oder Historismus? Herders Entfesselter Prometheus in der Adrastea. In: Olaf Hildebrand (Hg.): „... auf klassischem Boden begeistert.“ Antike-Rezeptionen in der deutschen Literatur. Freiburg im Breisgau 2004, S. 111–132, hier S. 120f.

[147] Vgl. Herder, Johann Gottfried: Journal meiner Reise im Jahr 1769. In: Ders.: Werke in fünf Bänden. Bd. 1. Ausgewählt und eingeleitet von Regine Otto. Weimar 1978.

[148] Vgl. Safranski, Rüdiger: Romantischer Anfang: Herder sticht in See. Die Kultur neu erfinden. Individualismus und die Stimmen der Völker. Vom Schaukeln der Dinge im Strom der Zeit. In: Ders.: Romantik. Eine deutsche Affäre. München 2007, S. 17.

„Mitgefühl“ der Menschen; das Ohr gilt ihm als einer der edelsten Sinne.[149] Der Titel der Sammlung verweist auf diese Wirkung der Stimme als Ausdruck innerer Regungen. Herders Konzept der „Volkspoesie“ ist durch Montaignes *Essais* (1580) inspiriert.[150] Der Begriff „Volkslied“ ist eine Lehnübersetzung des englischen „popular song“.[151] Herder betrachtet jede Kultur aus ihrem eigenen „Volksgeist“ heraus und sieht in der Vielfalt der Stimmen eine Einheit der Menschheit.[152] Die charakteristischen Merkmale der Volkspoesie sind Einfachheit, Natürlichkeit und Unmittelbarkeit – verbunden mit einer lebendigen Gefühlswelt.[153] Seine Poetologie trägt utopische wie kulturkritische Züge: Die moderne Dichtung erscheint ihm als beliebig und oberflächlich.[154] Dem stellt er das ursprüngliche, „lebendige“ Lied entgegen, das in der Begegnung mit dem Fremden zur Selbsterkenntnis führt.[155] Herders Sammlung will daher keine literarische Gattung etablieren, sondern eine neue Perspektive auf Literatur eröffnen. Diese Impulse wirkten auf die Romantik nach – etwa in Jacob Grimms Idee einer Ur-Poesie oder in Goethes Ballade *Erlkönig*, die auf Herders *Erlkönigs Tochter* zurückgeht.

Das Lied *Der Wassermann* findet sich im vierten Buch *Nordische Lieder* in Herders *Stimmen der Völker in Liedern*.[156] Diese Abteilung versammelt vierzehn Gedichte, die den Natur- und Seelencharakter des nordischen Volksgeistes zum Ausdruck bringen. Titel wie *Das Hagelwetter*, *Morgengesang im Kriege*, *Das Grab der Prophetin*, *Die Zauberkraft der Lieder* oder *Die Todesgöttinnen* verweisen auf eine düstere, mythisch aufgeladene Welt. Das ursprünglich dänische Lied *Der Wassermann* steht programmatisch zwischen *Nordlands Künste* und *Erlkönigs Tochter*.[157] Herder sah in der nordischen Dichtung ein Medium kollektiver

---

[149] Während der „primitive“ Mensch über eine begrenzte Sinneswahrnehmung verfügt, wissen die Zivilisierten Auge und Ohr gezielter zu nutzen. Die „höheren“ Sinne führen die Menschheit so in einen verfeinerten Daseinszustand. Vgl. Herder, Johann Gottfried: Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit. In: Martin Bollacher u. a. (Hg.): Johann Gottfried Herder. Werke. Bd. 6. Frankfurt am Main 1989, S. 136.

[150] Vgl. Rölleke, Heinz: Nachwort. In: Ders. (Hg.): Johann Gottfried Herder: „Stimmen der Völker in Liedern“: Volkslieder. Zwei Teile 1778/79. Stuttgart 1975, S. 463.

[151] Vgl. Rölleke, Heinz: Über Volks- und Geistliche Lieder bei Herder. In: Martin Keßler und Volker Leppin (Hg.): Johann Gottfried Herder. Aspekte seines Lebenswerkes. Berlin 2005, S. 115–128, hier S. 115.

[152] Vgl. Rölleke, Heinz: Einleitung. Volkslieder. Zweiter Teil. In: Ders. (Hg.): Johann Gottfried Herder: „Stimmen der Völker in Liedern“: Volkslieder. Zwei Teile 1778/79. Stuttgart 1975, S. 167.

[153] Vgl. Assmann, Jan: Ägypten in der Gedächtnisgeschichte des Abendlandes. In: Ders.: Religion und kulturelles Gedächtnis: zehn Studien. München 2000, S. 207–222, hier S. 221.

[154] Vgl. Auerochs, Bernd: Poesie als Urkunde. Zu Herders Poesiebegriff. In: Martin Keßler und Volker Leppin (Hg.): Johann Gottfried Herder. Aspekte seines Lebenswerkes. Berlin 2005, S. 93–114, hier S. 104.

[155] Vgl. Rothe, Arnold: Kulturwissenschaften und kulturelles Gedächtnis. In: Jan Assmann und Tonio Hölscher (Hg.): Kultur und Gedächtnis. Frankfurt am Main 1988, S. 265–292, hier S. 282.

[156] Vgl. Herder, Johann Gottfried: Sämmtliche Werke zur schönen Literatur und Kunst. Bd. 4. Stimmen der Völker in Liedern. Gesammelt, geordnet, zum Theil übersetzt. Stuttgart 1852.

[157] Vgl. Herder: Nordische Lieder. In: Ders.: Sämmtliche Werke zur schönen Literatur und Kunst. Bd. 4, S. 336–366.

Erinnerung und moralischer Orientierung. In seinen *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit* (1784/91) beschreibt er die Nordvölker als seefahrende, tapfere Stämme mit ausgeprägtem Sinn für Freiheit, Kunstfertigkeit und Mut.[158] Ihre Geschichte, lange Zeit im Dunkeln liegend, lebt in Liedern und Sagen fort, die eine eigene Weltanschauung offenbaren.

> […] ein großes Gefühl für Ehre und edle Abkunft, samt der bekannten nordischen Hochachtung fürs weibliche Geschlecht, als den Preis des tapfersten, schönsten und edelsten Mannes, waren Eigenschaften, die den nordischen Seeräuber in Süden sehr beliebt machen mußten. Auf dem festen Lande greifen die Gesetze um sich: jede rohe Selbsttätigkeit muß unter ihnen entweder selbst zum Gesetz werden, oder als eine tote Kraft ersterben; auf dem wilden Element des Meeres, wohin die Oberherrschaft eines Landkönigs nicht reichet, da erfrischet sich der Geist.[159]

Die letzten vier Lieder *Elvershöh*, *Nordlands Künste*, *Der Wassermann* und *Erlkönigs Tochter* gehören zu den dänischen Heldenliedern.[160] Die „Skaldik“, eine kunstvolle Form der mittelalterlichen nordischen Dichtung, geht trotz ihrer komplexen Metrik auf eine vorliterarische, vorchristliche Kultur zurück. Im Unterschied zur anonymen Überlieferung der eddischen Dichtung fühlten sich die Dichter der Skaldik einer Elite zugehörig.[161] Heinrich Wilhelm von Gerstenberg (1737–1823) würdigt in seinen *Briefen über Merkwürdigkeiten der Literatur* die alte nordische Dichtung als Quelle dichterischer Ursprünglichkeit, die zugleich naiv, heldenhaft, gefühlstief und ein Schlüssel zum Verständnis früher Literatur und Geisteshaltung sei.[162] Typische Themen sind Tapferkeit, Eroberung, Rache, Frauenverehrung und Hilfe für Bedürftige, oft verbunden mit Motiven von Gewalt und Seeraub.[163] *Elvershöh* steht *Der Wassermann* als Gegenstück gegenüber: Beide thematisieren die Natur als verführerische Kraft. In *Elvershöh* widersteht ein Jüngling nur knapp dem Zauber von zwei übernatürlichen Frauen. Herder bezeichnet das Gedicht als „Zauberlied“ und betont die Unübersetzbarkeit seines ursprünglichen Charmes. Auch Gerstenberg hebt das Werk als „Hexenlied mit Kolorit und lyrischen Schwüngen“ hervor.[164]

---

158 Vgl. Herder: Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit, S. 787.

159 Ebd., S. 789.

160 „Kiämpe-Viiser“ nennt man alte nordische Heldenlieder; ihre Dichter hießen Skalden. Vgl. Gaier, Ulrich: Kommentar. In: Ders. (Hg.): Johann Gottfried Herder. Volkslieder, Übertragungen, Dichtungen. Frankfurt am Main 1990, S. 859.

161 Vgl. Gropper, Stefanie: Die Lilja als Synthese zwischen skaldischer Tradition und Innovation. In: Annette Gerok-Reiter et al. (Hg.): Ästhetische Reflexionsfiguren in der Vormoderne. Heidelberg 2019, S. 329–355, hier S. 330.

162 Vgl. Gerstenberg, Heinrich Wilhelm: achter Brief in der ersten Sammlung. In: Ders. (Hg.): Briefe über Merkwürdigkeiten der Literatur. Drei Sammlungen und Fortsetzung in einem Band. Hildesheim 1971, S. 108f.

163 Vgl. Gerstenberg, Heinrich Wilhelm: elfter Brief. In: Ders. (Hg.): Briefe über Merkwürdigkeiten der Literatur. Drei Sammlungen und Fortsetzung in einem Band. Hildesheim 1971, S. 149.

164 Vgl. Gerstenberg: achter Brief, S. 110.

Das Lied *Der Wassermann* bringt die fesselnde Kraft der Natur zum Ausdruck und besteht aus siebzehn Strophen, die jeweils in Zweizeilern verfasst sind – eine Form, die auf die große Altertümlichkeit des Stoffes hinweist. Die Struktur des Gedichts erinnert an *Nordlands Künste*, in dem die übernatürlichen Kräfte der zwölf Brüder des Königs Ingeborg besungen werden. *Der Wassermann* lässt sich in drei Teile gliedern: Der erste Teil, bestehend aus den ersten sieben Strophen, erzählt, wie der Wassermann von seiner Mutter eine Rittersausrüstung erhält und sich auf den Weg zur Kirche macht, um das schöne Mädchen zu gewinnen. In der ersten Strophe bittet er seine Mutter um Rat: „O Mutter, guten Rath mir leiht, / Wie soll ich bekommen das schöne Maid?“ Daraufhin baut sie ihm ein Pferd aus Wasser, dessen Zaum und Sattel aus Sand bestehen. Ausgerüstet als Ritter, bindet der Wassermann das Pferd an die Kirchentür, geht dreimal um die Kirche und betritt sie schließlich. Diese magische Handlung ist notwendig, um überhaupt einzutreten. Der Auftritt des Wassermanns in der Kirche erregt großes Aufsehen. Der Priester fragt erstaunt: „Was kommt für ein blanker Ritter dar?“ Das Mädchen freut sich und wünscht sich: „O wär’ der blanke Ritter für mich!“[165] Der erste Teil des Gedichts schildert somit, wie der Wassermann in seiner Rittergestalt zur Kirche geht, um das Mädchen für sich zu gewinnen. Sein äußeres Erscheinungsbild ist trügerisch, da seine wahre Natur im Verborgenen bleibt.

Die darauffolgenden drei Strophen bilden den Höhepunkt des Gedichts und stellen den zweiten Teil dar. Der Wassermann tritt über zwei Stühle hinweg und bittet das Mädchen um „Wort und Treue“. Er nähert sich weiter und fordert sie erneut auf, mit ihm zu gehen. Durch sein äußeres Erscheinungsbild und seine sprachliche Überzeugungskraft gelingt es ihm, die Gunst des Mädchens zu gewinnen. Die letzten sieben Strophen bilden den abschließenden Teil und zugleich den Wendepunkt. Das Mädchen folgt dem Wassermann bis zum Meeresgrund. Zunächst tanzen sie gemeinsam mit der Hochzeitschar fröhlich bis zum Strand, doch dann bringt der Wassermann ein „niedliches“ Schifflein herbei. Sobald sie das Meer erreichen, stürzt das Mädchen ins Wasser: „Und als sie kamen auf den Sund, / Das schöne Mädchen sank zu Grund. / Noch lange hörten am Lande sie, / Wie das schöne Mädchen im Wasser schrie.“ Das tragische Schicksal des Mädchens wird deutlich, da sie nicht mehr zur realen Welt zurückkehren kann. Am Ende des Gedichts steht eine moralische Lehre: Die Jungfrauen sollen „nicht in Tanz mit dem Wassermann“ gehen. Doch die elementare Leidenschaft, die im Gedicht thematisiert wird, ist nicht ausschließlich negativ konnotiert, sondern auch motivierend. Sie stellt eine Kraft dar, die sowohl schöpferisch als auch verändernd wirken kann und somit eine Balance zwischen beiden Aspekten ermöglicht. Die Moral des Gedichts lehrt, dass man vor der ungezähmten Naturkraft Ehrfurcht haben sollte. Wer der Verlockung der Natur vollends erliegt, riskiert den Verlust seiner Identität.

[165] Herder: Nordische Lieder. Der Wassermann, S. 363.

Das Gedicht veranschaulicht die Magie der Natur durch die Figur des Wassermanns. Das Wasser wird poetisch verzaubert und symbolisiert eine Urkraft, die sowohl die äußere Welt als auch die menschliche Psyche beeinflusst. Diese Naturkräfte sind ebenso ambivalent und unberechenbar wie das Unbewusste, das in seiner Tiefe genauso unausweichlich und alles durchdringend ist. Wie Herder über die zerstörerischen und schöpferischen Kräfte der Natur spricht, so ist auch der Wassermann eine Verkörperung jener ambivalenten, unbezwingbaren Macht:

> Alle Irrtümer des Menschen sind ein Nebel der Wahrheit; alle Leidenschaften seiner Brust sind wildere Triebe seiner Kraft, die sich selbst noch nicht kennet, die ihrer Natur nach aber nicht anders als aufs Bessere wirket. Auch die Stürme des Meers, oft zertrümmernd und verwüstend, sind Kinder einer harmonischen Weltordnung und müssen derselben wie die säuselnden Zephyrs dienen.[166]

Das dänische Lied *Erlkönigs Tochter* steht in thematischer Nähe zu *Der Wassermann*, da beide die verführerische Macht von Elementargeistern ins Zentrum stellen – im einen verkörpert durch eine weibliche, im anderen durch eine männliche Gestalt. Diese Umkehr spiegelt die narrative Variation des Volksliedmotivs wider, bei dem Braut oder Bräutigam am Hochzeitstag dem Tod anheimfällt, wie etwa im Lied von der Rheinbraut. Die Ballade endet tragisch: Herr Oluf stirbt, nachdem er der Tochter des Erlkönigs dreimal widerstanden hat. In seiner letzten Antwort[167] zeigt sich sein innerer Konflikt zwischen Begehren und sozialer Norm. Herders Übersetzung zeichnet sich durch hohe poetische Qualität aus und unterscheidet sich von der dänischen Vorlage.[168] Die Reduktion auf das Motiv der dreifachen Verlockung und der Einsatz des Chiasmus „Ich darf nicht tanzen, nicht tanzen ich mag“ betonen die Ambivalenz zwischen Verführung und moralischem Gebot.[169]

Mit seinen Übersetzungen altnordischer Heldenlieder hat Herder das kulturelle Verhältnis Deutschlands zu Skandinavien neu konzipiert. Im Kontext der Romantik, als konkrete Kenntnisse über den Norden noch spärlich waren, wird Skandinavien zum Projektionsraum einer mythisch überhöhten Ursprungswelt. Die altnordische Literatur fungiert dabei als Medium kollektiver Selbstvergewisserung: In ihr wird ein „unverfälschter“ Urzustand

---

166 Herder: Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit, S. 638.

167 „Einen Haufen Goldes nähm ich wohl; / Doch tanzen ich nicht darf noch soll.“ In: Herder, Johann Gottfried: Gedichte. In: Ders.: Werke in fünf Bänden. Bd. 1. Ausgewählt und eingeleitet von Regine Otto. Weimar 1978, S. 115.

168 Vgl. Siuts, Hinrich: Herr Oluf. Herders Übersetzung eines dänischen Liedes und deren Wirkung auf die deutsche Kunst- und Volksdichtung. In: Kuhn, Hugo und Kurt Schier (Hg.): Märchen, Mythos, Dichtung. Festschrift zum 90. Geburtstag Friedrich von der Leyens. Am 19. August 1963. München 1963, S. 213–230, hier S. 215f.

169 Vgl. Berner, Hannah: „Her Oluf hand rider saa vide“. Stationen der Wanderung einer dänischen Ballade von Herder bis Heine. In: Frank Zipfel (Hg.): Fremde Ähnlichkeiten. Die „Große Wanderung“ als Herausforderung der Komparatistik. Stuttgart 2017, S. 114–139, hier S. 126.

deutscher Identität imaginiert.[170] Herders Bearbeitungen verschmelzen Vergangenheit und Gegenwart und verleihen den Stoffen einen symbolischen Gehalt, der die nationale Herkunft emotional verankert. Der alte Norden erscheint so als geistige Heimat, in der sich die Idee eines ursprünglichen, idealisierten Germanentums verdichtet.

Herders Lied vom Wassermann lässt sich auf die skandinavische Überlieferung zurückführen und steht in enger Verbindung zu der dänischen Ballade, die auch Wilhelm Grimm in seine Sammlung *Altdänische Heldenlieder, Balladen und Märchen* aufgenommen hat. Dort erscheint es als zweiter Teil der Doppelballade *Marsk Stigs Töchter*, deren Handlung mit der historischen Figur des Königsmörders Marsk Stig verknüpft ist.[171] Der Tod der Protagonistin wird als symbolische Konsequenz des Königsmords interpretiert. Außerdem trägt die Ballade eine warnende, satirische Note – der Wassermann fungiert als Sinnbild der Verführung und der Gefahr unbeherrschter Naturmächte.[172] Grimm selbst hebt am Schluss den moralisierenden Gehalt hervor.[173] Auch Heine greift in seiner Abhandlung *Elementargeister*[174] das Motiv auf und verweist sowohl auf die Geschichte von Marsk Stigs Tochter als auch auf eine alternative Fassung der Sage, in der der Wassermann – hier als betrogener „Roßmer“ – das Mädchen ahnungslos in die Welt zurückführt.[175] Die Vorlage dieser Sage ist auch bei Grimm zu finden, und zwar in der Ballade *Der Meermann*, in der es sich bei dem Mädchen um Swanhilde, die Königstochter von Dänemark, handelt.[176] Beide Varianten verweisen auf das ambivalente Verhältnis zwischen Mensch und Naturmacht, zwischen Anziehung und Bedrohung.

Der Name von Swanhildes Mutter „Hillerslill“ taucht schon am Anfang in Grimms Ballade *Der Meermann* auf: „Es wohnt’ eine Frau in Dänemark die war Frau Hillerslill genannt, / Sie ließ bauen eine neue Burg, die schimmerte weit über Dänemark. / Die leben so wohl in

---

[170] Vgl. Rühling, Lutz: Nordische Poeterey und gigantisch-barbarische Dichtart. In: Helga Eßmann und Udo Schöning (Hg.): Weltliteratur in deutschen Versanthologien des 19. Jahrhunderts. Berlin 1996, S. 77–121, hier S. 96–99.

[171] Der erste Teil der Doppelballade *Marsk Stigs Töchter* thematisiert Marsk Stigs Rache an König Erick für die Entehrung seiner Frau Ingeborg. Nach dem Königsmord durch Ingeborgs Verwandte folgt die Verbannung der Familie aus Dänemark. Vgl. Grimm, Wilhelm: Altdänische Heldenlieder, Balladen und Märchen. Heidelberg: Mohr und Zimmer 1811, S. 382–404.

[172] Im Vergleich zu Herders Bearbeitung sind die heidnischen Charakteristiken des Wassermanns in Grimms Ballade deutlicher: „Der Meermann ging zur Kirchthür ein, / Da wendeten sich um alle Bilder klein.“ Vgl. Grimm: Marsk Stigs Töchter. 2. Teil. In: Ders.: Altdänische Heldenlieder, Balladen und Märchen, S. 404.

[173] „Ich rath’ all und jeder Jungfrau gut, / Sie geh nicht zum Tanz so hochgemuth. / Mir däucht es ist schlimm auszureiten!“ In: ebd.

[174] Vgl. Heine, Heinrich: Elementargeister. Hamburg: Hoffmann und Campe 1837, S. 175.

[175] Vgl. Heine, Heinrich: Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke. Bd. 9. Elementargeister. Die Göttin Diana. Der Doktor Faust. Die Götter im Exil. Hg. v. Manfred Windfuhr. Bearbeitet von Ariane Neuhaus-Koch. Hamburg: Hoffmann und Campe 1987, S. 260f.

[176] Vgl. Grimm, Wilhelm: Ballade Nr. 49.: Der Meermann. In: Ders.: Altdänische Heldenlieder, Balladen und Märchen, S. 201.

Dänemark! / Ihre Tochter war ihr gestolen, sie suchte nach ihr so weit: [...]“[177] Die Geschichte dreht sich um die Rettung von Swanhilde, die zusammen mit dem „Riesen“ Roßmer im Meeresreich lebt. Als der König Roßmer erfährt, dass es sich um den Bruder handelt, gewährt er ihm Vergebung. Schließlich entkommen die Geschwister, und Roßmer wird zu einem hässlichen Kieselstein. Als verletzte und unberechenbare Naturmacht reagiert er auf den menschlichen Verrat mit Zorn und Erstarrung. Auch Julius Schanz hat die Sage von Roßmer in sein Gedicht *Swanhilde* aufgenommen, das weitgehend auf Grimms Ballade *Der Meermann* (1811) basiert.[178] Die Haupthandlung und das Personal sind nahezu identisch. Die Ballade besteht aus sieben Versgruppen und verwendet den Paarreim. Sie erzählt von den drei Brüdern, die ihre Schwester Swanhilde suchen, nachdem sie vom Meermann am Ufer geraubt wurde. Prinz Oger findet sie auf dem Meeresgrund, und bleibt auf Einwilligung des Wassermanns einige Jahre dort, bis er eine List ersinnt, um seine Schwester zu befreien. Am Ende wird der Meermann betrogen und verwandelt sich vor Wut in einen Kieselstein. Die Ballade hebt die Klugheit von Swanhilde und ihrem Bruder hervor, die es geschickt vermögen, dem Meermann zu entkommen.

Dem Gedicht *Swanhilde* ist eine gleichnamige Abbildung beigegeben, die zentrale Motive der Ballade visualisiert.[179] Im Zentrum stehen Swanhilde, gehüllt in ein weißes Gewand, und der Meermann, dessen tierischer Kopf aus dem Wasser auftaucht. Mit erhobenen Armen blickt die Königstochter angstvoll gen Himmel – ein Fuß bereits im Wasser –, während der Meermann eine Geige in der Hand hält: Sinnbild der betörenden Musik, mit der er sie verführt. Im Hintergrund stehen das königliche Schloss und das unterseeische Reich des Meermanns. Am Bildrand wird die Handlung erzählt: die musikalische Verführung, der gewaltsame Raub und schließlich die Rettung durch den Bruder Oger. Auch das Gedicht unterstreicht Swanhildes Schönheit – ihr weißer Fuß, das goldene Haar, der schneeige Nacken –, beschrieben aus der Perspektive des begehrenden Meermanns. Sein Gesang wirkt auf sie melancholisch und bedrohlich: „Er spielet ein Meerlied lustig und fein, / Fidel und Wogen von Menschenbein. / Die Königstochter lauschte dem Klang, / Da ward ihr um’s Herz so weh und so bang.“[180] Die Strophe endet mit einem Appell an Swanhilde, der Gefahr zu entkommen und heimzukehren.

Die dritte Strophe bildet den dramatischen Höhepunkt: Während Swanhilde lauschend am Ufer verweilt, erscheint die riesige Hand des Meermanns, der sie mit Perlen, Korallen und der Aussicht auf ein Leben im „kristallenen Berg“ verlocken will. Als sie erschrickt, entreißt er sie

---

[177] Grimm: Ballade Nr. 49.: Der Meermann, S. 201.

[178] Vgl. Schanz, Julius: Swanhilde. In: Gumpert, Thekla von (Hg.): Töchter-Album. Unterhaltungen im häuslichen Kreise zur Bildung des Verstandes und Gemüthes der heranwachsenden weiblichen Jugend. Bd. 2. Glogau 1856, S. 344–351.

[179] Siehe Abbildung 2: Swanhilde.

[180] Schanz: Swanhilde, S. 345.

gewaltsam den Elementen – ein Akt zwischen Verführung und Übergriff, dem sie nur durch den Ruf nach Mutter, Brüdern und Himmel begegnen kann. In der vierten Strophe folgt die Klage der Königswitwe, die ihre drei Söhne aussendet, die seit acht Jahren vermisste Schwester zu retten. Oger, der jüngste, führt den Rettungszug an – selbstbewusst als „Held aus Dänemark". Die fünfte Strophe schildert schließlich die Wiederbegegnung der Geschwister: Durch das Hören von Swanhildes Lied erkennt Oger den Aufenthaltsort, dringt durch ein „kristallenes Tor" unter dem Meer und wird dort als Bruder wiedererkannt – ein Moment der familiären Wiederherstellung im Raum des mythisch Fremden. Prinz Oger täuscht den Meermann, indem er Swanhilde in einer Kiste versteckt, woraufhin der Meermann aus Zorn in einen Kieselstein verwandelt wird und die Geschwister schließlich befreit und triumphierend nach Hause zurückkehren. Auch Musäus bearbeitet den Stoff in seinem Märchen *Die Bücher der Chronika der drei Schwestern*. Die drei Schwestern werden von übernatürlichen Wesen entführt, die sich verzaubert herausstellen. Der jüngere Bruder Rainald, ein Wunderkind, rettet sie und bricht den Zauber. Am Ende findet er seine Braut und bleibt am Hof, während die jüngste Schwester mit dem Wassermann in die Provinz Dauphiné zieht.[181]

Im Vergleich dazu hat die Schwester in Grimms Ballade *Der Meermann* die Flucht selbst geplant: „Das that die stolze Frau Schwanelill, sie thats in großen Listen: / Sie nahm heraus das rothe Gold und legte sich selber in die Kiste." Die Ballade ist in zwei Teile unterteilt, die jeweils in Dänemark und Irland spielen. Die Handlung bleibt gleich, jedoch wird die Königswitwe bei Grimm nicht erwähnt. Im Fokus steht die Rettung der Schwester, wobei die Entführung durch den Meermann nicht beschrieben wird. Der Meermann wird als ambivalente Figur dargestellt: Einerseits gefährlich, da er Eindringlinge in sein Reich verschlingt, wie die Schwester mit den Worten andeutet: „Hättest du hundert und tausend Leben, du behieltst davon nicht eins." Andererseits ist er auch sympathisch, da er dem Bruder kein Leid zufügt und treu bleibt, was ihn in den Augen des Lesers eher als Opfer erscheinen lässt. Letztlich wird er, getäuscht von der List der Schwester, in einen Kieselstein verwandelt, was seine endgültige Gefühllosigkeit symbolisiert: „Als er kam in den Berg hinein, da war fort die Liebste sein; / Da sprang er um den Berg so weit in ein'n schwarzen häßlichen Kieselstein."[182]

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass beide Sagentypen des Wassermanns auf der nordischen Mythologie basieren. Die erste Sage des Wassermanns in Grimms *Altdänischen Heldenliedern* ist mit dem Zyklus um den Marschall Stig verbunden, ein Aspekt, den Herder jedoch auslässt. Der Stoff entstammt den historischen Ereignissen des 12. und 13. Jahrhunderts und wurde vom Volk häufig gesungen und gelesen. Diese Lieder enthalten poetische

[181] Vgl. Musäus, Johann Karl August: Die Bücher der Chronika der drei Schwestern. In: Ders.: Volksmärchen der Deutschen. 6. Gesamtausgabe in 4 Bänden. Deutsche Klassiker-Ausgabe. Bd. 1. Altona 1862, S. 1–47.

[182] Grimm, Wilhelm: Der Meermann. In: Ders.: Altdänische Heldenlieder, S. 204.

Ausschmückungen und eine besondere Sichtweise auf die Ereignisse. Laut Grimm geht es in der Ballade um „die Macht des Schicksals“. Marschall Stig rächt die Ehre seiner Frau, und die beleidigte Heiligkeit der Königswürde rächt sich wiederum an seinen Freunden und Kindern. Die Töchter des Marschalls ziehen bettelnd durch die Welt, bis sie von einem fremden König aufgenommen werden. Doch die eine Tochter stirbt, und die andere wird vom Wassermann in die Tiefe des Flusses gezogen. In diesem Liederzyklus wird die Verbindung von Wunderbarem mit geschichtlicher Wahrheit auf eine innere Weise begründet. Die beiden Teile der Ballade sind nicht zusammengefügt, sondern entspringen aus einem gemeinsamen Reim und sind miteinander verwachsen. Hier geht es nicht um eine Lüge, sondern um eine poetische Sichtweise, die das Volk in seiner Darstellung des Königs mit der glänzenden Krone und dem Purpur als das Höhere begreift. Es handelt sich also um eine bildliche Wahrheit.[183]

Während der Wassermann in der ersten Sage als gefährlich und warnend dargestellt wird, erscheint er in der zweiten Sage von Roßmer als bemitleidenswertes Opfer des Betrugs. Hier wird er nicht nur als tragische Figur, sondern auch als treuer Liebender gezeigt, dessen Tränen mit „Tautropfen der Erle“ verglichen werden: „Da rollen Thränen über Roßmers Wange, wie Thautropfen von der Erle sinken: / Hätt ich nicht geschworen der Treue Eid, ich wollt’ dich hier verschlingen.“[184] Dies betont die unerschütterliche Treue des Wassermanns, selbst über den Tod hinaus. Der Volksglaube, der sich oft schwer mit dem Verlust eines geliebten Menschen abfindet, spiegelt sich hier wider, indem der bösartige Geist des Verstorbenen sich in der Heldendichtung zum liebenden Geist wandelt, dessen Gefühle durch den Tod nicht erlöschen können. Der Aberglaube, der in diesen Erzählungen präsent ist, überbrückt den Abstand zwischen der realen Welt und der Welt des Heldengesangs.[185] „Hier muß man zuletzt mit dem armen Roßmer, der seine Frau selbst auf dem Rücken unwissend aus dem Meer trägt, und wie er sie unten nicht mehr findet, vor Leid ein Stein wird, Mitleid haben.“[186]

> [...] wenn wir die Volkslieder wegen der Gewalt und Wahrheit lieben, mit welcher sie das Leben und das Größte des Lebens nah vor uns hinstellen, so sehen wir in den Kunstgesängen alle Kräfte der Menschheit gesteigert, die Helden idealer und höher zu den Göttern gerückt.[187]

Wilhelm Grimm teilt mit Herder das Verständnis, dass Volkslieder im Gegensatz zur Kunstpoesie das Abbild Gottes tragen und aus einem Zustand der Unschuld hervorgehen. Er sieht den Ursprung der einheimischen Poesie auch in der Wechselwirkung zwischen Völkern,

---

[183] Vgl. Grimm: Altdänische Heldenlieder, S. XXVIII–XXIX.

[184] Grimm, Wilhelm: Der Meermann. In: Ders.: Altdänische Heldenlieder, S. 204.

[185] Vgl. Schneider, Hermann: Germanische Heldensage. Bd. 2. Abt. 1. Buch 2. Nordgermanische Heldensage. Berlin 1933, S. 313f.

[186] Grimm: Altdänische Heldenlieder, S. XXVI.

[187] Ebd., S. XVIII.

besonders in der alten Fabel. Grimm betont die Verwandtschaft zwischen der altdeutschen und nordischen Poesie, wobei er im *Nibelungenlied* einen gemeinsamen Fabelkern erkennt. Die nordische Dichtung ist von tiefer, gewaltiger Philosophie geprägt, die das Leben zwischen kriegerischen Taten und ruhiger Untätigkeit widerspiegelt. Das raue Klima führt zu stiller Reflexion über vergangene und gegenwärtige Taten. Grimm beschreibt die nordischen Sagen als wild und von Rachemotiven durchzogen, aber auch von ergreifender Liebe.[188] In der Übersetzungspraxis betont Wilhelm Grimm die Treue als Grundsatz. Die *Altdänischen Heldenlieder* sollen durch die Darstellung von Tugenden wie Treue, Liebe und Gesinnung der Helden Freude vermitteln und den Glauben vergangener Völker mit Wehmut und rührender Wirkung bewahren. Die Poesie wird als Ausdruck göttlicher Wahrheit und Unsterblichkeit verstanden, da sie niemals täuscht und den Blick auf eine unvergängliche Welt öffnet.

3.3.2 Der Wassermann in den Sagen des deutschsprachigen Raumes

Die naive Naturpoesie aller Völker manifestiert sich in der mythischen Auffassung von Naturphänomenen und -erscheinungen. Sie entsteht aus dem Bedürfnis der Menschen, den Ursprung und Zusammenhang der Dinge zu erklären.[189] Beispiele hierfür sind die alten Überlieferungen über Riesen, die Hölle, Vulkane usw.[190] Die Volkssagenforschung ist eine relativ junge Disziplin, da ihr Wert lange Zeit unterschätzt wurde. Im 14. und 15. Jahrhundert wurden Volkssagen in geographischen Reisewerken als „Kuriositäten" behandelt. Erst am Ende des 18. Jahrhunderts, als Herder und die Romantiker Märchen, Sagen und Volkslieder nicht mehr als „Curiosa", sondern als wertvolle poetische Erzeugnisse sammelten, wurde die unbestrittene Bedeutung der volkstümlichen Überlieferung anerkannt. Daraufhin erfuhr die nordische Sagenliteratur in Deutschland eine neue Würdigung. Zwischen 1816 und 1818 gaben die Brüder Grimm zwei Bände deutscher Sagen heraus, die zu einem wichtigen Vorbild für die Sammler volkstümlicher Sagen wurden und zugleich den Höhepunkt der deutschen Sagenliteratur markierten.[191]

Die germanische Religion entsteht aus der Naturreligion der indogermanischen Völker, entwickelt sich jedoch zu einer eigenständigen Mythologie, in der Naturphänomene wie

---

[188] Vgl. ebd., S. XV.

[189] Vgl. Vernaleken: Mythen und Bräuche des Volkes in Oesterreich als Beitrag zur deutschen Mythologie, S. 356.

[190] Neben Sagen sind auch Märchen und Mythen volkstümliche Erzählgattungen. Mythen behandeln göttliche Ereignisse, Märchen bieten Unterhaltung in der Phantasiewelt, und Sagen nehmen eine Zwischenstellung ein. Alle drei sind Ausdruck der psychomentalen Haltung und schöpferischen Kräfte der Menschen. Vgl. Johansons: Der Wassergeist und der Sumpfgeist, S. 13.

[191] Vgl. Wehrhan: Die Sage, S. 1.

Wolken, Wind und Gewitter mystifiziert und verehrt werden. Diese heidnische Religion wird später durch den christlichen Glauben ersetzt, wobei die Kirche mit heidnischen Bräuchen oft nachsichtig umgeht.[192] Die wichtigsten Quellen zum mythischen Glauben der Germanen stammen von antiken Schriftstellern wie Caesar und Tacitus sowie der Skaldendichtung bis ins 9. Jahrhundert. Trotz der Absicht, das deutsche Heidentum ohne nordische Mythen zu erfassen, greift Jakob Grimm häufig auf nordgermanische Belege zurück, was die ursprüngliche Einheit der Mythologie aller deutschen Stämme zeigt.[193] Darüber hinaus zeigen sich auch Gemeinsamkeiten zwischen der nordischen und der keltischen sowie slawischen Mythologie.[194]

Die Sagen gehören zur Volkspoesie, die für die Brüder Grimm das Alte, Einheimische und Wurzelechte repräsentiert. Im Gegensatz zur Kunstpoesie, die der Manier folgt, ist die Volkspoesie authentisch und naturverbunden. Vieles, was das Volk dichtet und denkt, lebt ungebunden und wird von Generation zu Generation weitergegeben.[195] Wilhelm Grimm konzentriert sich auf das balladenhafte Stammgut. In seiner ersten größeren Publikation, *Altdänische Heldenlieder, Balladen und Märchen* (1811), beweist er die stoffliche Verwandtschaft zwischen deutschen und nordischen Volksliedern. Im Vergleich zu *Kinder- und Hausmärchen* (1812), die auf kindliche Unterhaltung und Belehrung abzielen, sammeln die Brüder Grimm in *Deutschen Sagen* bereits bekannte Erzähltypen. Das lebhafte Sammeln von Sagen und Volksüberlieferungen führt Jacob Grimm zur Feststellung einer „Sagenmode“.[196]

> Die unendlich reiche Märchen- und Sagenpoesie, die sich seit grauen Jahrhunderten von Munde zu Munde beim deutschen Landvolke fortgepflanzt hat, umfaßt hauptsächlich die Erinnerungen der vorchristlichen Heidenreligion. […] Das eigenthümlich Phantastische in dieser Poesie liegt in der heidnischen Naturauffassung. Der Grundzug bleibt aber immer ein sittlicher. Auch das Wunderbare, Schreckliche und Lächerliche wird immer unter den Gesichtspunkt der Ehrlichkeit genommen. Ein tiefes Rechtsgefühl und die anspruchslose Zaubergewalt der Unschuld beherrschen diese ganze Märchenwelt. Sie ist der älteste und treueste Spiegel des Volkscharakters.[197]

---

[192] Vgl. Götzinger: Reallexicon der deutschen Altertümer, S. 322–324.

[193] Vgl. Haussig: Götter und Mythen im alten Europa, S. 23–25.

[194] Vgl. Kuhn, Adalbert und Wilhelm Schwartz (Hg.): Norddeutsche Sagen, Märchen und Gebräuche aus Mecklenburg, Pommern, der Mark, Sachsen, Thüringen, Braunschweig, Hannover, Oldenburg und Westfalen. Aus dem Munde des Volkes gesammelt. Leipzig 1848, S. XXX.

[195] Vgl. Grimm, Jakob und Wilhelm Grimm: Die deutschen Sagen. Hg. v. Hermann Schneider. Erster Teil. Ortssagen. Berlin 1925, S. XVII.

[196] Vgl. ebd., S. XXI.

[197] Menzel, Wolfgang: Geschichte der deutschen Dichtung von der ältesten bis auf die neueste Zeit. Bd. 1. Leipzig 1875, S. 71.

Als Volksliedsammler streben die Brüder Grimm danach, das Sprachrohr des Volkes zu sein, eine Denkweise, die auf J. G. Herder zurückgeht. Dieser betrachtete die Volkspoesie als „lebendige Gedächtniskunst“ und Ausdruck der Vielfalt sozialer und ethischer Unterschiede der Völker.[198] Jacob Grimm unterscheidet zwischen Märchen und Volkssagen, wobei er Märchen mit Blumen und Sagen mit frischen Kräutern und Sträuchern vergleicht, die einen eigenwilligen Geruch und Hauch tragen. Während Märchen zeit- und ortlos sind und fabulierend wirken, haben Sagen Verbindungen zur realen Welt. Die Ähnlichkeiten von Sagen an verschiedenen Orten entstehen aufgrund der Homogenität des Volksgeistes. Ethnologisch betrachtet, offenbart die Sage eine strenge Sittlichkeit und einen düsteren Vergeltungsglauben, der durch den christlichen Einfluss geprägt ist: „Der christliche Geist muß tief im Volk Wurzel gefaßt haben; eine heidnisch rege Phantasie gesellt sich zu oft sehr pfäffischer Moral [...]“[199]

Die Brüder Grimm und ihre mythologisch orientierten Zeitgenossen haben unsere Vorstellung vom Mittelalter und der frühen Neuzeit maßgeblich geprägt. In ihrer Sammlung deutscher Sagen sind verwandte Stoffe thematisch gruppiert – die meisten Fassungen gehen auf Jacob Grimm zurück.[200] Ihre lebenslange Sammelleidenschaft lässt sich als Versuch deuten, das Wunderbare in einer sich rationalisierenden Welt zu bewahren. Märchen und Sagen verweisen auf rituelle Praktiken, die das kulturelle Gedächtnis und die kollektive Identität eines Volkes formen.[201] Die Sammlung *Deutsche Sagen* (1816/18) ist in zwei Teile gegliedert: Der erste umfasst „Ortssagen“, in denen übernatürliche Begebenheiten erzählt werden; der zweite enthält „Geschichtliche Sagen“, geordnet nach Zeiten und Stämmen. Dieser reicht von knappen halbhistorischen Notizen bis hin zu ausgebildeten Erzählformen, etwa der vom Schwanenritter.[202] Die Wassermannsagen finden sich überwiegend im ersten Teil. Dort sind die Grenzen zwischen Zwergen, Elfen und anderen Koboldwesen fließend: „Wie die Griechen mit Quellnymphen und Dryaden, so beleben die Deutschen die unbeseelte Natur mit Elementargeistern und Waldleuten.“[203] So erscheinen etwa Quellnymphen als eine Spielart der Elfen – gut und fromm –, während der Nix als menschenfressender Kindermörder dargestellt

---

198 Vgl. Uther: Anmerkungen und Kommentare. In: Ders. (Hg.): Jakob und Wilhelm Grimm: Deutsche Sagen. Bd. 1. München 1993, S. 548.

199 Grimm, Jakob und Wilhelm Grimm: Die deutschen Sagen. Hg. v. Hermann Schneider. Erster Teil. Ortssagen. Berlin 1925, S. 13.

200 Vgl. Uther, Hans-Jörg: Nachwort. In: Ders. (Hg.): Jakob und Wilhelm Grimm: Deutsche Sagen. Bd. 2. München 1993, S. 551–580.

201 Vgl. Oesterle, Günter: Der Streit um das Wunderbare und Phantastische in der Romantik. In: Thomas Le Blanc und Wilhelm Solms (Hg.): Phantastische Welten: Märchen, Mythen, Fantasy. Veröffentlichungen der Europäischen Märchengesellschaft. Bd. 18. Regensburg 1994, S. 119.

202 Vgl. Grimm, Jakob und Wilhelm Grimm: Die deutschen Sagen. Hg. v. Hermann Schneider. Zweiter Teil. Geschichtliche Sagen. Berlin 1925, S. 11.

203 Grimm: Die deutschen Sagen. Hg. v. Schneider. Erster Teil. Ortssagen, S. 11.

wird. In ihm manifestiert sich das tückische Wesen des Wassers, das Leben spendet und zugleich in den Tod zieht: eine Personifikation destruktiver Naturkräfte. Oesterle sieht in der Doppelnatur der Elfen – einmal schön, dann wieder hässlich – eine Folge christlicher Einflussnahme. Die ursprünglich lichten Elfenmythen seien durch das Christentum bewusst dämonisiert worden.[204]

In den *Deutschen Sagen* der Brüder Grimm finden sich mehrere Erzählungen über den Wassermann: In Sage Nr. 49, „Der Wassermann", bittet der Wassermann eine Menschenfrau, seiner Gattin bei der Geburt zu helfen. Diese stellt sich als ehemalige Menschenfrau heraus, die von ihm entführt wurde. Der Wassermann wird als „zornig und bös aussehend" beschrieben. Er droht, das Neugeborene am dritten Tag zu fressen, und kündigt an, der Hebamme den Hals umzudrehen, sollte sie das dargebotene Geld annehmen. Die Frau entgeht dem Unheil, da sie gewarnt wurde und lediglich verlangt, nach Hause zurückgebracht zu werden.[205] Weitere Erzählungen, in denen der Wassermann nach einer menschlichen Hebamme sucht, sind Nr. 65 „Von den Nixen hilft Dosten und Dorant", Nr. 66 „Des Nixes Beine", Nr. 69 „Die Frau von Hahn und der Nix" und Nr. 304 „Der Nix an der Kelle". In Nr. 51, „Tanz mit dem Wassermann", entführt der Wassermann – als schöner, wohlgekleideter Jüngling getarnt – das Mädchen Ursula Schäferin, indem er mit ihr wild tanzt (Laibacher Sage).[206] Nr. 52, „Der Wassermann und der Bauer", berichtet von einem Bauern, der durch das Umstülpen von Töpfen im Palast des Wassermanns die Seelen der Ertrunkenen erlöst. In Nr. 53, „Der Wassermann an der Fleischerbank", schneidet ein Fleischer dem Wassermann die Finger ab, als dieser ihn mit durchlöcherten Münzen betrügen will – ein Motiv, das sich auch in der österreichischen Sage „Der Hastrmann in Moldautein" findet.[207]

In Sage Nr. 67, „Die Magd bei dem Nix", lebt eine Dienstmagd drei Jahre lang beim Wassermann. Sie führt ein gutes Leben – einzig das ungesalzene Essen stört sie. In Nr. 54, „Der Schwimmer", wird ein Knecht vom Wassermann ins Wasser gezogen, nachdem er leichtsinnig dreimal seine Schwimmkünste vor anderen zur Schau gestellt hat.[208] In Nr. 55, „Bruder Nickel", versetzt der Wassermann auf Rügen einen Kahn auf einen Baum – eine Szene, die seine übernatürlichen Kräfte unterstreicht. Die Sage Nr. 56, „Nixen-Brunnen", verweist auf einen Brunnen und eine Mühle nahe Hessen, die von Nixen bewohnt sein sollen. Das Auftauchen

---

[204] Vgl. Oesterle: Der Streit um das Wunderbare und Phantastische in der Romantik, S. 125.

[205] Vgl. Grimm, Jakob und Wilhelm Grimm (Hg.): Deutsche Sagen. Ausgabe auf der Grundlage der ersten Auflage. Ediert und kommentiert von Heinz Rölleke. Frankfurt am Main 1994, S. 81.

[206] Der Stoff „Der Tanz mit dem Wassermann" wird von Justinus Kerner („Der Wassermann" in den „Reiseschatten"; 1811), Eichendorff („Ahnung und Gegenwart I, 5"; 1815) und Heine („Begegnung"; 1848; mit verändertem Schluss) bearbeitet. Vgl. Rölleke: Nachwort. In: ebd., S. 751.

[207] Vgl. Vernaleken: Mythen und Bräuche des Volkes in Oesterreich, S. 177f.

[208] Vgl. Grimm: Deutsche Sagen. Ediert und kommentiert von Heinz Rölleke, S. 86.

oder Tanzen der Nixen auf dem Wasser – so berichtet Nr. 61, „Wasser-Recht“ – kündigt den nahenden Tod durch Ertrinken an. In Nr. 62, „Das ertrunkene Kind“, fordert das Gewässer jährlich ein unschuldiges Opfer. Es duldet jedoch keine Toten in sich und wirft Leichen ans Ufer. Eine Mutter sammelt dort die Knochen ihres ertrunkenen Kindes, bringt sie in die Kirche – und das Kind wird durch göttliches Eingreifen wieder lebendig. Das letzte gefundene Knöchelchen wird als Gedächtnisstück in der Kirche aufbewahrt.[209] Die Wassermannsagen verbinden heidnisch-mythologische Fantasie mit christlich geprägter Moralvorstellung. Die fremdartigen, mitunter grausamen Handlungen stehen im Spannungsfeld zwischen volkstümlicher Imagination und einer sittlichen Ordnung, die auf Strafe und göttliche Gerechtigkeit gründet.

In Theodor Vernalekens *Mythen und Bräuche des Volkes in Österreich* (1859) erscheint der Wassermann als wandlungsfähige, rachsüchtige und überwiegend feindliche Gestalt. Seine Herkunft verweist auf die uralte Verbindung zwischen dem Elben- und dem Totenreich. Je nach Lebensraum – Teich oder Fluss – variiert sein Verhalten, doch stets agiert er mit List, lockt Menschen ins Wasser und lebt als einzelgängerisches Wesen, das andere Wassermänner meidet.[210] Auch im Kontext der Wuotan-Mythen tritt er als unheimliche Figur auf. In der Sage vom „Donaufürst“ entführt er die Tochter eines Fischers; ein an die Oberfläche gesandter Blumenstrauß kündet den Tod an. Zwar belohnt der Wassermann den Fischer, täuscht jedoch dessen habgierigen Freund.[211] In „Die Wohnung des Wassermanns“ bewahrt er Seelen in Töpfen auf, während ihn in „Der Wassermann als Knabe“ christliche Abwehrmittel wie Gebete oder Rosenkränze bannen.[212] Der „Nickelmann“ fungiert in norddeutschen Sagen als Kinderschreck.[213] In „Der Wassermann äfft“ zerfließt er im Nebel – Sinnbild seiner trügerischen Natur.[214]

In anderen Erzählungen tritt der Wassermann als wohlwollende Figur auf. In der Sage „Ein Wassermann wird gefangen“ hält er sein Wort und gibt die Kinder unversehrt frei. Mitunter unterstützt er Menschen sogar mit übernatürlichen Kräften. Solche Geschichten betonen seine positiven Seiten: Er bleibt harmlos, solange man ihm mit Respekt begegnet. Häufig kündigt er

---

[209] Vgl. Grimm: Deutsche Sagen. Ediert und kommentiert von Heinz Rölleke, S. 93.

[210] Vgl. Vernaleken: Die kleinen Elementargeister oder Wichte und Elbe. I. Wassergeister. In: Ders.: Mythen und Bräuche des Volkes in Oesterreich, S. 161f.

[211] Vgl. ebd., S. 165.

[212] Vgl. ebd., S. 190f.

[213] In norddeutschen Sagen tritt der Wassermann als Nickel, Nickelmann oder Nixe auf. Sein Erscheinen kündet vom drohenden Ertrinken, oft fordert er zu bestimmter Stunde ein Opfer und raubt ungetaufte Kinder. Vgl. Kuhn: Norddeutsche Sagen, S. 548.

[214] Vgl. ebd., S. 77f.

durch den Wind den Tod eines Ertrunkenen an.[215] Er weiß Hilfe zu schätzen und belohnt wohlgesinnte Menschen reich, etwa in der Sage „Der dankbare Wassermann“. In „Des Wassermanns Töchter“ schlägt seine anfängliche Erzürnung in Wohlwollen um: Er bewirtet den jungen Mann freundlich und überreicht ihm Kehricht, der sich später als Silber entpuppt – ein Geschenk, das jedoch zu spät erkannt wird.[216] In diesen Erzählungen erscheint der Wassermann als Hüter verborgener Reichtümer. Sein unterirdischer Palast ist oft prachtvoll und mit Edelsteinen geschmückt. Ihm werden Fähigkeiten wie Weissagung oder Wunscherfüllung zugeschrieben. Im Umgang mit anderen zeigt er sich ambivalent: freundlich und großzügig, doch auch rachsüchtig, wenn ein Verbot übertreten wird. Auffällig sind seine Parallelen zum Zwerg:[217] In der Sage „Der Wassermann in der Mühle“ wird sein Palast von Zwergen bewohnt, während den eigentlichen Wassergeistern stets ein Zug von Grausamkeit innewohnt.[218]

In österreichischen Sagen weist die Figur des Wassermanns auch Ähnlichkeiten mit dem „bucklicht Männlein“ auf. Beide verkörpern einen niederträchtigen, unheimlichen Charakter. In der Sage „Ein Wagen wird aufgehalten“ lässt sich ein Fuhrwerk trotz aller Anstrengung nicht bewegen – die Ursache ist das bucklige Männlein. Als ein Knecht dessen wahre Natur durchschaut, wird er bedroht und schließlich vom Männlein ins Wasser gezogen.[219] Das bucklicht Männlein erscheint in den Volkssagen häufig als „stigmatisierter Außenseiter“.[220] Sein heidnischer oder halb-heidnischer Charakter macht es notwendig, ihm mit christlichen Gebeten oder Segensformeln zu begegnen.[221] In der Sammlung *Des Knaben Wunderhorn* von Achim von Arnim und Clemens Brentano wird das „bucklicht Männlein“ als Symbol für die Zudringlichkeit eines unwillkommenen Freiers dargestellt, der die Erzählerin bei ihren häuslichen Tätigkeiten stört. Am Ende zeigt das Männlein jedoch ein besseres Gesicht, indem es den Wunsch äußert, mit dem Mädchen zu beten.[222] In den *Münchner Bilderbogen* wird die Geschichte bildlich dargestellt; in österreichischen Volkssagen erscheint sie unter dem Titel „Das böse Männlein“ und ist dem Kapitel „Kindlichkeit“ zugeordnet.[223] Laut Schmaus

---

[215] Vgl. Vernaleken: Mythen und Bräuche des Volkes in Oesterreich, S. 169–176.

[216] Vgl. ebd., S. 183f.

[217] Die Wassergeister ähneln in der Mythologie den Zwergen und werden daher auch als Wassermännlein bezeichnet. Der Wassermann (auch Nix genannt) erscheint als menschengestaltiger Wassergeist von kindlicher Gestalt mit greisenhaften Zügen. Er ist bucklig, seine Augen funkeln heiß, und sein durchdringender Blick trifft das Herz wie ein Stich. Vgl. Reiter: Das Glaubensgut der Slawen im europäischen Verbund, S. 172.

[218] Vgl. Vernaleken: Mythen und Bräuche des Volkes in Oesterreich, S. 172f.

[219] Vgl. ebd., S. 174f.

[220] Vgl. Halter, Ulrike und A. Krödel: Beten fürs bucklicht Männlein: Zur Kulturgeschichte der Skoliose und Kyphose. In: Zeitschrift für Orthopädie und ihre Grenzgebiete. 135(6) (1997), S. 557–562, hier S. 557.

[221] Vgl. Bensly, Edward: Das bucklicht Männlein. In: Notes and Queries. Volume CLXVI. Issue jun 02 (1934), S. 390.

[222] Vgl. Halter: Beten fürs bucklicht Männlein, S. 561.

[223] Vgl. Tschischka, Franz und Julius Max Schottky (Hg.): Oesterreichische Volkslieder mit ihren Singeweisen. Pesth:

entfaltet Brentanos Kinderlied eine heilende Wirkung auf frühkindliche Konflikte: Als Projektion des „schlimmen“ Kindes, das Störungen verursacht, thematisiert es Angst vor Liebesentzug. Die versöhnliche Wendung – das Männlein will mitbeten – ermöglicht symbolisch den Abbau seelischer Spannungen.[224] Zudem eröffnet die Zwergmotivik vielfältige Perspektiven auf innere Selbstanteile; in diesem Sinne gewinnt die Figur des „bucklicht Männleins“ eine symbolisch-pathologische Aussagekraft.[225]

Das bucklicht Männlein lässt sich – ähnlich wie der Wassermann – als launische Personifikation des Todes deuten.[226] In zahlreichen Liedern erscheint es als todesnahe Gestalt, die den Menschenkindern folgt. Dabei wirkt es neckisch und vermittelt ein milderes Todesbild als die gängigen Darstellungen von Leiche oder Gerippe. Im Gegensatz zum Knochenmann erscheint der Tod in der Gestalt des bucklicht Männleins oder des Wassermanns in elfen- oder zwerghafter Form[227] – eine vermenschlichte, märchenhafte Ausprägung des Todesmotivs.[228] Die Vorstellung vom Todesgott geht im Zuge der Christianisierung zunehmend auf den Teufel über, da man bestrebt war, den Tod – wie den Teufel – zu bannen. Dies zeigt sich exemplarisch in der Sage „Ein Schimmelreiter holt seine Geliebte ab“, deren Moral vor dem Herbeisehnen Verstorbener warnt.[229] Die Walküre erscheint als Bote Odins und ist ein halbgöttliches Wesen. Sie teilt diese Eigenschaften mit den halbgöttlichen Wesen der Elben, Hausgeister und Genien, zu denen auch der Wassermann zählt.[230] Der Zusammenhang zwischen dem Totenvolk und dem nordischen Gott Odin verdeutlicht, dass der germanische Polytheismus vor der Einführung des Christentums existierte und tief in den mythologischen Vorstellungen der Menschen verwurzelt war. Nach der älteren Vorstellung der Deutschen ist „Hel“ die Todesgöttin, die die Toten in ihrem Reich empfängt.[231] Für die heidnischen Deutschen bedeutete der Tod nicht das

---

Hartleben 1819, S. 18f.

[224] Vgl. Schmaus, Grete: Das alte volkstümliche Kinderlied und Kinderspiel. In: Schweizerische Lehrerinnenzeitung. Heft 24. Jahrgang 55. Zürich 1951, S. 355–363, hier S. 357–361.

[225] Vgl. Oberlin, Gerhard: Rezension zu Frithjof Haiders „Verkörperungen des Selbst. Das bucklige Männlein als Übergangsphänomen bei Clemens Brentano, Thomas Mann und Walter Benjamin“. In: Zeitschrift für Germanistik. Jan 01. 15(2) (2005), S. 430.

[226] Nach der Auffassung in Grimms *Deutscher Mythologie* besteht eine enge Verbindung zwischen dem Totenreich und dem Reich der Elben. Vgl. Vernaleken: Mythen und Bräuche des Volkes in Oesterreich, S. 68f.

[227] Das Reiten, die Tarnkappe usw. sind Beweise für die verdunkelte Beziehung der Zwerge zu Odin, der in der nordischen Mythologie als der höchste Gott und Todesgott gilt. Vgl. ebd., S. 74–76.

[228] Wichtel und Elfen zählen zu den niederen Elementargeistern des Heidentums und bilden ein eigenständiges Geisterreich auf Erden. Ihrer Herkunft nach gelten sie als gefallene, übermütige Engel; je nach dem Ort ihres Sturzes erhielten sie verschiedene Erscheinungsformen – die ins Wasser Gefallenen wurden zu Wassergeistern. Vgl. Grohmann, Josef Virgil: Sagen-Buch von Böhmen und Mähren. Erster Theil. Sagen aus Böhmen. Prag 1863, S. 108.

[229] Vgl. Vernaleken: Mythen und Bräuche des Volkes in Oesterreich, S. 76f.

[230] Vgl. ebd., S. 66.

[231] „Hel“ ist die Todesgöttin, die nach dem heidnischen Glauben der Deutschen die Seelen der Verstorbenen auf einem

Ende, sondern das Reisen zu einem Gott – eine Vorstellung, die den Übergang ins Jenseits mit einer göttlichen Bestimmung verband.

Was im Norden die „Hel“ als Todesgöttin ist, scheint im Süden der Germanen der Wassermann zu sein. Er verkörpert einen Zustand des Halblebens, der Entrückung und Verwünschung. In der germanischen Naturreligion gab es damals noch keine Vorstellung eines klar definierten Ortes der Qual und Strafe. Stattdessen symbolisiert die Wasserhölle ein Äquivalent zum nordischen Nebelheim, sofern sie von Wasser durchströmt wird. Diese Vorstellung ist spezifisch für die deutsche Mythologie. Der Wassermann wird von Vernaleken als „der Unersättliche“ beschrieben, dessen Behausung ein „orcus esuriens“, ein Ort der unersättlichen Gier der Unterwelt, dargestellt.[232] Im Vergleich zur „Hel“ der Nordgermanen tritt die Wasserhölle bei südlichen Stämmen häufiger auf, jedoch nicht ausschließlich als Ort der Strafe. Sie fungiert auch als Wohnort normaler Verstorbener oder Elementargeister. In der christlichen Tradition lässt sich ein fortwirkendes Heidentum erkennen, indem die Wasserhölle als „Vorhölle“ oder „Eingang zur Unterwelt“ interpretiert wird. Solche halbheidnischen Vorstellungen sind zwar größtenteils verschwunden, finden sich jedoch noch in Ortsnamen wie Muswillensee oder Teufelssee.[233]

> Die nordische Valhöll ist in der deutschen Sage vertreten durch die holen Berge, in welche die Helden entrückt sind, und die Vorstellung von der Helle ist großenteils übergegangen auf die Tiefen der Berge, wo die Zwerge hausen oder auf die Tiefen der Gewässer, wo die Wassergeister auf Erlösung harren.[234]

Diese Entwicklung von Konzepten wie der Wasserhölle spiegelt sich auch im Wandel der Todesdarstellung wider, in dem die freundliche Figur der Antike zum erschreckenden Bild des christlichen Todes wird. Während der Tod in der Antike noch als natürlicher Teil des Lebens galt, wurde er im Christentum zunehmend mit dem Teufel und der Hölle verbunden, wodurch eine dunkle, strafende Vorstellung entstand, die sich im Bild des Sensenmannes manifestierte.[235] In seiner Schrift *Wie die Alten den Tod gebildet* (1769) kritisiert Lessing die christliche Darstellung des Sensenmannes und verweist auf die antike Vorstellung des Todes als

---

schwarzen Wagen in ihre dunkle Behausung führt. Dieser Glaube könnte der Ursprung mancher Sagen über gespenstische Wagen sein, die mit der Todesgöttin und ihrem Reich in Verbindung stehen. Vgl. Grohmann: Sagen-Buch von Böhmen und Mähren, S. 98.

[232] Vgl. Vernaleken: Mythen und Bräuche des Volkes in Oesterreich, S. 381.

[233] Vgl. Dietrich, Franz Eduard Christoph: Die Deutsche Wasserhölle. In: Zeitschrift für deutsches Alterthum und deutsche Literatur. Bd. 9 (1853), S. 175–186.

[234] Vernaleken, S. 152f.

[235] Vgl. Steiger, Johann Anselm: Todesverdrängung und Totentanz. Der Knochenmann bei Lessing, Claudius, Herder und Novalis. In: Martin Keßler und Volker Leppin (Hg.): Johann Gottfried Herder. Aspekte seines Lebenswerkes. Berlin 2005, S. 129–150, hier S. 129–138.

Zwillingsbruder des Schlafes. Auch Herder in *Der Tod. Ein Gespräch an Lessings Grabe* (1785) lehnt die mittelalterliche Knochenmann-Darstellung ab und zeigt den Tod als sanften, freundlichen Engel oder als Bruder des Schlafes. Beide orientieren sich an der antiken Idee, dass der Tod nicht erschreckend, sondern ein liebenswürdiger, die Menschen erlösender Begleiter ist.[236] In seiner Ballade *Der Totentanz* folgt Goethe der aufklärerischen Linie, die den Knochenmann überwindet. Auch Schiller greift in *Die Götter Griechenlandes* (1788) die antike Todesvorstellung auf und kritisiert den Siegeszug des Monotheismus als ästhetischen Verlust. Er stellt den Polytheismus als eine verlorene, poetische Verbindung von Göttern und Menschen dar, die nur in der Poesie weiterlebt.

3.4 Der Wassermensch – Wissensdiskurse über das Humane und das Animalische

Die Figur des Wassermenschen, Nicola Pesce, symbolisiert die Entfremdung des Menschen, der durch den Fluch seiner Mutter in das Element Wasser übertritt. Wie in den Tierbräutigam-Märchen spielt auch hier die Verwünschung eine zentrale Rolle. Der Wassermensch wird dabei zu einem Symbol für den Konflikt zwischen menschlichen und tierischen Aspekten des Daseins. Die Themen der Verwandlung und der Unmöglichkeit, vollständig in der menschlichen Welt zu leben, finden sich in beiden Erzähltraditionen wieder. Dichter wie Schiller in *Der Taucher* und C. F. Meyer in *Nicola Pesce* thematisieren das Schicksal des Wassermenschen, wobei er im ersten Fall als Symbol edler Tugenden wie Liebe, Tapferkeit und Aufrichtigkeit und im zweiten als Inbegriff des einsamen Künstlerdaseins erscheint. In Tiecks dramatischer Novelle *Der Wassermensch* und Kleists *Wassermänner und Sirenen* wird die Figur des Wassermenschen als Metapher für die Asozialität und Gesellschaftskritik verwendet. Die ambivalente Darstellung dieser Figur reflektiert nicht nur den Konflikt zwischen dem Humanen und dem Animalischen, sondern auch verschiedene Wissensdiskurse der Zeit.

> Die Seeungeheuer der volkstümlichen Überlieferung konnten im Zeitalter der Entzauberung der Welt und der Verwissenschaftlichung grundsätzlich zweierlei Schicksale erleiden: Die einen wurden zu Legenden erklärt und in das Reich der kollektiven Imagination verwiesen, in ein Archiv der Phantasmen einsortiert. Die anderen erwiesen sich als tatsächliche, wenn auch oft übertrieben und ausschmückend geschilderte Lebewesen; sie fielen fortan in den Kompetenzbereich der

[236] „Ich bins! doch unter dieser Umhüllung / ob ich gleich Amor bin, heiß' ich den Sterblichen Tod. / Unter allen Genien sahn die gütigen Götter / keinen, der sanft wie ich löse das menschliche Herz." In :Herder, Johann Gottfried: Der Tod. Ein Gespräch an Lessings Grabe. In: Ders.: Zerstreute Blätter. Erste Sammlung. Gotha 1785, S. 172–174, hier S. 172.

Meeresbiologie und der Zoologie.[237]

Mit dem Beginn der Aufklärung verändert sich auch das Wissen über Meeresbewohner. Das Beispiel der Cola-Pesce-Geschichte verdeutlicht, wie aus einem mythischen Phänomen ein moralisches Symbol wird und das Motiv des Wassermenschen vom „Mirakulösen" zum „Kuriosen" übergeht.[238] Fabelhafte Meerwesen verlieren ihren mystischen Charakter und werden zunehmend als Produkte diskursiver Konstruktion betrachtet, sei es als Kunstobjekte oder als biologische Wesen. Reiseberichte aus der Entdeckungsgeschichte verdeutlichen diesen Wandel. Der Diskurs über Wassermenschen spiegelt die historische Entwicklung von Wissensformen und die Auseinandersetzung mit der Abgrenzung des Humanen vom Nicht-Humanen wider. Während im Zeitalter der Aufklärung Meermenschen vor allem im anthropologischen Diskurs eine Nebenrolle spielen, gewinnt die Differenzierung zwischen Mensch und Tier in der Romantik an Bedeutung. In diesem Kontext wird das Motiv der Wassergeister als Grenzphänomen zwischen Menschlichem und Animalischem zu einem zentralen Thema, das die Schwierigkeiten der Selbstdefinition und die Entstehung des „Humanen" als diskursives Konstrukt widerspiegelt.

Schiller und Meyer verarbeiten die Figur des Wassermenschen unterschiedlich: Während Schillers *Der Taucher* die Prüfungen und Unsicherheit des lyrischen Ichs betont, präsentiert Meyer in *Nicola Pesce* eine reflektierte Perspektive, in der das lyrische Ich die Ängste des Todes überwunden hat und sich gelassen in der Welt der Sprache bewegt. Meyers Gedicht zeichnet ein Bild des Dichtertums, das durch Ruhe und Kontrolle geprägt ist. Es weist eine Ablehnung des „Geniekonzepts" auf, wie es in Schillers *Der Taucher* zum Ausdruck kommt. Während in Schillers Ballade die Tiefe als Metapher für den „Geist" des Kunstwerks dient, verzichtet Meyers lyrisches Ich bewusst darauf. Ein „Missverständnis mit einem Weib" und eine „vermehrte Menschenkenntnis" führen es dazu, seine Existenz als „Fischmensch" zu wählen. In dieser Hinsicht erinnert das Gedicht an Tiecks *Der Wassermensch*, in dem das Motiv der Brautwerbung zentral ist: Der enttäuschte Florheim zieht sich, nach dem Scheitern seiner Verlobung, in die „kalte Schwärmerei" zurück. Meyers lyrisches Ich könnte als Variante Florheims gesehen werden, der, nach einem Missverständnis in der Liebe, seine Ruhe im Rückzug aus der Gesellschaft und in der ständigen Bewegung im Meer findet.

[237] Schmitz-Emans, Monika: Wassermänner, Sirenen und andere Monster. Fabelwesen im Spiegel von Kleists „Berliner Abendblättern". In: Günter Blamberger und Ingo Breuer (Hg.): Kleist-Jahrbuch 2005. Stuttgart 2005, S. 162–182, hier S. 172.

[238] Vgl. ebd., S. 173f.

3.4.1 Poetische Umdeutungen der sizilianischen *Colapesce*-Legende

Die Legende von Nicola Pesce, ursprünglich als „Nikolaus der Taucher“ überliefert, entfaltet sich seit dem Mittelalter in vielfältigen Varianten. Die Figur, ein sizilianischer Schwimmer mit amphibischen Zügen, wächst zum Volkshelden heran: Als Friedrich II. die Tiefen des Meeres ergründen lassen will, stellt sich Nicola dem Wagnis. Zwar gelingt ihm der erste Tauchgang, doch der zweite – aus Habgier und Pflichtgefühl angetreten – endet mit seinem Verschwinden.[239] Im Zentrum der Legenden steht weniger der historische Gehalt als die imaginative Erkundung der Unterwasserwelt. Nicola verkörpert das Sehnen nach Entgrenzung, nach einer Existenz jenseits der irdischen Schwere – frei und fischgleich in der Tiefe. Die Legende bildet eine wiederkehrende Inspirationsquelle für literarische Adaptionen und Umdeutungen.

Schillers Ballade *Der Taucher* (1797) zählt aufgrund ihrer eindrucksvollen Bildsprache und des dramatischen Geschehens zu seinen bekanntesten Werken. Im Zentrum steht ein junger Edelknabe, der sich todesmutig in den Meeresstrudel – die „Charybdis“ – stürzt, um einen goldenen Becher zu bergen, den der König als Mutprobe ins Wasser geworfen hat. Die zweite Prüfung, verbunden mit dem Versprechen der Königstochter, rückt das Motiv der Liebesprobe in den Fokus. Die Ballade entfaltet sich als anthropologisches Drama und zeigt den Übergang vom Jüngling zum Mann, dessen waghalsiger Einsatz ein Idealbild menschlicher Selbstüberwindung entwirft. Der Stoff geht auf Athanasius Kirchers *Mundus Subterraneus* (1665) zurück, wo Cola Pesce als „monstrum marinum“ erscheint. Kircher inszeniert sich selbst als Unterweltgänger, der die Charybdis ergründet – ein Unterfangen, das göttlicher Legitimation bedarf, da die Unterwasserwelt als metaphysischer Raum gilt.[240] Schiller rezipiert diesen Stoff frei und transformiert ihn in eine moderne Balladenform. Im Mittelpunkt steht dabei weniger die ritterromantische Hülle als vielmehr die Auseinandersetzung mit dem Abgründigen und Unheimlichen.[241]

Die ersten fünfzehn Strophen der Ballade schildern den ersten, gelungenen Tauchgang des Edelknaben, der den goldenen Becher aus der Tiefe birgt. Die Handlung setzt mit der Mutprobe des Königs ein, der den Becher in den Strudel der Charybdis wirft und fragt, wer es wage, hinabzutauchen. Die Umstehenden verharren zunächst in Schweigen. Erst beim dritten Aufruf

---

[239] Vgl. Baßler, Moritz: Balladisches Erzählen und submedialer Raum um 1800: Eine Lektüre von Schillers „Der Taucher“. In: Dorothee Kimmich und Sabine Müller (Hg.): Tiefe. Kulturgeschichte ihrer Konzepte, Figuren und Praktiken. Berlin/Boston: De Gruyter 2020, S. 143–163, hier S. 148.

[240] Vgl. Robert, Jörg: Klassische Romantik und Ästhetik der Tiefe. Schillers Ballade Der Taucher und Athanasius Kirchers Mundus Subterraneus. In: Alexander Honold et al. (Hg.): Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 64 (2020), S. 83–114, hier S. 97.

[241] Vgl. ebd., S. 91.

tritt ein junger Edelknecht hervor, legt wortlos Gürtel und Mantel ab und nähert sich entschlossen dem Felsenrand. Alle Augen richten sich auf den „herrlichen Jüngling“, der in den Abgrund blickt. Das Meer tobt: „wallet, siedet, brauset und zischt“ – als wolle es ein weiteres Meer gebären. Dann öffnet sich ein Spalt, der die Wellen wie ein strudelnder Trichter hinabzieht. Der Jüngling nutzt den Moment vor der Rückkehr der Brandung, springt und wird vom Wirbel hinweggespült. Entsetzen erfasst die Menge, über dem Schlund kehrt Stille ein. In der zehnten Strophe äußert das lyrische Ich, es fehle ihm der Mut, sich selbst für eine königliche Belohnung in diese Tiefe zu stürzen: „[...] Mich gelüstete nicht nach dem teuren Lohn, / Was die heulende Tiefe da unten verhehle, / Das erzählt keine lebende glückliche Seele.“[242] Erneut erscheint der Strudel als alles verschlingendes Grab. In der dreizehnten Strophe taucht der Jüngling aus den dunklen Fluten auf – der Becher in der Hand. In der vierzehnten sieht er „das himmlische Licht“ und atmet auf. Die Menge jubelt, die Königstochter reicht ihm Wein. In der fünfzehnten Strophe richtet sich der Jüngling mit einem Bericht an den König.

In den Strophen 16 bis 22 schildert der Jüngling seinen Abstieg als existenzielle Grenzerfahrung. Die Tiefe erscheint als mythischer Raum des Unheimlichen – bevölkert von Salamandern, Molchen und Drachen. Der Jüngling erkennt: Das göttliche Geheimnis lässt sich nicht erzwingen. Seine Rettung gelingt nur durch ein Wunder – der Becher hängt unerreichbar an einem Felsenriff, als wäre er ihm durch eine höhere Macht zugewiesen. Doch der König will mehr. In der 23. Strophe schlägt seine Neugier in Hybris um: Er fordert ein zweites Opfer, obwohl die Tochter eindringlich vor dem „grausamen Spiel“ warnt. Der Jüngling gehorcht – geblendet von Ehre, Liebe und der Aussicht auf Anerkennung. Sein zweiter Tauchgang wird zur endgültigen Selbstaufgabe. Der Ozean verschlingt ihn – Sinnbild der Grenze, die der Mensch in seiner Selbstüberschätzung überschreitet. Am Ende bleibt nur das rauschende Meer: „Den Jüngling bringt keines wieder.“[243]

Gerhard Kaiser erklärt in „Sprung ins Bewusstsein“, dass Schillers *Der Taucher* eine Ritterballade sei, die das manipulative Verhalten des Königs kritisiere – nicht jedoch das Königtum an sich. Der Knappe stürzt sich nicht aus gesellschaftlichem Ehrgeiz in die Tiefe, sondern aus Liebe, wobei die „Himmelsgewalt“ als Metapher für die Liebeskraft zu verstehen ist, nicht für Macht oder Reichtum. Das Metrum der Sprache spiegelt die Bewegung des Meeres wider; gerade die Spannung zwischen semantischem Gehalt und rhythmischer Struktur verdeutlicht die Gewalt des Strömens. Die Verwendung des Präsens anstelle des Präteritums verstärkt die Unruhe und vermittelt eine unmittelbare Atmosphäre.[244] Die Ballade ist in erster

[242] Schiller: Der Taucher, z. n. Kaiser, Gerhard: Sprung ins Bewußtsein. In: Norbert Oellers (Hg.): Interpretationen. Gedichte von Friedrich Schiller. Stuttgart 1996, S. 196–216, hier S. 197.

[243] Ebd., S. 201.

[244] Vgl. Kaiser: Sprung ins Bewußtsein, S. 202–206.

Linie anthropologisch ausgerichtet und thematisiert die sittliche Versuchung des Jünglings. Laut Kaiser dient die Natur – insbesondere in der Darstellung des Strudels – der Veranschaulichung der Gefährlichkeit des Abgrunds. Anstelle dämonischer Wassergeister treten realistische Meereswesen, was die Natur als eher neutral erscheinen lässt. Der Sprung in die Tiefe wird nicht als Ausdruck erotischer Lust, sondern als symbolische Bewährungsprobe verstanden.[245]

Im Menschenbild der Ballade zeigt sich das Ideal eines Lebens im Einklang mit sich selbst – ohne überhebliche Machtausübung über andere. Die Kritik richtet sich gegen die Hybris des Königs, dessen Neugier als Laster erscheint, das die göttliche Ordnung herausfordert. Die beiden Sprünge des Jünglings symbolisieren unterschiedliche Entwicklungsstufen: Der erste steht für den Übergang vom Kind zum Erwachsenen, geprägt von Unwissenheit und Sprachlosigkeit. Der zweite, als Liebesbeweis eines gereiften Mannes, macht den Becher zum Symbol der Liebe.[246] Nach seiner Rückkehr hat der Jüngling Bewusstsein erlangt und vermag seine Erfahrung sprachlich zu fassen. Der König hat das Glück der beiden jungen Menschen ermöglicht – und zugleich zerstört. Im zweiten Versuch scheitert der Jüngling, weil er menschliche wie natürliche Grenzen überschreitet. Er übernimmt die Schuld, da die Liebe stärker ist als der Tod. So entsteht das Bild eines Menschen, der sich in der Entscheidung für eine maßlose Liebe vollendet.

Nach Baßler thematisiert Schillers *Der Taucher* zentrale Fragen von Selbst- und Fremdbestimmung. Der Erzähler nimmt die Perspektive eines Publikums ein, das zunächst einem archaisch-ritterlichen Spektakel beiwohnt, das sich zunehmend zu einem Medienspektakel wandelt. Die verbreitete Deutung, der vernunftbegabte Mensch stoße in der Tiefe auf ein bedrohliches, anonymes „Anderes“, wird von Baßler kritisch hinterfragt.[247] Das sogenannte „Es“, oft als chaotische Gegenwelt interpretiert, versteht er vielmehr als stilistisches Mittel: Die Unterwasserwelt folgt einer inneren Ordnung – ihre Raubtiere handeln nicht irrational, sondern gemäß natürlicher Gesetze. Im Gegensatz dazu erscheinen die Menschen als orientierungslos. Der erste Sprung des Tauchers geschieht im Bann eines „Schreckenswahns“; seine Rettung bleibt zufällig. Der zweite Sprung, durch den Befehl des Königs veranlasst, endet in der Katastrophe.

Die Ballade formuliert die moralische Einsicht, dass der Mensch die von den Göttern verhüllte Wahrheit nicht gewaltsam enthüllen darf – wer diesen Schleier lüftet, verfällt in Schwermut. Während die kantische Ästhetik dem Menschen zutraut, Naturgewalten durch

---

[245] Vgl. ebd., S. 208–210.

[246] Vgl. ebd., S. 213–216.

[247] Vgl. Baßler: Balladisches Erzählen und submedialer Raum um 1800, S. 146–154.

Vernunftideen zu überhöhen, kehrt Schiller dieses Modell um: Weder technische noch sittliche Vernunft bieten hier Orientierung. So entwirft die Ballade ein skeptisches Bild menschlicher Erkenntnisgrenzen angesichts einer in sich geordneten, aber fremden Natur. Baßler sieht darin eine Vorausnahme des modernen Phänomens, dass der Mensch immer tiefer in das Unbekannte vordringt. Diese Verselbstständigung medialer Erkundung führt jedoch nicht zu einem harmonischen Fortschrittsnarrativ, sondern gerät zur Parodie: Selbst dort, wo man sich dem Ursprung am nächsten wähnt, ist die Medientechnik bereits wirksam.[248]

Robert eröffnet eine neue Perspektive auf Schillers Ballade: Der ritterromantische Rahmen fungiert als Medium, um eine dunkle, archaische Antike sichtbar zu machen, in der verdrängte Mythen wiederkehren. Die Volkstümlichkeit des Stoffes verweist zugleich auf die klassische Romantik, die die Nachtseite der Antike in der Gestalt des Meeresstroms von Charybdis zur Anschauung bringt – als Ort, an dem sich menschliche Autonomie im Spannungsfeld von Gesellschaft und Natur bewähren muss. Diese Natur erscheint als heteronomes, der Vernunft feindlich gegenüberstehendes „Anderes“. Schiller entwirft damit weniger eine klassische Heldenballade als vielmehr eine Reflexion über die Ästhetik der Tiefe, die mit der Grenze des Darstellbaren korrespondiert. Robert formuliert zwei Thesen: Erstens fungiert die Ästhetik der Tiefe als Gegenstück zur Theorie des Erhabenen; zweitens bringt die Ballade eine anthropologische Wende zum Ausdruck, in der der Mensch der bedrohlichen Natur gegenübertritt.[249] Im Gegensatz zu früheren Deutungen thematisiert Schiller die Habgier des Tauchers nur am Rande. Der erste Sprung in den Abgrund erscheint vielmehr als „Sprung in die Männlichkeit“ – eine Bewährungsprobe im Sinne eines sozialen Übergangsrituals.

Darüber hinaus thematisiert die Ballade eine doppelte Grenzerfahrung: Der Taucher überschreitet nicht nur die Schwelle des Todes, sondern berührt zugleich die Sphäre des Inhumanen. Während bei Kircher noch ein amphibisches Mischwesen im Zentrum steht, bleibt Schillers Held durch und durch Mensch – die Hybridität wird vielmehr auf die Natur selbst übertragen. In der Figur der Charybdis erscheint sie als unheimlich und archaisch, als beseelt, aber nicht entgöttert. Die Tiefe des Meeres wird so zum Ort des Numinosen und zugleich zur Chiffre des Erhabenen. Schillers Ballade zeigt exemplarisch, wie ästhetische Erfahrung an die Stelle religiöser Transzendenz tritt. Im Spannungsfeld von Kunst, Religion und Wissenschaft wird das Verhältnis zur Unterwelt nicht als metaphysische, sondern als ästhetische Erfahrung erfahrbar – eine Erfahrung, die über Leben und Tod entscheidet.[250]

Meines Erachtens trägt die Natur in Schillers Ballade – insbesondere in der Gestalt der

[248] Vgl. ebd., S. 155–161.

[249] Vgl. Robert: Klassische Romantik und Ästhetik der Tiefe, S. 92–99.

[250] Vgl. ebd., S. 103–114.

Charybdis – einen tiefen anthropologischen Gehalt. Die Tiefe des Meeres markiert nicht nur einen physischen Grenzraum, sondern fungiert als Schwelle zwischen Leben und Tod, Bewusstsein und Unbewusstem, Kultur und Natur. Dabei erscheint die Natur weder bloß chaotisch noch rein gesetzmäßig, sondern durch ihre Unheimlichkeit und Unverfügbarkeit als das „Andere" der menschlichen Vernunft – im Sinne des Erhabenen, das den Menschen zugleich überfordert und zur Reflexion seiner Grenzen anstößt. Die Ballade lässt sich als dramatisierte Grenzerfahrung lesen, in der der Mensch mit seiner Endlichkeit, seinem Wissensdrang und seiner existenziellen Verletzlichkeit konfrontiert wird. Während der machtbesessene Herrscher an seinem Streben nach Enthüllung der letzten Wahrheit und an seinem Machtwillen scheitert, stellt sich der Jüngling seiner Prüfung zunächst mit Mut – doch wird die Wiederholung zur Überschreitung: Der zweite Sprung ist ein Verstoß gegen Maß und Maßgabe – angetrieben von Liebe, aber ohne Rücksicht auf das eigene Leben. Die Ballade führt so exemplarisch vor Augen, dass der Weg zur Mannwerdung über den Abstieg ins Ungewisse führt – jedoch nur gelingt, wenn die Grenzen menschlicher Autonomie anerkannt werden. In diesem Spannungsfeld von Natur, Macht und Menschsein gewinnt Schillers Dichtung ihre tiefgreifende ästhetische und ethische Dimension.

Das Sonett *Nicola Pesce* (1881/1882) von Conrad Ferdinand Meyer ist eine Antwort des späten 19. Jahrhunderts auf Schiller, der den sizilianischen Sagenstoff in seiner Ballade *Der Taucher* verarbeitet hat. Während der Held bei Schiller am Ende stirbt, lernt das lyrische Ich in Meyers Gedicht, sich von der menschlichen Welt zu verabschieden, die Einsamkeit zu genießen und als Künstler zu leben. In diesem Sinne erinnert Meyers Sonett nur wenig an Schillers Ballade; vielmehr unternimmt er eine eigenständige Neuinterpretation des Sagenstoffs. Besonders interessant ist Meyers Version des Meermenschen, weil er dort, wo bei Schiller die Tiefe im Zentrum steht, die Fläche setzt. *Nicola Pesce* bietet somit eine alternative Sicht auf das Konzept und die Bewertung von Tiefe und Oberfläche. Nicola taucht nicht mehr nach Schätzen in „Todestiefen", sondern hat sich losgesagt von all dem, was ihn an die Gesellschaft bindet: der Sehnsucht nach Reichtum, Liebe, Ehre und Bewährung in der Gefahr. Meyer zeigt Nicola als ein Wesen, das beides ist – Mensch und Fisch – und gerade darin seine Vollendung findet.

Das Gedicht besteht aus vier Strophen, gegliedert in zwei Quartette und zwei daran anschließende Terzette – eine Struktur, die der traditionellen Sonettform entspricht. Diese Form stellt zugleich eine historische Referenz dar: Schließlich stammt das Sonett ursprünglich aus Sizilien. Das Metrum des Gedichts ist durchgehend ein fünfhebiger Jambus. Das Reimschema folgt dem Muster „abba abba ccd ede" und zeigt damit eine leichte Variation gegenüber dem klassischen Petrarca-Schema. Bis auf die Verse 11 und 13 enden alle Zeilen auf eine weibliche Kadenz. Die männliche Kadenz der Verse, die mit den Wörtern „Farbenlust" und „Brust" abschließen, markiert ein abruptes Abbrechen und signalisiert, dass die Zeit des

Begehrens und der starken Empfindungen vorüber ist. Meyers Darstellung der Empfindungen ist insgesamt zurückgenommen; die Bewegungen der Brust wirken bereits merklich abgekühlt. Die Grundstimmung des Gedichts ist ruhig, wozu insbesondere die dunklen Vokale *o* und *u* beitragen. Dieser ruhige Grundton mildert die Bedrohung durch mögliche Meeresstürme. Unterstützt wird dieser Eindruck durch den Einsatz weicher Konsonanten wie *w*, *m* und *f*, die vorne im Mund artikuliert werden und somit die Tiefe des Kehllauts vermeiden.

Nicola Pesce stellt also einen tiefgründigen Rückzug dar, bei dem das lyrische Ich bewusst Abstand von den Anforderungen der sozialen Welt nimmt und den Zustand der „Fastenzeit" als dauerhaften Zustand des inneren Gleichgewichts betrachtet. Die Entscheidung, an der Oberfläche zu bleiben, wird nicht als Flucht vor der Tiefe verstanden, sondern als eine bewusst gewählte Haltung der Distanz und Selbstgenügsamkeit: „Ein halbes Jährchen hab ich nun geschwommen / Und noch behagt mir dieses kühle Gleiten".[251] Die „Furcht vor der Todestiefe" ist nicht mehr vorhanden, da sie für ihn keine Herausforderung mehr darstellt – er hat diese Grenze bereits überschritten, und es gibt für ihn keinen Grund mehr, tiefer zu tauchen, um sich zu beweisen.[252] Meyers *Nicola Pesce* ist also nicht nur eine Umkehrung von Schillers Ballade, sondern auch eine Reflexion über den menschlichen Drang nach Herausforderung und Selbstverwirklichung. Die Rückkehr zur Oberfläche und das Verweilen in diesem Zustand spiegeln eine Auseinandersetzung mit den Grenzen des menschlichen Daseins wider, wo die Tiefe, die früher als Prüfstein für den Mann galt, keinen Platz mehr im Leben des lyrischen Ichs hat. Der Blick richtet sich nicht mehr nach außen, sondern nach innen – eine Haltung, die in Meyers Sonett als eine Art abgeschlossener Kreis verstanden werden kann, in dem der Mensch seine eigene Existenz auf der Oberfläche des Lebens bejaht.

C. F. Meyer erklärt das Gedicht nicht, weshalb die Leser viel Fantasie aufbringen müssen, um das Ungewohnte zu begreifen. Es beschreibt einen Mann, der die Gesellschaft und die Ehe kennengelernt hat, aber keine Erfüllung darin fand. Als Schwimmer und Meermensch zieht er sich zunehmend ins Wasser zurück, bis er sich verwandelt – er wird amphibisch, ein Fisch und ein Mensch zugleich. Der entscheidende Punkt: Er findet Glück im Schwimmen, weit entfernt von der Menschheit. Der Verleger wollte das Gedicht aus der Sammlung entfernen, da Nicola Pesce als Außenseiter gilt, der am Alleinsein leidet und sich von der Gesellschaft abwendet. Doch das ist hier nicht der Fall. Psychologisch betrachtet, könnte das Gedicht als narzisstisch angesehen werden: Der Schwimmer schwebt zwischen der Erstickung durch Menschen und dem Ertrinken in der Tiefe.[253] Nicola Pesce ist zwar ins Wasser gestürzt, aber nicht ertrunken;

---

[251] Meyer, Conrad Ferdinand: Nicola Pesce. In: Ders.: Sämtliche Gedichte. Stuttgart 1978, S. 114.

[252] „[…] Ein Mißverständnis / Mit meinem Weib. Vermehrte Menschenkenntnis. / Mein Wanderdrang und meine Farbenlust." In: ebd.

[253] Vgl. Matt, Peter von: Der Meermensch. In: Marcel Reich-Ranicki (Hg.): Frankfurter Anthologie. Bd. 9. Frankfurt am Main

er hat stattdessen Gelassenheit und Kühle erlangt. Er hat sowohl die Verlockung der Tiefe als auch die des Weiblichen überwunden. Er bewegt sich selbstbestimmt auf der Wasseroberfläche und nimmt an der Welt ober- und unterhalb teil. Der Preis für das Vermeiden der Tiefe ist seine Distanzierung vom Sozialen – aber diese Passivität bedeutet für ihn im Gedicht Souveränität.

Nicola Pesce wählt das Fischleben als Fasten für seine Seele: Enthaltung, Nichtteilhabe, Nichtteilnahme.[254] Er bevorzugt das Lässige und die Haltung des Loslassens. Die Bilder von Blitzschlägen und stürmenden Wellen, die eigentlich zum mutigen Durchhalten anregen sollen, sind für ihn bedeutungslos, da er sich im Wasser als sein natürliches Element befindet. Er hat große Gefühle und den Schrecken verloren. Die lockere Sprache („ein halbes Jährchen", „ich bin durchgekommen") spricht für eine einsame, aber freie Existenz. Im Schwimmen findet er Ruhe und Reinheit, da es ihn von früherer Fleischeslust befreit. Diese Fastenzeit dient der Seele, während im Nichtleben zugleich Leben existiert. Erst durch das „triefende Haar" wird er zum wahren Fisch, der das Todeselement als Lebenselement begreift. In diesem beinahe narzisstischen Zustand ist er glücklich, da er seinen Wanderdrang und seine „Farbenlust" befriedigt hat. Der Sturm wird zur Farbenlust, und durch diese Fastenzeit entwickelt er eine subtile Wahrnehmungsfähigkeit.

Der Taucher, obwohl gesund, bleibt in Meyers Gedicht ein fabelhaftes Ungeheuer. Die Vorstellung eines Fischs mit Armen und einer Seele ist schwer fassbar. Nicola Pesce negiert sowohl seine Menschlichkeit als auch seine Fischnatur, was ihn zu einer Schwellenexistenz führt: Sein Kopf ist über Wasser, der Körper darunter. Diese Existenz ist fragwürdig und gefährlich. Als Mensch könnte er nichts über das Fischsein wissen, als Fisch würde er ersticken und verstummen. Nur durch das Reden existiert er, was ihn zu einer Mischung aus den zwei Brüdern im Gedicht *Der schöne Tag* macht. Er spricht über das, was er im Wasser ist, doch seine Kommunikation bleibt ohne echten Dialogpartner – ein Monolog, der an den Künstler in der Kunst erinnert. Der Witz des Gedichts liegt darin, dass dieses entspannte Schwimmen in einer der strengsten lyrischen Formen, dem Sonett, stattfindet. Nicola Pesce entzieht sich der Menschheit und findet Erfüllung in seiner Reise- und Farbenlust. In der künstlerischen Isolation übt er die Harmonie seiner Fähigkeiten, wobei „haben als hätte man nicht" das ästhetische Leitmotiv ist, das Schillers Konzept der Kunstbildung widerspiegelt.

1985, S. 95–98, hier S. 97.

[254] Vgl. Kaiser, Gerhard: Der Künstler im Reich der Kunst. In: Ders.: Geschichte der deutschen Lyrik. Von Goethe bis zur Gegenwart. Ein Grundriß in Interpretationen. Bd. 2. Von Heine bis zur Gegenwart. Frankfurt am Main 1996, S. 135–154, hier S. 135–138.

3.4.2 Gesellschaftliche Spiegelbilder im Wassermenschen

Ludwig Tieck (1773–1853) zählt zu den wichtigsten Novellisten der Romantik. Seine 1835 erschienene Novelle *Der Wassermensch* steht in der Tradition der europäischen Novellistik, deren Wurzeln bis zu Boccaccios *Decameron* im 14. Jahrhundert zurückreichen. Typisch für die Gattung ist die Konzentration auf ein singuläres, oft unerhörtes Ereignis, das eine Wendung herbeiführt.[255] Tiecks Erzählung verbindet diese Struktur mit kunstvoller Prosa, die gesellschaftliche Phänomene symbolisch rahmt. So wird das Motiv des Wassermenschen zur Projektionsfläche für politische und soziale Fragen seiner Zeit. Als belesener Europäer und Zeitzeuge der Französischen Revolution bringt Tieck kulturelle und politische Erfahrung in sein Werk ein. In der Goethezeit, um circa 1770, wird die Erzählprosa zum bevorzugten Medium, um anthropologische Fragestellungen literarisch zu verhandeln. Die moderne Novelle dient dabei als Bühne für die „Entdeckung des Menschen“. In Tiecks kunstreflexiven Initiationsnovellen wird insbesondere der Übergang vom Jugend- ins Erwachsenenalter symbolisch dargestellt.[256] Die Verwandlung des Protagonisten in *Der Wassermensch* steht exemplarisch für die Suche nach Identität in einer krisenhaften Zeit.

Tieck steht insgesamt an der Schwelle zwischen romantischer und realistischer Poetik. In Anknüpfung an die anthropologische Neuausrichtung der erzählenden Literatur um 1800 zielt die postromantische Novelle darauf, vielfältige menschliche Schicksale darzustellen. Indem sie auf affektive Identifikation verzichtet, wahrt die Novelle eine unparteiische Distanz, die Beobachtung und Verstehen ermöglicht.[257] Das Wunderbare nimmt in Tiecks Erzählprosa eine zentrale Stellung ein, obwohl Autoren, die sich damit beschäftigen, häufig auf Misstrauen stoßen. Für Tieck ist das Wunderbare eng mit der Novellentheorie verbunden, wobei er den Wendepunkt, den „Novellenkern“, als „alltäglichen und doch wunderbaren Vorfall“ betrachtet. In seinen Briefen und seiner Bibliothek zeigt sich sein nachhaltiges Interesse an okkulten Phänomenen. Die „Märchen-Novelle“ stellt für ihn die flexibelste Erzählform dar, da das Märchen zu seiner Zeit anerkannt war, während die Novelle um 1835 noch keine festen Gattungsgrenzen hatte.[258]

Sein dramatisches Werk *Der Wassermensch* ist von Ironie und Humor durchzogen. Die Novelle sprengt die Gattungsgrenzen, indem sie die Form einer dialogisierten Prosa annimmt. Im Zentrum der Gespräche steht das Spannungsfeld zwischen Tradition und Erneuerung,

---

[255] Vgl. Meier, Albert: Novelle. Eine Einführung. Berlin 2014, S. 15–48.

[256] Vgl. Lukas, Wolfgang und Madleen Podewski: Novellenpoetik. In: Claudia Stockinger und Stefan Scherer (Hg.): Ludwig Tieck. Leben – Werk – Wirkung. Berlin 2016, S. 353–364, hier S. 355.

[257] Vgl. ebd., S. 359.

[258] Vgl. Stamm, Ralf: Ludwig Tiecks späte Novellen. Grundlage und Technik des Wunderbaren. In: Hans Fromm et al. (Hg.): Studien zur Poetik und Geschichte der Literatur. Bd. 31. Berlin 1973, S. 83.

welches Tieck als Reaktion auf die literarischen Positionen des Jungen Deutschland entwickelt. Gegen den engagierten Liberalismus des Jungen Deutschland nimmt Tieck deutlich Stellung, indem er die politische Gesinnung der Figur Florheim scheitern lässt. Tieck vertritt hier eine traditionsgestützte Anthropologie. Aus dem Widerstreit antithetischer Pole resultiert eine Aufforderung an die Leser, über die Kunst des rechten Lebens nachzudenken. In seinen späten Werken dominieren Dialogstrukturen, die eine Reflexion der zeitgenössischen Selbstverortung ermöglichen. In *Der Wassermensch* wird das Thema von Schillers Ballade *Der Taucher* mit einer Kritik an den Jungdeutschen verknüpft, wodurch die Restaurationszeit und der Vormärz unter literatursatirischen Aspekten beleuchtet werden. Durch die Wahl der Dialogform wird eine Reflexion historischer und ästhetischer Veränderungen angestoßen. Tiecks Auseinandersetzung mit dem Jungen Deutschland dient der Neudefinition seines eigenen ästhetischen Standpunkts.

In der Rahmenerzählung werden vier Novellen über den sagenhaften Wassermenschen und den Taucher erzählt, wobei der Wassermensch in der Binnenhandlung unterschiedliche Facetten der Einsamkeit und des künstlerischen Exils verkörpert. In der Rahmenhandlung hingegen repräsentiert er den asozialen, isolierten Menschen, der später seine Weltsicht bereut. Am Ende der Erzählung wird der Wassermensch als ironische Figur präsentiert, die mit Florheim gleichgesetzt wird. Dieser ist ebenso asozial, und seine radikalen politischen Überzeugungen – der Ruf nach einem totalen Umsturz des Bestehenden – stoßen auf Ablehnung.[259] Die Konsequenzen seines Denkens führen dazu, dass Lucilie sich von ihm trennt, und er sich in die Isolation begibt, indem er allein nach Frankreich reist. Der Wendepunkt besteht im Verlust Lucilies und der Übernahme ihrer Zuneigung durch Rath Eßling, der sich durch seine Erzählkunst, insbesondere durch improvisierte Geschichten über den Wassermenschen, auszeichnet. Lucilies Mutter prognostiziert Florheim den Verlust seiner Sprechfähigkeit, da er zur Gesellschaft zurückkehren muss, um seine Fehler zu bekennen und aus Scham zu schweigen.[260] – Letztlich wird Eßling, der als positiver Gegensatz zu Florheim fungiert, an dessen Stelle treten und Lucilies Verlobter.

Die ursprüngliche Erzählsituation der Novelle schildert die Gesellschaft nach dem Besuch eines Konzerts, wobei die Zuhörer teils amüsiert, teils gelangweilt nach Hause gehen. Vor dem Erscheinen Florheims wird über das Konzert und die unangemessene Vortragsweise des

---

[259] Vgl. Tieck, Ludwig: Der Wassermensch. In: Ders.: Ludwig Tieck's gesammelte Novellen. Vollständige auf's Neue durchgesehene Ausgabe. Bd. 5. Berlin 1853, S. 3–62, hier S. 28f.

[260] „Wissen Sie, woran mich der junge Mann wieder erinnert hat? An den Wassermenschen, den Francesko oder wie er heißt. Der hatte auch keine Ruhe, bis er in das Meer gerieth, und nach vier, fünf Jahren fischten sie ihn wieder heraus, und er war ganz dumm geworden, und konnte sich weder an etwas Vernünftiges erinnern, noch war er zu etwas Tüchtigem zu gebrauchen. Wenn es dem armen Florheim nur nicht gerade so ergeht." In: ebd., S. 62.

Künstlers diskutiert. Der Geheimerath äußert, dass die Musikstücke eines Konzerts miteinander harmonieren sollten. Wenn die Sänger jedoch das Schreien für Leidenschaft und Ausdruck halten, werden die Zuhörer eher gequält. Der Professor stimmt zu und betont, dass Geschmacklosigkeit das größte Übel sei, da die Gedichte von den Bühnenkünstlern in Misstönen vorgetragen werden. Jeder Gelehrte könne ein lyrisches Gedicht besser selbst vorlesen. Eßling schließt sich an und kritisiert die Bühnenkünstler, die sich oft als Denker verstehen. Der übersteigerte Stolz und der ekstatische Vortrag verzerren die wahre Absicht des Dichters. Diese Diskussion spielt auf Florheim an, dessen unangemessenes Verhalten die Figur des Wassermenschen ironisch entstellt. Anstatt eine Entwicklung durchzumachen, wird Florheim zur negativen Repräsentation dieser sagenhaften Figur, da er keine „innere" Wandlung erfährt. Der Professor bemerkt, dass Schauspieler sich aus Stolz zu Exzessen hinreißen lassen, was den Vortragenden noch isolierter macht.[261]

Tieck identifiziert sich mit der Figur des Professors, um den Einfluss der Weimarer Klassik auf die zeitgenössische Bühnenpraxis zu kritisieren.[262] Er benennt explizit den Missstand der Entwicklung der Bühnenkunst hin zum Sprechtheater und die falsche Tendenz zur Deklamation, die sich von einer angemessenen Inszenierung unterscheidet. In einem gesteigerten Vortrag und übertriebenen Ausdruck werde die Absicht des Dichters zunichtegemacht, so der Geheimerath.[263] Lucilie schlägt daraufhin vor, das Genre des Melodramas zu diskutieren, doch der Professor verwehrt diesem jegliche Anerkennung. Melodramen, die aus einer bewussten Nachahmung der Alten hervorgingen, gehören nach seiner Ansicht nicht zum guten Geschmack. Die Pausen der Deklamation würden durch Musik ersetzt, was zu einem störenden Wechselspiel zwischen Stimme und Musik führe und am Ende etwas Barbarisches entstehe. Auf Eßlings Frage nach dem Inhalt des vorgetragenen Konzerts nennt Lucilie Schillers Ballade *Der Taucher*. Die Vortragsweise wird jedoch vom Geheimerath skeptisch beurteilt.[264] Er hält es für möglich, den Verunglückten in der Ballade durch „Bild, Gebärde und stummes Entsetzen des Schauspielers" vor Augen zu führen, jedoch nicht durch übertriebenes Rezitieren. Daher wirken die Kompositionen dieser Ballade „harsch und unerfreulich". Tieck kritisiert den Bühnenklassizismus Goethes und Schillers als Ursprung einer literarischen Entfremdung im Vormärz. *Der Wassermensch* spiegelt somit die Krise zwischen starrer Tradition und überhasteter Erneuerung – Ausdruck einer schwierigen Selbstverortung im literarischen Umbruch.

---

[261] Vgl. ebd., S. 10.

[262] Vgl. Hasenpflug, Kristina: Die Weimarer Klassik. In: Claudia Stockinger und Stefan Scherer (Hg.): Ludwig Tieck. Leben – Werk – Wirkung. Berlin 2016, S. 69–83, hier S. 75.

[263] Vgl. Tieck: Der Wassermensch, S. 10.

[264] Der Geheimerath bemerkt: „Ja, der junge hübsche Mann quälte sich außerordentlich ab, das Zischen des Schaumes, das Sprudeln des Wassers, und das wilde Arbeiten des Meerschlundes mit seiner Stimme auszudrücken." In: ebd., S. 14.

> Gerade *Der Wassermensch* polemisiert nicht nur gegen die Jungdeutsche Ideenpoesie. Er nimmt, über deren Schillerverehrung verknüpft, zugleich mit der Wiedereinspeisung von Schillers Ballade *Der Taucher* in den philologisch-historischen wie geselligen Diskurs auch eine soziale Öffnung der geschlossenen und anti-dilettantischen Poetik der Klassik vor.[265]

Das Drama experimentiert mit improvisierten Versionen der Geschichte des Wassermenschen. Zunächst stellt der Professor den historischen Hintergrund von Schillers *Taucher* dar: die sagenhafte Begebenheit um Nicola Pesce aus dem 15. Jahrhundert. Der Wassermensch erwirbt seine Fähigkeiten auf natürliche Weise – ohne Anleitung, allein durch seine Verbindung zum Wasser. Während andere vor der Flut zurückschrecken oder lebenslang mit ihrer Angst kämpfen, ist er dem Element vertraut: Er taucht ohne Zögern, schwimmt, wie ein Vogel fliegt – spielerisch und instinktiv.[266] Der Professor beschwört die magische Verbindung zwischen Mensch und Wasser – eine Faszination, die in Schillers Ballade tragisch endet: Das Element erscheint zunächst als Herausforderung, schließlich jedoch als zerstörerische Kraft, die den Jüngling verschlingt. Die zugrundeliegende Nicola-Pesce-Sage konkretisiert diesen Zwiespalt: Der arme sizilianische Schwimmer nutzt seine außergewöhnlichen Fähigkeiten zunächst als Muschelsammler und Kurier, wird jedoch schließlich von den „Meeresgöttern“ ins Verderben gezogen.[267] Die widersprüchlichen Überlieferungen – kehrt er zurück oder scheitert er? – betonen die Unergründlichkeit des Elements. Entscheidend ist die poetologische Wende: Der erste Tauchgang gelingt aus Respekt vor der Natur, der zweite scheitert an menschlicher Gier. So wird die Erzählung zur Parabel – das Wasser belohnt Demut und bestraft Hybris. Die variierenden Versionen unterstreichen: Die Natur entzieht sich endgültiger Deutung.

Die Erzählung vom sagenhaften Taucher bildet die erste Novelle über den Wassermenschen in der Rahmenhandlung. Nun beginnt Eßling, aus dem Stoff eine neue Version zu improvisieren. Im Zentrum steht der „Tyrannenhass“: In aufständischen Regionen dient Nikolaus der Partei gegen den Despoten. Dank seiner Schwimmkunst kann er in kritischen Momenten helfen – was den Tyrannen kränkt. Da er den populären Helden nicht offen bestrafen kann, tarnt er seine Willkür als naturkundliche Neugier.[268] Es folgt die klassische Szene: Der König wirft den

---

[265] Frank, Gustav: Tiecks Epochalität (Spätaufklärung, Frühromantik, Klassik, Spätromantik, Biedermeier/Vormärz, Frührealismus). In: Claudia Stockinger und Stefan Scherer (Hg.): Ludwig Tieck. Leben – Werk – Wirkung. Berlin 2016, S. 131–147, hier S. 139.

[266] „Wem also im Wasser wohl ist, wer sich dem Element befreundet fühlt, der kann es, besonders wenn er dafür organisirt ist, mit der Zeit auch wohl beherrschen. Und wie dem Vogel die Luft das Fliegen möglich und leicht macht, so hilft dem ächten Schwimmer das Wasser, […]“ In: Tieck: Der Wassermensch, S. 18.

[267] Vgl. ebd., S. 20.

[268] Vgl. ebd., S. 29.

Becher ins Meer. Nikolaus, bewegt von Liebe, Ehre und Vaterland, taucht – und kehrt triumphierend zurück. Das Volk jubelt, der König jedoch plant Rache. Er fordert einen zweiten Tauchgang, verspricht Reichtum und Würde, um den Helden zu verführen. Doch Nikolaus durchschaut die List; sein Blick durchdringt die Versammlung. In einem Akt symbolischer Umkehr will das Volk den Tyrannen selbst in die Tiefe stürzen – zur Fortsetzung seiner „Forschung". Der König überlebt im Kloster, bleibt aber machtlos. Am Ende stehen Freiheit und das Recht auf Meinungsäußerung. Florheim preist die Erzählung als Beispiel wahrer Dichtung: Sie zeige Mut, anstatt das Menschengeschlecht zu „verweichlichen", und gilt ihm als „Vorbild der zeitgenössischen Poesie".[269]

Auf Bitten der Zuhörerschaft erzählt Eßling eine weitere Novelle über den Wassermenschen – diesmal steht das Motiv der Brautwerbung im Mittelpunkt. Nicola, in ärmlichen Verhältnissen in Catanea aufgewachsen, ist schön, kräftig und von Natur aus mit dem Meer verbunden. Früh entwickelt er sein Talent, unterstützt die Familie durch den Verkauf seltener Muscheln und Korallen und übernimmt Botenfahrten über das Meer. In einer Sommernacht erreicht er eine entlegene italienische Insel, wo er Seraphine begegnet – einem verarmten, adligen Mädchen. Bei nächtlichen Gesprächen im Mondlicht nähern sich ihre Herzen. Doch bald tritt ein Nebenbuhler auf: ein „Verschwörer" und „Fanatiker", der Teil eines republikanischen Umsturzversuchs ist. Er entführt Seraphine, doch diese widersetzt sich seiner Werbung und wird daraufhin im Turm eingesperrt. Wenig später veranstaltet ein guter König ein prächtiges Fest am Wasser. Als das Diadem der Königin ins Meer fällt, taucht Nicola hinab und bringt es zurück – ein Akt, der ihn für eine größere Bewährungsprobe empfiehlt. Er soll einen Pokal aus dem Meeresgrund holen, bittet jedoch im Gegenzug um die Erfüllung eines Wunschs, den er erst nach der Tat aussprechen will. Nach erfolgreicher Rückkehr schildert Nicola die „Felsenkammern" der Tiefe und die monströsen Kreaturen, darunter auch wilde Wassermänner – hier fällt der Begriff erstmals als Meeresfabelwesen.[270] Zeitgleich erreicht die Nachricht vom Sieg über die Rebellen das Fest: Seraphines Vater hat das Reich gerettet und erhält seine Ehre und Güter zurück. Die Erzählung endet in Harmonie – mit der Vermählung Nicolas und Seraphines. Im Subtext inszeniert sich Eßling als Nicola, der die Prüfung besteht, während Florheim die Rolle des gescheiterten Rebellen einnimmt.

In der letzten Novelle, die der Professor erzählt, steht das Thema der Verfremdung des Menschen im Mittelpunkt. Der Schauplatz ist das spanische Bergdorf Liérganes, wo ein Junge namens Francesko aufwächst, der eine auffällige Affinität zum Wasser zeigt. Nach dem frühen

---

[269] Vgl. ebd., S. 32.

[270] „[…] jenen furchtbaren Felsenkammern, den entsetzlichsten Ungeheuern, den Polypen, Seeschlangen, Kraken, Sirenen, wilden Wassermännern, und was man nur will, denn hier hat die Imagination zum Erfinden freien Spielraum." In: ebd., S. 36.

Tod seines Vaters verbringt er seine Zeit träumerisch am Fluss, was die Mutter im Zorn zu einem Fluch veranlasst: Er möge ganz im Wasser leben.[271] Diese Verwünschung scheint sich zu erfüllen, als der Junge, nach Bilbao geschickt, um das Tischlerhandwerk zu erlernen, seine Leidenschaft fürs Schwimmen nicht ablegt. Am Johannistag verschwindet er beim Baden spurlos. Fünf Jahre nach seinem Verschwinden wird Francesko von Fischern an der nordspanischen Küste gesichtet – ein fremdartiges Wesen, das sich überraschend als gewöhnlicher junger Mann entpuppt. Im Kloster der Franziskaner zeigt er kaum Reaktion auf seine Umwelt, wirkt stumpf und entrückt. Erst das Wort „Liérganes" bringt einen Mönch dazu, ihn dorthin zurückzubringen. Die Familie erkennt ihn, doch der Wiedergefundene bleibt sprachlos und teilnahmslos. Trotz äußerer Normalität scheint er innerlich entfremdet. Er lebt noch neun Jahre bei seiner Mutter, übernimmt einfache Botengänge, bevor er eines Tages spurlos verschwindet. Obwohl Franceskos Identität zweifelsfrei durch Familie und Zeugen bestätigt wird, bleibt vieles rätselhaft – etwa sein Überleben im Meer oder sein Verlust von Sprache und Gedächtnis. Gerade diese Unauflösbarkeit verleiht der Geschichte Glaubwürdigkeit und Tiefe. Francesko erscheint als noch geheimnisvoller als Nicola, da sein Schicksal stärker an die Realität gebunden ist. Er verkörpert den einsamen Künstler, der sich aus Enttäuschung über die Welt freiwillig in die Freiheit und Stille des Wassers zurückzieht.

Die vier Wassermensch-Novellen bilden das narrative Zentrum der Binnenhandlung und entfalten jeweils unterschiedliche Facetten der Figur – von der Naturverbundenheit bis zur gesellschaftlichen Rolle. Ihre Rezeption durch die Figuren des Rahmenspiels verweist zugleich auf einen Reflexionsraum, in dem literarische, politische und poetologische Positionen aufeinandertreffen. Als Zwischenfigur ist Nicola Pesce zugleich einsam und bedeutungsvoll: Seine Nähe zur Natur und sein außergewöhnliches Können grenzen ihn von der menschlichen Gemeinschaft ebenso ab wie von der Sphäre der Meereswesen. Während in den vom Professor erzählten Novellen die existenzielle Beziehung zwischen Mensch und Natur im Zentrum steht, richten Eßlings Erzählungen den Blick auf gesellschaftliche Konfliktlagen. Nicola erscheint hier nicht mehr nur als naturhaftes Ausnahmewesen, sondern als moralisch handelnder Akteur – Symbol für Integrität, Widerstand und Freiheitsstreben. Zugleich lässt sich diese Figur poetologisch deuten: Ausgestattet mit einem Sinn für Schönheit, dem Mut zum Abstieg in unbekannte Tiefen und der Gabe der Vermittlung gleicht Nicola dem Künstler, dessen schöpferischer Akt einem Tauchgang gleicht. Das Exil wird zur Voraussetzung künstlerischer Freiheit. In seinem Streben nach Unabhängigkeit spiegelt sich Eßlings Selbstverständnis als Dichter: Der Improvisator verschmilzt mit seiner Figur. So wird Nicola zur poetologischen Schlüsselfigur – ein Archetyp des romantischen Außenseiters und ein Sinnbild jener schöpferischen Tiefe, aus der Dichtung erwächst.

[271] Vgl. ebd., S. 40.

Florheim lehnt das Wunderbare als überholt ab und stilisiert sich als Verfechter eines radikalen Liberalismus, der sowohl Reformwillen als auch Tradition ablehnt. Sein pathetisches Freiheitsbekenntnis wirkt jedoch zunehmend hohl – Lucilie und der Geheimerath entlarven es als „kalte Schwärmerei“ und Eitelkeit. Der ironische Vergleich mit dem Wassermenschen betont seine poetische Isolation und verdeutlicht das Spannungsverhältnis zwischen politischem Engagement und ästhetischer Weltflucht. Eßling erscheint als Gegenfigur zu Florheim: mutig, poetisch und dem Wassermenschen innerlich verwandt. Die Familiengeschichte wird selbst zur Novelle mit klassischem Wendepunkt. Tieck verwebt das Wassermann-Motiv – insbesondere Schillers Taucher – zu einer Reflexion über Kunst, Politik und Gesellschaft. Während Goethe ihm vorwirft, große Stoffe zu verwässern, erkennt Heinisch darin die Idee des „homo omnis creatura“, die der Professor mit einer elementaren „magischen Sympathie“ verknüpft.[272] Jedoch ist Tiecks *Der Wassermensch* kein eskapistisches Kunstmärchen, sondern eine Jungdeutsche-Satire: Die genuine, anmutige Novelle steht sinnbildlich gegen Florheims politisierte Zweckliteratur. Nicht ästhetisierende Weltflucht, sondern historisches Denken und das Ideal seelischer Ausgeglichenheit prägen Tiecks poetologisches Konzept.[273]

Tieck setzt sich ambivalent mit der Romantik auseinander. Trotz seines Bekenntnisses zur zweckfreien Kunst durchziehen seine Novellen unterschwellig politische Tendenzen. So erweist sich *Der Wassermensch* als komplexe Auseinandersetzung mit dem Spannungsfeld von „Tradition und Erneuerung“.[274] Nach dem Verbot des Jungen Deutschland 1835 mildert Tieck seine Haltung und sucht einen versöhnlicheren Ton – erkennbar etwa im *Jungen Tischlermeister* (1836), wo der satirische Impuls des *Wassermenschen* gänzlich fehlt.[275] Mit dem Bekenntnis der Titelfigur, der Mensch sei aus Widersprüchen zusammengesetzt, formuliert Tieck das Ideal einer kunstvollen Lebensbalance. In ihr vereint sich der romantische Dualismus von Philister und Schwärmer – im Streben nach Maß und Ausgleich.[276] Tiecks Spätnovellen sind vom „Konversationston“ geprägt, in dem persönliche Haltung und kritische Anforderungen aufeinandertreffen. Die frühere Abgrenzung gegenüber der jüngeren Generation weicht einem versöhnlichen Gestus – etwa in *Die Glocke von Aragon* (1839), wo der Wassermensch als gereifter Rückkehrer erneut auftritt. Die Figur, einst schwärmerisch, erscheint nun geläutert:

---

[272] „Homo omnis creatura“ bezeichnet die Vorstellung, dass der Mensch alle Elemente der Schöpfung in sich vereint. Vgl. Heinisch, S. 298–305.

[273] Vgl. Stamm: Ludwig Tiecks späte Novellen, S. 145.

[274] Vgl. Hirsch-Weber, Andreas: Tieck im Urteil seiner Zeitgenossen. In: Claudia Stockinger und Stefan Scherer (Hg.): Ludwig Tieck. Leben – Werk – Wirkung. Berlin 2016, S. 589–603, hier S. 596.

[275] Vgl. Bunzel, Wolfgang: Das Junge Deutschland. In: Claudia Stockinger und Stefan Scherer (Hg.): Ludwig Tieck. Leben – Werk – Wirkung. Berlin 2016, S. 120–130.

[276] Vgl. Neumann, Michael: Dresdner Novellen. In: Claudia Stockinger und Stefan Scherer (Hg.): Ludwig Tieck. Leben – Werk – Wirkung. Berlin 2016, S. 551–567, hier S. 560.

Auslandserfahrung führt zur Anerkennung des Eigenen.[277] Tiecks poetologische Selbstverortung zeigt sich so als anpassungsfähig im Wandel der Zeit und gewinnt durch intertextuelle Rückbezüge an Tiefe.

In Heinrich von Kleists Zeitungsartikel *Wassermänner und Sirenen* erscheinen die Wassergeister nicht als romantisch verklärte Wesen, sondern als „anatomierte" Kuriosa, zusammengesetzt aus Zitaten und Berichten.[278] Kleist nutzt die nüchterne Form des Zeitungsberichts, um eine irritierende Spannung zwischen Faktizität und Fiktion zu erzeugen. Diese ironische Brechung entlarvt nicht nur die romantische Mythisierung des Stoffes, sondern verweist zugleich auf aufklärerisch-rationalistische Demythologisierungstendenzen im Umgang mit volkstümlicher Überlieferung. Als Dichter und Herausgeber der *Berliner Abendblätter* reflektiert Kleist über die Mechanismen moderner Wissensproduktion und spielt mit der Glaubwürdigkeit medialer Texte – auch als Kritik an einer zensurbedingt eingeschränkten Pressefreiheit.[279]

In *Wassermänner und Sirenen* unterwandert Kleist die romantische Poetisierung des Wassergeists, indem er Fiktionen als Tatsachen präsentiert und mit einem naturkundlichen Lexikon verweist – ein Spiel mit den Grenzen zwischen Mythos und Wissen. *Die Berliner Abendblätter* verhandeln damit nicht nur Wissensdiskurse, sondern stellen auch die anthropologische Frage nach dem Verhältnis von Humanem und Monströsem. Im ersten Teil schildert Kleist die Begegnung mit einem männlichen Wasserwesen, das zwischen Tier und Mensch changiert. Als Quellen nennt er populärwissenschaftliche Kompendien wie das *Museum des Wundervollen* sowie die *Wiener Zeitung*. Der Wassermann erscheint als fremdartige Kreatur, die menschliche Eigenschaften entwickelt, aber letztlich ins Wasser zurückkehrt. Diese Darstellung erinnert laut Strack an Findlingsgeschichten wie die um Kaspar Hauser.[280] Der zweite Teil widmet sich der Sirene. Drei Anekdoten präsentieren sie als mythisch-kuriose Erscheinung, wobei die letzte in eine anatomische Betrachtung übergeht. Kleist verfremdet so das romantische Motiv durch eine sachlich-berichtende Darstellung und ironisiert zugleich die Grenzen zwischen Fakt und Fiktion.

---

[277] „Er schreibt mir, daß er in der Fremde erst sein Vaterland habe achten und verstehen lernen. Dort in Paris sei für diejenigen, die Deutschland und dessen Glück verkennen, eigentlich die beste Heilanstalt." In: Tieck, Ludwig: Die Glocke von Aragon. In: Ders.: Ludwig Tieck's gesammelte Novellen. Vollständige auf's Neue durchgesehene Ausgabe. Bd. 9. Berlin 1853, S. 341–413, hier S. 413.

[278] Vgl. Kleist, Heinrich von: Wassermänner und Sirenen. In: Ders. (Hg.): Berliner Abendblätter II. In: Roland Reuß und Peter Staengle (Hg.): Heinrich von Kleist. Sämtliche Werke. Bd. II/8. Frankfurt am Main 1997, S. 155f.; 160f.

[279] Vgl. Schmitz-Emans: Wassermänner, Sirenen und andere Monster, S. 171.

[280] Vgl. Strack: Kleist im Kontext romantischer Ästhetik, z. n. Schmitz-Emans: Wassermänner, Sirenen und andere Monster, S. 168.

Der Bericht *Wassermänner und Sirenen* ist weniger eine zusammenhängende Erzählung als vielmehr eine Kompilation aus unterschiedlichen Quellen, die Kleist frei adaptiert. So modifiziert er etwa den Schluss des ursprünglich im *Museum des Wundervollen* erschienenen Textes über den Wassermann und ergänzt eigenmächtig, dieser sei auch 1803 nicht wieder eingefangen worden – eine Information, die im Original fehlt. Zudem greift Kleist auf mehrere Bände des *Museums* zurück, etwa *Der Wassermann* (1803) und *Über Meermenschen* (1810), wobei er zwar inhaltlich wenig verändert, jedoch den skeptischen Tonfall der Vorlage durch eine scheinbar sachliche Faktendarstellung ersetzt. Auch im Fall der Sirene entfernt sich Kleist von der Quelle: Die Episode über Hudsons Sirene entstammt wohl nicht dem *Museum*, sondern basiert teilweise auf einer französischen Vorlage, was sich im Wortschatz andeutet.[281] Insgesamt zeigt sich Kleists freier, journalistisch-literarischer Umgang mit den Texten, der zwischen Kompilation und Fiktion changiert.

Die Tageszeitung *Berliner Abendblätter*, die vom 1. Oktober 1810 bis zum 30. März 1811 erschien, war kein Sprachrohr einer politischen Gruppierung, sondern Kleists persönliches Projekt, das er mit bescheidenen Mitteln zu realisieren versuchte.[282] Sie scheiterte an der politischen Lage Preußens und der mangelnden Verfügbarkeit verlässlicher Nachrichtenquellen. Um dennoch Inhalte zu liefern, griff Kleist auf Anekdoten und erzählerische Texte zurück, die er nicht als literarische Texte, sondern als faktizitätsbezogene Beiträge verstand. Deshalb wandelte sich die Zeitung zunehmend zu einem „Kuriositätenkabinett“. Trotz ihres Scheiterns zeigte sich Kleist als experimentierfreudiger Journalist mit sicherem Gespür für Gattungen und einer kritischen Haltung gegenüber zeitgenössischer Pressepraxis.[283] Laut Peters stellt die enge Verbindung von Zeitungswesen und Experimentalkultur einen „Vorläufer der heutigen elektronischen Medien“ dar.[284] Schmitz-Emans betont, dass das Wissen stets durch seine Darstellungsform konstituiert ist – seine Gestalt ergibt sich aus den jeweiligen Repräsentationsstrategien. Zwischen metaphorischer und formelhafter Darstellung zu unterscheiden, gehört zum Wissen „höherer Ordnung“. Kleists reflektierter Umgang mit dieser Bedingtheit des Wissens verweist auf ein modernes, aufgeklärtes Erkenntnisbewusstsein.[285]

---

[281] Vgl. Sembdner, Helmut: Die Berliner Abendblätter Heinrich von Kleists, ihre Quellen und ihre Redaktion. In: Schriften der Kleist-Gesellschaft. Bd. 19. Berlin 1939, S. 248–255.

[282] Vgl. ebd., S. 8.

[283] Vgl. Aretz, Heinrich: Heinrich von Kleist als Journalist. Untersuchungen zum „Phöbus“, zur „Germanis“ und den „Berliner Abendblättern“. In: Ulrich Müller et al. (Hg.): Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik. Nr. 133. Stuttgart 1983, S. 113–294.

[284] Vgl. Peters, Sibylle: Die Experimente der „Berliner Abendblätter“. In: Günter Blamberger und Ingo Breuer (Hg.): Kleist-Jahrbuch 2005. Stuttgart 2005, S. 128 – 141, hier S. 140.

[285] Vgl. Schmitz-Emans: Wassermänner, Sirenen und andere Monster, S. 162f.

3.5 Remythisierung des Wassermann-Motivs im 18. und 19. Jahrhundert

Wasser- und Elementargeister der Romantik entstammen dem Volksglauben. Sie treten in vielfältiger Gestalt auf – männlich wie weiblich, hilfreich oder gefährlich, oft ambivalent. Ihre Verbindung zu Menschen reicht von Verführung bis zur späten, christlich geprägten Vorstellung einer Ehe. Für die Romantiker stehen Wasser- und Landwelt symbolisch für die Spannung zwischen Kunst und Alltag. Der Wassermann verkörpert einen naturhaften Sensualismus. Wird die Sinnlichkeit unterdrückt, entsteht laut Blumenberg eine „Windstille“ der reinen Vernunft – doch gerade das Gemüt bringt Bewegung ins Leben, auch wenn es Unruhe stiftet.[286] Jean Paul sieht in der *Vorschule der Ästhetik* das Wesen der Kunst nicht in Nachahmung, sondern in schöpferischer Fantasie: Die Dichtung verklärt das Irdische und öffnet den Blick ins Überwirkliche.[287]

Jean Paul deutet die romantische Poesie als christlich geprägte Innenschau nach dem Verlust äußerer Sicherheiten. Schmerz und Transzendenz werden ästhetisch erfahrbar – die Hölle brennt, der Himmel klingt.[288] Zwar lassen sich antike Bilder leicht in romantische Dichtung übertragen, doch der Rückweg wirkt unbefriedigend: Die griechische Mythologie wird durch eine christlich geprägte Dämonologie ersetzt. Teufel ziehen als Verführer in Menschenbilder und Götterstatuen ein.[289] Nur wenige romantische Dichtungen sind unabhängig vom Christentum – etwa die indische oder die der *Edda*. Besonders die nordische Poesie mit ihrer düsteren, vom Klima geprägten Natur neigt zum Erhabenen: Die begrenzte Sinnenwelt öffnet sich in eine grenzenlose Geisterwelt, in der Vergangenheit, Zukunft und Ewigkeit ineinanderfließen. Musik durchzieht diese Dichtung wie ein Grundmotiv.[290] Während sich die nordische Romantik durch Wehmut auszeichnet, zeigt sich die südliche, christliche Romantik in heiteren Gestalten. Doch insgesamt bleibt der romantische Geist im Volk verankert.[291] Der Aberglaube der Griechen zielte auf das Erdenglück, während der nordische in seiner Schwermut und Tiefe als erhabener erscheint. So schmückte man deutsche Särge nie mit den lebhaften, oft grausamen Szenen antiker Sarkophage.[292]

> Die südliche Romantik in dem klimatisch Griechenland verwandten Italien muß in einem Ariosto heiterer wehen und weniger von der antiken Form abfliegen […]. Die

[286] Vgl. Blumenberg, Hans: Schiffbruch mit Zuschauer. Paradigma einer Daseinsmetapher. Frankfurt am Main 2014, S. 34f.

[287] Vgl. Paul, Jean: Vorschule der Ästhetik. Nach der Ausgabe von Norbert Miller herausgegeben, textkritisch durchgesehen und eingeleitet von Wolfhart Henckmann. Hamburg 1990, S. XXXVIII.

[288] Vgl. Paul, Jean: Quelle der romantischen Poesie. In: Ders.: Vorschule der Ästhetik, S. 93f.

[289] Vgl. Paul, Jean: Wesen der romantischen Dichtkunst, Verschiedenheit der südlichen und der nordischen. In: ebd., S. 87.

[290] Vgl. ebd., S. 89.

[291] Vgl. Paul, Jean: Beispiele der Romantik. In: ebd., S. 101.

[292] Vgl. Paul, Jean: Poesie des Aberglaubens. In: ebd., S. 95f.

> nordische Poesie und Romantik ist eine Äolsharfe, durch welche der Sturm der Wirklichkeit in Melodien streicht, ein Geheul in Getön auflösend, aber Wehmut zittert auf den Saiten, ja zuweilen ein hineingerissener Schmerz.[293]

Im Zuge der Christianisierung wurden viele alte Naturwesen dämonisiert, insbesondere jene, denen einst Opfer dargebracht wurden. So verlor auch die ursprünglich ambivalente Wassergottheit „Nicchus“ zunehmend ihre mythologische Kontur: Sie erscheint nun als Pferd, Ungeheuer oder Mensch-Tier-Hybride und wird zwischen dem 4. und 11. Jahrhundert zur dämonischen Figur umgedeutet. Der Wandel vom verehrten Flusswesen zum gefürchteten Wasserdämon spiegelt sich in volkstümlichen Erzählungen wider, etwa in der Gestalt eines nächtlich umherstreifenden Schimmels, der im See verschwindet.[294] Die einst als heilig verstandenen Gewässer werden nun als gefährlich imaginiert – und mit dem Kreuzzeichen gebannt. An die Stelle der alten Wassergeister tritt der heilige Nikolaus, dessen dämonischer Begleiter als Relikt des vormals verehrten Nicchus interpretiert werden kann. Der Nikolauskult überlagert so ältere Glaubensformen, in denen Wasserwesen zugleich als lebensspendend und bedrohlich galten.[295]

Die antiken Wassergottheiten verschwinden trotz ihrer Dämonisierung nicht vollständig aus dem kulturellen Gedächtnis – sie leben in der Literatur fort. Dort erscheinen sie häufig als ambivalente Elementargeister, die Naturgewalten versinnbildlichen: zugleich faszinierend und bedrohlich. In Gedichten und Romanen des 18. und 19. Jahrhunderts tritt der Wassermann oft als verführerische Gestalt auf, die die ungezähmte Kraft der Natur verkörpert. Zugleich wird er mit künstlerischer Begabung assoziiert – als Träger antiker Weltbilder und Symbol dichterischer Inspiration erinnert er an die Götter Griechenlands. Im Zentrum dieser literarischen Reminiszenzen steht der Konflikt zwischen Antike und Christentum, zwischen der mythischen Vergangenheit und einer entzauberten Gegenwart. Der Wassermann ist dabei eine Figur des Übergangs: Er erscheint an Schwellenorten, in der Dämmerung, im Unbestimmten. Seine Präsenz verweist auf eine nostalgische Sehnsucht nach dem Verlorenen – einer poetischen, vorchristlichen Welt, die nur noch in der Erinnerung oder durch die Lektüre zugänglich ist.

„Alle Völker, die eine Geschichte haben, haben ein Paradies, einen Stand der Unschuld, ein goldenes Alter; ja jeder einzelne Mensch hat sein Paradies, sein goldenes Alter, dessen er sich […] mit mehr oder weniger Begeisterung erinnert“,[296] schrieb Friedrich Schiller in seiner

---

[293] Paul: Wesen der romantischen Dichtkunst, S. 92.

[294] Vgl. Lecouteux, Claude: Eine Welt im Abseits. Zur niederen Mythologie und Glaubenswelt des Mittelalters. Dettelbach 2000, S. 95.

[295] Vgl. ebd., S. 100.

[296] Schiller, Friedrich: Über naive und sentimentale Dichtung. In: Ders.: Sämtliche Werke in 5 Bänden. Bd. V. Erzählungen und theoretische Schriften. Hg. v. Wolfgang Riedel. München 2004, S. 694–780, hier S. 747.

ästhetischen Abhandlung *Über naive und sentimentale Dichtung*. Der Naturzustand steht hier für Unverfälschtheit und Naivität. Die antike Idyllen-Dichtung führt uns rückwärts, um uns gleichzeitig vorwärts zu bewegen – sie veredelt, indem sie „das kranke Gemüt" des Kulturmenschen besänftigt. Diese Utopie, die die dargestellten gesellschaftlichen Implikationen umfasst, ist in gewisser Weise regressiv. Schiller trauert über die Entgötterung der Welt. So schrieb er über die Sehnsucht nach der Glückseligkeit der unvernünftigen Natur, die im „mütterlichen Hause" zurückblieb: „Solange wir bloße Naturkinder waren, waren wir glücklich und vollkommen; wir sind frei geworden, und haben beides verloren".[297] Mit dem Erleben der Kultur erfahren wir die Drangsale der Menschheit und sehnen uns zurück. Fern von der Kunst klingt die rührende Stimme der Mutter, die uns in die alte Zeit zurückführt. Insgesamt sieht Schiller den Menschen als die innigste Verbindung von Körper und Seele.[298]

3.5.1 *Der Wassermann* als Präfiguration und Moment der Sensibilisierung

Goethes Singspiele zeichnen sich durch Liebenswürdigkeit und leichte Anmut aus, obwohl sie nicht zu seinen bedeutendsten Werken gehören.[299] Er experimentiert mit verschiedenen Stilen, insbesondere Musik und Tanz. Im 17. Jahrhundert erlebte die Theaterkunst ihren Höhepunkt, doch das bunte Operntreiben wurde im 18. Jahrhundert in Deutschland unterbrochen, vor allem durch Gottscheds strenges Urteil, das Opern und Singspiele als „unnatürlich" brandmarkte. Nach einer Phase der Zurückhaltung erlebte das deutsche Singspiel durch Einflüsse aus England und Frankreich eine Wiederbelebung, was vor allem auf die finanzielle Not der Schauspielergesellschaften zurückzuführen war, die keine Schwierigkeiten mit den leicht verständlichen Liedern hatten.[300] Im Gegensatz zur Oper ist das Singspiel leichter und kombiniert gesprochenen Prosatext mit gesungenen Versen. Goethe strebte eine literarische Aufwertung des Singspiels an und behielt dabei stets das europäische Musikdrama im Blick.[301]

Auch nach seiner Anstellung am Weimarer Hof verfasste Goethe weiterhin Textbücher für

---

[297] Ebd., S. 708.

[298] Vgl. Schiller, Friedrich: Versuch über den Zusammenhang der tierischen Natur des Menschen mit seiner geistigen. In: Ders.: Sämtliche Werke in 5 Bänden. Bd. V. Erzählungen und theoretische Schriften. Hg. v. Wolfgang Riedel. München 2004, S. 287–324, hier S. 312.

[299] Das Singspiel ist ein heiteres, gesprochenes Theaterstück mit musikalischen Einlagen. Im Unterschied zur Oper verwendet es die zeitgenössische, meist volkstümliche Musik. Die Themen haben oft einen „sentimental-bürgerlichen Charakter". Zwischen 1773 und 1785 versuchte Goethe, dem Singspiel textlich ein höheres Niveau zu verleihen. Vgl. Pellaton-Müller, Ursula: Goethes Singspiele von 1775 bis 1786. Zürich 1973, S. 6.

[300] Vgl. ebd., S. 4–9.

[301] Vgl. ebd., S. 253.

Singspiele. *Die Fischerin* (1782) folgt mit ihrem einfachen Personal und dem ländlichen Milieu den Konventionen der Gattung und nutzt typische Formen wie eingelegte Lieder, Arien und dramatische Ensembles – etwa in der turbulenten Szene um Dortchens vermeintlichen Tod. Zugleich antizipiert Goethe Reichardts Konzept des „Liederspiels", das bekannte Lieder in eine locker geführte Handlung einbettet.[302] Dabei greift er auf Herders Volksliedsammlung (1778/79) zurück, etwa mit dem Wassermannslied und der Ballade *Erlkönig*, die hier erstmals erscheint und dichterisch überarbeitet wird. Die Ballade *Der Wassermann* hingegen wird nahezu wörtlich übernommen. Das Singspiel gibt beiden Balladen einen neuen dramatischen Kontext und unterstreicht so ihre poetische Wirkkraft – auch wenn die ältere Forschung *Die Fischerin* teils als bloße szenische Einkleidung der Balladen bewertet.[303]

Die Fischerin wurde 1782 im Park des Schlosses Tiefurt bei Fackelschein uraufgeführt und ist explizit für einen Naturraum inszeniert – eine Umgebung, die auf den dramatischen Höhepunkt, Dortchens Wiederauftauchen, gezielt hinwirkt. Goethe schätzte die ästhetische Wirkung dieser Aufführung hoch ein.[304] Zu Beginn versorgt die Fischerstochter Dortchen den Haushalt und wartet vergeblich auf Vater und Verlobten. Niklas zeigt sich dabei weniger als liebender Bräutigam denn als selbstsicherer Ehemann ohne Einfühlungsvermögen. Um sich die Zeit zu vertreiben, singt Dortchen Lieder – darunter die geheimnisvolle Ballade *Erlkönig*, deren düstere Aussage über die Gefährdung des Menschen in der Natur sie offenbar nicht reflektiert. Während des Wartens durchlebt sie einen inneren Wandel: aus Enttäuschung wächst Trotz, schließlich mündend in Selbstmitleid. Sie beschließt, den eigenen Wassertod zu inszenieren, um die Männer zu erschrecken und sich später über sie zu erheben: „Ja, das will ich tun! Es soll aussehen, als wenn ich ins Wasser gefallen wäre. [...] Sie sollen glauben, ich sei ins Wasser gefallen, und am Ende will ich sie recht auslachen."[305] Damit spielt sie ironisch mit den unheimlichen Naturmächten, deren Bedrohung sie zwar kennt, aber nicht auf sich selbst bezieht.

Dortchens Handlung entspringt einer illusionslosen Sicht auf ihre Zukunft: Sie erwartet kein Liebesglück, sondern kennt ihre Rolle als Hausfrau in einer ärmlichen, lieblosen Ehe. Verliebtheit zeigt sie nicht – sie erkennt, dass Niklas sie als Besitz betrachtet. Ihre resignative Haltung spiegelt sich im Lied: „Für Männer uns zu plagen, / Sind leider wir bestimmt. / Wir lassen sie gewähren, / Wir folgen ihrem Willen: / Und wären sie nur dankbar, / So wär noch

---

[302] Vgl. Waldura, Markus: Die Singspiele. Die Weimarer Singspiele Jery und Bätely, Die Fischerin, Lila. In: Theo Buck (Hg.): Goethe Handbuch. Bd. 2. Dramen. Stuttgart 1997, S. 178–181.

[303] Vgl. Hartmann, Tina: Goethes Musiktheater. Singspiele, Opern, Festspiele, „Faust". Tübingen 2004, S. 127.

[304] Vgl. Goethe, Johann Wolfgang von: Die Fischerin. In: Ders.: Poetische Werke. Gedichte und Singspiele. IV. Singspiele, Opernfragmente, Theaterreden, Maskenzüge. Berlin 1973, S. 261–282, hier S. 272.

[305] Ebd., S. 265.

alles gut.“[306] Ein wenig Dankbarkeit oder bescheidener Wohlstand wären für sie bereits genug – doch selbst diese Hoffnung scheitert. Ihr Versuch, sich aus der festgeschriebenen weiblichen Rolle zu befreien, endet in Ohnmacht. Ihre Individualität artikuliert sich nur in einem verzweifelten Spiel mit dem eigenen Verschwinden: „Sie werden mich am Ende noch rasend machen! Und wenn’s gar zu bunt wird, so spring ich ins Wasser!“[307] Der vorgetäuschte Selbstmord wird zur letzten Möglichkeit, Handlungsmacht zu behaupten. Goethe kontrastiert in *Die Fischerin* eindrücklich weibliche Innensicht und männliche Ignoranz: Während Dortchens Verzweiflung existenzielle Tiefe erreicht, erscheinen Vater und Verlobter als blinde Statisten eines patriarchalen Alltags. Ihre Reaktion auf das Verschwinden des Mädchens – banale Sorge ums Essen, Träumereien vom Stadtleben – entlarvt ihr völliges Unverständnis für Dortchens seelische Notlage.[308] Erst das Lied vom Wassermann fungiert als narrative Wendung: Die vermeintlich harmlose Ballade entfaltet unheimliche Suggestivkraft, sie konfrontiert Niklas mit der zerstörerischen Potenz der Natur – ein Thema, das sich mit dem *Erlkönig* motivisch spiegelt.[309] Beide Texte verweisen auf die existenzielle Fragilität des Menschen. Erst durch die poetische Macht des Liedes dämmert dem Bräutigam, was wirklich auf dem Spiel steht.

Der Wendepunkt der Handlung liegt im Vortrag des Wassermannsliedes, das eine atmosphärische und affektive Wende markiert: Die zuvor sorglosen männlichen Figuren geraten erstmals aus ihrer gemütlichen Passivität. Die düstere Ballade ruft eine kollektive Unruhe hervor, die nicht nur Niklas, sondern auch den Vater erfasst und beide zur dramatisch inszenierten Suche nach Dortchen bewegt. Diese Dynamik kulminiert im emotionalen Höhepunkt des Singspiels. Dortchens Wiedererscheinen bringt die narrative Auflösung, doch keine harmonische Versöhnung. Vielmehr offenbart sich eine tiefgreifende Ambivalenz in den männlichen Reaktionen: Der Vater reagiert mit Tadel, Niklas mit Erleichterung – jedoch nicht vorbehaltlos. Seine Vergebung ist an die Bedingung geknüpft, am nächsten Tag zu heiraten, wodurch sich die strukturelle Geschlechterasymmetrie erneut manifestiert. Die abschließende Ballade, scheinbar einmütig von allen drei Figuren gesungen, reduziert die weibliche Lebensperspektive ironisch auf das „Problem“ der Eheschließung.[310] Dortchens Missmut verrät ein stilles Aufbegehren, doch bleibt ihr nur die Resignation im Rahmen tradierter Rollenmuster. Dass sie das „alte Lied“ mitsingt, ist weniger ein Ausdruck von Einverständnis als ein Akt der Anpassung an gesellschaftliche Erwartungen – ein bittersüßes Finale.

---

[306] Goethe: Die Fischerin, S. 263.

[307] Ebd., S. 264.

[308] „Vater: Du warst heute so nachdenklich. Niklas: Ich gesteh’s Euch, daß es mir im Kopf herumgeht, was so ein Bauerjunge ein vornehmer Herr wird, wenn er in die Stadt kommt.“ In: ebd., S. 267.

[309] Vgl. Pellaton-Müller: Goethes Singspiele von 1775 bis 1786, S. 90.

[310] Vgl. Goethe: Die Fischerin, S. 277.

Am Ende des Singspiels offenbart sich in der Kommunikation der beiden Brautleute eine merkwürdige, fast komische Dissonanz: Dortchen begegnet ihrem Bräutigam mit kühler Reserviertheit, ihre Antworten sind von emotionaler Distanz geprägt. Sätze wie „Lass mich in Ruhe!“, „Du bist mir beschwerlich.“ oder „Plage mich nicht!“ lassen keinen Zweifel an ihrer inneren Unzufriedenheit.[311] Der versöhnliche Kuss, mit dem sie ihn schließlich verabschiedet, wirkt nicht zärtlich, sondern wie ein mechanischer Akt der Pflichterfüllung. Trotz ihrer weicheren Stimmung verweigert sie die Offenlegung ihrer Gefühle. Ihr innerer Zwiespalt entlädt sich in dem stillen Ausruf, den sie nach dem Abgang Niklas' allein äußert.[312] Diese Ambivalenz kulminiert im Brautlied, das in einer zarten Mischung aus Vorfreude und Abschiedsschmerz das Ende der Jugend markiert. Die Zeile „Nicht mehr im Kranze, sondern im Häubchen!“ steht emblematisch für den Übergang von einem Lebensabschnitt in den nächsten – ein Übergang, der nicht nur als Fest, sondern auch als Verlust empfunden wird.[313] Das Singspiel schließt mit dem Volkslied *Die fröhliche Hochzeit*, das in seiner Ironie das zuvor verhandelte Spannungsfeld nochmals aufgreift. Die heitere Melodie überlagert eine unterschwellige Schwermut: Jede Strophe beginnt mit einer zuversichtlichen Frage, die sich in der Pointe selbst widerlegt – „Wer soll Braut sein? [...] Ich kann nicht die Braut sein!“ – und enthüllt so die innere Zerrissenheit weiblicher Lebensentwürfe im Spannungsfeld patriarchaler Normen.[314] Heiterkeit und Melancholie greifen ineinander, sodass das Ende trotz seines volkstümlichen Tons von feiner Tragik durchzogen ist.

Die beiden mythologischen Balladen *Erlkönig* und *Der Wassermann* bilden zentrale Bezugspunkte innerhalb des Singspiels und tragen tiefere, symbolische Bedeutungen. Gleich zu Beginn singt Dortchen das Lied vom *Erlkönig* beiläufig bei der Hausarbeit – scheinbar unberührt vom düsteren Inhalt, fast auswendig, als sei es ein vertrauter Begleiter. Die unbewusste Wirkung dieser Ballade auf sie ist unterschwellig, doch sie verdichtet sich im Verlauf zur Verzweiflung und Todessehnsucht. Um die Männer zu bestrafen, inszeniert sie ihren eigenen Tod. Die Ballade erscheint somit als mythische Präfiguration der Handlung:[315] Wie der Knabe im Arm des Vaters, so scheint auch Dortchen eingebettet und geschützt – zumindest aus Sicht der Familie. Doch wie der Vater im *Erlkönig* die Angst seines Kindes als „Launen“ abtut, ignorieren auch Vater und Bräutigam Dortchens innere Not. Während das Kind im Gedicht stirbt, wird Dortchen – gemäß dem *lieto fine* [„Glückliches Ende“] des Singspiels – zwar gerettet, jedoch um den Preis der inneren Resignation: Ihre Errettung bedeutet das

311 Vgl. Goethe: Die Fischerin, S. 278.

312 „So muß und soll es denn sein, was ich so lange wünsche und fürchtete.“ In: ebd.

313 Vgl. ebd., S. 279.

314 Vgl. ebd., S. 280.

315 Vgl. Hartmann: Goethes Musiktheater, S. 130.

Verstummen eines inneren Aufbegehrens.[316] Niklas hingegen singt die Ballade vom *Wassermann* zunächst mit ironischer Distanz – für ihn ein bloßes „Märchen", „lächerlich" statt „grauslich". Der Vater dagegen zeigt sich erschüttert: Noch immer berühre ihn das Lied, dessen „schöne Invitation" er als mehrdeutig erkennt. Doch nach dem Vortrag kippt die Stimmung: Beide Männer spüren plötzlich eine diffuse Unruhe. Niklas gesteht ein unheimliches Gefühl, das Lied sei ihm „zuwider", es „ahne" ihm etwas.[317] Auch der Vater gerät in Unruhe und folgt Niklas in die Nacht. Die Ballade erzählt vom Tod eines Mädchens, das dem Lockruf des Wassermanns folgt – eine sinnbildliche Warnung vor naiver Hingabe.

Im Stück übernimmt die Ballade *Der Wassermann* eine doppelte Funktion: Zum einen präfiguriert sie das drohende Schicksal Dortchens – ihr Suizidplan wird von Niklas als Ertrinken gedeutet und ruft erst dadurch seine rettende Handlung hervor. Zum anderen hebt die Ballade das Geschehen auf eine symbolisch-mythische Ebene und fungiert als verdichteter moralischer Kommentar: Sie warnt vor einer unreflektierten Hinwendung zur Ehe – oder allegorisch – vor der Preisgabe weiblicher Selbstbestimmung an eine patriarchal codierte Machtfigur, den „Wassermann". Die letzte Strophe unterstreicht diesen warnenden Charakter eindrücklich. Damit sind die Balladen nicht bloße narrative Elemente, sondern poetische Spiegel und Reflexionsmedien des dramatischen Geschehens. *Der Wassermann* ist weit mehr als ein Lied: Was Niklas zunächst als harmloses Märchen abtut, entfaltet unheimliche Wirkung. Die Ballade konfrontiert ihn und den Vater mit verdrängten Ängsten, kündigt Dortchens Krise an und setzt ihre Rettung in Gang. In ihrer Doppelfunktion – als Vorausdeutung und symbolische Mahnung – verleiht sie dem Stück eine universelle Dimension: Damit fungiert *Der Wassermann* als zentrales poetisches Medium, durch das individuelle Krise und gesellschaftliche Ordnung aufeinander bezogen und kritisch reflektiert werden.

Die deutsche Geistesgeschichte des 19. Jahrhunderts ist von einem Bewusstseinswandel geprägt: Das traditionelle, universalgeschichtliche Zeitverständnis wird durch die neuen Erkenntnisinteressen der Erfahrungswissenschaften abgelöst.[318] Auch die Literatur erfährt einen Umbruch. Eichendorffs *Ahnung und Gegenwart* (1815) gilt als „erster Zeitroman an der Schwelle zum Biedermeier".[319] Der Begriff „Zeitroman" bezieht sich hier auf die Auseinandersetzung des Individuums mit der gesellschaftlichen Wirklichkeit.[320] In

[316] Vgl. ebd.

[317] Vgl. Goethe: Die Fischerin, S. 269–271.

[318] Vgl. Schwering, Markus: Epochenwandel im spätromantischen Roman. Untersuchungen zu Eichendorff, Tieck und Immermann. Köln 1985, S. 1.

[319] Vgl. Henkel, Gabriele: Geräuschwelten im deutschen Zeitroman. Epische Darstellung und poetologische Bedeutung von der Romantik bis zum Naturalismus. Wiesbaden 1996, S. 39.

[320] Vgl. Meixner, Horst: Romantischer Figuralismus. Kritische Studien zu Romanen von Arnim, Eichendorff und Hoffmann. Frankfurt am Main 1971, S. 8.

Eichendorffs Werk bleibt die konkrete Zeit zwischen 1805 und 1812 jedoch vage. Statt einer realistischen Darstellung der Zeit dominiert eine akustische Symbolik: Naturklänge wie Vogelgesang und das Rauschen der Wälder spiegeln den romantischen Urglauben an eine göttlich durchdrungene Natur wider. Eichendorff fängt nicht die empirische Realität, sondern die „Zeitstimmung" ein, die die Geschichtsatmosphäre poetisch verdichtet. Bei ihm werden die Alltags- und die poetische Welt durch kontrastierende Geräusche – Alltagsklänge und geheimnisvolle, mythische Töne – präsentiert. Dies dient der Überwindung der inneren Zerrissenheit der Epoche. Die Landschaft fungiert nicht als Ziel, sondern als Anreiz, wobei Sehnsucht und Empfindsamkeit der Gemüter im Vordergrund stehen.[321] In *Ahnung und Gegenwart* wird das Alte als das Gute und Wertvolle dargestellt, während die Gegenwart als Krisenzeit erscheint.[322] Das „Neue" wird außerdem als Wiederholung des Alten verstanden.[323] So steht der Protagonist Graf Friedrich im Gegensatz zu den anderen Studenten, die das Neue enthusiastisch aufnehmen: Er verknüpft es mit Erinnerungen und betrachtet es aus einer stillen, beschaulichen Perspektive. Der Morgen als Symbol für den Aufbruch und die Überwindung der Gegenwart spielt dabei eine zentrale Rolle. Das Neue kann nur dann bejaht werden, wenn es sich vor der Vergangenheit legitimiert. Eichendorff spiegelt in seinem Roman die „gewitterschwülen Zeiten" der Erwartung, Sehnsucht und Verwirrung, wie Fouqué bemerkt.[324]

Im Roman wird die Kindheit als symbolischer Ursprung verstanden, der sowohl mit Geborgenheit als auch mit dem Verlust von Werten verbunden ist. Die frühen Erinnerungen Friedrichs, die in einem „großen schönen Garten" verschwimmen, reflektieren diese Ambivalenz.[325] Die Kindheit wird als ein Zustand beschrieben, in dem eine „unschuldige Betrachtung der Welt" und eine „wundervolle Sehnsucht" verloren gehen, was die zentrale Trauer über den Verlust der ursprünglichen Unbefangenheit verdeutlicht.[326] Die Heimat ist untrennbar mit der Kindheit verbunden, und die Erinnerung daran wird in Bildern der Natur und einer idealisierten Vergangenheit verankert. Die Natur erscheint im Rückblick „anders und

---

[321] Vgl. Killy, Walther: Romane des 19. Jahrhunderts. Wirklichkeit und Kunstcharakter. Göttingen 1967, S. 41.

[322] Vgl. Beste, Gisela: Bedrohliche Zeiten. Literarische Gestaltung von Zeitwahrnehmung und Zeiterfahrung zwischen 1810 und 1830 in Eichendorffs Ahnung und Gegenwart und Mörikes Maler Nolten. Würzburg 1993, S. 15.

[323] Vgl. Porsch, Ingeborg-Maria: Die Macht des vergangenen Lebens in Eichendorffs Roman „Ahnung und Gegenwart". Frankfurt am Main 1951, S. 15.

[324] Vgl. Fouqué, La Motte: Vorwort. In: Eichendorff, Joseph von: Ahnung und Gegenwart. In: Ders.: Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe. Bd. III. Hg. v. Christiane Briegleb und Clemens Rauschenberg. Stuttgart 1984, S. V–VI.

[325] Vgl. Eichendorff, Joseph von: Ahnung und Gegenwart. In: Ders.: Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe. Bd. III. Hg. v. Christiane Briegleb und Clemens Rauschenberg. Stuttgart 1984, S. 46.

[326] „Ach, warum müssen wir jene unschuldige Betrachtung der Welt, jene wundervolle Sehnsucht, jenen geheimnißvollen, unbeschreiblichen Schimmer der Natur verlieren, in dem wir nur manchmal noch im Traume […] wieder sehen!" In: Eichendorff: Ahnung und Gegenwart. Erstes Buch. Fünftes Kapitel, S. 47.

schöner“.[327] Im Roman wird zudem immer wieder auf das Mittelalter verwiesen, das als Zeit der Ursprünglichkeit und Nähe zur Natur idealisiert wird. Die Protagonisten, meist dem Adel und Klerus angehörend, besitzen Schlösser und leben in einer Welt, die im Gegensatz zur gegenwärtigen, entwerteten Gegenwart steht. Die Flucht in die Vergangenheit wird als Rückkehr zu einer unberührten, idealisierten Welt dargestellt. Gedichte im Roman symbolisieren die Kunst als einzige Möglichkeit, das Göttliche im Menschen zu offenbaren.[328]

Zu Beginn des Romans befindet sich der Held auf einer Reise, dessen Gelassenheit durch das Auftauchen Rosas erschüttert wird. Die anfängliche Faszination für sie wandelt sich jedoch in Desillusionierung, als er erkennt, dass seine Kindheitserinnerungen sie nicht berühren.[329] Dies führt zu seiner Entscheidung, ins Kloster einzutreten. Rosa, die Gräfin, stellt eine typische Romanfigur dar, die durch entgegengesetzte Charakterzüge wie Naivität und Erfahrung sowie Hoheit und Sinnlichkeit geprägt ist. Wie andere Frauenfiguren besitzt sie eine allegorische Bedeutung, die sich am Ende in ihrem Bekenntnis zum Christentum zeigt. Schon Fabers Erzählung von der stolzen Fräulein Ida hat Rosas Schicksal vorweggenommen.[330] Romana, eine weitere weibliche Figur, verkörpert die Sehnsucht, die als Voraussetzung für Poesie gilt, und steht für alles „Italienische“, etwa sinnliche Versuchung und künstlerische Genialität.[331] Alle weiblichen Figuren folgen einem ähnlichen Schicksal, da ihre Verirrungen Variationen vom „Lebenslauf der armen Schönheit“ darstellen. In ihren Gestalten vereinen sich Angst und Lust, und die Häufung ähnlicher Figuren zeigt die abgründige erotische Verstrickung bei Eichendorff, die sich rational nicht vollständig auflösen lässt.[332]

Es gibt im Roman zahlreiche Schloss- und Gartenszenen, die einerseits einen glückseligen Raum für Lebens- und Liebesglück bieten, andererseits jedoch Gefühle der Eingeengtheit und des Ausgeschlossenseins hervorrufen, die Wanderlust wecken.[333] Das Märchen vom Wassermann, das Faber im fünften Kapitel als Binnenhandlung erzählt, schildert ein solches Schloss, das von der jungen, lebenshungrigen Ida bewohnt wird. Ida lebt dort mit ihrem weltabgewandten Vater, den sie geerbt hat. Faber stellt zuvor das Verhältnis zwischen Reisen

---

[327] „Es war, als müßte ich hinter jedem Baume, an jedem Bogengange noch Angelina oder meinem Bruder begegnen. [...] aber Blumen, Wald und Wiesen erschienen mir damals anders und schöner.“ In: Eichendorff: Ahnung und Gegenwart, S. 52f.

[328] Vgl. Stein: Die Dichtergestalten in Eichendorffs „Ahnung und Gegenwart“, S. 18.

[329] „Eine schmerzliche Unlust flog ihn bey diesem Anblicke an. [...] Was zerschlage ich den besten Theil meines Lebens in unnütze Abentheuer ohne allen Zweck, ohne alle rechte Thätigkeit?“ In: Eichendorff: Ahnung und Gegenwart, S. 55.

[330] Die „Statik der Figuration“ kontrastiert mit der sich entfaltenden inneren Geschichte des Individuums. Vgl. Meixner: Romantischer Figuralismus, S. 110.

[331] Vgl. Löhr, Katja: Sehnsucht als poetologisches Prinzip bei Joseph von Eichendorff. Würzburg 2003, S. 231.

[332] Vgl. Meixner: Romantischer Figuralismus, S. 113.

[333] Vgl. Heimann, Friederike: Beziehung und Bruch in der Poetik Gertrud Kolmars. Verborgene deutsch-jüdische Diskurse im Gedicht. Berlin 2012, S. 145.

und poetischem Leben dar: „Das Leben der Meisten ist eine immerwährende Geschäftsreise vom Buttermarkt zum Käsemarkt; das Leben der Poetischen dagegen ein freyes, unendliches Reisen nach dem Himmelreich.“[334] Friedrich respektiert die Dichtung als „die wahre göttliche Gnade“. Das Märchen vom Wassermann fungiert als retardierendes Moment im Roman und antizipiert Rosas späteres Schicksal: Sie wird vom Erbprinzen verführt, heiratet ihn und lebt in unglücklicher Ehe. Ihre spätere Einsamkeit als Pilgerin in der Klosterkirche, wo sie Trost sucht und bei Friedrichs Anblick ohnmächtig wird, verdeutlicht das tragische Ende ihrer Geschichte.

In der Binnenerzählung erscheint der Wassermann als verführerische Gestalt, während die Protagonistin Ida als eigensinnig und weltgewandt dargestellt wird. Ihr Vater, ein Ritter, lebt abgeschieden im Wald und widmet sich geistigen und strengen Bußübungen, was ihn von seiner Tochter unterscheidet, die sich eher für weltliche Dinge interessiert und sich für klüger hält als andere Kinder ihres Alters. Ida, die sowohl schön als auch klug ist, fürchtet sich nicht und geht mutig alleine bei Tag und Nacht durch den Wald. Dabei ruft sie immer wieder: „Wassermann soll mein Bräutigam sein!“[335] Sie besitzt zudem einen magischen goldenen Ring, den sie von ihrem Vater geerbt hat. Dieser Ring ist eng mit ihrem Schicksal verknüpft: Der Mann, dem sie ihn übergibt, wird ihr zukünftiger Ehemann. Wenn sie sich jedoch nicht binden möchte, zeigt der Ring an, dass sich ihr Schicksal trübt.[336] Ida bleibt nach dem Tod ihres Vaters allein zurück und verändert ihre Lebensweise. Sie lässt die alte Burg niederreißen und baut ein neues Schloss mit einem prächtigen Garten. Doch der Ring, den sie von ihrem Vater geerbt hat, verdunkelt sich, als Ida den Gedanken an eine Ehe als unerträglich empfindet. Sie lehnt die Rolle der Hausfrau ab und fühlt sich frei wie ein Vogel. Männer erscheinen ihr dumm, und sie vergleicht sich mit „einer reizenden Fee unter verzauberten Bären und Affen“.[337] Während eines festlichen Mahls fühlt sie sich gestört von „dem einfältigen Stein“ und wirft ihn aus Ärger in den Fluss, wo er sofort in den Abgrund sinkt. Dort nimmt der Wassermann den Ring und kommt ans Land, um Ida als seine Braut zu holen.[338]

An einem stillen, schwülen Tag erscheint der Wassermann in einer geheimnisvollen Gestalt. Seine Rüstung und sein Helm sind wasserblau, und eine blaue Binde flattert in der Luft. Ida erschrickt, als sie den Ring an seinem Finger sieht. In einer kurzen, eindringlichen Begegnung wird sie von ihm „gefangen“: Er küsst sie, nennt sie seine Braut und verspricht, sie abzuholen.

---

[334] Eichendorff: Ahnung und Gegenwart, S. 38.

[335] Vgl. ebd., S. 40.

[336] „Nimm du ihn nun auch hin und betrachte ihn alle Morgen mit rechten Sinnen, so wird sein Glanz dein Herz erquicken und stärken. Wenden sich aber deine Gedanken und Neigungen zum Bösen, so verlöscht sein Glanz mit der Klarheit deiner Seele und wird dir gar trübe erscheinen.“ In: ebd.

[337] Vgl. ebd., S. 41.

[338] „Alle Gäste waren fortgezogen, die ganze Gegend lag still und schwüle. […] Ein Schauder überlief Ida. Da sah sie auf einmal einen schönen, hohen Ritter, der auf einem schneeweißen Rosse die Straße hergeritten kam.“ In: ebd.

Nachdem er verschwunden ist, überkommt Ida Unruhe. Zwar erhellen die süßen Worte des Wassermanns kurzzeitig ihr Herz, aber während der Hochzeit verwandelt sich die Umgebung in eine düstere, unheimliche Szenerie, die Ida mit der Vergänglichkeit der Welt konfrontiert. Beim Tanz mit dem Wassermann wird er immer blasser, je heller der Tag wird. Die Hochzeitsgäste verwandeln sich nach und nach in „Leichen". Ida versucht, sich zu befreien, doch der Bräutigam hält sie fest, tanzt weiter und lässt sie schließlich erschöpft zu Boden sinken. Nach der rauschhaften Nacht führt er sie für immer in sein Unterwasserreich. Das Märchen endet in einer verfallenen Landschaft, da der Wassermann hat das Schloss und den Park mit seinen Fluten gründlich verwüstet hat.[339]

Einerseits zeigt das Märchen vom Wassermann die Anfälligkeit des Menschen für dämonische Verführung, da bereits in der Kindheit Sehnsüchte und Leidenschaften im Menschen schlummern.[340] Wer sich dem Bösen hingibt, gerät in die Gewalt elementarer Mächte. Für das Mädchen gibt es keinen Weg zurück zur irdischen Ordnung; sie ist rettungslos verloren und zugleich gefangen. Am Ende bleibt von ihr nur noch eine schöne, totenblasse Leiche über dem Wasser. Der verschlingende Abgrund liegt dabei am Rande der Idylle, weshalb Eichendorff die idyllische Darstellung von Schloss und Park scharf von den untergründigen Fluten der Leidenschaften abgrenzt.[341] Andererseits weist die Figur des Wassermanns eine ambivalente Dimension auf. Mit ihm geht sowohl Zerstörung als auch Befreiung einher. Zwar zerstört der Wassermann die alte Ordnung durch seine Gewalt, doch diese Zerstörung ist nicht unberechtigt. Die pietistische, zurückgezogene Lebensweise des Vaters und die oberflächliche Vergnügungssucht der Tochter lassen die Ordnung überholt erscheinen. Mit dem Wassermann geht also etwas zugrunde, das nicht länger tragfähig ist. Seine destruktive Kraft ist zugleich erneuernd und befreiend, da die alte Ordnung eines brüchigen Schlosses längst keine Hoffnung mehr bietet. In dieser Ambivalenz liegt die Faszination der Wassermannfigur: eine auslöschende, befreiende Kraft, die zugleich zu verschlingen droht.[342]

---

[339] „Frühmorgens, als die Sonne fröhlich über das Gebirge schien, sah man den Schloßgarten auf dem Berge verwüstet, im Schlosse war kein Mensch zu finden, und alle Fenster standen weit offen. Die Reisenden, die bey hellem Mondenschein oder um die Mittagszeit am Flusse vorübergingen, sahen oft ein junges Mädchen sich mitten im Strome mit halbem Leibe über das Wasser emporheben. Sie war sehr schön, aber totenblaß." In: ebd., S. 45.

[340] Vgl. Stein: Die Dichtergestalten in Eichendorffs „Ahnung und Gegenwart", S. 131.

[341] Vgl. Heimann: Beziehung und Bruch in der Poetik Gertrud Kolmars, S. 159.

[342] Vgl. ebd.

3.5.2 Heines *Elementargeister* und *Die Götter im Exil*

Heines Werk *Elementargeister*[343] erschien 1834 als unmittelbare Fortsetzung seiner beiden früheren Schriften: der Beiträge *zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland* (1834)[344] und *Die romantische Schule* (1833). In Letzterer definiert Heine die Romantik als „Wiedererweckung der Poesie des Mittelalters, wie sie sich in dessen Liedern, Bild- und Bauwerken in Kunst und Leben manifestiert hatte."[345] *Elementargeister* knüpft daran an, indem es sich mit der Transformation heidnischer Kulte befasst.[346] Die Überreste vorchristlicher Religionen wirken in Zauber- und Hexengestalten fort und leben im kollektiven Gedächtnis des Volkes weiter. Heine würdigt in diesem Zusammenhang die Brüder Grimm, deren Sammlung deutscher Sagen einen unschätzbaren Beitrag zur germanischen Altertumskunde geleistet habe.[347] Als zentrale Quelle nennt er Paracelsus, der die christlich-mittelalterliche Dämonisierung der Naturgeister durchbrochen und einer pantheistischen Naturdeutung den Weg bereitet habe.[348] Insgesamt erfahren die Elementargeister in der Romantik eine poetische Aufwertung: Das vormoderne, oft prekäre Wissen wird neu verzaubert. Im Zentrum steht ein Spannungsfeld zwischen der Erweiterung des christlichen Glaubenshorizonts und der romantischen Rückbindung an die Volksmythologie.

In *Elementargeister* verbindet Heine religiöse Deutung mit poetischer Volksdichtung. Die Elementargeister erscheinen als Erdgeister (Zwerge), Luftgeister (Elfen) und Wassergeister (Nixen). Zwerge sind zunächst menschenfreundlich, werden jedoch feindselig, wenn sie vom Menschen enttäuscht werden. Elfen verortet Heine vor allem in Frankreich und England, wo sie in heiterer Gestalt wie Melusine auftreten. Im Norden hingegen erscheinen sie dämonischer – etwa im dänischen Gedicht *Elvershöh*, das von todbringenden Elfen vor Hochzeiten berichtet. Auch die „Willis" aus einer österreichischen Sage tragen diesen unheimlichen Zug in sich. Es sind Bräute, die vor der Hochzeit gestorben sind und nachts junge Männer zum Tanz verführen.

---

[343] Vgl. Heine, Heinrich: Elementargeister. In: Ders.: Sämtliche Werke. Mit einer Biographie des Dichters und Einleitungen von Wilhelm Bölsche. Bd. 4. Leipzig: Dürselen 1887, S. 291–335.

[344] Schon im dritten Buch hebt Heine die verborgene Neigung der Romantiker zum altgermanischen Pantheismus hervor. Vgl. Heine, Heinrich: Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland. In: Ders.: Sämtliche Werke. Mit einer Biographie des Dichters und Einleitungen von Wilhelm Bölsche. Bd. 4. Leipzig: Dürselen 1887, S. 15.

[345] Heine, Heinrich: Die romantische Schule. In: Ders.: Sämtliche Werke. Mit einer Biographie des Dichters und Einleitungen von Wilhelm Bölsche. Bd. 4. Leipzig: Dürselen 1887, S. 120.

[346] Vgl. Bölsche, Wilhelm: Einleitung. In: Heinrich Heine: Sämtliche Werke. Mit einer Biographie des Dichters und Einleitungen von Wilhelm Bölsche. Bd. 4. Leipzig: Dürselen 1887, S. VIII.

[347] Vgl. Heine, Heinrich: Elementargeister und Dämonen. In: Ders.: Sämmtliche Werke. Bd. 7. Über Deutschland. 3. Teil. Hamburg: Hoffmann und Campe 1861, S. 11.

[348] Vgl. Heine, Heinrich: Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke. Bd. 9. Elementargeister. Die Göttin Diana. Der Doktor Faust. Die Götter im Exil. Hg. v. Manfred Windfuhr. Bearbeitet von Ariane Neuhaus-Koch. Hamburg: Hoffmann und Campe 1987, S. 458.

Sie ähneln der slawischen „Rusalka“. Diese Stoffe deuten den frühen Tod als Quelle geisterhafter Rachsucht aus unerfüllter Jugend. Ein literarisches Beispiel für die auferstandene Tote bietet Goethes Ballade *Die Braut von Corinth* (1798). Im Zentrum steht der Konflikt zwischen heidnischer Sinnesfreude und christlicher Lustfeindlichkeit:[349] Eine junge Frau, zum keuschen Leben gezwungen, stirbt aus Liebesgram und kehrt als vampirische Untote zurück. Die nächtliche Vereinigung mit dem Geliebten endet tödlich. Goethes Ballade entwirft eine Kritik an der repressiven Sexualmoral des Christentums und stellt ihr die Idee einer natürlichen, sinnlich gelebten Liebe gegenüber.[350]

Die Wassergeister treten bei Heine als mit den Elfen verwandte Elementargeister auf – beide gelten als „träumerisch-luftig“, tanzfreudig und verführerisch.[351] Während Elfen auf Moorgründen erscheinen, zeigen sich Nixen an Teichen und Flüssen. Ihr Tanz auf der Wasseroberfläche gilt als unheilvolles Zeichen für drohendes Ertrinken. Auch mit Menschen tanzen Nixen gern, wobei sie menschliches Verhalten nachahmen. Weibliche Nixen erkennt man an den feuchten Säumen ihrer weißen Kleider, männliche an grünen Zähnen und einer eiskalten, weichen Hand. Ihr Wesen ist zugleich vornehm und geheimnisvoll, doch gefährlich: Erkennt ein irdisches Mädchen den Wassermann nicht rechtzeitig, droht ihr der tödliche Sog in sein nasses Reich. Heine erzählt anschließend die Laibacher Sage,[352] die in der französischen Ausgabe von *Elementargeister und Dämonen* fehlt. Stattdessen wird sie durch Heines Gedicht *Der Nix spricht zu seiner Mutter* ersetzt.[353] Wie Herders *Der Wassermann* basiert auch Heines Gedicht auf der dänischen Dichtung. Beide sind formal ähnlich: Sie bestehen aus siebzehn Strophen mit Paarreimen und männlicher Kadenz, wobei Heines Gedicht Dreizeiler und Herders Zweizeiler verwendet. Besonders auffällig ist der Refrain in Heines Gedicht, der die Reue des Mädchens über ihre Verführung durch den Wassermann ausdrückt: „Mich dünkt, gar schlimm ist das Reiten.“ Inhaltlich betont Heine stärker den Gegensatz zwischen Heidentum und Christentum, was sich in der Strophe widerspiegelt, in der die Heiligenbilder sich umdrehen: „Der Meermann trat in die Kirche stumm, / Die Heil’genbilder da wandten sich um.“

Einerseits ist die moralische Belehrung in dieser Geschichte deutlich spürbar, wenn man

---

[349] Vgl. Conrad, Maren: Aufbrüche der Ordnung, Anfänge der Phantastik. Ein Modell zur methodischen Balladenanalyse, entwickelt am Beispiel der phantastischen Kunstballade. Heidelberg 2014, S. 231.

[350] „Wenn der Funke sprüht, / Wenn die Asche glüht, / Eilen wir den alten Göttern zu.“ In: Goethe, Johann Wolfgang von: Die Braut von Corinth. Romanze. In: Friedrich Schiller (Hg.): Musen-Almanach für das Jahr 1798. 1. Aufl. Tübingen 1798, S. 88–99, hier S. 99.

[351] Vgl. Heine: Elementargeister, hg. v. Bölsche, S. 304–315.

[352] Im Jahr 1547 erscheint auf dem Marktplatz von Laibach ein gut gekleideter junger Mann, der sich später als der Wassermann entpuppt. Er verführt das Mädchen Ursula Schöfferin zum Tanz und zieht sie schließlich in den Fluss, wo beide verschwinden.

[353] Vgl. Heine: Elementargeister und Dämonen, S. 44–46.

die Leichtsinnigkeit des Mädchens bedenkt. Andererseits geht es um die Verführungskünste des Wassermanns. Er tritt zunächst in der Kleidung eines Christenmenschen auf und erscheint schön, attraktiv, höflich und freundlich. Doch hinter diesem Schein verbirgt sich eine gefährliche Natur, die sich in seiner „weichen und eiskalten" Hand offenbart – ein Bild, das an den heidnischen Gott Bacchus aus Heines *Die Götter im Exil* erinnert, der sich als Mönch verkleidet und den Fischer erschauern lässt.[354] Dieses unheimliche Schaudern erfahren auch die Menschen, wenn sie die Hand des Wassermanns berühren. Daher gehört der Wassermann zur Sphäre der heidnischen Götter. Das Mädchen erkennt seine wahre Natur nicht und wird von ihm verführt. Der Wassermann zeigt typische Merkmale der Elementargeister, da er selbst wie das Wasser wirkt – verlockend und zugleich gefährlich. Zudem ist er aufgrund seines flüssigen Lebensraums mit der Regression assoziiert. Seine Eigenschaften wie Naivität und Spontanität spiegeln die Kindheitsphase des Menschen wider.

Der Wassermann wird durch seine „weichen, kalten" Hände als gefährlich und bedrohlich dargestellt, was auf seine Verbindung zum Tod hinweist. Aristoteles erklärt in seinem Werk *Parva naturalia*, dass Kälte als Zeichen des Todes verstanden werden kann, da der Verlust der Lebenswärme das Ende des Lebens markiert.[355] Das Herz, als Quelle der Lebenswärme, wird als entscheidend für das Leben betrachtet – wenn es kalt wird, erlischt das Leben.[356] In diesem Sinne gehört der Wassermann mit seinen kalten Händen eindeutig zum Reich des Todes. Laut Aristoteles kann das Leben ohne Wärme fortbestehen, jedoch nicht die Seele. Dies korreliert mit der volkstümlichen Vorstellung, dass der Wassermann keine Seele besitzt. Außerdem wird Kälte häufig mit dem Teufel assoziiert, der laut Heine in *Elementargeister* ebenfalls als kalt beschrieben wird – selbst in seiner Rolle als Liebhaber. Der Teufel kann jede Form annehmen, um Menschen zu verführen, wobei seine wahre Gestalt manchmal als Tier angesehen wird.[357]

In Heines *Die Götter im Exil* (1853) beschreibt er die Elementargeister als Transformation der altheidnischen Götter. Diese Wesen sind keine Gespenster und nicht tot, sondern „unerschaffene [ewige], unsterbliche Wesen", die nach dem Sieg Christi in die Unterwelt verschwinden und dort mit anderen Elementargeistern ihre „dämonische

---

[354] „Es war ihm nämlich sonderbar fröstelnd durch die Glieder gefahren und es hatte ihm fast das Herz erkältet, als der Mönch, der ihm das Fährgeld gereicht, seine Hand berührte; die Finger des Mönches waren eiskalt." In: Heine, Heinrich: Die Götter im Exil. In: Ders.: Sämtliche Werke. Mit einer Biographie des Dichters und Einleitungen von Wilhelm Bölsche. Bd. 4. Leipzig: Dürselen 1887, S. 398.

[355] Vgl. Aristoteles: Über die Jugend. In: Eugen Dönt (Hg.): Aristoteles Kleine naturwissenschaftliche Schriften (Parva naturalia). Stuttgart 2010, S. 146–155.

[356] Vgl. Kullmann, Wolfgang: Übergänge zwischen Unbeseeltheit und Leben bei Aristoteles. In: Sabine Föllinger (Hg.): Was ist „Leben"? : Aristoteles' Anschauungen zur Entstehung und Funktionsweise von Leben. Stuttgart 2010, S. 122–135, hier S. 124f.

[357] Vgl. Heine: Elementargeister und Dämonen, S. 102–109.

Wirtschaft“ betreiben.[358] Heine verweist auf die Göttin Venus als Beispiel, die sich nach der Zerstörung ihrer Tempel in einen geheimen Berg zurückgezogen hat und dort mit Wald- und Wassergeistern lebt. Der Stoff des *Tannhäuser* dient literarisch als Beispiel für diese dämonische Umwandlung. Mit dem Aufstieg des Christentums haben diese Geister ihre Macht verloren und wurden im Volksglauben als böse Wesen angesehen, die sich nun in die Dunkelheit flüchten. Durch ihre „verführerischen Teufelskünste“, insbesondere „Wollust und Schönheit“, sowie durch „Tänze und Gesang“ versuchen sie, schwache Christenmenschen zum Abfall zu verleiten.[359]

Die Erzählung in *Die Götter im Exil* beschreibt die Dämonisierung der heidnischen Götter nach dem Sieg des Christentums und die Transformation dieser Gottheiten in dämonische Wesen. Viele der antiken Götter wurden vertrieben und verfolgt, was sie dazu zwang, sich an das bürgerliche Leben anzupassen.[360] Die Legende von Bacchus, der als Mönch verkleidet in Erscheinung tritt, illustriert dies eindrucksvoll. Der Fischer, der dem Mönch seine Barke verleiht, fühlt sich durch die eiskalte Hand des Mönchs beunruhigt, was die unheimliche Präsenz Bacchus’ unterstreicht. Nach sieben Jahren der Wiederholung dieses Ereignisses, entdeckt der Fischer bei einer geheimen Fahrt zum anderen Ufer ein Bacchusfest, bei dem die Menschen in weißen Gewändern tanzen und die Mönche sich als Bacchus und seine Begleiter entpuppen. Die Geschichte setzt das Thema der *Elementargeister* fort, indem sie die Auferstehung der alten Götter aus den Ruinen ihrer Tempel beschreibt, die sich erneut in ihrem fröhlichen Gottesdienst versammeln, um den Freudentanz des Heidentums zu feiern. Für den Fischer, der das Bacchusfest entdeckt, stellt das eine Bedrohung dar – er hält das Spektakel für einen „Kongress von Gespenstern und Dämonen“, die den Christen verderben wollen. Die Musik, die er hört, wird für ihn wie „verzehrende Flammen“. Die Ironie des Schlusses liegt darin, dass der Fischer, der das Ereignis dem geistlichen Gericht melden möchte, herausfindet, dass der Superior der heidnische Dämon Bacchus ist, der ihn bittet, von seiner Vision zu schweigen. Als auch die wahre Identität der anderen Mönche aufgedeckt wird, fällt der Fischer erschrocken zu Boden.

Außerdem beschreibt Heine, dass Pluto, der Gott der Unterwelt, und Neptun, der Gott des Meeres, nicht „emigriert“ sind, sondern in ihren jeweiligen Domänen verbleiben. Besonders die Matrosen glauben weiterhin an die Existenz des Meeresgottes, auch wenn sie über die Fastnachtsfratze des Neptuns lachen. In Gefahrensituationen beten sie zu ihm, und es wird von einem jungen Seemann erzählt, der, wenn er zum ersten Mal die Linie passiert, Neptun erblickt – emporsteigend aus den Fluten, den Dreizack schwingend und mit Schilf gekrönt. Heine

[358] Vgl. Heine: Die Götter im Exil, S. 384f.

[359] Vgl. ebd., S. 395.

[360] Vgl. ebd., S. 396.

schließt mit der düsteren Erkenntnis, dass die Götter letztlich zugrunde gehen müssen. Er selbst empfindet Mitleid mit den gefallenen Größen.[361] Heine schildert den christlich geprägten „Meerbischof" als satirische Figur und macht sich ironisch darüber lustig, dass selbst im Ozean das Christentum seine Vertreter habe. Als Quelle nennt er Johannes Prätorius' *Anthropodemus Plutonicus* (1666), ein Werk voller Aberglauben und fantastischer Geschichten, das er trotzdem für das Studium germanischer Religionsaltertümer als nützlich einstuft.[362] In *Elementargeister* erzählt Heine zwei Geschichten über den „Meermann", der als Vorlage für den Meerbischof gilt: In der ersten, aus einer niederländischen Chronik von 1531, wird ein bischofsähnlicher Meermann gefangen, schweigt jedoch und stirbt nach drei Tagen. In der zweiten, milder ausgehenden Erzählung von 1433, wird ein Meermann mit Bischofstracht an Land gebracht, aber auf seinen Wunsch hin wieder ins Meer entlassen – dort segnet er sich und verschwindet.

Im Zentrum von *Elementargeister* steht die literarische Reflexion des Spannungsverhältnisses zwischen Christentum und Heidentum. Heine thematisiert die Verdrängung heidnischer Kulte durch das Christentum, etwa durch die symbolische Aneignung heiliger Orte. Zugleich verweist er auf das Fortleben vorchristlicher Glaubensvorstellungen in volkstümlichen Bräuchen und Sagen. Auch in *Die Götter Griechenlands* artikuliert Heine eine kulturkritische Klage über den Verlust der antiken Götterwelt, deren ästhetisch aufgeladene Mythen im christlichen Diskurs nur noch als Spuk oder Teufelswerk erscheinen.[363] Als Beispiel nordischer Mythentradition analysiert Heine die Sage von den Schwanenjungfrauen, die sich einer eindeutigen Kategorisierung entziehen und Spuren archaischer Zauberwesen bewahren. Ihre geheimnisvolle Atmosphäre verweist auf ein kollektives kulturelles Gedächtnis, das von vorchristlichen Motiven durchdrungen ist.[364] Das Lied von den Nachtraben ergänzt dieses Motivfeld um eine düstere, zugleich poetisch aufgeladene Liebesthematik und fungiert als literarisches Pendant zur Schwanenjungfrauensage.[365]

Heine greift in seiner Bearbeitung des altgermanischen Liedes um die Nachtraben gezielt in den Originaltext ein – etwa durch Variation des Refrains „So fliegt er über das Meer!" Das rund 49-strophige Gedicht thematisiert in balladenhafter Form eine mythische Episode, in der

---

[361] „Uns aber, die wir von keinem Erbgroll befangen sind, uns erschüttert der Anblick gefallener Größe, und wir widmen ihr unser frömmigstes Mitleid." In: ebd., S. 413.

[362] Vgl. Heine: Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland, S. 54–57.

[363] Vgl. Großklaus, Götz: Heinrich Heine – Der Dichter der Modernität. München 2013, S. 217.

[364] Vgl. Heine, Heinrich: Elementargeister. In: Fritz Mende (Hg.): Heinrich Heine. Säkularausgabe. Werke. Briefwechsel. Lebenszeugnisse. Bd. 9. Prosa 1836–1840. Berlin 1979, S. 88–136, hier S. 101.

[365] „[...] so schauerlich, so grauenhaft, so düster, wie eine scandinavische Nacht, und doch glüht darin eine Liebe, die an wilder Süße und brennender Innigkeit nicht ihres Gleichen hat, eine Liebe, die, immer gewaltiger entlodernd, endlich wie ein Nordlicht emporschießt und mit ihren leidenschaftlichen Stralen den ganzen Himmel überflammt." In: ebd.

eine Mutter ihr Kind unwissentlich einem Ungeheuer überlässt.[366] Zentral ist dabei das Motiv des Fliegens, das Heine als symbolträchtiges Relikt heidnischer Zauberkunst deutet. Im vormodernen Kontext war das Fliegen Ausdruck einer respektierten magischen Praxis. Mit dem Einzug des Christentums wird diese jedoch dämonisiert und im Hexenglauben pervertiert.[367] Die Hexenflüge erscheinen nun als Travestien altgermanischer Traditionen. Die Verbindung zu den Schwanenjungfrauen – die Heine als mögliche skandinavische Walküren identifiziert – unterstreicht die Kontinuität heidnischer Vorstellungen im volkstümlichen Bewusstsein.

> Heinrich Heine liefert mit seinen Essays über „Elementargeister“ und „Götter im Exil“ oder seinem Tanzpoem „Die Göttin Diana“ eine ganze Serie von Texten, die jeweils einem ähnlichen Muster folgen: Immer finden sich die alten Götter der Griechen an verborgenen Wohnstätten, in Grotten, in Höhlen und auf entlegenen Inseln der modernen Welt, oft sind sie verkleidet oder anders unkenntlich gemacht. […] Die griechischen Götter – so wie übrigens auch die armen Zwerge, Elfen und Luftgeister der germanischen Mythologie – haben sich zurückgezogen ins Erdinnere oder auf verwunschene Waldeslichtungen.[368]

Der Wassermann erscheint als antik-heidnische Figur an Schwellenorten und zur Dämmerung – in einer imaginativen Sphäre, in der Wunsch und Wirklichkeit ineinandergreifen. In der Volkspoesie bleibt diese mythische Zwischenwelt als kulturelles Gedächtnis erhalten.[369] Der Wassermann gehört zur verdrängten Welt der Fantasie und Regression. In Freuds Theorie ist die Dichtung eine sublimierte Form der Wunscherfüllung – analog zum Tagtraum, gespeist aus unbefriedigten Bedürfnissen.[370] Der Dichter verwandelt individuelle Fantasien in ästhetisch vermittelte Bilder, die gesellschaftlich akzeptabel sind und kollektive Ersatzbefriedigung bieten.[371] Auch Affekte wie Angst oder Trauer können, durch künstlerische Formgebung, als „ästhetischer Lustgewinn“ erfahrbar werden.[372] Freud zufolge gibt es keine treffendere Metapher für die Verdrängung als das verschüttete Pompeji – eine Stadt, die dem Bewusstsein entzogen, zugleich aber bewahrt bleibt und wieder ans Licht treten kann.[373]

---

366 Vgl. Grimm: Altdänische Heldenlieder, S. XXVI.

367 Vgl. Heine: Elementargeister, hg. v. Mende, S. 107.

368 Kimmich: Höhlen: Niemandsländer in der Tiefe, S. 193.

369 „Folklore does not belong to an individual creator or a single group – it belongs to all the people who engage with it.“ In: Foster, Michael Dylan: The book of Yōkai. Mysterious creatures of Japanese folklore. California 2015, S. 12.

370 Vgl. Freud, Sigmund: Der Wahn und die Träume in W. Jensens „Gradiva“ mit dem Text der Erzählung von Wilhelm Jensen. Hg. v. Bernd Urban und Johannes Cremerius. Frankfurt am Main 1973, S. 137.

371 Vgl. Goebel, Eckart: Literatur und Psychoanalyse: Historisch-systematische Einleitung. In: Frauke Berndt und Eckart Goebel (Hg.): Handbuch Literatur und Psychoanalyse. Berlin 2017, S. 3–44, hier S. 15.

372 Vgl. Koppenfels, Martin von: Rhetorik und Poetik. In: Frauke Berndt und Eckart Goebel (Hg.): Handbuch Literatur und Psychoanalyse. Berlin 2017, S. 59–76, hier S. 74.

373 Vgl. Freud: Der Wahn und die Träume, S. 118.

Ebenso lässt sich der Wasserpalast auf dem Meeresgrund als Sinnbild des Unbewussten deuten: ein Raum voller wollüstiger Heimlichkeiten und verborgener Schrecknisse.[374] Während das Unbewusste als Struktur beschrieben wird, ist Verdrängung ein dynamischer Prozess. Schon im kindlichen Spiel beginnt das Fantasieren, das sich später im Tagtraum und schließlich in der Kunst fortsetzt. Die Poesie wird so zum Medium der Katharsis – und zur Bühne des Unbewussten.[375] Als vermittelnder Raum zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft strukturiert die Fantasie die Realität neu – sowohl regressiv als auch progressiv.[376] Für Heine ist das ästhetische Unbewusste ein Spiegel verdrängter, vorchristlicher Sinnlichkeit, die dichterische Sehnsucht befeuert. Die mythischen Zwischenreiche erscheinen ihm jedoch nicht als Zufluchtsorte, sondern fordern eine ironisch-reflexive Auseinandersetzung mit der Macht vergangener Bilder in der Gegenwart.[377]

3.5.3 *Der Nöck* und *Der Meermann*: Musikalität und Natursprache

Der Wassermann tritt in vielen Texten als verführerische und zerstörerische Gestalt auf – unselig, dämonisch, Sinnbild ungebändigter Natur. Die ihn umgebenden Tragödien enden oft in Warnungen an junge Mädchen. Diese Dämonisierung geht auf die Verdrängung heidnischer Gottheiten im Zuge der Christianisierung zurück. In der Antike verkörperten seine Archetypen – Wassergottheiten wie Poseidon und Neptun – natürliche, nicht unheilvolle Kräfte. Sie nahmen eine zentrale Rolle im religiösen Denken ein. Die später betonte Unseligkeit spiegelt somit sowohl den Prozess religiöser Umdeutung als auch den zivilisatorischen Drang, die Natur zu bändigen. Im Folgenden werden literarische Texte des 19. Jahrhunderts analysiert, in denen der Wassermann als Figur einer verdrängten heidnisch-antiken Erinnerung erscheint: Kopischs Gedicht *Der Nöck* und die Sammlung *Allerlei kleine Geister*, Mosens *Der Wasserkönig* und das Drama *Der Wasserneck*, Mörikes *Die Geister am Mummelsee* sowie der Zyklus *Schiffer- und Nixenmärchen*, schließlich Hesses Erzählung *Der Meermann*. Aus geistes- und kulturgeschichtlicher Perspektive stehen diese Werke im Kontext der zeitgleich einsetzenden volkskundlichen Forschung, etwa bei den Brüdern Grimm. Im Zentrum steht dabei stets die literarische Verarbeitung des Mythos.

---

[374] Vgl. Heine: Elementargeister und Dämonen, S. 48.

[375] Vgl. Plumpe, Gerhard: Der Dichter und das Phantasieren. Freuds Vorstellung der Literatur. In: Rudolf Behrens (Hg.): Ordnungen des Imaginären. Theorien der Imagination in funktionsgeschichtlicher Sicht. Sonderheft des Jahrgangs 2002 der Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft. In: Maria Moog-Grünewald et al. (Hg.): Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft. Heft 47/1. Hamburg 2002, S. 165–180, hier S. 176.

[376] Vgl. Pagel, Gerda: Narziß und Prometheus. Die Theorie der Phantasie bei Freud und Gehlen. Würzburg 1984, S. 45–88.

[377] Vgl. Kimmich: Höhlen: Niemandsländer in der Tiefe, S. 194f.

August Kopisch (1799–1853), bekannt durch die Entdeckung der Blauen Grotte, war sowohl Maler als auch Dichter. Die Literaturgeschichte erinnert ihn vor allem als „Dichter der Heinzelmännchen“. In seiner 1848 erschienenen Sammlung *Allerlei Geister* wendet er sich Sagen- und Märchenstoffen zu und entwickelt eine Vorstufe dessen, was später als absolute Poesie bezeichnet wird.[378] Sein Talent liegt in der naiv-humoristischen Gestaltung der Sagenwelt, die er bewusst auf deutschem Boden verortet. Dabei greift er poetisch auf heidnische Relikte zurück, wie sie auch von den Brüdern Grimm geschätzt wurden. Die Leichtigkeit seiner Dichtung zeigt sich in der improvisatorischen Form, der plauderhaften Sprache und der fröhlichen Melodik.[379] In seinen Naturgeister-Darstellungen erweist er sich als Meister lautmalerischer Nachahmung. Die geisterhaften Wesen treten unerwartet aus einer anderen Sphäre hervor und verschwinden wieder – für einen Moment verleihen sie dem Flüchtigen Dauer, während die reale Welt ins Unfassbare entgleitet. Besonders *Die Heinzelmännchen* lebt von dieser Lautmalerei, die dem Gedicht seine charakteristische Schwerelosigkeit verleiht.[380]

In Kopischs Gedichten werden sagenhafte Wassermann-Motive literarisch verarbeitet. Die innere Bewegung seiner Verse öffnet mitunter einen Zugang zum Unbewussten. Zwei Beispiele hierfür sind *Das nächtliche Hornblasen* und *Bruder Nickel am unheimlichen See auf Rügen*.[381] Im ersteren entfaltet sich die suggestive Kraft des Meermanns durch das geheimnisvolle Blasen eines Wunderhorns, dessen Klang eine unheimliche Anziehung ausübt. In den ersten drei Strophen lockt dieser Weideklang Tiere ans Ufer – einst habe das Meer durch ihn sogar Büsums Kühe verschlungen.[382] In der vierten Strophe verschwimmen die Grenzen zwischen Realität und Imagination. Die Erzählung des Hirten wirkt wie ein traumartiges Echo des Meermanns. Am Ende steht eine Warnung: Hirten sollen den Strand meiden und ihre Herden ins sichere, grüne Landesinnere führen – fort vom „wirren Meeresgeräusch“, hin zu Vogelgesang und friedlicher Natur. Der Meermann erscheint hier als Personifikation des Meeres – Sinnbild einer ambivalenten Natur, die zugleich verführerisch und bedrohlich ist. Das nächtliche Hornblasen wird zur Chiffre für die geheimnisvolle Macht der Natur, die lockt, verführt und verschlingt. Im zweiten Gedicht *Bruder Nickel am unheimlichen See auf Rügen* erscheint der Wassermann in koboldhafter Gestalt: Als „Fischherr“ Nickel bringt er einen Nachen auf die „verwünschten Buchen“ und manifestiert sich als unheimliche Sagenfigur. Schon der Titel deutet auf das

---

[378] Vgl. Just, Klaus Günther: August Kopisch. In: Ders.: Marginalien. Probleme und Gestalten der Literatur. Bern 1976, S. 116–153.

[379] Vgl. Brümmer, Franz: Einleitung. In: Ders. (Hg.): August Kopisch: Gedichte. Leipzig 1836, S. 11.

[380] Vgl. Kopisch, August: Gedichte. Ausgewählt und eingeleitet von Franz Brümmer. Leipzig 1836, S. 98–102.

[381] Vgl. Kopisch: Das nächtliche Hornblasen; Bruder Nickel am unheimlichen See auf Rügen. In: Ders.: Gedichte, S. 132; 126f.

[382] „Man sagt, daß es des Meermanns sei, / Der rufe für sich die Herde herbei. – / Man hörte vor Jahren den gleichen Klang, / Eh Büsums Kühe das Meer verschlang, / das ungestüme.“ In: ebd., S. 132.

Bedrohliche des Sees hin – er steht unter dem Schutz eines übernatürlichen Wesens, das Eingriffe in seine Ordnung sanktioniert.[383] Der Wassermann erscheint hier als machtvolle Grenzfigur zwischen menschlicher Hybris und mythischer Ordnung. Er steht für eine Natur, die sich gegen Vereinnahmung zur Wehr setzt – zugleich dämonisch und gerecht.

Im Kapitel *Allerlei kleine Geister* finden sich weitere Gedichte, in denen der Wassermann thematisiert wird – etwa *Der Wassermann* und *Vetter Michel und der Wassermann*.[384] Beide greifen sagenhafte Stoffe auf und übertragen sie in eine poetisch gefärbte Erzählweise. Das Gedicht *Der Wassermann*, bestehend aus sechs Strophen, lässt sich als satirische Warnung lesen. Der Wassermann tritt hier als listiger Verführer auf, der drei Mädchen mit bunten Bändchen und schmeichelnden Worten ins Wasser lockt. Obwohl die Mädchen zunächst seine Absichten durchschauen und ihn ablehnen,[385] werden sie schließlich durch seine Verführungskunst zur Unachtsamkeit verleitet:[386] „Da langten sie All', es rauscht die Fluth: / Die Bänder werden so roth wie Blut; / Der Wassermann ist schnelle: / Die Mädchen sind unter der Welle!"[387] Am Ende stehen sie als Gefangene in seinem Reich, verdammt dazu, als Dienerinnen des „Schuppenmanns" zu kochen und zu braten. Der Wassermann erscheint hier als Symbol männlicher Verführung und Täuschung, seine Unterwasserwelt als Ort der Strafe für weibliche Leichtgläubigkeit – eine mythopoetische Moral in volkstümlichem Ton. In der Ballade *Vetter Michel und der Wassermann* erscheint der Wassermann als naiver Seelenhüter. Vetter Michel, mit ihm befreundet, entdeckt in einer Kammer Töpfe, in denen die Seelen Ertrunkener gefangen sind. Während einer Reise des Wassermanns befreit Michel die Seelen und ersetzt sie durch Fische. Nach der Rückkehr wirft der Wassermann die Töpfe samt Fischinhalt aus Zorn hinaus – Michel sammelt sie ein und verkündet, nun reich zu werden. Die Ballade verkehrt das Motiv des gefährlichen Wassermanns ins Komische: Er wird betrogen und verspottet, während Michel als bauernschlauer Überwinder der Naturkräfte triumphiert.

In Kopischs Gedicht *Der Nöck* mit dem Untertitel *Nordische Sage* wird der Wassermann als kunstfertiger Harfenspieler und Sänger dargestellt. In einer idyllischen Szenerie verzaubert der Nöck die Natur mit seinem Gesang, der selbst die Bäume und die Nachtigall in den Bann zieht. Die Kinder fragen, warum er nicht „selig" sein könne: „O Nöck, was hilft das Singen dein? / Du kannst ja doch nicht selig sein!"[388] Doch das Gedicht stellt diese Annahme als falsch

---

[383] Vgl. ebd., S. 126f.

[384] Vgl. Kopisch: Der Wassermann; Vetter Michel und der Wassermann. In: ebd., S. 109f.; 111–114.

[385] „O Wassermann in kühler Fluth / Hast grünen Hut, und falschen Muth; / Du willst uns nur belügen, / Belügen und betrügen! – / […] / Er mißt die Bänder, weiß und grün, / Er will uns in das Wasser zieh'n!" In: Kopisch: Der Wassermann, S. 109.

[386] „Die Schönste von Euch ist stolz und kühn, / Seht doch die vielen Bändchen, / Zupft Euch ein hübsches Endchen! – / […] / O Mädchen langt nur munter, / Die Schönste zieh' ich nicht unter!" In: ebd.

[387] Kopisch: Der Wassermann. In: Ders.: Gedichte, S. 109.

[388] Kopisch: Der Nöck. In: Ders.: Gedichte, S. 199.

dar und preist die mythische Figur des Nöck. In der letzten Strophe wird beschrieben, wie sein Gesang den Wald erschüttert, die Sonne verschwinden lässt und bis in die Sternennacht reicht – ein Ausdruck der poetischen Resonanz der Natur, die in menschlichen Seelen verankert ist und in den Sagen und Mythen weiterlebt.[389] *Der Nöck* ist poetologisch aufgebaut und zeigt eine formale Vollkommenheit: In jeder Strophe verkürzen sich die vier Takte des Reimpaares progressiv auf drei und zwei Takte, bis zum Abschluss, wo wieder vier Takte erscheinen. Diese Verkürzung entspricht einer Verinnerlichung, die das Strömende bindet. Die Schlusszeile löst die Spannung und führt zurück zum ursprünglichen Rhythmus, wodurch die Endlichkeit des Gedichts ins Unendliche erweitert wird.[390] Die Bewegung der Kinder, die den Nöck zwischen Abgrund und Licht hin und her führen, symbolisiert die Übergänge zwischen der menschlichen und der geisterhaften Welt. Der Nöck steht dabei an der Grenze dieser Sphären, ebenso wie der Dichter zwischen der Welt des Diesseits und des Jenseits. Laut Just unterstreicht diese Zwischenposition den medialen Charakter des Dichtens.[391] Die verschiedenen Klangschichten – der Harfenschall als Geisterklang und der Wasserfall als Symbol der Lebenskraft – vereinen sich und erzeugen eine raum-zeitliche Harmonie.

In den Gedichten *Der Wasserkönig* von Julius Mosen und *Unselig* von Hermann Püttmann wird der Nöck als „unselig“ dargestellt, was auf die nordische Naturpoesie des Elfenglaubens hinweist.[392] In Mosens Gedicht spielt der Wasserkönig an der Nordsee auf seiner Harfe, deren magische Klänge Fische und Wasserblumen in Bewegung versetzen. Ein Mädchen spricht ihn an und erklärt, dass er niemals selig sein werde, was den Wasserkönig in Entsetzen stürzt. Weinend stürzt er ins Meer zurück.[393] Auch in Püttmanns Gedicht wird der Nix von einer Maid verhöhnt, dass er unselig sei, was ihn schließlich in den Wogen des Meeres verschwinden lässt.[394] Beide Gedichte reflektieren den Konflikt zwischen der Kirche und den Naturglauben des Volkes. Während die Kirche versuchte, den Abscheu gegenüber den Wassergeistern zu fördern, hegt das Volk eine Mischung aus Ehrfurcht und Mitleid für diese Wesen, die eine starke Verbindung zur natürlichen Welt haben. Trotz ihrer gegenwärtigen Unseligkeit bleibt die Hoffnung, dass der Wassermann irgendwann erlöst werden kann. Dieser Glaube wurzelt tief im alten Elfenglauben und den Göttermythen, in denen eine Erlösung oder Auferstehung des Wassermanns möglich ist, wie es in einer schwedischen Geschichte angedeutet wird.[395]

---

[389] „Es spielt der Nöck und singt mit Macht / Von Meer und Erd’ und Himmelspracht! / Mit Singen kann er lachen / Und selig weinen machen! – / Der Wald erbebet, / Die Sonn entschwendet… / Er singt bis in die Sternennacht!“ In: Kopisch: Der Nöck, S. 200.

[390] Vgl. Just: August Kopisch, S. 147–149.

[391] Vgl. ebd., S. 150.

[392] Vgl. Püttmann, Hermann: Nordische Elfenmärchen und Lieder. Leipzig 1844, S. 48.

[393] Vgl. Mosen, Julius: Der Wasserkönig. In: Ders.: Sämmtliche Werke. Bd. 6. Leipzig 1880, S. 232.

[394] Vgl. Püttmann, Hermann: Elfenlieder. Unselig. In: Ders.: Gedichte. Erste Gesamtausgabe. Herisau 1846, S. 208f.

[395] Vgl. Püttmann: Nordische Elfenmärchen und Lieder, S. 153.

> Der Neck saß auf dem Wasser und spielte auf seiner Harfe. Die Kinder sagten zu ihm: „Was hilft es dir, Neck, daß du hier spielst? Du wirst doch nimmer selig!“ Da fing der Neck an bitterlich zu weinen, warf seine Harfe weg und versank in die Tiefe. […] Der Vater […] gebot den Kindern, eiligst zurückzugehen, und ihn mittelst Zusage der Erlösung zu trösten. Sie thaten es – und wie sie an den Fluß kamen, saß der Neck auf dem Wasser und jammerte und weinte. Sie sagten zu ihm: „Gräme dich nicht so, Neck, unser Vater hat gesagt, daß auch dein Erlöser lebt.“ Da freute sich der Neck, nahm die Harfe und spielte lieblich noch lange nach Sonnenuntergang.[396]

Die Seelandschaft des Nordens steht in engem Zusammenhang mit der Fantasie der nordischen Völker. Schweden ist besonders reich an Sagen über Wassergeister, deren Vielfalt an Charakteren und Attributen sich durch die spezifische Beschaffenheit der skandinavischen Natur erklären lässt. Die Unergründlichkeit der Gewässer und die mystischen Wesen, die darin hausen, haben eine Fülle von Erzählungen hervorgebracht. Der Flussgeist, der in schwedischen Sagen als Neck oder Nöck bekannt ist, findet seine Entsprechung im dänischen Meermann oder Havmand, der aufgrund der geographischen Gegebenheiten in Dänemark eine ähnliche Rolle übernimmt.[397] Die Vorstellung, dass der Nix über einen außergewöhnlichen Gesang verfügt, beruht auf der Auffassung, dass der Flussgeist „in ewiger Musik“ lebt. Wassergeister sind in den frühen Sagen nicht eindeutig als böse konnotiert, sondern zeigen gemischte Charakterzüge, ähnlich den Elfen, die nur dann als böse gelten, wenn sie gereizt oder ihr geheimnisvolles Wesen unbefugt erforscht wird. Ebenso handeln sie aus Dankbarkeit, Liebe oder Furcht auch wohlwollend. In vielen Erzählungen wird der Meermann oder Stromkarl als hilfreiches, wohltätiges Wesen dargestellt, während der Nix oder Neck häufig bösartig erscheint: Wer ertrinkt, heißt es, der Nix habe ihn geholt.[398] Diese unterschiedlichen Vorstellungen vom Wassermann sind somit historisch und geographisch geprägt.

> Die Herausgeber der schwedischen Volkslieder berichten: „Die Vorstellungen vom Neck sind mannigfaltig. Sitzt er auf dem Wasserspiegel am Sommerabend mit seiner Goldharfe, so erscheint er bald als ein kleiner schöner Knabe mit goldgelocktem Haar und einer rothen Mütze auf dem Haupt; bald oben auf dem Wasser nur als ein schöner junger Mann, aber unten als ein Pferd, und bald als ein alter Mann mit lang herunterhängendem Bart, […]“[399]

---

[396] Ebd., S. 154.

[397] Denn Dänemark hat keine großen Flüsse. Vgl. ebd., S. 148.

[398] Der „Stromkarl“, auch „Strommann“ genannt, ist ein Flussgeist aus der nordischen Mythologie und tritt besonders in den strom- und seereichen Gebieten Schwedens auf. Er wird oft in der blauen Tiefe sitzend dargestellt, während er auf der Harfe oder Geige spielt. Wenn Kinder ihn zufällig in der Einsamkeit entdecken, verleiht er ihnen eine klare Stimme und Freude am Saitenspiel, da er in einer ewigen Musik lebt. Zudem nimmt er gerne Opfer von den Sterblichen an. Vgl. ebd., S. 149–150.

[399] Ebd., S. 151.

In Julius Mosens Drama *Der Wasserneck* nimmt die Begegnung zwischen dem Wassermann und der Menschenfrau ein glückliches Ende.[400] Bereits zu Beginn wird der Müller als moralisch verwerflich charakterisiert, da er den Wassermann mit einem Zauberspruch in seinen Dienst zwingen will. Die in vielen Sagen beschriebene konfliktreiche Beziehung zwischen Müller und Wassergeist findet auch hier ihren Widerhall. Die Müllerstochter hingegen empfindet Mitleid mit dem Wassermann. Ihre Wahrnehmung seines Leids verdichtet sich zu einer Vision, als sie im Mondschein einen Schrein betrachtet.[401] Ergriffen von einer Illusion erinnert sie sich an den Knaben, der ihr einst am Bach erschien. In ihrer Vorstellung tritt der Wassermann als freundliches, lachendes Wesen in Erscheinung.[402] Schließlich befreit sie ihn aus dem Zauber. Laut Regieanweisung soll sie nicht zurückblicken, da sie „Heil und Glück" in den Händen trägt. Der Wassermann erscheint in Gestalt eines Jünglings aus dem Glas, und gemeinsam steigen sie in den Himmel empor.[403] Zentral ist die Erlösung des Wassermanns durch die Menschenfrau – ein versöhnliches Motiv, das der oft düsteren Gestaltung von Wassermann-Sagen entgegensteht.

Auch Eduard Mörike (1804–1875) lässt in seinen Gedichten eine geheimnisvolle Nähe zum Dämonischen und zur elementaren Kraft der Natur erkennen. Seine Sprache ist von feiner Lyrik durchzogen, oft mit einem heiteren, spielerischen Unterton. Das zeigt sich etwa in *Die Geister am Mummelsee* (1829) und im Zyklus *Schiffer- und Nixenmärchen* (1828–1837), die beide das Wassermann-Motiv aufgreifen und romantische Vorstellungen von Natur und Transzendenz reflektieren. *Die Geister am Mummelsee* schildert eine nächtliche Erscheinung von Wassergeistern, die als Totengeleit auftreten. In einem dialogischen Aufbau begegnet das lyrische Ich einer gespenstischen Prozession, deren Gesänge zunächst festlich erscheinen, sich dann jedoch als Totenklagen entpuppen. Die Geister bringen einen verstorbenen König oder Zauberer zurück zum See.[404] In der dritten Strophe schweben die Wassergeister ins Tal herab und gleiten über den See, ohne ihn zu berühren – ein Sinnbild für ihre übernatürliche Wesenheit. Der See öffnet sich als „grünspiegelndes Tor", nimmt die Geister auf, während am Sarg „die glänzende Frau" erscheint. Die Szenerie ist von einer dynamischen Naturmagie durchdrungen: Nebel geistern, Wasser glüht, der Weiher zieht sich ins Meer zurück. Diese Bewegung spiegelt

---

[400] Vgl. Mosen, Julius: Der Wasserneck. In: Ders.: Sämmtliche Werke. Bd. 6. Leipzig 1880, S. 262–266.

[401] „Wenn die Sonne untergeht, / Schleicht der Vater in die Kammer, / Und das Bächlein draußen fleht, / Schluchzend wie in herbem Jammer, / Weiß nicht wie!" In: ebd., S. 262.

[402] „In dem Bache war sein Haus, / Und wenn er mich sah, / Kam er freundlich gleich heraus, / Lachend war er da!" In: ebd., S. 264.

[403] „Hoch mit funkelheller Krone / Braust empor ein Wasserbaum, / Hebet donnernd auf dem Throne / Beide in des Himmels Raum." In: ebd., S. 265.

[404] „Das, was du da siehest, ist Todtengeleit, / Und was du da hörest, sind Klagen. / Dem König, dem Zauberer, gilt es zu Leid, / Sie bringen ihn wieder getragen. / O weh! / So sind es die Geister vom See!" In: Mörike, Eduard: Die Geister am Mummelsee. In: Ders.: Gedichte. Stuttgart 1867, S. 103.

die fließend-bedrohliche Natur der Geister wider. Am Ende ergreift das lyrische Ich panische Angst – es fürchtet, gehascht zu werden –, doch in der Entsagung liegt auch ein Moment der Rettung.[405]

Mörikes Gedichtzyklus *Schiffer- und Nixen-Märchen* umfasst vier Gedichte und ist von tiefer Naturverbundenheit und märchenhafter Verklärung geprägt.[406] In *Vom Sieben-Nixen-Chor* erzählt der Magier Drakone der Prinzessin Liligi bei Mondschein von den sieben Nixen, deren Verführungskraft bis in die Rahmenhandlung hineinwirkt. Der Tanz der Nixen auf dem Meer wird als betörendes Schauspiel beschrieben – begleitet vom „Spiel kristallener Glocken". Der Königssohn, ein „Nixenbräutigam", verfällt ihnen und wird ins Wasser gezogen. Auch die Prinzessin wird von der Magie des Erzählens ergriffen und erwacht nicht mehr aus ihrem Traum: Am Ende wird sie selbst zur Nixe und vom Chor der Wasserwesen aufgenommen. – In *Nixe Binsefuß* wird die Sage vom Wassermann poetisch verarbeitet. Die Tochter des Wassermanns, Jungfer Binsefuß, bewacht die Fische und zerstört wütend die Netze eines Fischers, der ihr ins Handwerk pfuscht. Als Ausgleich schenkt sie ihm einen Zauberkranz und einen silbernen Hecht aus der Sagenwelt König Artus', der ihm Reichtum verspricht. – *Zwei Liebchen* erzählt in schaurigem Ton von einem Paar, das von der Wasserfrau Frau Done in die Tiefe gezogen wird, weil es das Wasser überfordert. – In *Der Zauberleuchtturm* verführt eine sirenenhafte Spinnende in einem gläsernen Turm über dem Meer die Seeleute mit Gesang und Licht. Die Männer verlieren jegliche Orientierung – bis auch der Steuermann die Kontrolle über das Schiff aufgibt.

In Hesses Kurzgeschichte *Der Meermann* (1907) wird der Wassermann als Symbol für Ursprünglichkeit und als Vertreter des Konflikts zwischen heidnischer Antike und christlicher Weltauffassung inszeniert.[407] Die Erzählung spielt im 15. Jahrhundert, als auf dem Standort des Neptuntempels eine Kirche errichtet wird, was einen stürmischen Unheil heraufbeschwört. Der Historiker Salestris vertritt die Ansicht, dass die Meergötter ausgelöscht seien, während der Redner Cäsarius sie als lebendig erachtet. Nach dem Sturm wird am Ufer ein Mann gefunden, dessen Unterkörper von einem Fischschwanz ersetzt ist, was zu Entsetzen führt. Die beiden Figuren erhalten den Auftrag, das mysteriöse Wesen zu untersuchen. Es stellt sich als ein Wassermann heraus. Man lockt ihn zunächst durch Brot und Fische an die Oberfläche, worauf er über das Kreuzzeichen der Gelehrten lacht und erklärt, dass er ihre Sprache, Spanisch und Latein, nicht versteht. Ein Schiffer vermutet, dass der Meermann Griechisch spricht, da seine

[405] „Es zuckt in der Mitten – o Himmel! Ach hilf! / Nun kommen sie wieder, sie kommen! / Es orgelt im Rohr und es klirret im Schilf; / Nur hurtig, die Flucht nur genommen! / Davon! / Sie wittern, sie haschen mich schon!" In: ebd.

[406] Vgl. Mörike, Eduard: Schiffer- und Nixen-Märchen. In: Ders.: Gedichte. Stuttgart 1867, S. 245–256.

[407] Vgl. Hesse, Hermann: Der Meermann: nach einer alten Chronik. In: Am häuslichen Herd. Schweizerische illustrierte Monatsschrift. Bd. 39. Heft 18 (1935–1936), S. 428f.

Laute diesem ähneln. Der Historiker Salestris weiß von einem Arzt, Charikles, der Griechisch beherrscht und griechische Bücher besitzt, doch aus Stolz verweigert man zunächst den Kontakt. Schließlich wird Charikles heimlich hinzugezogen, und er kann sich mit dem Meermann in einem veralteten ionischen Dialekt verständigen, der an den Gesang Homers erinnert. Der Meermann erklärt, dass er ein Abgesandter des Gottes Poseidon sei und der Sturm als Rache für den Bau der Kirche auf dem ehemaligen Tempelgelände ausgelöst wurde. Poseidon fordert als Sühne die Errichtung eines Standbildes auf dem Marktbrunnen, andernfalls wird seine Rache nicht enden.

Der Meermann, als Bote des Neptuns, verkörpert das Fremde und ruft bei den Menschen Staunen und Entsetzen hervor. Er steht für die vorchristliche, mythische Welt, die sich von der rationalen und christlichen Weltauffassung abhebt. Die Reaktion der Menschen auf das Unheimliche ist von Angst und Gewalt geprägt: Der Meermann wird mit Seilen fixiert und im Marktbrunnen versenkt. Der Konflikt zwischen der heidnisch-antiken und der christlichen Welt lässt sich als Gegensatz von „antagonistischen Weltordnungen“ begreifen. Der Erzähler selbst distanziert sich durch den Anachronismus vom Geschehen, wodurch das Fremde als „Unzeitgemäßes“ ausgegrenzt und relativiert wird. Der Sturm, der als Reaktion auf den Bau der Kirche anstelle des Neptuntempels aufzieht, symbolisiert diesen Konflikt. Das Gebrüll des Meermanns, zunächst als fremd und bedrohlich wahrgenommen, entpuppt sich als „Natursprache“, in der er sich als Meister der alten griechischen Sprache zeigt. Er ist somit nicht nur das Fremde, sondern das Ursprüngliche.[408] Der Versuch der Übersetzung kann daher als Brücke zwischen diesen beiden Weltanschauungen verstanden werden. In der romantischen Tradition wird die „Natursprache“ zudem häufig als Inbegriff einer poetisch-ursprünglichen Ausdruckskraft betrachtet.

[408] Vgl. Schmitz-Emans, Monika: Romantische Erbschaften und neue Schrecknisse. Ein Bote Neptuns: Hermann Hesse: „Der Meermann“ (1907). In: Dies.: Seetiefen und Seelentiefen. Literarische Spiegelungen innerer und äußerer Fremde. Würzburg 2003, S. 160–164.

4 Die Problematik der Männlichkeit beim Wassermann

Zwischen dem Wassermann und dem Tierbräutigam besteht eine Ähnlichkeit, besonders in ihrer gemeinsamen Erlösungsbedürftigkeit. Dahinter stehen komplexe gesellschaftliche Mechanismen, wie der Diskurs über Männlichkeit. Dieses uralte Motiv gehört zu den Wundermotiven des Märchens[1] und findet sich auch in Sagen wie der österreichischen *Verwandlung*.[2] In einem deutschen Wassermannslied wird die Verwandlung des Wassermanns in einen Apfel geschildert, was eine sexualpsychologische Bedeutung trägt.[3] Im 18. Jahrhundert wurden Märchen, Sagen, Legenden und Aberglauben zu einer bunten Mischung zusammengefügt.[4] Musäus entwickelte einen Märchenstil, der die Brüder Grimm beeinflusste,[5] während diese mit ihrer Märchensammlung die Naturpoesie bewahren wollten.[6] Um die Problematik der Männlichkeit im Bild des Wassermanns zu untersuchen, wird in diesem Kapitel zunächst die dänische *Agnete*-Ballade und ihre Überlieferung im deutschsprachigen Raum näher betrachtet. Es folgt eine Analyse von Böcklins Meeresbildern, in denen der Wassermann als archaischer Elementargeist zwischen gespenstisch und nordisch dargestellt wird. Abschließend werden einige Gedichte von Gertrud Kolmar sowie die Filme *Der Schrecken vom Amazonas* (1954) und *Das Flüstern des Wassers* (2017) analysiert.

Die Märchen bergen das Ursprüngliche und universell Gültige, indem sie im Unbewussten ruhende Urbilder zum Leben erwecken – als „ewige Symbole".[7] Die Sage vom Wassermann gehört zum „kollektiven Unbewussten", das in jedem Individuum neu erschaffen wird. Diese „Archetypen" manifestieren sich in Träumen, Fantasien und Visionen. Sie sind nicht statisch, sondern dynamisch und prozesshaft.[8] Die Vorstellung dieser Bilder ist eine Projektion, bei der

[1] Vgl. Lüthi, Max: Märchen. 10. aktualisierte Auflage. Bearbeitet von Heinz Rölleke. Stuttgart 2004, S. 2.

[2] In der Sage „Verwandlung" wird ein Junge, der die Gestalt eines Schafes angenommen hat, erlöst, indem er das Herz der Tochter des Gutsherrn gewinnt. Vgl. Vernaleken: Mythen und Bräuche des Volkes in Oesterreich, S. 150f.

[3] Vgl. Röhrich, Lutz: Sagenballade. In: Rolf Wilhelm Berdnich et al. (Hg.): Handbuch des Volksliedes. Bd. 1. Die Gattungen des Volksliedes. München 1973, S. 101–156, hier S. 140.

[4] Vgl. Andrae, Richard: Studien zu den Volksmärchen der Deutschen von J. K. A. Musäus. Eine litterar-historische Untersuchung. Marburg 1897, S. 12.

[5] Vgl. Kubisiak, Małgorzata: Aufgeklärte Märchen. Zur Poetik der Volksmärchen der Deutschen von Johann Karl August Musäus am Beispiel des Märchens die Bücher der Chronika der drei Schwestern. In: Sascha Feuchert (Hg.): Flucht und Vertreibung in der deutschen Literatur. Beiträge. Frankfurt am Main 2001, S. 31–45, hier S. 31.

[6] Vgl. Sennewald, Jens E.: Die Kunst, Naturpoesie zu sammeln. Zu den poetischen Konstruktionen der „Kinder- und Hausmärchen, gesammelt durch die Brüder Grimm". In: Berthold Friemel (Hg.): Brüder Grimm. Gedenken. Bd. 15. Stuttgart 2003, S. 64–79, hier S. 66.

[7] Vgl. Jacobi, Jolande: Das Typenproblem beim schöpferischen Menschen. In: Ders.: Die Psychologie von C. G. Jung. Eine Einführung in das Gesamtwerk, mit einem Geleitwort von C. G. Jung. Frankfurt am Main 1978, S. 33.

[8] Vgl. Jacobi: Die Archetypen. In: ebd., S. 48.

ein subjektiver Vorgang in ein äußeres Objekt verlagert wird. In der psychischen Entwicklung entspricht die Libido einer Energie, bei der zwischen Progression und Regression unterschieden wird.[9] Die Geschichte des Wassermanns entspricht dem Prinzip der Regression. Obwohl die Regression oft als störend wahrgenommen wird, ist sie notwendig, um das Gleichgewicht wiederherzustellen und das Bewusstsein zu bereichern. Das Tierbräutigam-Märchen thematisiert die Ehe einer Menschenfrau mit einem „Totemwesen", das seine tierische Gestalt ablegt, um menschlich zu erscheinen. Ursprünglich aus dem Mythos „Amor und Psyche" stammend, wird dieses Motiv in Märchen durch wilde Tiere statt Göttern dargestellt. Der Tierbräutigam bedarf der Erlösung durch die liebende Frau, wobei häufig ein Konflikt zwischen Mutter und Kind zugrunde liegt.[10] Das entmenschlichte Äußere des Bräutigams symbolisiert seine Erlösungsbedürftigkeit,[11] wie in Grimms *Hans mein Igel*[12] und *Das Eselein.*[13] Die Erlösung des Tierbräutigams steht für den Zivilisierungsprozess, in dem sich die Mannwerdung des Knaben vollzieht, indem die Einheit von Trieb- und Sozialnatur wiederhergestellt wird. Diese Transformation spiegelt das ambivalente Verhältnis zum anderen Geschlecht wider und entspricht der psychologischen Entwicklung der Protagonistin, die von Abneigung zu Zuneigung übergeht,[14] wie im Märchen *Die Schöne und das Biest*.

Beide Motive, der Tierbräutigam und der Wassermann, sind archaisch und spielen häufig in Grenzbereichen zur Wildnis, wie im Wald oder im tiefen See. Ebenso wie die Zahl Drei in Märchen hat auch die Zahl Sieben in Wassermannsliedern eine symbolische Bedeutung (z. B. sieben Kinder, sieben Jahre). Eine Gemeinsamkeit dieser Motive liegt in der Vereinigung von Menschlichem und Tierischem in einer Figur. Diese Verschmelzung ermöglicht tiefere Einsicht in die seelische Natur, indem sie Instinkte und das Unbewusste darstellt, die verzaubert und unerlöst sind.[15] Der Protagonist verkörpert die vergessenen Aspekte des Göttlichen, wie Trieb,

---

[9] Während die Progression die Anpassung an das Außen darstellt, bezieht sich die Regression auf die Anpassung an das Innen. Letztere bedeutet die Übereinstimmung mit dem eigenen inneren Gesetz des Individuums. Beide sind notwendige psychische Vorgänge. Vgl. Jacobi: Progression und Regression. In: ebd., S. 61f.

[10] Vgl. Gobrecht, Barbara und Katalin Horn: „Amor und Psyche": Grundlage aller Tierbräutigam-Märchen? Dialog und Überblick über einen alten und weltverbreiteten Märchentypus. In: Barbara Gobrecht (Hg.): Tierbräutigam und Tierbraut im Märchen. 3. Interdisziplinäres Symposion der SMG. Maloja 2001, S. 9–34.

[11] Vgl. Liptay, Fabienne: Wunderwelten. Märchen im Film. Remscheid 2004, S. 210.

[12] Vgl. Grimm, Jacob und Wilhelm Grimm: Hans mein Igel. In: Dies.: Kinder- und Hausmärchen. Bd. 2. Göttingen 1857, S. 114ff.

[13] Vgl. Grimm, Jacob und Wilhelm Grimm: Das Eselein. In: ebd., S. 264ff.

[14] Vgl. Kuhn, Hans: Von Vogelmännern und Neraiden: Tiergesponse in griechischen Märchen. In: Barbara Gobrecht (Hg.): Tierbräutigam und Tierbraut im Märchen. 3. Interdisziplinäres Symposion der SMG. Maloja 2001, S. 51–67, hier S. 54.

[15] Vgl. Gerber-Münch, Irene: „Der weisse Bär König Valemon". Ein Deutungsbeitrag aus der Sicht der Jung'schen Psychologie. In: Barbara Gobrecht (Hg.): Tierbräutigam und Tierbraut im Märchen. 3. Interdisziplinäres Symposion der SMG. Maloja 2001, S. 68–82, hier S. 68.

Instinkt, Emotion, Vitalität und Kampfbereitschaft. Seine Annäherung an die Königstochter symbolisiert die Rückkehr dieser Natur- und Tieraspekte ins menschliche Bewusstsein. Erlösung wird erst möglich, wenn diese Eigenschaften nicht mehr verteufelt, sondern als Teil des menschlichen Verständnisses anerkannt werden. Gerber-Münch interpretiert die Erlösung als den Zusammenfluss gegensätzlicher Prinzipien, wie männlich und weiblich, Körper und Geist, Bewusstsein und Unbewusstes. Sie stellt die Auflösung innerer Spannungen dar und führt zur Sinnfindung und zum Erlebnis der Ganzheit.[16]

Die Geschichten vom Wassermann und die Märchen des Tierbräutigams haben unterschiedliche Enden, wobei die Ehe nicht immer als glückliches Ziel hervorgeht. In vielen „Räuberbräutigam"-Märchen wird die problematische Mannwerdung thematisiert, wobei abstoßende oder gefährliche Sexualpartner oft abgewiesen oder getötet werden, wie in Grimms Märchen *Fitchers Vogel*, *Häsichenbraut*, *Das Mordschloß*, *Blaubart*, *Rotkäppchen* und *Der Räuberbräutigam*.[17] In diesen Märchen zeigt sich die Gefahr des Verlustes von Männlichkeit und Autonomie durch Abhängigkeit von der Frau, während die Frau mit der Gefahr des Freiheitsverlustes konfrontiert wird. Diese Geschichten spiegeln ödipale Wünsche, Autonomiebestreben sowie phallisch-narzisstische Wünsche wider.[18] Die Volksmärchen, die im 18. Jahrhundert antike Mythen, mittelalterliche Stoffe sowie Novellen und französische Feenmärchen einbeziehen, sind keine reinen Kindergeschichten.[19] Märchen wie *Blaubart*, in denen der Bräutigam als Mörder auftritt, der Frauen tötet, um seine Herrschaft zu sichern, sind erschreckend und weniger kindgerecht. Blaubarts Allmachtsphantasien entpuppen sich letztlich als Wahnvorstellungen von Macht und Kontrolle.[20] Die Märchen über ihn thematisieren die institutionalisierte „Haftanstalt" und ungelöste Konflikte innerhalb der Ehe.[21]

Sowohl der Tierbräutigam als auch der Wassermann symbolisieren die Sexualität und repräsentieren den „Animus" in der individuellen Entwicklung der Protagonistin. Die Furcht der Königstochter vor dem kalten Frosch kann beispielsweise als Furcht vor einer intimen

---

[16] Vgl. ebd., S. 72–82.

[17] Vgl. Grimm, Jacob und Wilhelm Grimm: Kinder- und Hausmärchen. Bd. 1. und Bd. 2. Berlin 1812; Grimm, Jacob und Wilhelm Grimm: Kinder- und Hausmärchen. Bd. 1. und Bd. 2. Göttingen 1857.

[18] Vgl. Boothe, Brigitte: Der Mann in Fell und Froschhaut – ein Rohling? In: Barbara Gobrecht (Hg.): Tierbräutigam und Tierbraut im Märchen. 3. Interdisziplinäres Symposion der SMG. Maloja 2001, S. 83–96.

[19] Vgl. Uther, Hans-Jörg: Zur Geschichte der Kinder- und Hausmärchen. In: Ders.: Handbuch zu den „Kinder- und Hausmärchen" der Brüder Grimm. Entstehung – Wirkung – Interpretation. Berlin 2013, S. 459–499, hier S. 475.

[20] Dieses Märchen stammt von dem französischen Schriftsteller Charles Perrault (1628–1703), der die seit dem 16. Jahrhundert kursierenden Balladen vom „Lustmörder" aufgriff und volkstümliche Erzählmotive vor dem Hintergrund der höfischen Kultur bearbeitete. Vgl. Suhrbier, Hartwig (Hg.): Blaubart – Leitbild und Leidfigur. Einleitende Aufklärungen. In: Ders.: Blaubarts Geheimnis. Märchen und Erzählungen, Gedichte und Stücke. Berlin 1987, S. 11–80.

[21] Vgl. Wertheimer, Jürgen: Don Juan und Blaubart. Erotische Serientäter in der Literatur. München 1999, S. 99.

Beziehung interpretiert werden, wobei die Vaterfigur als Über-Ich fungiert. Ausgelöst durch den Verlust der goldenen Kugel und die damit verbundenen Forderungen beginnt die Tochter, sich erstmals mit der umgebenden Welt auseinanderzusetzen. Der Frosch und die Königstochter erlösen einander: Zu Beginn hat der Protagonist eine fragile Identität, die durch die Liebe vollendet wird. Auf ihrem Weg zur Reife benötigt das Mädchen jedoch die Hilfe der männlichen Figur. Laut Schilling ist die Erlösungstat in Tierbräutigam-Märchen im Kontext patriarchaler Strukturen verankert, da die Frauen durch monogame Liebe motiviert sind, ihre Männer zu erlösen. Anschließend erfolgt eine Umkehrung der Geschlechterrollen: Die Frau wird von der aktiven Akteurin zur passiven Dulderin. Die antike Einheit von Sexualität und Intellekt löst sich auf, und die Frau wird als fragmentierte Einheit betrachtet, bei der ihr „Anderes" stets mitgedacht werden muss. In der Märchenstruktur lässt sich die Rolle der Frau als „Endpunkt eines Entmachtungsprozesses" begreifen.[22]

Während der Dämon in deutschen Märchen meist in reiner Tiergestalt erscheint, finden sich in französischen Märchen oft Zwittergestalten. Diese Unterschiede machen die deutschen Märchen archaischer. In den französischen Märchen ist die Ehe mit einem tierischen Wesen grundsätzlich entwürdigend, selbst für die Hirtenmädchen, und die Außenwelt begegnet dem wunderbaren Geschehen mit einem sehr menschlichen Interesse. Die bedingungslose Hingabe, die in deutschen Märchen zur Erlösung des Tiergemahls gefordert wird, ist der französischen Märchenheldin fremd, da seine Ungestalt sie verletzt.[23] In deutschen Märchen bleibt das Menschenbild unversehrt, und es lässt sich eine Tendenz vom Wunder zur Realität feststellen, die sich von Norden nach Süden zieht. Im französischen Volksmärchen *Die Schöne und das Biest* (1740) wird die Herausforderung von Liebe und Sexualität als Destabilisierung und Re-Stabilisierung der feudalen Gesellschaft betrachtet. Im Zentrum des Märchens stehen die jungfräuliche Weiblichkeit, die Ehe als Institution und die Person des Ehemanns. Ikonische Bilder von Weiblichkeit und tierähnlicher Männlichkeit haben über die Jahrhunderte hinweg Bestand, sei es im Mythos von Zeus und Europa oder in der Ikonographie des Einhorns.[24]

---

[22] Vgl. Schilling, Silke: Relikte des Matriarchats? Zu einigen „märchenhaften" Strukturen in Schillers „Turandot". In: Ingrid Bennewitz (Hg.): Der frauwen buoch. Versuche zu einer feministischen Mediävistik. Göppingen 1989, S. 397.

[23] Vgl. Koechlin, Elisabeth: Wesenszüge des deutschen und des französischen Volksmärchens. Eine vergleichende Studie zum Märchentypus von „Amor und Psyche" und vom „Tierbräutigam". Basel 1945, S. 71–128.

[24] Vgl. Hamburger, Andreas: Beautiful beasts – motif tradition and film psychoanalysis in Jean Cocteau's La Belle et la Bête (F 1946). In: Ders. (Hg.): Women and images of men in cinema. Gender construction in La Belle et la Bête by Jean Coctaeu. London 2015, S. 43–100, hier S. 56–58.

4.1 Die sagenhafte *Agnete*-Ballade und ihre Variationen

Die Ballade ist ein dramatisch strukturiertes Lied mit einem Handlungsinhalt. Nur wenn die Grundmotivik eines Liedes mit der Sage übereinstimmt, wird es als Sagenballade bezeichnet.[25] Diese enthält meist eine tragische Konfliktsituation, die oft mit der übernatürlichen Welt und der „niederen Mythologie“ verbunden ist. Verschiedene Kulturen pflegen unterschiedliche Vorstellungen von Übernatürlichkeit: In den englischen und skandinavischen Volksballaden finden sich mehr übernatürliche Wesen als in den deutschen.[26] Diese Fabelwesen versuchen häufig, Menschen in ihren Machtbereich zu ziehen. Sowohl die Ballade von *Wassermanns Frau* als auch die englische Ballade *Elfenritter* thematisieren das Verhältnis eines Mädchens zu einem fabelhaften Wesen. Während es in letzterer um Verführung geht, kommt es im Wassermannlied zu einer regelrechten Ehe. In dieser „Mahrtenehe“ ist es oft der Mensch, der gegen die besonderen Bedingungen verstößt und die Ehe gefährdet. So wird die Tragödie im ersten Lied durch die Rückkehr des Mädchens in die Menschenwelt ausgelöst.

Inhaltlich weichen die Anfangsstrophen des Wassermannsliedes stark voneinander ab. Manchmal zieht ein Wassermann ein Mädchen von einer Brücke direkt ins Wasser, in anderen Varianten ist er der Erbauer einer Brücke, von der die Heldin ins Wasser stürzt. In jedem Fall wird das Mädchen vom Wassermann geholt.[27] Das Mädchen, das der Nix freit, ist häufig eine Königstochter.[28] Der Name des Mädchens variiert, reimt sich jedoch meist auf „See“. Im Mittelpunkt steht der Konflikt zwischen dem heidnischen Wesen und dem christlichen Weltbild. Ein weiterer wichtiger Aspekt ist der innere Zwiespalt des Mädchens zwischen Mutterpflicht und Heimweh. Der Wassermann fürchtet, dass seine Frau nach längerem Aufenthalt bei ihren Eltern nicht mehr zurückkehrt, weshalb er zu ihr kommt, um sie heimzuführen. Auch der Schluss variiert: Während in den deutschen Wassermannsliedern häufig die Mutterliebe siegt, weigert sich die Protagonistin in der dänischen Version, ins Wasser zurückzukehren.[29] Daher ist es sinnvoll, die Überlieferungssituation dieses ursprünglich nordischen Liedes zu erforschen und die Nuancen der unterschiedlichen Darstellungen der Wassermann-Figur herauszufinden. Auf diese Weise kann man Einblicke in die Mannwerdung dieser Figur gewinnen.

Das Lied von der *Wassermanns Frau* erscheint als Inbegriff der naturmythischen Ballade:

---

[25] Die „Sagenballade“ wird auch als „naturmagische / naturmythische Ballade“, „Zauberballade“, „Märchenballade“, „Verwandlungsballade“, „Geisterballade“ oder „dämonologische Ballade“ bezeichnet. Bestimmte Untertypen werden speziell als „Elfenlieder“, „Nixenlieder“, „Wassermannslieder“ u. ä. klassifiziert. Vgl. Röhrich: Sagenballade, S. 101f.

[26] Vgl. ebd., S. 103.

[27] Vgl. ebd., S. 109.

[28] „Es freit ein wilder Wassermann / Von der Burg wohl über die See. / Er freit nach Königs Töchterlein, / Der schönen Dorothee.“ In: ebd.

[29] „Und lass sich sehnen nach mir wer will / Niemals kehr ich in dein Haus so still.“ In: ebd., S. 110.

Es bewahrt „heidnische Erinnerungen“ und zählt zu den „Nachklängen der Göttersage“. Inhaltliche und formale Merkmale – insbesondere Kehrreim und Zweizeiligkeit – verweisen auf ein hohes Alter. Zugleich durchzieht ein „christlich-religiöser“ Ton das Lied, sichtbar im wiederkehrenden Motiv der vernommenen Kirchenglocken. Seine Ursprünge dürften im slawischen oder skandinavischen Raum zu suchen sein.[30] In Ostdeutschland verkörpert der Wassermann eine zentrale Gestalt des Volksglaubens. In slawischen Varianten tritt der Kontrast zwischen der christlichen Welt und dem dämonischen Wasserreich schärfer hervor: Hier zerreißt der Wassermann im Zorn die Kinder.[31] Skandinavische Fassungen hingegen entfalten das Motiv des Harfenspiels, durch das die verlorene Braut zurückgewonnen werden kann.[32] Deutschland erscheint als Vermittlungsraum, in dem der Wassermann ambivalente Züge annimmt und sich die Ballade im Kontext des entstehenden Phantastischen neu formiert. Im Folgenden werden anhand deutscher Wassermannslieder und des dänischen Dramas *Agnete und der Meermann* zwei Männerbilder analysiert: Während im Lied von der *Wassermanns Frau* (slawischer Herkunft) eine toxische Männlichkeit in Gestalt gewaltsamer Dominanz hervortritt, tritt in der *Agnete*-Ballade sowie in der *Rheinbraut* (skandinavischer Herkunft) ein neues Ideal hervor, das die gefühlvolle und menschliche Seite des Wassermannes in den Mittelpunkt rückt.

4.1.1 Zur Überlieferung der Wassermannslieder

Die Figur des Wassermanns stellt eine untypische Ausprägung des „dämonischen Verführers“ dar.[33] Anders als der traditionelle Verführer, der keine dauerhafte Bindung anstrebt und das Mädchen schließlich verstößt, wird hier häufig der Wassermann selbst verlassen. Das Scheitern der Beziehung liegt weniger in seinem Verhalten als vielmehr im Verstoß des Mädchens gegen die christliche Einehe begründet. Im christlichen Verständnis gelten außereheliche Gelüste als Ausdruck fleischlicher Schwäche und als schwere Sünde, die allein durch öffentliches Bekenntnis oder Buße getilgt werden kann. Die gesellschaftliche Praxis – etwa durch Strafen wie das Säcken – zeigt, dass insbesondere Frauen von dieser Moral betroffen waren.[34] So trägt die Frauenfigur im Wassermannslied ein tragisches Schicksal: Oft findet sie den Tod, nicht selten durch die Hand des Wassermanns selbst. Während slawische Fassungen in besonderer Grausamkeit enden, betonen die dänischen Balladen die sentimentale Seite der Beziehung und gestalten den Ausgang milder. Der Wassermann stellt keinen typischen

[30] Vgl. Röhrich: Sagenballade, S. 111f.

[31] Vgl. Bäuerle, Paul: Die Volksballaden von Wassermanns Braut und von Wassermanns Frau. Tübingen 1934, S. 52.

[32] Vgl. Röhrich: Sagenballade, S. 112.

[33] Vgl. Frenzel, Elisabeth: Motive der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte. 6. Aufl. Stuttgart 2015, S. 743f.

[34] Vgl. ebd., S. 744.

Verführer dar, auch weil ihm jeder Standeshochmut fehlt, obwohl er dem übernatürlichen Bereich entstammt. Ein Gegenbeispiel bietet etwa das Räuberbräutigam-Motiv im Märchen *Blaubart*, in dem der Verführer einem höheren Stand angehört – ein Motiv, das als literarische Erfindung gilt.[35] Dennoch liegt allen deutschen volkstümlichen Bearbeitungen dieses Themas die patriarchalische Gesellschaftsordnung zugrunde, in der sich die Frauenfiguren freiwillig unterwerfen: entweder durch Selbstaufopferung oder durch den Gang zum Wassermann. Die Reaktionen der Verführten bleiben jedoch unterschiedlich. Eine Ausnahme bildet die dänische *Agnete*-Ballade, die frauenemanzipatorische Aspekte aufweist: Die Protagonistin verweigert öffentlich die Rückkehr ins Meer. Dadurch erhält sie einerseits den Charakter einer Anklägerin, andererseits erscheint der Wassermann als Verkörperung „sinnlicher Genialität".

Laut Bäuerle sind in Deutschland zwei Wassermannslieder überliefert, die sich kaum gegenseitig beeinflusst haben. Das erste, die Ballade von *Wassermanns Braut*, erzählt von einem Mädchen, das seinen Tod in den Wellen des Rheins vorausahnt. Das zweite, die Ballade von *Wassermanns Frau*, schildert das Zusammenleben eines Mädchens mit dem Wassermann. Die erste Ballade entspricht der dänischen Ballade von *Harpens Kraft*, die im 12. Jahrhundert entstand, und gehört zum Kreis der *Rheinbraut*-Lieder.[36] Thematisch handelt sie vom „Tod der Braut am Hochzeitstag": tiefstes Glück und heftigster Schmerz verdichten sich auf die Ereignisse eines einzigen Tages. Der Höhepunkt ist die unbarmherzige Vernichtung eines jungen Lebens in seiner heitersten Blüte.[37] Im Volkslied von der *Rheinbraut* kommt dem Schicksalsmotiv zentrale Bedeutung zu. Es beginnt oft mit Zeilen wie „Christinchen ging in Garten" oder „Es freit [ein wilder Wassermann]".[38] Der Inhalt lässt sich folgendermaßen zusammenfassen: Die Braut begibt sich in den Garten, um „drei Rosen zu erwarten", und soll über den Rhein hinweg einen fremden König heiraten. Doch sie hat bereits am Himmel ihr kommendes Schicksal erkannt: den Tod in den Fluten des Rheins. Daher bittet sie ihre Eltern, ihr noch ein Jahr Aufschub zu gewähren. Von Trauer erfüllt, weil sie ihr Ende kennt, erwartet sie den Bräutigam. Obwohl er seine Braut demonstrativ mit 44 Wagen über eine scheinbar feste Brücke führen lässt, stürzt sie dennoch in den Fluss. Ihr Tod ist unabwendbar. Auch in skandinavischen Fassungen tritt das Motiv der Rheinbraut besonders deutlich hervor. Trotz aller Gegenmaßnahmen der Braut bleibt ihr Schicksal unveränderlich. Der Glaube an das unabwendbare Schicksal bildet somit den Schlüssel zum Verständnis dieser Ballade.

---

[35] Vgl. ebd., S. 748.

[36] Vgl. Bäuerle: Die Volksballaden von Wassermanns Braut und von Wassermanns Frau, S. 4–6.

[37] Vgl. Meier, John und Erich Seemann: Die „Rheinbraut" und „Graf Friedrich". Untersuchung zweier Volksballaden auf ihren ursprünglichen Motivbestand. In: Jahrbuch für Volksliedforschung. 5. Jahrgang (1936), S. 1–45.

[38] Vgl. Erk, Ludwig (Hg.): Deutscher Liederhort. Auswahl der vorzüglicheren deutschen Volkslieder, nach Wort und Weise aus der Vorzeit und Gegenwart. Bd. 1. Leipzig 1893, S. 10–16.

Die Identität des Bräutigams bleibt umstritten. In den nordischen Fassungen erschient er nicht als dämonischer Räuber, sondern als Beschützer gegenüber übernatürlichen Kräften. So lässt er seine Harfe holen, um durch sein Spiel den Nöck zur Herausgabe der Braut zu bewegen. Der Nöck selbst tritt jedoch nicht auf; vielmehr endet die Ballade mit dem Tod der Braut und des Bräutigams, der aus Schmerz über ihr Schicksal stirbt.[39] Bäuerle hingegen sieht den Bräutigam der Rheinbraut als eine Erscheinungsform des Wassermanns. Ein deutlicher Hinweis darauf ist das Verhalten des Bräutigams gegenüber der Braut, die er vergeblich zu retten versucht. Im deutschen Volkslied *Wassermanns Braut* wird ausdrücklich erwähnt, dass seine Mutter „ein wildes Wasserweib“ sei.[40] Zudem begegnen der Braut zwei Schwäne, die als Sinnbilder drohenden Unheils gedeutet werden. Auch im *Rheinbraut*-Lied finden sich diese Schwäne.[41] Darüber hinaus verweist das Brückenmotiv auf die dämonische Natur des Flusswesens. Im Volksglauben treibt der Wassermann häufig an Brücken sein Unwesen. Auch gehört es zum Sagenkreis um den Wassermann, dass er zu bestimmten Zeiten Menschenopfer fordert. In diesem Sinne lässt sich die Wandlung des Liedes dahingehend verstehen, dass der Wassermann selbst als Freier auftritt, um sein Opfer zu fordern. Dahinter öffnet sich die Vorstellung vom „Reich des Flussgeistes“.[42]

> Heidnische Erinnerungen vom Glauben an Wassergeister und ihren Zauberspuk sind darin verschmolzen mit dem mittelalterlichen Glauben von Todesahnung und Vorbedeutung durch Schwäne und Himmelszeichen, auch der Zauberbann durch christliche Gebräuche (Glockenklang und Segenspruch in der Kirche) spielt darin eine Rolle.[43]

Die Überlieferung der Ballade von *Wassermanns Frau* gestaltet sich deutlich komplexer, da sich dieses Lied nur auf vormals slawischem Gebiet östlich der Elbe erhalten konnte. Die älteste bekannte Fassung findet sich im Nachlass Erks und gilt selbst bereits als Kopie einer Kopie. Demgegenüber ist das Lied von *Wassermanns Braut* im gesamten norddeutschen Raum verbreitet. In *Wassermanns Frau* lässt die stärkere religiöse Ausrichtung zentrale Motive der älteren Überlieferung entfallen: Weder treten die Eltern der Braut auf, noch wird ihr inneres Schwanken zwischen der Heimat und dem Reich des Wassermanns thematisiert. Als der Wassermann sie in der Kirche zur Entscheidung drängt, wählt sie ohne Zögern den Tod, der in

---

[39] In der Volksballade *Die unglückliche Braut* (Rheinbraut) heißt es dazu: „Der Bräutigam stand an dem Ufer / Und sah die Braut nun schwimmen: / […] / Was zog er aus seiner Tasche? / Ein Tuch schneeweiß gewaschen, / Ein Messer, das scheinet von Golde so / Damit stach er sich selber todt.“ In: Erk: Deutscher Liederhort, S. 14.

[40] „Wie soll denn das mein Glück noch sein? / Seine Mutter ist ein wildes Wasserweib, / Das wird mir kosten meinen Leib.“ In: ebd., S. 10.

[41] Im brandenburgischen Lied *Königs Töchterlein oder die Rheinbraut* heißt es: „Und als sie an Grunheid’ ran kam, / Begegnen ihr zwei weiße Schwan’: / ‚Ihr fliegt wohl hin, wo Freude ist, / Ich aber muß hin, wo Elend ist!‘“ In: ebd., S. 12.

[42] Vgl. Meier: Die „Rheinbraut“ und „Graf Friedrich“, S. 25.

[43] Erk: Deutscher Liederhort, S. 17.

diesem Zusammenhang als Märtyrertod gedeutet werden kann.[44] Das Lied von *Wassermanns Braut* hingegen weist enge Verwandtschaft zur dänischen Ballade *Agnes und der Wassermann* aus dem ausgehenden Mittelalter auf. In der dänischen Fassung fragt der Wassermann das Mädchen, ob es seine Liebste werden wolle. Nachdem sie zugestimmt hat, verschließt er ihr die Ohren, bindet ihren Mund und trägt sie auf den Meeresgrund hinab.[45] Dort gebiert sie ihm sieben schöne Söhne. Als sie eines Tages das Läuten der Glocken vernimmt, erwacht in ihr schlagartig die Sehnsucht nach der Oberwelt. Anders als in der deutschen Überlieferung nimmt die dänische Ballade hier eine Wende: In der abschließenden Szene begegnet die Protagonistin dem Wassermann mit Entschlossenheit und Mut. Sie verweigert die Rückkehr in sein Reich und bekräftigt ihren Entschluss, in der Menschenwelt zu bleiben.[46]

Die skandinavische Wassermannballade gliedert sich in drei Teile: die Werbung des Wassermanns, Agnetes Aufenthalt im Wasserreich und ihre Rückkehr in die Oberwelt. Auch die deutsche Überlieferung bewahrt diesen Aufbau, variiert jedoch besonders im Schluss: Agnete verweigert entweder die Rückkehr oder folgt dem Wassermann aus Mutterliebe – stets mit tragischem Ende. Im Gegensatz dazu verzichtet die dänische Ballade auf das Brückenmotiv und die gewaltsame Entführung; stattdessen wird die Werbung ausführlicher und in dialogischer Form gestaltet. Zumeist endet sie mit Agnetes entschiedener Weigerung, ins Wasser zurückzukehren. Sowohl der Eingang als auch der Schluss dieser Ballade gehen auf die Tradition der *Bergtagna*-Ballade zurück, nämlich die schwedische Ballade *Der Bergkönig*, die Ludwig Uhland ins Deutsche übertrug.[47] Beide Balladenkreise gestalten die Entführung in eine mythische Anderswelt und reflektieren eine archaische Naturvorstellung, in der die jeweilige Landschaft den Charakter der Elementargeister bestimmt: So treten im Gebirge Berggeister hervor, während an Gewässern Meermänner und Wassermänner dominieren. Nach Uhland stellt die dänische Ballade *Agnes und der Meermann* eine Variante der *Bergtagna*-Tradition dar, wobei der wesentliche Kern beider Dichtungen in der Verführung durch das Übernatürliche liegt.

> Derselbe Verkehr, wie mit den Berggeistern, besteht auch zwischen den Christenleuten und den Wassergeistern; die Lage und Beschaffenheit des Landes entscheiden, welche Art dieser Naturwesen vorwalte. Was im schwedischen Berglande vom Bergkönig gesungen wird, das ist in Dänemark auf den Meermann angewandt.[48]

---

[44] Vgl. Bäuerle: Die Volksballaden von Wassermanns Braut und von Wassermanns Frau, S. 19f.

[45] Vgl. Benwell: Töchter des Meeres, S. 246.

[46] Vgl. Meisling, Peter: Die dänische Agnete-Ballade, eine Travestie der skandinavischen Dämonenmotive. In: Jahrbuch für Volksliedforschung 34 (1989), S. 70–78, hier S. 71.

[47] Vgl. Bäuerle: Die Volksballaden von Wassermanns Braut und von Wassermanns Frau, S. 32.

[48] Uhland, Ludwig: Uhlands Schriften zur Geschichte der Dichtung und Sage. Bd. 7. Stuttgart 1868, S. 390.

Im Winterhalbjahr 1831/32 und im darauffolgenden Sommer trug Uhland an der Universität Tübingen seine Sagengedichte vor großer Zuhörerschaft vor. Die schwedische Ballade *Der Bergkönig* und die dänische Ballade *Agnes und der Meermann* ordnete er in seinen *Schriften zur Geschichte der Dichtung und Sage* dem Kapitel „Nordische Sage“ zu. In der dänischen Fassung lässt sich Agnes freiwillig vom Meermann verführen.[49] Nachdem er ihre Ohren und ihren Mund verschlossen hat, führt er sie auf den Meeresgrund, wo sie acht Jahre verweilt und ihm sieben Söhne gebiert. Als Agnes den Wunsch äußert, zur Kirche zu gehen, gewährt der Meermann ihr dies ohne Zögern.[50] Die Szenerie schlägt um, als der Meermann die Kirche betritt.[51] Er bedroht Agnes nicht, sondern stellt sie ohne Zwang vor die Wahl. Auch als sie ihn ablehnt, übt er keine Gewalt aus. Die Ballade endet mit Agnes' entschiedener Weigerung, ins Wasser zurückzukehren; über ihr weiteres Schicksal wird nichts berichtet. Eine Mutterliebe, wie sie in der deutschen Überlieferung eine Rolle spielt, fehlt.[52]

Uhland vergleicht die dänische *Agnete*-Ballade mit der schwedischen *Bergtagna*-Ballade. In beiden Dichtungen führt die Verbindung einer Christentochter mit einem dämonischen Wesen ins Unheil: Während Margaret in der schwedischen Version zum Berg zurückkehren muss, verweigert Agnete die Rückkehr ins Wasserreich und trennt sich entschieden von ihren Kindern. Uhland resümiert, der Meermann sei „im Grunde ein ehrlicher Teufel“ und „der beste Christ“, da er letztlich der Betrogene bleibe.[53] Der gemeinsame Kern der beiden Balladen liegt in der Vorstellung, dass der Mensch von Naturgeistern verführt, überrascht und entführt wird, bald in ihrer Gewalt bleibt, bald aus ihr entkommen kann.[54] Die alte Naturreligion spiegelt die Sehnsucht wider, in der Natur das Göttliche zu erkennen – ein Bedürfnis, dem die christliche Religion nicht mehr entspricht. In symbolischer Umkehrung wenden sich die Heiligenbilder ab, als der Meermann die Kirche betritt. Während Naturgeister im kirchlichen Weltbild nur noch als dämonische Wesen Bestand haben, leben sie in der Dichtung fort. Die Dichter projizieren in diese naturmythischen Gestalten menschliche Züge, Empfindungen und Leidenschaften und verleihen so der wandelbaren Natur eine personifizierte Form.

---

[49] „O ja! o ja! das will ich zurstund, / Wenn du mit mich nimmst auf des Meeres Grund.“ In: Uhland: Schriften zur Geschichte der Dichtung und Sage. Bd. 7, S. 390.

[50] „Zur Kirche laß ich dich gerne sein, / Wenn du wieder kommst zu den Kindern klein.“ In: ebd.

[51] „Und der Meermann trat zur Kirchthür ein, / Da drehten die Bilder sich insgemein. / Sein Haar war wie das lauterste Gold, / Seine Augen waren so sorgenvoll.“ In: ebd., S. 391.

[52] „Laß sie verlangen, so lang und so sehr! / Dorthin komm' ich doch nimmermehr. […] Nimmer denk ich der großen noch der kleinen, / Noch der kleinsten, die in der Wiege weinen.“ In: ebd.

[53] Vgl. ebd.

[54] „Der Mensch wird von den Naturgeistern angezogen, überrascht und hingenommen; bald bleibt er in ihrer Gewalt, bald wird er aus derselben befreit. Die Phantasie für sich erklärt schon alle diese Bezauberungen, Einführungen und Rettungen […]“ In: ebd., S. 395.

Die *Agnete*-Ballade zählt zu den bekanntesten dänischen Volksballaden. Der Wassermann, ursprünglich als „Nix“ oder später als „Meermann“ bekannt, tritt hier nicht mehr als dämonischer Verführer, sondern als ehrlicher Bewerber auf. Im Unterschied zur *Bergkönig*-Ballade entfällt der strafende Schluss: Die *Agnete*-Ballade mildert die dämonische Bedrohung und verleiht dem Wassermann tragisch-menschliche Züge.[55] Meisling sieht die Ballade als eine Umformung der Dämonenballade *Harpens Kraft* (Die Macht der Harfe), die mit *Wassermanns Braut* verwandt ist.[56] Die deutsche Ballade *Wassermanns Frau* setzt diese Motive fort, indem sie typische skandinavische Dämonenmotive und den doppelten Kehrreim übernimmt. Beide Balladen thematisieren hinter der fantastischen Fassade das Diesseitsproblem, doch die deutsche Version ist weniger radikal. Im skandinavischen Raum war die Ballade nach 1650 stark von weiblichen Perspektiven geprägt, was von hochliterarischen Schriftstellern oft mit Verachtung betrachtet wurde. Meisling deutet die *Agnete*-Ballade als Revolte gegen typische Frauenmythen: Sie sei ein „spöttischer Wunschtraum von Freiheit“. Auch wenn sie keine emanzipatorische Botschaft vermittelt, parodiert sie dennoch traditionelle Frauenrollen.[57]

In den Nachdichtungen dieser Ballade wird die Handlung häufig verändert. So erzählen etwa Ludwig Pfau und Paul Heyse, dass Agnete von der menschlichen Gesellschaft verstoßen oder vom Meermann zurückgeholt wird. Manchmal wird die Ballade christlich gedeutet, wie in Miegels *Schöne Agnete*, oder sentimental inszeniert, wobei der verlassene Meermann im Mittelpunkt steht, wie in Andersens Märchendrama *Agnete und der Meermann* oder Karl Lappes *Die Tochter von Hiddensee und der Meermann*. Im Original jedoch handelt es sich um eine „komische Ballade“, die die Gattungsregeln bewusst bricht: Die dänische *Agnete*-Ballade verzerrt die Motive und Themen der Dämonenlieder. Sie ist nicht als christliche Allegorie angelegt, da Agnete weder Reue über ihre Sünden noch einen Vorsatz zur Besserung äußert. Auch der Wassermann weicht vom traditionellen Bild ab: Statt als mächtige, bedrohliche Gestalt erscheint er ehrlich und machtlos. Die variierenden Schlussszenen legen nahe, Deutschland als Vermittlungsraum zwischen dem slawischen Osten und dem skandinavischen Norden zu verstehen.

---

[55] Im *Bergkönig* wird der Protagonistin ein Zaubertrank verabreicht, um sie zum Vergessen zu bringen, als sie sich weigert, zum Bergkönig zurückzukehren. Dort tritt die dämonische Macht besonders deutlich hervor. Vgl. Meisling: Die dänische Agnete-Ballade, S. 72f.

[56] Das Mädchen wird vom Wassermann mit Zauber ins Wasser geführt, doch wird sie von ihrem Bräutigam, der eine magische Harfe besitzt, gerettet. Hier kommt die Vorstellung von Naturmagie ins Spiel, da der Bräutigam in Wahrheit der Wassermann ist. Vgl. ebd., S. 76.

[57] Vgl. ebd., S. 78.

4.1.2 Die fragile Männlichkeit im wilden Wassermann

Ludwig Erk versammelt im *Deutschen Liederhort* zahlreiche Volkslieder. Der erste Band beginnt mit Variationen des Liedes von der *Wassermanns Frau*; an erster Stelle steht *Die schöne Hannale*. In diesem Lied wirbt der wilde Wassermann um die schöne Königstochter. Er lässt eine goldene Brücke errichten, auf der Hannale flanieren soll. Als sie ins Wasser stürzt, wird sie vom Wassermann ergriffen und in seinen Wasserpalast entführt, wo sie sieben Jahre lebt und sieben Söhne gebiert. Eines Tages vernimmt sie das Läuten der Kirchenglocken und bittet den Wassermann, ihr den Kirchgang zu erlauben. Dieser willigt widerstrebend ein, jedoch unter der Bedingung, dass sie zu ihm zurückkehrt. In der Kirche begegnet Hannale großer Ehrerbietung: Grafen und Edelleute neigen sich vor ihr, ihre Eltern nehmen sie wieder auf. Während des gemeinsamen Mahls, bei dem Fisch serviert wird, fällt ihr ein Apfel in den Schoß. Auf ihre Bitte wirft die Mutter den Apfel ins Feuer, woraufhin die Stimme des Wassermanns ertönt.[58] Als Hannale vorschlägt, die Kinder aufzuteilen, droht der Wassermann, das siebte Kind zu zerreißen. Aus Mutterliebe entscheidet sich Hannale, zu ihm zurückzukehren.[59]

> Einmal springt er wütend aus der Kirche; kein Gras wächst mehr auf seinen Spuren. Ein andermal ringt er vor Verzweiflung die Hände; zwölftausend Tonnen Goldes verspricht er ihr, um sie zur Rückkehr zu bewegen. Landschaftlich am weitesten verbreitet ist die Gruppe von Liedern, die mit der Tötung der Heldin schließen.[60]

Die Wassermannslieder veranschaulichen, dass die Unbewusstheit ein gesellschaftlich hervorgebrachtes Phänomen ist. Dabei bezieht sich das Verdrängte insbesondere auf die Sinnesfreude, die im kulturellen Kontext dämonisiert wird und als Phantasma in der Gestalt des Wassermanns wiederkehrt. Der Wassermann verkörpert das Es, dem das Ich ohnmächtig gegenübersteht, da er Herrschaftsansprüche erhebt. Seine Aggression ist eng mit Narzissmus und Unbewusstheit verknüpft: Beide gelten als Hauptquellen narzisstischer Befriedigung und sind tief in der Triebstruktur verankert. Das zentrale Dilemma von Herrschaft liegt darin, dass sie früher oder später in Narzissmus umschlägt. Typische Merkmale narzisstischer Individuen sind unter anderem der Glaube an eigene Allmacht, Unsterblichkeit, Unverwundbarkeit und Unendlichkeit. Die narzisstische Illusion manifestiert sich in Größen- und Allmachtsphantasien. In einer Machtposition verliert das narzisstische Subjekt zunehmend die Fähigkeit, seine Aggression und Angriffslust zu kontrollieren.[61] Für den gewalttätig erscheinenden

---

[58] „Ei, willst mich hier verbrennen sehn? / Wer wird denn unsre Kinder ernährn, / Du schöne Hannale.“ In: Erk: Deutscher Liederhort, S. 2.

[59] „Und eh’ ich mir laß’ mein Kind zertheil’n, / Viel lieber will ich im Wasser bleib’n, / Ich arme Hannale!“ In: ebd.

[60] Röhrich: Sagenballade, S. 110.

[61] „Die Macht an sich ist böse, weil durch sie alle menschlichen Beziehungen narzißtisch werden und die Größen- und Allmachtsphantasien in die unerfüllbare Gier nach einer alles umfassenden Herrschaft umgeleitet werden.“ In: Erdheim, Mario: Die gesellschaftliche Produktion von Unbewusstheit. Eine Einführung in den ethnopsychoanalytischen Prozeß.

Wassermann geht die Herrschaft über den Menschen einher mit der Herrschaft über die Natur. Seine narzisstische Energie äußert sich in Drohungen sowie in der Vernichtung und Zerstörung alles dessen, was sich ihm widersetzt. Daher enden viele dieser Geschichten in brutaler Gewalt.

Als Archetyp des Wassermanns wird Triton in der deutschen Literatur seit jeher als wandlungsfähige Gestalt und Verkörperung der Illusion dargestellt. Ein Beispiel hierfür bietet Christoph Martin Wielands (1733–1813) Roman *Der neue Amadis* (1771).[62] Am Ende des ersten Gesangs flieht die Protagonistin vor einem Riesen und gelangt an das Ufer eines Flusses. Im Riedgras verborgen liegt ein Triton, der sich im Sonnenschein ausstreckt; sein Haupt ist mit Binsen bekränzt, seine zottigen Lenden sind mit Schilf bedeckt. Obwohl die Schöne bei seinem Anblick Furcht empfindet, sinkt sie dem Triton aus noch größerer Angst vor dem Riesen in die Arme.[63] Im vierten Gesang wird die Erzählung fortgeführt: Das Mädchen wird von Ohnmacht überwältigt und liegt bereits in den Armen des Triton, der mit der schönen Beute in stillem Triumpfe der sichern Grotte zuschwamm.[64] Triton erscheint dabei als satirische Figur und wird mit einem „diebischen Affen" verglichen, der sich heimlich davonschleicht. Das lyrische Ich warnt die Leserinnen ausdrücklich davor, sich dem vermeintlichen Großmut eines Mannes anzuvertrauen. Ironischerweise stellt sich die Gefahr, die von Riesen oder Zwergen ausgeht, als geringer heraus als die Verführung durch den Triton. Manche Bedrohungen lassen sich eben nicht mit bloßem Auge erkennen, insbesondere wenn es sich um Illusionen handelt. Gerade größere Gefahren können ein harmloses Erscheinungsbild haben. So mahnt Wieland im vierten Gesang die Mädchen, sich der schätzenden Geister zu bedienen:

> Die Regel, ihr schönen Kinder: man soll vor Riesen noch Zwergen / Sich weder in freyem Felde noch hinter Gebüschen verbergen. / […] / Wie allen andern! und würklich war die Gefahr nicht groß. / Allein so pflegte die Furcht es immer zu machen; / Sie rennte vor einer Maus dem Behemoth in den Rachen. [Behemonth: Ungeheuer][65]

Es wird weitererzählt: Die als „keusche Infantin" bezeichnete junge Frau erwacht auf einem Bett aus Schilf und Wasserlinsen aus langer „Entgeisterung". Verwundert betrachtet sie ihren Retter, der eine Krone aus Binsen trägt. Doch die Reue über das Geschehene kommt zu spät. Der Triton erscheint ihr nun monströser als der Riese. Allein der Gedanke, mit einem

---

Frankfurt am Main 1982, S. 394.

[62] Dieses Werk ist insgesamt eine Satire auf die Ritterromane. Es handelt sich um ein komisches Gedicht in achtzehn Gesängen, das phantastische Geschichten eigentümlicher Helden erzählt, die am Ende ins Lächerliche gezogen werden. Wielands Menschenbild ist dabei weder triebgesteuert noch rein vernunftgeleitet, sondern folgt dem klassisch-aristotelischen Ideal des gesunden Mittelmaßes.

[63] Vgl. Wieland, Christoph Martin: Sämmtliche Werke. Bd. 4. Der neue Amadis. Erster Theil. Leipzig 1794, S. 19f.

[64] Vgl. ebd., S. 104.

[65] Ebd., S. 105f.

Triton in seiner Grotte leben zu müssen, erfüllt sie mit Entsetzen.[66] Erschüttert fährt sie sich mit beiden Händen durchs Haar, zerreißt ihr Halstuch, springt an den Wänden empor und deklamiert mit tragischem Anstand, bevor sie atemlos zu Boden sinkt. Danach fährt sie wie eine zweite Medea auf und schwört, den Flussgott ewig zu hassen. Doch muss sie sich ihrer Lage fügen.[67] Das lyrische Ich bezeichnet den Triton schließlich als einen wahren „Sakripant", Sinnbild des „unehrenhaften Mannes". Seine Denkweise erscheint unzivilisiert, da er keine Künste erlernt hat. In der Gesellschaft eines solchen „Tiers" droht auch die feine Denkungsart der Infantin zu verfallen.[68]

Der Wassermann ist eine Grenzfigur, die zwischen dem dämonischen Verführer und dem sentimentalen Liebenden oszilliert. In den meisten Wassermannsliedern wird vor einer Liebesheirat gewarnt, die gegen patriarchalische und kirchliche Verbote verstößt. Im Gegensatz zur Laibacher Sage in Justinus Kerners (1786–1862) Ballade *Der Wassermann*[69] zeigt Karl Lappe (1773–1843) in seiner Ballade *Die Tochter von Hiddensee und der Meermann* (1829) keine direkte Verbindung zur deutschen Wassermann-Tradition. Stattdessen weist das Gedicht zahlreiche Parallelen zur dänischen *Agnete*-Ballade auf, etwa durch die Namenswahl der Protagonistin und die direkte Übertragung vieler Verse aus dem Dänischen ins Deutsche. Laut Bäuerle hatte Lappe mindestens eine dänische Liedversion zur Verfügung.[70] In Lappes Gedicht erscheint der Wassermann mehr als Liebender denn als Verführer, da er am Ende von Weh und Gram ergriffen wird.[71] Heinrich Heine (1797–1856) hat die Wassermann-Ballade ironisch umgearbeitet: In seinem satirischen Gedicht *Begegnung* (1844) scheitert der Wassermann beim Verführungsakt, da sich das Mädchen als Wassergeist entpuppt.[72] In den Bearbeitungen von Ludwig Pfau (1821–1894) und Paul Heyse (1830–1914) siegt der Wassermann. In Pfaus

---

[66] „Der Triton scheinet ihr, je mehr sie ihn beschauet, / Zum wenigsten um die Hälfte mehr Riese als jener zu seyn. / Mit einem Triton, in seiner Grotte, allein! / Das macht Gedanken, wovor der Keuschen billig grauet." In: ebd., S. 106.

[67] „So sehr ihr auch des Meermanns Ungestalt / Mißfällt, so ist sie nun einmal in seiner Gewalt; / Ringsum ist See; sie kann nicht schwimmen." In: ebd., S. 107.

[68] Vgl. ebd., S. 111.

[69] Der Wassermann erscheint als fremder Jüngling, der das Mädchen im Tanz verführt und es in die Wasserwelt entführt. Auf ihre Fragen antwortet er, dass es in den Tiefen des Neckars kalt sei und die Sonne das Wasser nicht erreiche. Vgl. Kerner, Julius: Der Wassermann. In: Friedrich Karl Freiherrn von Erlach (Hg.): Die Volkslieder der Deutschen. Eine vollständige Sammlung der vorzüglichen deutschen Volkslieder von der Mitte des fünfzehnten bis in die erste Hälfte des neuzehnten Jahrhunderts. III. Deutsche Volkslieder. 1450 bis 1833. Mannheim 1835, S. 539.

[70] Vgl. Bäuerle: Die Volksballaden von Wassermanns Braut und von Wassermanns Frau, S. 30.

[71] Vgl. Lappe, Karl: Die Tochter von Hiddensee und der Meermann. In: Friedrich Karl Freiherrn von Erlach (Hg.): Die Volkslieder der Deutschen. Eine vollständige Sammlung der vorzüglichen deutschen Volkslieder von der Mitte des fünfzehnten bis in die erste Hälfte des neuzehnten Jahrhunderts. III. Deutsche Volkslieder. 1450 bis 1833. Mannheim 1835, S. 553–561, hier S. 561.

[72] Heine, Heinrich: Begegnung. In: Ders.: Neue Gedichte. Hamburg 1844, S. 209–211.

Gedicht gibt die Protagonistin freiwillig nach.[73] Dieses Gedicht ist eine erotische Ballade, die die verderbenbringende Liebe zu einem Naturwesen thematisiert und auf die Lyrik des Kerner-Kreises Bezug nimmt.[74] In Agnes Miegels (1879–1964) Ballade *Schöne Agnete* siegt die väterliche Welt. Im Mittelpunkt steht der Zwiespalt einer als Christin Geborenen, die ihre Kinder liebt, aber weiß, dass der Nöck nicht selig werden kann. Abgesehen von diesem Motiv weist ihre Ballade jedoch nur wenig Ähnlichkeiten mit dem Volkslied auf.[75] Auch das slowenische Wassermannslied von France Prešeren (1800–1849) behandelt die Thematik unerfüllter Liebe.

In Prešerens Gedicht *Der Wassermann* (1824) wird auch die Laibacher Sage thematisiert, wobei Laibach heute als Ljubljana, die Hauptstadt Sloweniens, bekannt ist. Prešeren gilt als Begründer der modernen slowenischen Literatur. Seine Werke zeichnen sich oft durch volkstümliche literarische Formen und romantischen Weltschmerz aus.[76] Seine Studienjahre in Wien ermöglichten ihm eine umfassende Belesenheit in der europäischen Literatur.[77] Das sogenannte „Laura-Erlebnis" spielt eine zentrale Rolle in seiner Lyrik, das auch in das Gedicht *Der Wassermann* einfließt.[78] Dort wird das Motiv der unerreichbaren Heldin behandelt, die den Dichter betört, ihn jedoch abweist. Die Liebesklage des Dichters, die sowohl in *Der Wassermann* als auch in *Der Fischer* zum Ausdruck kommt, trägt eine tragische Note. Das Gedicht *Der Wassermann* lässt sich auch psychoanalytisch deuten, da es die unbefriedigte Liebe des Dichters thematisiert und zugleich den Wunsch nach Erfüllung aufzeigt. Es beleuchtet auch neue Aspekte in den wechselseitigen Beziehungen der Geschlechter. Durch sein schuldhaftes Versagen weckt der Held Mitgefühl für das Leid anderer.[79] Die Szenen des Tanzes wirken stürmisch und wild.[80] Das Wetter ist finster, und der Wassermann wird selbst zur Verkörperung

---

[73] Im Gedicht *Der Wassermann*, das hinter dem Gedicht *Loreleis Ende* steht, geht es im Grunde um die romantische Sehnsucht nach dem Aufgehen in der Natur und der Liebe: „O Wassermann, schöner Wassermann! / Du ziehst so abgrundgewaltsam; / Du schmeichelst mich in deinen Bann, / Ich gleite unaufhaltsam." Vgl. Pfau, Ludwig: Der Wassermann. In: Ders.: Gedichte. 2. Aufl. Stuttgart 1858, S. 200–203, hier S. 202.

[74] Vgl. Fingerhut, Karlheinz: Der im Zitat anwesende Heinrich Heine. Anspielungen, Reminiszenzen, Kontrafakturen in Gedichten Ludwig Pfaus. In: Joseph A. Kruse (Hg.): Heine-Jahrbuch 1989. 28. Jahrgang. Hamburg 1989, S. 158–195.

[75] Vgl. Bäuerle: Die Volksballaden von Wassermanns Braut und von Wassermanns Frau, S. 31.

[76] Vgl. Prešeren, France: Gedichte. Auswahl und Nachwort von Peter Gerlinghoff. Berlin 1978.

[77] Vgl. Gerlinghoff, Peter: Nachwort. In: ebd., S. 88.

[78] Die „dichterische Laura" ist Zalika Dolenc. Ihre erotische Bindung stimulierte Prešeren zum Dichten. Die Ablehnung des Mädchens und seine Schwärmerei fließen in das Gedicht *Der Wassermann* ein, eines seiner frühen Werke. In der ersten Version heißt die Protagonistin sogar Zalika. Das Gedicht thematisiert weniger die Preisung des Mädchens als vielmehr die Bekundung der Liebe. Vgl. Cooper, Henry Ronald: France Prešeren. Boston 1981, S. 25.

[79] Vgl. Gerlinghoff: Nachwort, S. 93.

[80] „[…] / und beide sind schnell dann zum Tanzplatz geflogen / als trügen sie Flügel im schwebenden Bogen; / wie körperlos haben sie Kreise gezogen, / man sah nicht, wann eines den Boden berührt, / so tanzten sie hin, wie vom Winde geführt." In: Prešeren: Gedichte, S. 10.

dieser stürmischen Natur. Die beiden tanzen immer schneller, bis das Mädchen schließlich in den Wellen der Ljubljanica verschwindet und sich der Naturgewalt hingibt.

Der Meermann in Paul Heyses gleichnamigem Gedicht erscheint als zerstörerischer Verführer. Zu Beginn tritt er als schöner Fremdling auf, der sich als mächtiger Fürst ausgibt und um die Königstochter von England wirbt. Doch sein äußeres Erscheinungsbild wirkt für sie fremd und bedrohlich. Der innere Konflikt der Protagonistin – zwischen leidenschaftlicher Liebe und gesellschaftlicher Konvention – wird durch die wiederkehrenden Klänge der Kirchenglocken verstärkt.[81] Letztlich wird sie durch die Mutterliebe bewegt, zum Meermann zurückzukehren. Trotz des Widerstands ihres Vaters, der den magischen Ring ins Feuer wirft, wird die Königstochter vom Meermann zurückgeholt. Eine Versöhnung der beiden Welten bleibt jedoch aus.[82] Im Gegensatz dazu siegt in Agnes Miegels *Schöne Agnete* die Vaterwelt. Das Gedicht, das aus fünf Strophen besteht, konzentriert sich auf die Klage der Protagonistin, die bereut, den Wassermann geheiratet zu haben.[83] Sie beklagt den Verlust der „ewigen Seligkeit“ und beschreibt ihre Kinder als „grünhaarige Nixenkinder“. Ihr Gesang wirkt wie ein magisches Ritual, doch als dieser verklingt, öffnet sich die Kirchentür. Der Schluss weicht von der traditionellen Wassermannsage ab: Agnete kehrt nicht ins Wasser zurück, sondern findet Trost im Heiligen, wobei der Tod als mögliche Erlösung erscheint.[84]

Agnete gehört zum „Anderen“, da sie sich in den gesellschaftlichen Bereichen orientierungslos fühlt. Ihre Zugehörigkeit wird von außen bestimmt und steht im Widerspruch zu ihrem Selbstverständnis. Die Überschreitung der Grenze zwischen den Welten ist mit einem hohen Preis verbunden. Durch ihre Heirat mit dem Wassermann wird sie selbst zu einem magischen Naturwesen.[85] Auch der Wassermann, als märchenhafte Gestalt, wird als leidende Figur dargestellt. Er wird dämonisiert und mit Naturgewalt sowie dem Rückzug des Lebendigen in Verbindung gebracht. Außerdem leidet er unter der starren Definition, die ihm auferlegt wird, und steht im direkten Gegensatz zur weltlichen Sphäre. Dies wird auch durch den

---

[81] „– Gar liebreich bist du, mein Gemahl, / Doch Schwermut mir ins Herz sich stahl, / Daß ich nicht Ruhe finde. / Hörst du die Glocken im Winde? / Laß mich hinauf ein einzig Mal.“ In: Heyse, Paul: Der Meermann. In: Ders.: Gesammelte Werke. Reihe III. Bd. 4. Spukgeschichten und Märchen. Novellen. Bilder und Balladen. Hildesheim 1985, S. 693–700, hier S. 696.

[82] „Im Wogenschall ein stolzer Mann / stürmt zu dem Königskind heran. / […] / Und hebt sie auf und trägt sie fort. / In wüsten Trümmern liegt der Ort.“ In: ebd., S. 700.

[83] „Denn ich hab ja verloren die ewige Seligkeit, / Denn ich habe ja den schlammschwarzen Wassermann gefreit. / Meine Kinder spielen mit den Fischen im See, / Meine Kinder haben Flossen zwischen Finger und Zeh, / […]“ In: Miegel, Agnes: Schöne Agnete. In: Dies.: Balladen und Lieder. Jena 1924, S. 4.

[84] Vgl. Böer, Ludwig: Agnes Miegel und ihre Balladen. Weißwasser 1929, S. 27.

[85] Vgl. Bolte, Sebastian: Parallele Leben. Rolle, Raum und Identität in frühen Balladen Christina Rossettis und Agnes Miegels. Würzburg 2017, S. 31.

Farbenkontrast von Schwarz und Weiß symbolisiert. So wird nicht nur das mysteriöse Liebeserlebnis zwischen Agnete und dem Wassermann, sondern auch ihre Verbundenheit mit der Natur dämonisiert. Auch die Zugehörigkeit des Wassermanns ist nicht selbstbestimmt. Die männliche Zugehörigkeit zur Welt wird ihm aufgezwungen, da er aus der „Gegenwelt" stammt. Sowohl Agnete als auch der Wassermann sind in einer von Männern dominierten Welt ausgeliefert. Die magische Welt wirkt daher fremdartig.[86] So wird der Wassermann nicht nur als tragische, sondern auch als Opferfigur der patriarchalischen Weltordnung dargestellt.

Insgesamt thematisieren die Wassermannslieder die „männliche Herrschaft". Der Begriff der toxischen Männlichkeit beschreibt ein Männerbild, das stark androzentrisch geprägt ist. Die Feminisierung des Wassermanns stellt daher eine Demütigung dar, da Sexualität und Macht in diesem Kontext untrennbar miteinander verbunden sind.[87] Sein Verhalten reflektiert die unbewusste Denkweise einer patriarchalen Ordnung, die auf Herrschaft und Unterwerfung ausgerichtet ist. So fordert der Wassermann in den Volksliedern absoluten Gehorsam von seiner menschlichen Ehefrau und droht ihr mit Gewalt. Diese Haltung wird von der gesellschaftlichen Ordnung unterstützt, die die männliche Herrschaft ratifiziert. Das inkorporierte soziale Programm, das eine verkörperte Wahrnehmung der Welt voraussetzt, konzipiert den Unterschied zwischen den Geschlechtern nach den Prinzipien einer mythischen Weltsicht. Während der Wassermann die Liebesbeziehung als „Eroberung" begreift, erlebt die Protagonistin die Sexualität als eine intime, von starken Gefühlen geprägte Erfahrung. Die gesellschaftliche Konstruktionsarbeit manifestiert sich auch in der Definition des Körpers, wobei in der „Mannwerdung" der weibliche Anteil am Männlichen verleugnet wird. Nur so kann die „Schwelle zur Männerwelt" überschritten werden.[88]

Männliche Gewalt entspringt einer tief verwurzelten Angst: der Furcht, nicht mehr als „Mann" anerkannt zu werden. Bourdieu zufolge sind nicht nur Frauen einer Sozialisationsarbeit unterworfen, die auf ihre Herabsetzung abzielt; auch Männer bleiben Gefangene und Opfer einer Ordnung, deren Prägungen sich als natürlich ausgeben.[89] Die Dispositionen, die Männer zur Herrschaft treiben, sind keineswegs naturwüchsig, sondern das Ergebnis einer kulturellen Konstruktion, die wie eine unsichtbare Macht Denken und Handeln lenkt, ohne mechanisch zu bestimmen. Sie prägt sich im Habitus ein, wird zum inkorporierten sozialen Gesetz. Die Kehrseite des männlichen Privilegs ist eine permanente Anspannung: das Gebot, die eigene

---

[86] „Keine Sonne trocknet ihrer Perlenkleidchen Saum, / Meiner Kinder Augen schließt nicht Tod noch Traum…" In: Miegel: Schöne Agnete, S. 4.

[87] Vgl. Bourdieu, Pierre: Ein vergrößertes Bild. Die gesellschaftliche Konstruktion der Körper. In: Ders.: Die männliche Herrschaft. Aus dem Französischen von Jürgen Bolder. Frankfurt am Main 2005, S. 14–43, hier S. 42f.

[88] Vgl. Bourdieu: Die Inkorporation der Herrschaft. In: ebd., S. 43–62, hier S. 49f.

[89] Vgl. Bourdieu: Männlichkeit und Gewalt. In: ebd., S. 90–96, hier S. 91f.

Männlichkeit unaufhörlich unter Beweis zu stellen.[90] Männlichkeit entsteht im Blick der anderen Männer – und gegen die Weiblichkeit. Sie entspringt der Angst vor dem Weiblichen im eigenen Selbst. Um nicht als „schwach“ zu gelten und aus der Welt der „harten Männer“ ausgestoßen zu werden, verleugnet der Mann eigenes und fremdes Leid.[91] Die Rolle des männlichen Mannes gründet auf der Abwehr weiblicher Perspektiven und steht im Dienst einer kulturellen Ordnung, die sich gegen die ursprüngliche Verschmelzung mit der mütterlichen Natur richtet. Weibliche Triebe und Impulse werden zugunsten dieser Ordnung verdrängt.[92]

4.1.3 Andersens *Agnete und der Meermann* (1833): Entwurf eines neuen Männerbildes

Hans Christian Andersen (1805–1875) gilt als einer der bedeutendsten dänischen Schriftsteller. Seine Märchen vermitteln zwischen Kunst- und Volksmärchen, indem sie die literarische Verarbeitung volkstümlicher Stoffe mit einem zeitgenössischen Bewusstsein verbinden. Auch sein religiöser Standpunkt erweist sich als modern: Im Zentrum seiner Dichtung steht die sittliche Betätigung, insbesondere die Liebe, als höchste menschliche Tugend.[93] Die „Idee“ verleiht seinen Werken Leben und Ausdruckskraft, ohne dass sie dem Charakter bloßer Belehrung verfallen. Deutschland betrachtet Andersen als seine geistige zweite Heimat; zahlreiche Kontakte zu deutschen Schriftstellern wie den Brüdern Grimm oder Heinrich Heine belegen diese enge Verbindung.[94] Sein Werk *Agnete und der Meermann*, das 1833 in Paris und Le Locle entstand, geht auf das altdänische Wassermannslied zurück. Für Andersen stellt dieses Werk einen entscheidenden Abschnitt seines dichterischen Werdegangs dar, da er sich mit ihm als Schriftsteller etablieren wollte. Zwar stieß das Werk zunächst auf eine kühle Aufnahme, wurde jedoch später für die in seiner Poesie anklingenden tieferen Töne anerkannt.[95]

In Andersens Märchendrama wird erzählt, wie eine Braut am Tage ihrer Hochzeit vom

[90] „Die Männlichkeit, verstanden als sexuelles und soziales Reproduktionsvermögen, aber auch als Bereitschaft zum Kampf und zur Ausübung von Gewalt (namentlich bei der Rache), ist vor allem eine Bürde.“ In: ebd., S. 92f.

[91] „So wurzelt, was man ‚Mut‘ nennt, bisweilen in einer Form von Feigheit.“ In: ebd., S. 96.

[92] Der Mann bleibt ein Kind, das die Rolle des Herrschenden spielt. Früh auf Macht und Dominanz ausgerichtet, gilt der Wille zur Macht als Voraussetzung gesellschaftlicher Existenz. Vgl. Bourdieu, Pierre: Die Anamnese der verborgenen Konstanten. Die weibliche Sicht der männlichen Sicht. In: Ders.: Die männliche Herrschaft. Aus dem Französischen von Jürgen Bolder. Frankfurt am Main 2005, S. 122–141.

[93] Vgl. Andersen, Hans Christian: Das Märchen meines Lebens. Briefe. Tagebücher. Hg. v. Erling Nielsen. München 1961, S. 766.

[94] Vgl. Andersen, Hans Christian: Märchen meines Lebens. Aus dem Dänischen von Michael Birkenbihl. Mit einem Nachwort von Johan de Mylius. Leipzig 2004, S. 156.

[95] Vgl. Andersen: Das Märchen meines Lebens, 1961, S. 126–138.

Wassermann verführt wird. Der Stoff erinnert an das Volkslied von *Wassermanns Braut*, das die Macht des Schicksals thematisiert. Agnete lebt daraufhin mit dem Wassermann unter dem Wasser und bringt sieben Kinder zur Welt. Als sie schließlich ans Land zurückkehrt, ist alles verändert: Viele Jahre sind vergangen, ihre Mutter ist verstorben, und ihr einstiger Bräutigam Hemming ist zu einem Greis geworden. In der Kirche sucht Agnete schaudernd Trost, doch der Wassermann streckt ihr aus den Fluten ihre Kinder entgegen. Daraufhin bricht ihr Herz, und sie sinkt tot zu Boden. Am Ende bleibt der verlassene, bemitleidenswerte Wassermann zurück, der auf einem Stein am Strand sitzt und Agnete nachtrauert. Bereits im Vorwort seines Märchens stellt Andersen die Ballade *Agnete und der Meermann* vor, die 1833 unter dem Einfluss des alten dänischen Volksliedes entstand. Das Ende dieser Ballade folgt der dänischen Vorlage: Agnete weigert sich, mit dem Wassermann ins Meer zurückzukehren.[96] Der Stoff hatte Andersen schon als Kind tief bewegt. Mit seiner Bearbeitung strebt er an, das wunderbare Sehnen des menschlichen Herzens nach „einem neuen Sein“ darzustellen. Wie in der dänischen Ballade ist Agnete als Figur tief in die nordische Natur eingebettet: geboren in den schwarzen, todstillen Föhrenwäldern.[97] Andersen transformiert damit das alte Volkslied in ein zweiteiliges Märchendrama: „Agnete auf Holmegaard“[98] und „Agnete, des Meermannes Weib“.

Die erste Szene des Dramas spielt an einem Sommerabend in einem Fischerdorf. Agnete wird von ihrer Mutter Gertrud als „Kind des Meeres“ charakterisiert, womit bereits eine symbolische Verbindung zur Natur des Wassers angedeutet wird. In der Begegnung mit Agnete gesteht Hemming seine eigene Schwäche: Er sei „als Mann zu weich“, was sich in seinem weinenden Gesang von hoffnungsloser Liebe manifestiert. Dabei missversteht er Agnetes Haltung und glaubt irrtümlich, seine Werbung sei erfolgreich gewesen, während Agnete vielmehr ein inneres Streben nach einem höheren Ziel betont. In der dritten Szene des ersten Aktes verlagert sich die Handlung an eine abgelegenere Stelle des Strandes. Agnete erscheint nun in sich gekehrt und äußert den Wunsch, in der Stille des Meeres friedlich zu entschlafen. An diesem Punkt erwachen die übernatürlichen Kräfte des Meeres: Der Meermann tritt als Ritter im Mondlicht auf und besingt das Schloss in den grünen Fluten sowie das Leben im Meer.[99] Agnete wird von der Kraft seines Gesanges tief bewegt. Sie deutet ihn als einen Boten, der das Paradies und Golgatha gesehen habe, und damit als eine Figur von sakraler Dimension. Der Meermann berichtet von seiner Pilgerreise und vom Untergang der alten Götter, als der Olymp versank – ein Motiv, das den Einbruch einer neuen religiösen Ordnung markiert. Die

---

[96] „Ich denke der großen und kleinen nicht, / Noch wen’ger des Kinds, das in der Wiege liegt. / Oh! oh! oh! / Noch wen’ger des Kinds, das in der Wiege liegt.“ In: Andersen, Hans Christian: Ausgewählte Werke. Agnete und der Meermann. Dramatisches Gedicht in zwei Abtheilungen. Leipzig 1847, S. VII.

[97] Vgl. ebd., S. VIII.

[98] Einschließlich des Nachspiels zum ersten Teil: *Des Meermannes Hochzeit*.

[99] „Man schwimmt im wilden Mondenlichte, / Und was man träumt, wird zum Gedichte.“ In: ebd., S. 22.

Erzählung erschüttert Agnete zutiefst. In einer Reflexion über die Geschlechtercharaktere beschreibt der Meermann das männliche Prinzip als weiträumiges Streben zur Sonne und in die Tiefe, während das Weibliche in der häuslichen Blüte und Erquickung wurzle.[100] Agnete empfindet die Härte dieses Schicksals, doch die Worte des Meermanns entfalten eine solche suggestive Kraft, dass sie die häusliche Hingabe als Tugend zu akzeptieren beginnt. Damit wird bereits eine tragische Vorahnung ihres späteren Schicksals angedeutet: die völlige Aufopferung der eigenen Existenz.

Der Meermann erkennt in Agnete, was sie selbst kaum zu fassen vermag: „Mannesmut“ und eine stille, innere Kraft. In seinen Augen ist sie keine „geistlose Puppe“, die zum bloßen Dasein im Haus bestimmt wäre. Wäre sie ein Mann, so würde sie hinaus auf die Wogen fliegen und die weite Welt ergründen. In seinen Worten hält er ihr die verborgenen Bilder ihrer Seele vor Augen. Agnete dagegen empfindet sich als ein „unseliges Wesen“, das nach etwas verlangt, das es selbst nicht benennen kann. Ihre Sehnsucht bleibt ihr rätselhaft. Der Meermann vergleicht sie mit einem Schwan, der selbst im wilden Meer nicht untergeht, sondern im Fall eine Lotuspflanze findet. Er weissagt ihr Glück und wünscht ihr die Erfüllung ihrer Träume. Auf Agnetes Frage, wer er sei, antwortet er, er sei ihr treuer Freund, und kündigt ein baldiges Wiedersehen am Ufer an, ehe er unvermittelt verschwindet. In Agnete bleibt die Begegnung als machtvolle, rätselhafte Erfahrung zurück: Der Meermann ist ihr stolz wie ein Strom im wilden Schaum erschienen, klug, schön und von fremder Hoheit. Sie fürchtet ihn und ist zugleich von seinen Worten gebannt. Alles erscheint ihr wie „ein milder Traum“,[101] der sie umfängt und nicht mehr loslässt.

In der vierten Szene verkünden Elfen im Gras Agnetes Zukunft. Sie sehen den Meergott in Rittergestalt zu ihr ziehen und Agnete an seiner Seite auf einem Schiff reisen. Schließlich werde sie, aus der Tiefe emporsteigend, die weiten Auen der Erde überblicken und in den Korallensälen des Meeres wohnen. Die Prophezeiung kündigt sowohl Agnetes beginnende Liebesfreude als auch ihr kommendes Leid an. In der folgenden Szene bemüht sich Hemming bei Agnetes Mutter um ihre Hand. In der sechsten Szene beginnen die Vorbereitungen zur Hochzeit Agnetes mit Hemming. Agnete wird zur Braut bestimmt, doch der Meergott reagiert zornig: Er zerstört ein Segelschiff, schleudert es in die Tiefe und wieder empor bis an das Wolkendach. Ein Gewitter bricht los, während Agnete leise vor sich hin singt. Sie spürt die nahende Wende ihres Schicksals, versucht jedoch, sich ihrem Los zu fügen. Ihr Gedanke schwankt unentschieden zwischen Hemming und dem Meermann. Schließlich versenkt sie sich

---

[100] „Weit wie der Adler fliegt der Mann umher, / Zur Sonne und zur Tiefe geht sein Weg; / Es schärft den Blick, und Kraft gewinnt der Sinn; / Der Pflanze gleicht das Weib, es ist bestimmt / Im Hause zu erblühn und zu erquicken.“ In: ebd., S. 24.

[101] Vgl. ebd., S. 27.

in die Erinnerung an die Meeresstille ihrer Seele, einen uralten, traumgleichen Zustand.[102] Nach dem Gewitter entflieht Agnete am Abend vor der Hochzeit heimlich ihrem Zimmer. Schön und bleich, von innerer Verzweiflung erfasst, weil sie Hemming nicht liebt, sucht sie die Küste auf. Das Rauschen der Wogen erscheint ihr wie „ein altes Heldenlied". Erschöpft sinkt sie auf einen Baumstumpf und gleitet in den Schlaf. Dann erscheint der Meermann, breitet seine Arme aus und Agnete stürzt sich in die Wellen. Er führt sie sanft bis zum Meeresgrund, umarmt und küsst sie. Gertruds Nichte, Christinchen, hat alles mitansehen müssen. Sie weint, da sie weiß, dass Agnete niemals zurückkehren wird. Sie beschreibt den Meermann und seinen Gesang als schön.[103] Hemming und Gertrud finden Agnetes nasse Kleider und sind traurig. Gertrud hatte das bereits geahnt, doch Hemming, von Kummer geplagt, beschließt, mit einer Zigeuner-Familie in ferne Länder zu ziehen. Trotz seiner Tränen will er beweisen, dass Schwäche nicht in seinem Schmerz liegt.[104] Es folgt das Nachspiel „Des Meermannes Hochzeit", das auf einem Schiff in der Nordsee stattfindet.

Im zweiten Teil „Agnete, des Meermannes Weib" wird Agnetes Leben nach der Hochzeit thematisiert. Fünfzig Jahre sind vergangen, doch Agnete bleibt jung und frisch. Sie lebt im Meeressaal als des Meermanns Frau und hat ihm Kinder geboren. Im Gegensatz dazu ist Hemming zum alten Mann geworden, der wie ein einsamer Vogel durch den Wald wandert. Er ist verlassen, da die Welt seinen Schmerz nicht verstehen kann. Nun betrachtet er die wilden Ströme. Die Wellen kennen das Gefühl seines Herzens von damals. Die Zeit im Wasser scheint eine andere Qualität zu besitzen – sie wird durch die Verschiebung von Raum und Zeit relativiert. Während auf der Erde fünf Jahrzehnten verstrichen sind, hat Agnete nur sieben Jahre im Meer verbracht. Diese Differenz unterstreicht den „absoluten Bruch mit der traditionellen Zeit", ein Konzept, das die Heterotopie kennzeichnet, in der alle gewohnten Ordnungssysteme von Zeit und Raum aufgelöst werden.[105] Die Unterwasserwelt fungiert somit als ein Ort der Verwandlung und des Übergangs – ein liminaler Raum, der sowohl eine Verbindung als auch einen Bruch mit der Oberwelt herstellt. In einer subtilen Wendung wird auch der Schmerz von Hemming thematisiert. Er lebt in der ständigen Erinnerung an Agnete und singt ein Klagelied über ihre Liebe: „Agnete war lieblich, unschuldig und gut!"[106] Christinchen ist mittlerweile eine Adlige geworden. Nun wird die Hochzeit ihres Enkels Aage vorbereitet. Zwei weibliche Figuren mit gegensätzlichen Charakteren treten auf: Die eine ist die Braut Karen, die andere

---

[102] Vgl. ebd., S. 31–42.

[103] „Und als sie fiel, sah ich den schönen Meergott / Mit Schilf im Haar und einer Perlenkrone. / Er sang so schön, daß mir nicht bange wurde! / […] / Ich sah sie sinken, und mit ihr den Meergott." In: ebd., S. 46.

[104] „O Gott, ich muß! Ich gehe sonst zu Grunde! / – Glaub' nicht, daß diese Zähren Schwäche sind! / Nein, ich bin stark, denn stark, das will ich sein!" In: ebd., S. 48.

[105] Vgl. Robert, Jörg: Fortunatus im Purgatorium. Literarische Höhlenforschung als Paradigma der Moderne. In: Joachim Hamm und Jörg Robert (Hg.): Unterwelten. Modelle und Transformationen. Würzburg 2014, S. 183–209, hier S. 187.

[106] Vgl. Andersen: Agnete und der Meermann, S. 68.

Bodil, die unter den Hochzeitsgästen steht. Während Karen still ist und eine bescheidene Ruhe ausstrahlt, wirkt Bodil mit ihrem ungestümen Wesen fast wie ein Mann.[107] Diese beiden Figuren symbolisieren die verborgenen und widersprüchlichen Charakterzüge in Agnete, die in ihrem Inneren miteinander ringen.

Die nächste Szene spielt am Meeresufer, wo ein Fischer die tragische Geschichte zwischen Agnete und dem Meermann besingt.[108] Der Schauplatz wechselt daraufhin in das Schloss des Meermannes, wo Agnete in tiefer Trauer weint, während sie sich um ihre Kinder kümmert. Ihre Gedanken kreisen um ihre Mutter und die Sehnsucht nach der Heimat. Sie fürchtet, dass ihre Kinder seelenlos seien, da sie Schwimmhäute zwischen den Fingern haben. Unter Wasser fühlt sie sich zunehmend unglücklich und entfremdet. Die Marmor-Götterbilder, die sie einst bewundert hatte, erscheinen ihr nun fremd und leblos.[109] Diese heidnischen Götterbilder, die den Wassermann symbolisieren, spiegeln in ihrer Kälte und Unbeweglichkeit Agnetes innere Verzweiflung wider. Plötzlich hört sie die Glocken klingen und wird von einer tiefen Wehmut ergriffen. Sie verspürt den Drang, in die Kirche zu gehen, andernfalls fürchtet sie, dass ihr Herz brechen wird. Der Meermann, dem ihre Trauer nicht entgeht, willigt ein, sie ziehen zu lassen, da er ihre Qualen nachempfinden kann. Gleichzeitig bittet er sie, ihre Kinder nicht zu vergessen und nach einer Stunde zurückzukehren.[110] Agnete küsst zum Abschied ihre Kinder und verspricht, bald in die Wogen zurückzukehren. Für sie sind ihre Kinder genauso wichtig wie das christliche Leben auf der Erde.

Agnete erwacht im Schilf am Ufer. Die Welt mit ihrem Sonnenschein, dem Wald und den Vögeln erscheint ihr so schön, dass sie niederkniet und betet. Alles kommt ihr neu vor, als wäre sie ein Toter, der mit neuen Begriffen wieder auf der Welt erwacht. Das Haus ihrer Mutter ist mittlerweile halb zerstört. Als sie eintritt, sieht sie, dass ihre Mutter längst tot ist. Die Umgebung hat sich in eine Ruine verwandelt. Hemming tritt als alter Mann mit seinem Dudelsack ein. Zunächst erkennen die beiden einander nicht. Als die Wahrheit ans Licht kommt, fürchtet sich Hemming vor Agnete, denn sie gehört längst nicht mehr zur christlichen Welt. Ihr jugendlicher Blick erschreckt ihn. Als sie die Kirche betritt, drehen sich alle Bilder um. Sie hebt den Kelch mit Blut an ihre Lippen und weiß, dass sie unbegnadigt ist und in Not vergehen wird. Der Meermann erscheint und will Agnete zurückholen. Doch sie weigert sich. Er erinnert sie an ihre

---

[107] Bodil spricht: „– Ich liebe solches Glück wahrhaftig nicht, / Das Karan nun so schön und herrlich findet, / Zu leben in des Hauses stillem Frieden, / […] / Nein, auf dem Roß mit einer Koppel Hunde / […] / Das ist doch Etwas!“ In: ebd., S. 74.

[108] „Sie hörte des Meermannes lockendes Lied. / O Gott, wie mein Herze muß leiden! / Es rief sie der Meermann in Wonne und Harm, / Und Jesum vergessend umschlang sie sein Arm; [...]“ In: ebd., S. 79.

[109] Agnete bemerkt: „Die hier am nächsten ist der Liebe Göttin; / So hat man mir erzählt. Auch sie ist Stein! / So weiß wie Schnee wohl, aber doch nur Stein! – / Kann selbst die Liebe denn im Tod erkalten?“ In: ebd., S. 83.

[110] „Komm’ zu mir, wie zum ersten Mal, / Als Dir die Welt bereitet Qual!“ In: ebd., S. 92.

Kinder.[111] Da Agnete ihr Versprechen bricht, verabschiedet sich der Meermann von ihr und sinkt mit den Kindern in das „Grab“. In dieser Schlussszene übt der Meermann keine Gewalt aus. Stattdessen bleibt er stets sanft und geduldig, selbst als sie ihn verlässt. Agnete kann den Schmerz der Trauer nicht mehr ertragen und will sich ins Meer stürzen. Doch sie fällt leblos, dicht zwischen den Steinen, nieder. Für Hemming ist Agnete bereits vor fünfzig Jahren gestorben. Ihr Sarg wird aus weißem Meeressand bereitet, und sie wird auf Seegras zwischen Perlen gebettet. Hemming verwandelt sich schließlich in einen Vogel, der den Kummer nicht fortsingen kann und schließlich vom Jäger abgeschossen wird.

Agnete stirbt am Strand am Abend.[112] Ein Fischerknabe hat sie entdeckt und hinter einem großen Stein beerdigt, der jeden Morgen vom Wasser benetzt wird. Er sagt der Leiche, es seien die Tränen des Meermanns. Doch dieser kann nicht weinen, obwohl er den tiefen Kummer kennt.[113] Ihre Kinder werden vom gebrochenen Schilf auf die wilde See getrieben. Doch die Geschichte lebt ewig in dänischen Sagen weiter. Es wird erzählt, dass der Meermann nachts das Grab seiner Frau besucht.[114] So zeigt sich der Meermann in Andersens Drama als „ein bedingungsloser Liebender“. Das entspricht auch der Vorstellung vom Wassermann in der nordischen Mythologie, wonach der Meermann grundsätzlich als wohltätiges Naturwesen gilt: „In schwedischen Traditionen wird der Neck stets als zornig gegen die hochmüthigen Mädchen, welche ihre Liebhaber verschmähen, dargestellt; verliebt er sich aber selbst in ein Erdenmädchen, so ist er der artigste Bräutigam von der Welt.“[115]

Andersens Drama *Agnete und der Meermann* vermittelt ein subversives Männerbild, das die Geschlechterrollen hinterfragt, indem es männliche Figuren darstellt, die sowohl maskuline als auch feminine Eigenschaften in sich vereinen. Hemming und der Meermann agieren als Spiegelbilder, die jeweils einer anderen, gegensätzlichen Sphäre entstammen, wobei beide Figuren von den traditionellen Vorstellungen von Männlichkeit abweichen. Besonders auffällig ist, dass sowohl Hemming als auch der Meermann ihre emotionalen und sensiblen Seiten zeigen, was sie zu „untypischen“ Männerfiguren macht. Der Meermann weckt eher Mitleid als Ablehnung, besonders als er von Agnete verlassen wird. Anders als die gewaltsamen und „toxischen“ Männerfiguren des Volkslieds übt er keine Gewalt aus. Stattdessen drückt er seine

---

[111] „Und wenn der Sturm sich hebet, und schlägt die Welle an, / So sind es tiefe Seufzer von Deinem Ehemann! / Und wenn dann auf die Wogen der Mond glänzt blank und rein, / So weinen in den Fluthen die zarten Kinder dein!“ In: ebd., S. 105.

[112] „Todt liegt sie da so jung, so schön, / Ach, daß sich Gott erbarme! / Die Woge sendet Klaggetön’, / Und küsset ihre Arme.“ In: ebd., S. 108.

[113] „Zähren hab’ ich nicht zu bieten, wie der Mensch beim Leibensgang, / Durst des Grames soll ich kennen, doch nicht seinen Labetrank!“ In: ebd., S. 109.

[114] „Hier will ich nun nächtlich sitzen, schauen auf den Stein betrübt. / Schwer es ist, von dem zu scheiden, das man inniglich geliebt!“ In: ebd., S. 110.

[115] Püttmann, Hermann: Nordische Elfenmärchen und Lieder. Leipzig 1844, S. 153.

Gefühle durch Gesang aus, was ihn zu einer komplexeren Figur macht, die Kreativität und Poesie verkörpert. In dieser Hinsicht unterscheidet er sich deutlich von den traditionelleren Darstellungen des Wassermanns, die oft mit gewaltsamen und destruktiven Kräften assoziiert werden. Vielmehr strebt der Meermann danach, mit der Menschenfrau eine Familie zu gründen, die außerhalb der normativen sozialen Ordnung existiert und die Elemente der Leidenschaft und des Übersinnlichen in sich trägt. Dieser Ansatz thematisiert nicht nur eine emotionale, sondern auch eine kulturelle und soziale Transgression, indem er die „klassische" Männlichkeit infrage stellt und eine neue, komplexere Sichtweise auf das männliche Subjekt eröffnet.

Angesichts des Dreiecksverhältnisses entscheidet sich Agnete letztlich für den Meermann, fasziniert von seinem Gesang. Aus einer weltlichen Perspektive, etwa aus Hemmings Sicht, hat sie die wahre Seligkeit verloren, da sie sich mit einer teuflischen Figur verbunden und ihre irdische Familie verlassen hat. Das Drama endet tragisch, da der Entwurf einer ehelichen Bindung aus Liebe scheitert. Agnete stirbt in Reue und begeht schließlich Selbstmord. In der Schlussszene wird sie als „schöne Leiche" dargestellt, wobei der weibliche Körper hier als Symbol für den Tod fungiert, da Weiblichkeit in diesem Kontext als Bedrohung für die Stabilität des Systems wahrgenommen wird. Die Verschiebung des Todes auf das Weibliche dient als Strategie, diese Bedrohung zu bannen.[116] In westlichen Diskursen wird das Selbst traditionell als männlich konstruiert, während Weiblichkeit als Andersheit betrachtet wird. Frauen repräsentieren dabei entweder das absolute Gute oder das extreme Gefährliche – wie etwa die Jungfrau Maria und Eva. So verkörpert Agnete in diesem Drama das Ideal des Guten.[117] Als ewige Figur wird die tote Geliebte zum exklusiven Besitz des Liebhabers. Sie bleibt unvergänglich, unverändert und frei von Untreue. Diese Verschmelzung von Weiblichkeit und Tod reflektiert verdrängte Werte, die Weiblichkeit in der Kultur sowohl als Inbegriff von Reinheit als auch als Bedrohung konstruiert.[118]

> Über ihre Leiche werden kulturelle Normen bestätigt oder gesichert, sei es, weil das Opfer der tugendhaften unschuldigen Frau zur Gesellschaftskritik und Läuterung dient, oder sei es, weil eine Opferung der gefährlichen Frau eine Ordnung wiederherstellt, die durch ihre Anwesenheit vorübergehend in Auflösung geriet.[119]

Agnete repräsentiert das Seelenbild der beiden männlichen Figuren und umgekehrt. Nach Carl Gustav Jungs Theorie des Archetyps verkörpert Agnete die „Anima" oder den

---

[116] Vgl. Bronfen, Elisabeth: Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik. Deutsch von Thomas Lindquist. München 1994, S. 246.

[117] „Agnete war lieblich, unschuldig und gut, / Ihr Herz hatte nie einen Tropfen bös' Blut! / – Unschuldig und gut!" In: Andersen: Agnete und der Meermann, S. 106.

[118] Vgl. Bronfen: Nur über ihre Leiche, S. 274.

[119] Ebd., S. 264.

„mütterlichen Eros“.[120] Sie ist jedoch nicht die einzige Figur des Anderen, denn auch der Meermann stellt eine solche Figur dar. Sein Körper löst Ängste aus, die aus der Spannung zwischen Kontrolle und Ohnmacht entstehen. Er lebt in einer anderen Welt, die als unheimlich wahrgenommen wird. Die Weiblichkeit soll nicht einfach als vertrauter Gegensatz zum Männlichen verstanden werden, sondern als die unheimliche Differenz des Männlichen zu sich selbst. Einerseits kann Agnete als die Anima von Meermann und Hemming interpretiert werden, verbunden mit Sensibilität. Andererseits symbolisieren die beiden männlichen Figuren den „Animus“ in der weiblichen Figur Agnete, der dem väterlichen Logos entspricht. Der Meermann, als Manifestation des Animus, trennt sie von der diesseitigen Welt und führt sie ins Unbewusste. Gleichzeitig symbolisiert er jedoch auch die positiven Aspekte des Animus, indem er geistige Entwicklung, Poesie und Spiritualität fördert.

In fast allen Wassermann-Geschichten endet die Protagonistin tragisch. Obwohl sie das Gute verkörpert, wird ihr Tod als Bestätigung der herrschenden Machtverhältnisse gedeutet.[121] Agnete nutzt Denkschemata, die diese Verhältnisse internalisieren. In den Reproduktionsverhältnissen bestehen asymmetrische Geschlechterbeziehungen, die auch im Heiratsmarkt als „Tauschobjekte“ für Frauen sichtbar werden, deren Wert der Reproduktion männlichen Kapitals dient.[122] Bourdieu beschreibt Frauen als „symbolische Objekte“, deren Existenz durch den Blick anderer definiert wird, was zu körperlicher Verunsicherung führt.[123] Erst wenn der „Körper für andere“ sich in einen „Körper für sich“ verwandelt, können subjektive und objektive Erfahrungen des Körpers verändert werden. Die Verbindung zwischen Agnete und dem Meermann stellt eine Rebellion gegen gesellschaftliche Heiratsstrategien dar, scheitert jedoch, da die leidenschaftliche Sexualität der institutionellen Ehe untergeordnet bleibt. Agnetes Reue und das Horchen auf die Kirchenglocken verdeutlichen, wie die Kirche die patriarchale Ordnung stützt. Der imaginäre Raum unter Wasser entpuppt sich schließlich als Illusion, die der Realität erliegt.

---

[120] „Doch wie der Mann seiner Natur nach unsicher ist im Eros, so wird die Frau stets unsicher sein im Reich des Logos. Was also die Frau dem Animus gegenüber zu überwinden hat, ist nicht Stolz, sondern Mangel an Selbstvertrauen und Trägheitswiderstand“ In: Jacobi: Animus und Anima. In: Ders.: Die Psychologie von C. G. Jung, S. 116–124, hier S. 119.

[121] Vgl. Bourdieu: Ein vergrößertes Bild. Die Inkorporation der Herrschaft. In: Ders.: Die männliche Herrschaft, S. 43–63, hier S. 61.

[122] Vgl. Bourdieu: Die Frauen in der Ökonomie der symbolischen Güter. In: ebd., S. 78–89, hier S. 79f.

[123] Vgl. Bourdieu: Die Anamnese der verborgenen Konstanten. Das weibliche Sein als Wahrgenommen-Sein. In: ebd., S. 112–121, hier S. 117.

4.2 Der Wassermann in der bildenden Kunst am Beispiel von Meeresbildern Böcklins

Der Schweizer Maler Arnold Böcklin (1827–1901) zählt zu den Begründern des Symbolismus und ist besonders bekannt für seine Landschaftsbilder, die etwa zwei Drittel seines Gesamtwerks ausmachen.[124] Freiheit ist das zentrale Motiv seiner Kunst. Wie viele seiner Zeitgenossen reiste auch er viel, etwa nach Rom und Neapel.[125] Seine Gemälde sind häufig von mythologischen und allegorischen Themen inspiriert, wobei Meeresgottheiten und Wassergeister in einigen seiner Werke im Mittelpunkt stehen.[126] Dieses Kapitel widmet sich insbesondere den zwei unterschiedlichen Typen des Wassermanns in Böcklins Meeresbildern: Zum einen dem grünen Wassermann, der gespenstisch und düster wirkt und in seiner Darstellung dem Männerbild volkstümlicher Wassermannslieder entspricht, und zum anderen dem antiken Wassergott Triton, dem nordische Elemente hinzugefügt werden, welche ihm eine gewisse Erhabenheit und Majestät verleihen. Beispiele für den ersten Typ sind *Im Spiel der Wellen*, *Das Spiel der Najaden* und *Meeresstille*. Im Vergleich dazu tritt der Triton im Gemälde *Triton, auf einer Muschel blasend* in einer stürmischen Atmosphäre auf, die seine Männlichkeit unterstreicht. Insgesamt steht der archaische, gespenstische Wassermann dem romantisierten Bild des Triton gegenüber.

Die Gegensätzlichkeit gehört zu den zentralen Elementen in Böcklins Malerei. Es geht ihm nicht darum, die Welt einfach abzubilden, sondern die „Vorstellung“ zu erfassen. Seine Landschaften sind keine direkte Nachahmung der Natur, sondern Verweise darauf, wobei er poetisch-mythische und sinnliche Dimensionen miteinander verbindet.[127] Besonders bekannt ist er für seine imaginativen Landschaften, in denen er Tradition und Moderne vereint.[128] *Die Toteninsel* (1880) zeigt eine von Zypressen bewachsene Insel, die das Thema der Seelenlandschaft und die melancholische Seite des Südens aufgreift. Das Bild wird als symbolisches Grab des Malers interpretiert, das ihm Unsterblichkeit verleiht und seiner Kunst ein bleibendes Denkmal setzt.[129] Trotz der düsteren Stimmung haftet dem Tod nichts

---

[124] Vgl. Wissmann, Jürgen: Arnold Böcklin und das Nachleben seiner Malerei. Studien zur Kunst der Jahrhundertwende. Münster 1968, S. 14f.

[125] Vgl. Kleineberg, Günther: Die Entwicklung der Naturpersonifizierung im Werk Arnold Böcklins (1827–1901). Göttingen 1971, S. 45.

[126] Die Fabelwesen und Szenen, die eindeutig der Fiktion entstammen, sind ein wesentlicher Bestandteil seiner Malerei. Ein Beispiel hierfür ist das Bild *Triton und Nereide*. Vgl. Locher, Hubert: Traumbilder im Asyl der Kunst – Arnold Böcklin und das „Problem der Form“. In: Ursula Franke et al. (Hg.): Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft. Heft 48/1. Hamburg 2003, S. 47–68, hier S. 55.

[127] Vgl. ebd., S. 57.

[128] Vgl. Frank, Mitchell B.: ‘he painted everything, so to say, from his head’: Arnold Böcklin’s Great Memory and Artistic Practice in Wilhelmine Germany. In: Oxford Art Journal 39.1 (2016), S. 67–86, hier S. 69.

[129] Vgl. Imhof: Künstliche Inseln, S. 103.

Schauriges an. Dies lässt sich mit Hegels Begriff vom „Leben des Geistes“ erklären.[130] Der Tod wird als natürlicher Prozess gezeigt, bei dem die Natur die Toten in ihre Arme schließt, statt sie in ein christliches Jenseits zu überführen. Laut Imhof spiegelt das Bild die Sehnsüchte des 19. Jahrhunderts wider und richtet sich an ein bürgerliches Publikum, das von gesellschaftlichen Umbrüchen und der Beschleunigung der Moderne erschüttert ist.[131] Im Gegensatz dazu zeigt *Die Lebensinsel* (1888) eine heitere, paradiesische Szenerie.[132] Fröhliche, antik gekleidete Menschen feiern ein Ritual, während die Natur im Farbenspiel der Bäume einen Jahreszeitenzyklus andeutet. Im Wasser sind ein Triton und eine weibliche Figur als Liebespaar zu erkennen, umrahmt von Nymphen. Beide Bilder sind durch ihren kontrastierenden Charakter miteinander verbunden.

Zwischen 1875 und 1888 beschäftigte sich Böcklin intensiv mit den Wassergeistern und skizzierte in seinen Meeresbildern die Entwicklung der Wassermänner und -frauen. So zeigt er im Bild *Sirenen* (1875) zwei halb weibliche, halb vogelartige Wesen, die Seefahrer mit Gesang und Flötenspiel anlocken. Das Bild thematisiert die verderbliche Femme fatale und die männliche Angst vor Dominanzverlust. In *Meeresbrandung (Der Schall)* (1879) hingegen stellt er eine romantische Wasserfrau dar, die im Einklang mit der Natur steht und das Rauschen des Meeres durch das Spiel ihrer Harfe verkörpert. Das Bild überträgt die Wirkung von Musik und Dichtung auf die Malerei. Böcklins Bilder vereinen antik-mythologische Themen mit der neuzeitlichen Aufklärung und zeigen, dass auch der moderne Mensch nicht vollständig von der archaischen Weltanschauung befreit ist.[133] In seinen Werken erscheinen sinnliche Wassermänner und -frauen, die an die mythischen Ursprünge des menschlichen Denkens erinnern. Gleichzeitig wahrt er in seinen Gemälden eine historische Distanz zu den antiken Figuren und nutzt sie, um aktuelle Themen wie den Geschlechterkonflikt anzusprechen, beispielsweise im Bild *Odysseus und Kalypso*. Daher schafft er eine einzigartige Synthese von Kunst und Leben und bietet eine neuzeitliche Neuinterpretation antiker Mythologie.[134]

---

[130] Hegel: „Nicht das Leben, das sich vor dem Tode scheut und von der Verwüstung rein bewahrt, sondern das ihn erträgt und in ihm sich erhält, ist das Leben des Geistes“, z. n. Dietrich Hart: Zerrissenheit. Der deutsche Idealismus und die Suche nach kultureller Identität. In: Jan Assmann und Tonio Hölscher (Hg.): Kultur und Gedächtnis. Frankfurt am Main 1988, S. 220.

[131] Vgl. Imhof: Künstliche Inseln, S. 97.

[132] Siehe Abbildung 3: Böcklin: Die Lebensinsel.

[133] „Der Nebel bildungsbürgerlicher Ideale aufreißend, knüpft der Meister an antikisch-heidnische Postulate an und läßt erkennen, daß auch der aufgeklärte neuzeitliche Christ ‚die Seinsweise des archaischen Menschen‘ nicht überschritten hat.“ In: Bessler: Von Nixen und Wasserfrauen, S. 139.

[134] Vgl. Linnebach, Andrea: Arnold Böcklin und die Antike. Mythos – Geschichte – Gegenwart. München 1991, S. 11f.

4.2.1 Ironie und Inszenierung marginalisierter Männerbilder

In der bildenden Kunst erscheint der Wassermann nur selten – in Böcklins Meeresbildern aber tritt er als lebendige mythologische Gestalt hervor. Ab 1875 beginnt Böcklin mit seinem Bild *Nymph*, auch Wassergeister darzustellen. So erscheinen im Gemälde *Die Gefilde der Seligen* (1877) neben Menschen auch Kentauren und Meerwesen.[135] In dieser dionysischen Szene sieht man einen Kentaur im Wasser, der eine Menschenfrau auf dem Rücken trägt; daneben verbergen sich zwei Nymphen im Schilf. Das Bild lässt sich als Vorläufer von *Die Lebensinsel* (1888) betrachten. Die Elementargeister entsteigen der Wasserwelt und verbinden sich mit der seligen Landschaft. Beide Werke lassen sich mit Heinrich Heines Gedicht *Waldeinsamkeit* (1851) vergleichen, in dem das lyrische Ich die entgötterte Welt beklagt.[136] Die Szenen „des seligen Elysiums" in Böcklins Bildern entsprechen den Versen aus der ersten Hälfte des Gedichts.[137] Mit dem Stilmittel des Refrains „Oh, schöne Zeit!" beklagt das lyrische Ich den Verlust der goldenen Ära mit ihren musizierenden Waldgeistern. In beiden Fällen spielen Menschen nur eine untergeordnete Rolle: In Böcklins Bild erscheinen sie ausschließlich als Schattenfiguren im Hintergrund.

In Bezug auf die visuelle Darstellung des Wassermanns ist das Bild *Im Spiel der Wellen* (1883) besonders relevant.[138] Inhaltlich erinnert es an viele Wassermannslieder, insbesondere an *Wassermanns Braut* und *Wassermanns Frau*. Das Bild lässt sich von oben nach unten als eine Dynamisierung der Geschichte in zwei Teilen lesen: Durch die Wasserbewegungen gerät die gesamte Szene in Bewegung. Links oben taucht ein monströses Mischwesen aus den Wellen auf, das an einen Kentaur erinnert. Nicht weit entfernt schwebt eine Nereide auf dem Meer, deren Oberkörper sichtbar ist und die durch ihr Doppelkinn ironisiert wirkt. Neben ihr stürzt eine Menschenfrau ins Wasser – ein Moment der Grenzüberschreitung, ein Schicksalsmoment. Die obere Bildhälfte bildet damit die Hintergrundgeschichte, deren Hauptfiguren durch ihre kleinere Darstellung und die verschwommenen Konturen räumlich und zeitlich entrückt erscheinen. Dies verweist auf den Sturz der Protagonistin ins Wasser im Lied *Wassermanns Braut*. In der unteren Bildhälfte wird die zentrale Verführungsgeschichte von der Wassermanns Frau dargestellt. Während die Frau noch mit Angst und Unentschlossenheit kämpft, zeigt sich der Wassermann, symbolisiert durch seine unbeschwerte Fröhlichkeit und den Blumenkranz, als verführerisches Trugbild. Die Transformation der Frau ist unvollständig, ihre Beine beginnen sich zu einem Fischschwanz zu wandeln, während sich hinter dem Wassermann

---

[135] Siehe Abbildung 4: Böcklin: Die Gefilde der Seligen.

[136] Vgl. Heine, Heinrich: Waldeinsamkeit. In: Ders.: Werke und Briefe in zehn Bänden. Bd. 2. Romanzero. Gedichte. 1853 und 1854. Nachlese zu den Gedichten. Almansor. William Ratcliff. Hg. v. Hans Kaufmann. Berlin 1961, S. 79–84.

[137] „Saß ich am Bache, so tauchten und sprangen / Hervor aus der Flut, mit ihrem langen / Silberschleier und flatterndem Haar, / Die Wasserbacchanten, die Nixenschar" In: ebd., S. 80.

[138] Siehe Abbildung 5: Böcklin: Im Spiel der Wellen.

langsam seine wahre, amphibische Gestalt offenbart. Diese wird durch die grüne Haut und die Stacheln auf seinem kahlen Kopf markiert. Linnebach interpretiert diesen „grünen Wassernix“ als Spiegel von Böcklins Interesse an der Tiefsee.[139] Die Szene kulminiert im Moment der Enttarnung: Nachdem der Wassermann die Frau durch sein äußeres Erscheinungsbild und seinen Gesang ins Wasser verführt hat, enthüllt er seine wahre Natur. Die Frau erkennt, dass sie vom schönen Trugbild geblendet wurde und fürchtet den Verlust ihrer Menschlichkeit. Ihr besorgter Blick in die Ferne steht im Kontrast zum fröhlichen Ausdruck des Wassermanns, wodurch die ironische Ambivalenz seines Charakters und das archaische Motiv des gespenstigen Wassermanns betont werden.

Ein weiteres Beispiel für die Darstellung des archaischen Wassermanns findet sich im Gemälde *Meeresstille* (1886/87), das die traditionellen Geschlechterrollen infrage stellt.[140] Die in der bürgerlichen Geschlechtsordnung verankerten Kategorien „weiblich“ und „männlich“ geraten hier ins Wanken. Es handelt sich um eine Variation des Bildes *Triton und Nereide*. Die heidnischen Aspekte des Wassermanns werden hervorgehoben: Er erscheint ohne Attribute, gebändigt und als ohnmächtiges Mischwesen unter Wasser, im Gegensatz zur Figur der Nereide, die stolz auf einem felsigen Podest steht. Im Vergleich zu früheren Triton-Darstellungen verzichtet Böcklin hier auf die männlich konnotierte Körperbehaarung. Während der Triton in anderen Versionen als anthropomorphe Figur mit prächtigen Attributen dargestellt wird, erscheint der Wassermann bei Böcklin als gespenstisches Naturwesen. Ebenso hat Böcklin die Nereide angepasst: Die mit sanften Eigenschaften des Meeres ausgestattete Wasserfrau wird hier als Femme fatale gezeigt, die unheimlich wirkt. Besonders auffällig sind ihre mit Kohle umrandeten Augen und ihr schillernder, fischartiger Unterleib. Die unkonventionelle Darstellung der Wassergeister erinnert an Heines Gedicht *Begegnung*, in dem die Verführung scheitert. Auch hier sind die beiden Protagonisten getrennt und bleiben einander fremd. Durch die Spannung zwischen den Figuren und die Distanz der Geschlechter wirkt das Bild erstaunlich modern. In beiden Fällen zeigt sich ein Bruch mit traditionellen Bildmustern. Besonders hervorzuheben ist die Ironie: In *Meeresstille* wirkt der Wassermann noch unheimlicher – er steht für die Dämonisierung der Sexualität.

Die Darstellung der Wassergeister dient als Reflexion über die gesellschaftliche Realität. Einerseits wird das antike Vorbild mit der nordischen Mythologie zusammengebracht, wie zum Beispiel im Bild *Das Spiel der Najaden* (1886).[141] In dieser Szene leben die männlichen und weiblichen Wassergeister in ihrem Element aus. Es handelt sich um eine antike Darstellung der niederen Gottheiten, doch die Szene spielt nicht im Süden, sondern in einer nordischen

[139] Vgl. Linnebach: Arnold Böcklin, S. 57.

[140] Siehe Abbildung 6: Böcklin: Meeresstille.

[141] Siehe Abbildung 7: Böcklin: Das Spiel der Najaden.

Landschaft. Der Felsen bildet das Zentrum des Spiels. Vor einer düsteren Kulisse tummelt sich eine bunt gemischte Schar von Meermenschen unterschiedlichen Alters. Durch diese Darstellung macht Böcklin deutlich, dass er die im bürgerlichen Alltag unterdrückten Triebe durch die hybriden Mischwesen symbolisch zum Ausdruck bringt. Die Annäherung des Meermanns steht dabei für unerfüllte und aggressive Sexualität. Andererseits wird im Bild *Meeresidylle* (1887) der Kontrast zwischen Antike und Moderne verdeutlicht.[142] Hier wird eine bürgerliche Familie dargestellt, wobei die mythologischen Bildelemente einen ironischen und distanzierenden Effekt erzeugen.[143] Die „naturgegebene" Rollenverteilung bleibt unangetastet: Es zeigt sich eine auffällige Kontrastierung von „Mann" und „Frau", und die Meerfamilie wird nackt präsentiert. Die Ironie des Bildes besteht darin, dass die Genderrollen in der bürgerlichen Gesellschaft als naturgegeben und durch die Verbindung zur mythologischen Vorzeit legitimiert dargestellt werden.

In Böcklins Meeresbildern werden insgesamt zwei Typen des Wassermanns dargestellt: der grüne Wassermann und der Meeresgott Triton. Während der Wassermann viele volkstümliche, heidnisch anmutende Züge aufweist, wie z. B. im Bild *Im Spiel der Wellen*, zeigt die Darstellung des Tritons eine Mischung aus antiken und nordischen Elementen. Dieser erscheint als „nordischer" Typ und weist keinen direkten Bezug zu gespenstigen Meereswesen auf. Ein Beispiel hierfür ist das Bild *Triton, auf einer Muschel blasend* (1879), in dem der wilde Meerhintergrund die Szene dominiert.[144] Der Triton wird hier unkonventionell dargestellt: Der griechische Wassergott erscheint als melancholische Gestalt mit muskulösem Körper und blondem Haar. Zudem wird das hybride Fabelwesen anthropomorphisiert: Der Fischschwanz verwandelt sich allmählich in menschliche Füße. Die Erhabenheit und Melancholie seines Gestus unterstreichen, dass es sich um eine „neue" Männlichkeit handelt. Auf diese Weise spielt Böcklin mit konventionellen Bildmustern.[145] Nicht nur in diesem Bild verleiht Böcklin dem griechischen Meeresgott nordische Merkmale, auch in seinem früheren Werk *Triton und Nereide* (1874) wird der Triton als melancholische Figur dargestellt.[146] In dieser Szene sind Triton und Nereide dem wilden Meer entstiegen. Die Nereide wendet sich jedoch nicht dem Meermann zu, sondern der Schlange. Der vom Weib verlassene Triton bläst seine Klage mit dem Muschelhorn melancholisch über das Meer hinaus.

---

[142] Siehe Abbildung 8: Böcklin: Meeresidylle.

[143] Vgl. Linnebach: Arnold Böcklin, S. 19.

[144] Siehe Abbildung 9: Böcklin: Triton, auf einer Muschel blasend.

[145] Die Bilder, die traditionelle Klischees aufgreifen, werden von Böcklin umgearbeitet und teilweise radikal verändert. Im Vergleich zur Bildtradition der überfallenen Frau werden zahlreiche alternative Frauenbilder entworfen, wie etwa die verschiedenen Frauenfiguren in den Gemälden *Meeresstille*, *Meeresidylle*, *Meeresbrandung* usw.

[146] Siehe Abbildung 10: Böcklin: Triton und Nereide.

Das Bild *Triton und Nereide* existiert in mehreren Fassungen (1873–1877). In einer späteren Version fügte Böcklin nach der Entfernung der Schlange diese wieder hinzu.[147] Die Schlange verweist auf die christliche Sündenfallthematik: Mann, Frau und Schlange. Doch hier wird die Schlange entdämonisiert, da das Meerweib lustvoll mit ihr spielt. Der Sinn des Bildes korrespondiert mit Heines Ablehnung der christlichen Sündenreligion.[148] Das Bild spiegelt eine gesellschaftliche Reflexion über die Verdrängung natürlicher Triebe wider. Im Gegensatz zum 17. Jahrhundert, in dem das Erotische noch als heiteres Spiel dargestellt wurde, wird es im 19. Jahrhundert als Ausdruck unkontrollierter Instinkte aufgefasst. Böcklin fordert eine Befreiung von den bürgerlichen Moralvorstellungen und plädiert für ein freies, zwangloses Geschlechterverhältnis. Die Elementargeister symbolisieren diese Befreiung, indem sie Natur, Lebensdrang und ungebändigte Sexualität verkörpern. Die sinnlich-spielerischen Züge der Nereiden und ihre vitalistische Körperlichkeit sind auch in anderen Bildern von Böcklin zu finden, wie etwa in *Triton, eine Nereide auf dem Rücken tragend* (1875).[149] In diesen Darstellungen, die traditionelle romantische Bildmuster aufgreifen, werden die Nixen mit stürmischen Naturschauplätzen konfrontiert, was die Lebenskraft und Vitalität der Meereswesen unterstreicht und eine Synthese von antikem Mythos und nordisch-germanischer Tradition zeigt.

Nicht nur der Wassermann, sondern auch Triton ist mit dem Naturtrieb verbunden. In der dritten Elegie der *Duineser Elegien* hat Rainer Maria Rilke Liebe und Sexualtrieb anhand dieser Figur thematisiert.[150] Der unbewusste Trieb des Jünglings wird mit der mythischen Metapher des Neptuns verknüpft.[151] Der Trieb ist bereits im Jüngling angelegt und wird mit dem inneren „Chaos“ gleichgesetzt. Im Verlauf der Elegie wird dieser chaotische Trieb durch die schützende Kraft der Mutter gemildert und in etwas Vertrautes transformiert. Rilke orientiert sich dabei stark an den Ideen Freuds, besonders in Bezug auf die Rolle der Sexualität und die frühkindliche Entwicklung. Freud argumentiert, dass sich das Liebesleben in der Antike stärker auf den Trieb selbst konzentrierte, während in der modernen Welt mehr Wert auf das Objekt gelegt wird.[152] In dieser Elegie versucht Rilke, an die antike Feier des Triebes anzuknüpfen. Es geht ihm nicht um die Sublimierung oder Verdrängung des Triebes, sondern um seine „Humanisierung“. Am

---

147 Vgl. Schneider, Carola: Pathos und Ironie. Studien zur Graphik und Malerei Max Klingers. Aachen 1996, S. 199.

148 Vgl. Linnebach: Arnold Böcklin, S. 17.

149 Siehe Abbildung 11: Böcklin: Triton, eine Nereide auf dem Rücken tragend.

150 „Eines ist, die Geliebte zu singen. Ein anderes, wehe, / jenen verborgenen schuldigen Fluß-Gott des Bluts. / Den sie von weitem erkennt, ihren Jüngling, was weiß er / selbst von dem Herren der Lust, der aus dem Einsamen oft, [...]“ In: Rilke, Rainer Maria: Duineser Elegien. Die dritte Elegie. In: Ders.: Gedichte III. Mit Nachworten von Ulrich Fülleborn und Manfred Engel. Leipzig 2003, S. 181.

151 „O des Blutes Neptun, o sein furchtbarer Dreizack. / O der dunkle Wind seiner Brust aus gewundener Muschel.“ In: ebd.

152 Vgl. Fülleborn, Ulrich und Manfred Engel: Nachwort zu Duineser Elegien. In: Dies. (Hg.): Rainer Maria Rilke. Gedichte III. Mit Nachworten von Ulrich Fülleborn und Manfred Engel. Leipzig 2003, S. 276–344, hier S. 305.

Ende der Elegie fordert er die Geliebte auf, eine ähnliche Transformation des inneren Chaos von Trieb und Sexualität vorzunehmen. Zu Rilkes Zeit sind diese Aspekte in der Frau noch als integrale Teile ihrer Persönlichkeit zu begreifen, während in der stärker differenzierten Persönlichkeit des Mannes Geistiges und Leibliches zu entkoppeln drohen.[153]

Die Dämonisierung des Wassermanns bzw. des Naturtriebs stellt eine spätere Entwicklung dar, die vor allem durch religiöse Umdeutungen bedingt ist. In Wilhelm Buschs Bildergeschichte[154] *Die beiden Schwestern* (1880) wird der Wassermann als froschartiger Wasserneck präsentiert, der eine dämonische und abschreckende Wirkung entfaltet. Diese Erzählung kombiniert das stereotype Märchenschema der guten und bösen Schwester mit dem Froschkönig-Motiv und vermittelt den moralischen Sinn der Vergeltung.[155] Laut Linnebach beginnen die Parallelen zu Böcklins Bild *Meeresstille* in der zweiten Hälfte der Geschichte: Adelheid und der Prinz sitzen auf einem Felsen am Rande des Wassers, und der Prinz verwandelt sich durch ihren Kuss in einen Wasserneck. In beiden Darstellungen erscheint der Wassermann als graugrünes Amphibium mit kahlem Kopf und starren Fischaugen.[156] Meines Erachtens vermittelt Böcklins Bild im Gegensatz zu Buschs moralisch-belehrendem Ansatz einen differenzierteren Sinn. Der grüne Wassermann wird hier als mythisches Naturwesen inszeniert, das weniger eine moralische Lehre als vielmehr eine kritische Auseinandersetzung mit dem Wassermann-Motiv in der Kunst darstellt. Zudem werden in seinen Meeresbildern moderne gesellschaftliche Themen reflektiert. Insgesamt wird der Wassermann in der Kunst nicht als teuflische Figur konzipiert, sondern vielmehr als Symbol des Archaischen. Er verkörpert die ursprüngliche Einheit von Körper und Seele sowie das vitale, natürliche Lebensprinzip, das eine tiefere Verbindung zu den elementaren Kräften der Natur offenbart.

---

153 Vgl. Fülleborn: Nachwort zu Duineser Elegien, S. 306.

154 Die Bildergeschichte ist eine Darstellungsform, bei der Zeichnung und Text miteinander verbunden sind. Die Ereignisse der Geschichte werden durch die Bilder erzählt. Laut Pietzcker gehört es zu den Darstellungstechniken in Wilhelm Buschs Bildergeschichten, dass die Armen aufgrund der Trivialliteraturform von vornherein die Sympathie des Lesers gewinnen, während der „faule Reiche“ am Ende die Hölle verdient. Deshalb sind die Handlungen in seinen Geschichten oft durch gegensätzliche Charaktere bestimmt. Vgl. Pietzcker, Frank: Symbol und Wirklichkeit im Werk Wilhelm Buschs. Die versteckten Aussagen seiner Bildergeschichten. Frankfurt am Main 2002, S. 15.

155 Am Ende muss die faule Adelheid unter dem Wasser leiden: „Da sitzt sie nun bei Wasserratzen, / Muß Wassernickels Glatze kratzen, / Trägt einen Rock von rauhen Binsen, / Kriegt jeden Mittag Wasserlinsen; / Und wenn sie etwa trinken muß, / Ist Wasser da im Überfluß.“ Vgl. Busch, Wilhelm: Stippstörchen für Aeuglein und Oehrchen: Die beiden Schwestern. In: Friedrich Bohne (Hg.): Wilhelm Busch. Historisch-kritische Gesamtausgabe in vier Bänden. Bd. 3. Wiesbaden 1960, S. 395–404.

156 Vgl. Linnebach: Arnold Böcklin, S. 47.

4.2.2 Heines *Nordsee*-Gedichte als lyrischer Gegenpart des Archaischen

Das Archaische in Böcklins Meeresbildern verweist auf Heines Gedichtzyklus *Die Nordsee* (1825–1826), der die fortwirkende Präsenz mythischer Strukturen in der Moderne thematisiert.[157] Heine zeigt, dass der Übergang von der Poesie zur Prosa die mythische Dimension nicht gänzlich abschütteln kann, und bejaht zugleich die ambivalente Erfahrung der Moderne. Linnebach zufolge könnte *Die Nordsee* als direkte Inspirationsquelle für Böcklin gedient haben: Erstens war die Liedersammlung im 19. Jahrhundert äußerst beliebt. Zweitens war Böcklin ein eifriger Leser Heines. Drittens pflegte er zur Entstehungszeit seiner ersten Meeresbilder Kontakte zu dem Heine-Verehrer Paul Heyse in München.[158] In den *Nordsee*-Gedichten fungieren Naturraum und Mythenwelt als Spiegel subjektiver Erfahrung, wobei die hoffnungslose Liebe leitmotivisch hervortritt. Auch Böcklin überführt in seinen naturmythischen Meeresbildern antike Sinnesfreude in einen nordisch-germanischen Kontext: Der Wassergott Triton erscheint in nordischer Szenerie, Wasserfrauen wie in *Das Spiel der Najaden* sind mit Merkmalen der deutschen Romantik – etwa grellrotem Haar – versehen. Sowohl in Heines Gedichten als auch in Böcklins Gemälden lässt sich eine Ambivalenz von Pathos und Ironie beobachten.

Heinrich Heine unternahm als Dichter zahlreiche Reisen. Dabei besuchte er nicht nur urbane Räume, sondern auch periphere Naturlandschaften. Auf der Insel Norderney erlebt er eine Frühzeit des Träumers, in der die menschliche Vorgeschichte als Teil einer archaischen Erbschaft imaginiert wird.[159] In späteren Werken wie *Elementargeister* und *Die Götter im Exil* entwirft Heine solche Gegenwelten: mythisch-poetische Erzählungen, in denen verdrängte Inhalte der ältesten Sagen – etwa von Hexen und Nixen – erneut sichtbar werden. Dahinter stehen das kollektive Traumgedächtnis und die Frühgeschichte einer „sensualistischen Lebenslust“, die einen sinnlich-körperlichen Einklang mit der Natur beschreibt. Tempelruinen erscheinen als Zeugnisse der geschichtlichen Wahrheit einer untergegangenen Welt. Nur das Traumgedächtnis vermag diese verlorene Kindheitszeit zu vergegenwärtigen.[160] Heine inszeniert dabei nicht nur Sehnsucht und Erinnerung, sondern auch – in ironischer Brechung – den Schock der Rückkehr in den Wachzustand der tristen Gegenwart. So wird das lyrische Ich

---

[157] Die Gedichte entstanden nach Heines Aufenthalt auf der ostfriesischen Insel Norderney in den Jahren 1825 und 1826. In einem Brief an Julius Campe bezeichnete Heine sich selbst als den „Hofdichter der Nordsee“. Die ersten beiden Zyklen, die ausschließlich Gedichte umfassen, wurden in das *Buch der Lieder* aufgenommen; der dritte Teil erschien als Prosatext in Essayform in den *Reisebildern*. Vgl. Auer, Michael: Auf die Verlierer. Heines „Nordsee“-Oden. In: Sabine Brenner-Wilczek (Hg.): Heine-Jahrbuch 2014. Stuttgart 2014, S. 1–12.

[158] Vgl. Linnebach: Arnold Böcklin, S. 10–22.

[159] Vgl. Großklaus, Götz: Gegenwelten und Traumbilder. In: Ders.: Heinrich Heine – Der Dichter der Modernität. München 2013, S. 207–234.

[160] Vgl. ebd., S. 213f.

von einem Kapitän mit dem Ausruf „Doktor, sind Sie des Teufels?“ jäh zurück an Bord geholt. Mit dieser Szene adaptiert Heine ein Motiv aus E. T. A. Hoffmanns Erzählung *Der goldene Topf* (1814).[161]

In den Gedichten Heines hat das lyrische Ich keinen festen Grund unter den Füßen. Das taumelnde Drehen der Welt verhindert eine Verinnerlichung der Weltgeschichte. Stattdessen wird Erinnerung veräußerlicht, die Welt spiegelt sich im Glas voll Wein: Das Weltgeschehen erscheint schwankend, wie Heine im Gedicht *Im Hafen* schreibt.[162] Nachdem das Christentum die Herrschaft errungen hat, tritt an die Stelle einer von Göttern erfüllten Natur eine dämonisierte, und an die Stelle der „warmen farbigen Sinnlichkeit“ des Lebens Askese und Mortifikation des Körpers. Heine diagnostiziert diese Verdrängung vitaler Impulse als „ansteckende Krankheit“ und „kollektive Neurosen“.[163] Die verdrängten schmerzlichen Erlebnisse können jedoch aus dem Tiefengedächtnis wieder ans Licht dringen. Die schöne Welt geht unter, doch ihre Trümmer bleiben im Untergrund erhalten – wie Freud es in seinem berühmten Rom-Vergleich formuliert: Die seelische Vergangenheit gleicht der Schichtung der Vergangenheit in einer Stadt.

Anschließend werden einige von Böcklins Meeresbildern mit Heines Anthologie *Die Nordsee* verglichen. Zunächst lässt sich Böcklins Gemälde *Das Spiel der Najaden* dem vierten Gedicht *Die Nacht am Strande* aus dem ersten Zyklus gegenüberstellen.[164] Auf dem Bild treiben die Najaden ihr übermütiges Spiel an einer steilen Felsklippe im tobenden Meer. Unter den Gestalten finden sich Säuglinge, vollschlanke Meerweiber und ältere Meermänner. Vor dem dunklen Hintergrund heben sich die weiß-rosa schimmernden Körper der Meereswesen mit ihren schillernden Fischschwänzen deutlich ab. Auch die stürmisch-trotzige Naturszenerie kontrastiert mit der heiteren Ausgelassenheit der Wassergeister. Diese Szene entspricht der ersten Strophe in Heines Gedicht, in der der personifizierte, ungestaltete Nordwind die ältesten Sagen der Menschheit erzählt, sodass die weißen Meerkinder jauchzend hoch in die Luft springen.

---

[161] Vgl. Böhm, Hans: Kommentar zu Band 1. Gedichte 1812–1827. Die Nordsee. In: Ders. (Hg.): Heinrich Heine Säkularausgabe. Werke, Briefwechsel, Lebenszeugnisse. Bd. 1. München 1982, S. 409–446, hier S. 426.

[162] „Wie doch die Welt so traulich und lieblich / Im Römerglas sich widerspiegelt, / Und wie der wogende Mikrokosmus / Sonnig hinabfließt in’s durstige Herz! / Alles erblick’ ich im Glas, / Alte und neue Völkergeschichte, [...]“ In: Heine, Heinrich: IX. Im Hafen. In: Ders.: Buch der Lieder. Die Nordsee. 1825–1826. Zweiter Zyklus. In: Hans Böhm (Hg.): Werke, Briefwechsel, Lebenszeugnisse. Heinrich Heine. Säkularausgabe. Bd. 1. Gedichte. 1812–1827. Berlin 1979, S. 173–189, hier S. 185.

[163] Vgl. Großklaus: Gegenwelten und Traumbilder. „Hofdichter der Nordsee“, S. 209–221.

[164] Vgl. Heine, Heinrich: IV. Die Nacht am Strande. In: Ders.: Buch der Lieder. Die Nordsee. 1825–1826. Erster Zyklus. In: Hans Böhm (Hg.): Werke, Briefwechsel, Lebenszeugnisse. Heinrich Heine. Säkularausgabe. Bd. 1. Gedichte. 1812–1827. Berlin 1979, S. 156–173, hier S. 159–161.

> Sternlos und kalt ist die Nacht, / Es gährt das Meer; / Und über dem Meer', platt auf dem Bauch, / Liegt der ungestaltete Nordwind, / Und heimlich, mit ächzend gedämpfter Stimme, / Wie'n störriger Griesgram, der gutgelaunt wird, / Schwatzt er in's Wasser hinein, / Und erzählt viel tolle Geschichten, / Riesenmährchen, todtschlaglaunig, / Uralte Sagen aus Norweg, / Und dazwischen, weitschallend, lacht er und heult er / Beschwörungslieder der Edda, / Auch Runensprüche, / So dunkeltrotzig und zaubergewaltig, / Daß die weißen Meerkinder / Hoch aufspringen und jauchzen, / Übermut-berauscht.[165]

Das Gedicht endet mit der Desillusionierung der zuvor aufgebauten mythischen Atmosphäre, die Böcklin hingegen ausblendet. Es wird erzählt, wie ein Fremder im grauen Mantel angesichts des stürmischen Wetters das Haus einer Fischertochter aufsucht, die mutterseelenallein zurückgeblieben ist. Er gibt sich als Gottheit aus und bittet das schöne Mädchen, ihm einen Tee zu kochen. Durch Formulierungen wie „göttlicher Schnupfen" und „unsterblicher Husten" wird die Ironie und Götterkomik bei Heine deutlich. Böcklin hingegen interessiert sich stärker für das mythisch-elementare Geschehen der ersten Strophe.[166] Eine ähnliche mythisierende Vermenschlichung der Naturkräfte zeigt sich auch im zweiten Gedicht *Abenddämmerung*.[167] Das lyrische Ich erinnert sich an die Kindheit, als die Nachbarskinder an Sommerabenden auf den Treppenstufen oder am Fenster sitzend Märchen hörten.

Insgesamt beschreibt Heine im ersten Zyklus zahlreiche nordische Landschaftsbilder. Im ersten Gedicht *Krönung* wird das Mädchen zur Königin gekrönt. Gleich zu Beginn entsteht „der Hof der Nordsee", indem das lyrische Ich seiner Geliebten den Hof macht. Die Ironisierung höfischer Repräsentation zeigt, dass die in der Ode verliehene Souveränität eine bloße Illusion ist.[168] Im dritten Gedicht *Sonnenuntergang* bringt Heine die Götterkomik zum Ausdruck: Der Sonnengott Sol und die Mondgöttin Luna haben sich aufgrund böser Zungen getrennt. Im vierten Gedicht *Die Nacht am Strande* sucht der sich als Gott ausgebende Fremde bei stürmischem Wetter das Haus der wunderschönen Fischertochter auf. Die Ironie liegt darin, dass der erotische Inseltraum im Wissen um die Entzauberungsprozesse der modernen Zeit geträumt wird – in der Bewusstheit der eigenen Zerrissenheit.

---

[165] Ebd., S. 159f.

[166] Bei Heine und Böcklin erfolgt eine Personifizierung des stürmischen Elements zu (halb-)menschlichen Wesen im Sinne des antiken und nordischen Mythos. Vgl. Linnebach: Arnold Böcklin, S. 24.

[167] „Und die weißen, weiten Wellen, / Von der Flut gedrängt, / Schäumten und rauschten näher und näher – / Ein seltsam Geräusch, ein Flüstern und Pfeifen, / Ein Lachen und Murmeln, Seufzen und Sausen, / Dazwischen ein wiegendliedheimliches Singen – / Mir war als hört' ich verscholl'ne Sagen, / Uralte, liebliche Märchen, / [...]" In: Heine: II. Abenddämmerung. In: Ders.: Die Nordsee. Erster Zyklus, S. 157.

[168] Vgl. Auer: Auf die Verlierer. Heines „Nordsee"-Oden, S. 3.

Darüber hinaus erinnert Heines Gedicht *Sturm* an Böcklins Gemälde *Meeresbrandung* (1879), in dem eine Harfe spielende Frau in einer stürmischen Meereslandschaft dargestellt wird. Im Gedicht hört das lyrische Ich ebenfalls den sehnsüchtigen Gesang der „schönen kranken Frau". Sie spielt die Harfe und singt am hochgewölbten Fenster, während der Wind ihre langen Locken durchwühlt und ihr „dunkles" Lied über das weite, stürmende Meer hinausträgt. Auffällig sind die akustischen Momente.[169] Im Bild *Meeresbrandung* dominieren ebenfalls düstere Schwarz-Weiß-Töne. Die gefährlichen Flutabgründe spiegeln sich in der dunklen Farbe des Meeres wider. Die zierliche Frauengestalt der südlichen Antike ist in eine nordische Szenerie eingetaucht, was eine „nordische Loreley" entstehen lässt, die zum morbiden Ästhetizismus gehört.[170] Laut Bessler stellt das Bild einen erotischen Wunschtraum dar, in dessen Zentrum die selbstvergessene und sich hingebende Felsenschöne steht.[171] In der zweiten Strophe schlägt die Darstellung des tobenden Meeres in eine Mythenparodie um. So wird der Liebesgott Eros als der kleine Schalk bezeichnet, der das Herz zum Spielzeug macht. Die Götterkomik zeigt sich auch im Gedicht *Poseidon*, in dem die Nereiden als „dumme Töchter des Nereus" bezeichnet werden[172] – eine ironische Wendung, denn in der antiken Mythologie gelten sie keineswegs als plump oder dumm. Heines Haltung ist also eher humoristisch-distanziert. Auch Böcklin setzte in einigen Werken die Technik der körperlichen Deformation ein, um einen parodistischen Effekt zu erzielen.[173]

Außerdem lässt sich Heines Gedicht *Reinigung* mit Böcklins Gemälde *Meeresstille* vergleichen. In beiden Werken werden die Wassergeister als dämonisch dargestellt. Bei Böcklin sieht man ein üppiges Fischweib auf einem erhobenen Felsen und ihr männliches Pendant, den Wassermann. Die Meerfrau ist stark geschminkt und blickt vage in die Ferne. Unter dem Felsen befindet sich ein Wassermann mit silbrig glänzendem Fischschwanz in der Meerestiefe. Die beiden Figuren stehen sich spiegelbildlich gegenüber und bilden durch ihre Körperhaltungen einen Kreis. Im Gedicht *Reinigung* geht es um die Befreiung des lyrischen Ichs von seinen Traumgesichtern. Im Mittelpunkt steht das Thema dämonischer Erotik. Die Loslösung des lyrischen Ichs von der trügerischen Vision wird auch im vorherigen Gedicht *Seegespenst* thematisiert.[174] *Reinigung* gilt als eine Fortsetzung: „Bleib' du in deiner Meerestiefe, / Wahnsinniger Traum, / Der du einst so manche Nacht / Mein Herz mit falschem Glück gequält

---

[169] „Mein Rufen verhallt im tosenden Sturm, / Im Schlachtlärm der Winde. / Es braußt und pfeift und prasselt und heult, / Wie ein Tollhaus von Tönen! / Und zwischendurch hör' ich vernehmbar / Lockende Harfenlaute, / Sehnsuchtwilden Gesang, [...]" In: Heine: VIII. Sturm. In: Ders.: Die Nordsee. Erster Zyklus, S. 167.

[170] Vgl. Linnebach: Arnold Böcklin, S. 27.

[171] Vgl. Bessler: Von Nixen und Wasserfrauen, S. 139.

[172] Vgl. Heine: V. Poseidon. In: Ders.: Die Nordsee. Erster Zyklus, S. 161–163, hier S. 163.

[173] Vgl. Linnebach: Arnold Böcklin, S. 31.

[174] Vgl. Heine: X. Seegespenst. In: Ders.: Die Nordsee. Erster Zyklus, S. 168–170.

hast, […]“[175] Das lyrische „Du“ entspricht dem Wassermann im Bild, der das lyrische Ich „bedroht“ hat und nun in der Meerestiefe „in Ewigkeit“ bleibt.[176] Die „kalte, gleißende Schlangenhaut der Heuchelei“ entspricht dem silbrig glänzenden Fischschwanz des Wassermanns im Bild. Der Kern dieses Gedicht – nämlich die Loslösung von den Illusionen – bleibt für Böcklin jedoch eher irrelevant. Stattdessen interessiert er sich für die erotische Faszination und das Naturphänomen. Die Meerfrau wird als dämonische Schönheit geschildert, denn in der Leidenschaft schlummert auch die Gefahr. Die Femme fatale in Zypressengestalt, die sich von der „schönen kranken Frau“ im Gedicht *Sturm* unterscheidet, findet man auch in Heines Gedicht *Der Schiffbrüchige*.[177]

Insgesamt schildert Heine im ersten Zyklus der *Nordsee* eine Reihe von „Meeresbildern“. Die letzten vier Gedichte sind thematisch miteinander verbunden und spielen auf einem Schiff. Im neunten Gedicht *Meeresstille* wird die ruhige Atmosphäre auf dem Meer durch die Worte des Kapitäns und das Jagen der Möwen unterbrochen.[178] Im folgenden Gedicht *Seegespenst* liegt das lyrische Ich am Rand des Schiffes und blickt mit träumenden Augen in das spiegelklare Wasser bis zum Meeresgrund. Hinter den Illusionsbildern verbirgt sich die seemännische Wundersage.[179] Nach langem Schauen wird das Ich vom „unendlichen Sehnen“ und „tiefer Wehmut“ ergriffen. Die Selbstversunkenheit wird schließlich durch den Ruf des Kapitäns unterbrochen. Im elften Gedicht *Reinigung* befreit sich das lyrische Ich von seinem wahnsinnigen Traum und dem trügerischen Glück. Das Seegespenst ist besiegt. Und im letzten Gedicht *Frieden* findet das Ich durch Christus zu innerer Ruhe.

Im zweiten Zyklus vermischen sich nordische und griechische Mythologie. Das erste Gedicht, *Meergruss*, beginnt mit dem Siegesruf der Griechen, und das Geräusch des Meeres wird mit der „Sprache der Heimat“ verglichen. Im zweiten Gedicht, *Gewitter*, ruft der schwankende Seemann am Steuer die Namen von Kastor und Polydeukes, den Zwillingssöhnen des Zeus, als Schutzpatrone der Seefahrer. Im sechsten Gedicht, *Die Götter Griechenlands*, betrachtet das lyrische Ich das Pantheon der griechischen Götter und vergleicht sie mit den ewigen Sternen. Hier steht die unterdrückte Naturgeschichte im Gegensatz zur

---

[175] Heine: XI. Reinigung. In: ebd., S. 170.

[176] Vgl. ebd., S. 171.

[177] „Es lebt ein Weib im Norden, / Ein schönes Weib, königlich schön. / Die schlanke Zypressengestalt / Umschließt ein lüstern weißes Gewand; / […] / Oh, du schwarze Sonne, wie oft, / Entzückend oft, trank ich aus dir / Die wilden Begeistrungsflammen, / Und stand und taumelte, feuerberauscht.“ In: Heine: III. Der Schiffbrüchige. In: Ders.: Die Nordsee. Zweiter Zyklus, S. 175f., hier S. 176.

[178] Vgl. Heine: IX. Meeresstille. In: Ders.: Die Nordsee. Erster Zyklus, S. 167f.

[179] Unfern der Insel Norderney, wo heute nur noch Wasser zu sehen ist, sollen einst die schönsten Dörfer und Städte gestanden haben. Das Meer habe sie plötzlich überschwemmt. Bei klarem Wetter könne man noch die leuchtenden Spitzen der versunkenen Kirchtürme sehen und sogar ein frommes Glockengeläute hören. Vgl. Böhm: Kommentar zu Band 1, S. 426.

Fortschrittsgeschichte. Heine sieht den Verfall der Gesellschaft als verbunden mit dem Untergang der griechisch-antiken Welt. Die freien Rhythmen des Gedichts erinnern an Goethes Sturm-und-Drang-Lyrik, die Heine nutzt, um die nostalgische Verehrung der Vergangenheit zu überwinden. Er plädiert für die Wiederherstellung des „heidnischen Sensualismus“, wobei er zugleich Ironie zeigt und zur kritischen Hinterfragung der Realität anregt. Diese ambivalente Haltung gegenüber dem Archaischen spiegelt sich auch in Böcklins Meeresbildern wider.

4.3 Der Wassermann in Literatur und Film der Moderne

Die Wassermannslieder thematisieren nicht nur Sexualität, sondern auch den Wandel von Männlichkeitsvorstellungen. Während Mädchen eine kulturelle Veränderung ihres Status durch eine gemeinsame, erschütternde Erfahrung erfahren, durchlaufen Jungen einen individuellen Entwicklungsprozess. Laut Dieter Schwanitz ist Maskulinität eine kulturelle Fiktion und eine relativ späte historische Konstruktion.[180] Früher wurde Sexualität als bedrohlich empfunden. In der traditionellen Sage von Amor und Psyche geht es um den weiblichen Reifungsprozess und Fantasien über männliche Sexualität. Im antiken Motiv des Tierbräutigams wird Weiblichkeit als rivalisierend zur Mutter (Venus) und in Verbindung mit einer neidischen Schwester sowie einer faszinierten Haltung gegenüber männlicher Sexualität dargestellt. Um 1800 liegt der Fokus auf der Integration der Liebe in die gesellschaftliche Ordnung. Mit der zunehmenden Bedeutung des Tierbräutigam-Motivs wächst auch das Bedürfnis, die Geschlechterrollen neu zu definieren.[181] Ein Beispiel für diese Neuinterpretation ist der Film *Es war einmal – Die Schöne und die Bestie* (1946) von Jean Cocteau, in dem das Monster als attraktiver Held mit einer dunklen Seite gezeigt wird.[182] Auch heterosexuelle Diskurse spielen eine Rolle in der Weiterentwicklung dieses Motivs, z. B. im Film *Creature from the black lagoon* (1954). Dieses Märchen zeigt, dass subversive Performanz als ein Weg gilt, die Dominanz heteronormativer Geschlechterkonstruktionen zu durchbrechen.

Die Medien präsentieren die Identität von Männern und Frauen, einschließlich ihrer Körper, Sexualität und gesellschaftlichen Funktionen. Ironischerweise ist die Monsterfigur in *Die Schöne und das Biest* einer der menschlichsten männlichen Charaktere der Filmindustrie, da der Protagonist seine Gefühle zeigt und authentisch wirkt.[183] Vor seiner Verwandlung in den

[180] Vgl. Hamburger, Andreas: Women and images of men in cinema. In: Ders. (Hg.): Women and images of men in cinema. Gender construction in La Belle et la Bête by Jean Coctaeu. London 2015, S. 3–14, hier S. 6.

[181] Vgl. Hamburger: Beautiful beasts, S. 51–59f.

[182] Vgl. ebd., S. 82f.

[183] Vgl. Sabbadini, Andrea: La Belle, la Bête, et la rose. In: Andreas Hamburger (Hg.): Women and images of men in cinema.

Prinzen offenbart er den inneren Konflikt zwischen seiner rücksichtslosen Autorität als Schlossbesitzer und seiner sanften Zuneigung zu Belle. Belles Hauptaufgabe besteht nicht nur in ihrer persönlichen Entwicklung, sondern auch in der Transformation des Monsters. Das Märchen symbolisiert die Initiation einer Frau in die Sexualität, indem sie sich von einer tabuisierten Beziehung zum Vater löst und die Realität des Mannes akzeptiert: Das Biest steht emotional für den romantischen Geliebten, während sein äußeres Erscheinungsbild die männliche Sexualität verkörpert.[184] Erst dann löst sich die doppelte Dimension des Monsters auf. Diese Dualität vereint sich schließlich in der Gestalt des Prinzen, dessen Männlichkeit Teil seiner Anziehungskraft wird.

Im Individuationsprozess spielt der seelische Reifungsprozess eine zentrale Rolle. Laut Marie-Louise von Franz weist das Unbewusste sowohl persönliche als auch kollektive Strukturen auf, die sich symbolisch manifestieren können. Das Ziel dieses Prozesses ist langsames seelisches Wachstum und die „Selbstwerdung". Die alten Griechen bezeichneten den Seelenkern als „inneren Daimon".[185] Die unsterbliche Seele wohnt im Herzen des Einzelnen, und die ursprünglichen, zivilisationsunbefleckten Menschen besitzen ein natürliches Wissen darüber. Der schöpferische Aspekt eines Menschen kann sich nur entfalten, wenn das Ich vom Zweckdenken befreit wird. Auch der Schatten ist für das Seelenleben bedeutend. Er ist nicht immer ein Feind, sondern ein Teil, mit dem man durch Zugeständnisse, Abwehr oder Liebe in Einklang kommen muss.[186] Schließlich führt C. G. Jung die Begriffe „Anima" und „Animus" ein.[187] Die Erscheinung der Anima im Mann steht im Zusammenhang mit dem Charakter der Mutter. Die Anima spielt nur dann eine positive Rolle, wenn der Mann seine Gefühle, Launen, unbewussten Erwartungen und Fantasien ernst nimmt, wodurch tiefere Inhalte aus dem Unbewussten an die Oberfläche kommen.[188]

> Die Vielfalt der altägyptischen Quellen hat es erlaubt, die in den Unterweltsbüchern beschriebenen Gegenden als in Zentralafrika gelegene Heterotopien, als Gegenwelten, als Utopien aber auch nach – vielleicht nicht zufällig – von Landsleuten C. G. Jungs vorgeschlagenen psychologischen Interpretationen als Unterwelt des menschlichen Bewusstseins zu verstehen.[189]

Gender construction in La Belle et la Bête by Jean Coctaeu. London 2015, S. 101–110.

[184] Vgl. ebd., S. 106–108.

[185] Vgl. Franz, Marie-Louise von: Der Individuationsprozess. Die Struktur des seelischen Reifungsprozesses. In: Jung, Carl Gustav und Marie-Louise von Franz (Hg.): Der Mensch und seine Symbole. Olten 1968, S. 161f.

[186] Vgl. Franz: Die Einsicht in die Schatten. In: ebd., S. 169–171.

[187] Die „Anima" bezieht sich auf das weibliche Element in der männlichen Psyche, die oft als Hexe dargestellt wird, die Verbindung zu den Mächten der Finsternis hat. Vgl. ebd., S. 176.

[188] Vgl. Franz: Die Anima als Frau im Manne. In: ebd., S. 186.

[189] Stadler, Martin Andreas: Elysische Gefilde und Orte der Schrecknisse. Die Fahrt des Sonnengottes durch die Unterwelt

Die „Anima“ und der „Animus“ repräsentieren die andersgeschlechtlichen Aspekte der Psyche, die durch den Kontakt mit anderen erlebbar werden. Eine Verdrängung dieser Eigenschaften führt dazu, dass unbewusste Anteile sich ansammeln, was dazu führen kann, dass sowohl Männer als auch Frauen in ihren Partnerwahlen oft ihre eigenen Schwächen widerspiegeln.[190] Im Gegensatz zur Anima repräsentiert der Animus den inneren Mann in der Frau und äußert sich eher als „heilige“ Überzeugung. Der Animus, oft vom Vater beeinflusst, wird in Mythen als ambivalente Figur dargestellt, die sowohl vernünftige Ansichten als auch gefährliche Aspekte wie den „Todesdämon“ verkörpert.[191] Der Wassermann symbolisiert die Ambivalenz zwischen verschiedenen Welten und steht für die Vervollkommnung der Ganzheit. Ähnlich wie der Animus die persönliche Entwicklung der Frau inspiriert, dient der Wassermann als Katalysator für die Veränderung der Protagonistin, indem er sie mit ihren verborgenen Ängsten und Sehnsüchten konfrontiert.

Als kollektives Symbol in Sagen und Mythen enthält der Wassermann tiefe Spuren seelischer Entwicklung.[192] Diese Archetypen bestehen auch heute noch,[193] etwa in der romantischen Authentizitätskultur und der modernen Ästhetik,[194] die von sinnlichen Wahrnehmungen und Erfahrungen geprägt ist, wie Foucault die „Wahrheit des modernen Subjekts“ beschreibt.[195] In der modernen Literatur und im Film wird der Wassermann als eine Figur inszeniert, die Singularität und Subjektivität miteinander verknüpft und dabei tradierte Vorstellungen von Männlichkeit unterläuft. Er verkörpert elementare Begierde und Leidenschaft und entzieht sich zugleich den Zwängen gesellschaftlicher und familiärer Ordnung. In lyrischen Darstellungen erscheint er oft als verfließender Geliebter ohne feste Gestalt und wird mit Ideen von Authentizität und unverfälschter Wahrheit verknüpft. Die

---

nach den altägyptischen Unterweltsbüchern. In: Joachim Hamm und Jörg Robert (Hg.): Unterwelten. Modelle und Transformationen. Würzburg 2014, S. 28.

190 Vgl. Jacobi, Jolande: Die praktische Anwendung der Lehre Jungs. Animus und Anima. In: Ders.: Die Psychologie von C. G. Jung. Eine Einführung in das Gesamtwerk, mit einem Geleitwort von C. G. Jung. Frankfurt am Main 1978, S. 116–124.

191 Vgl. Franz: Der Animus, der innere Mann in der Frau. In: Jung, Carl Gustav und Marie-Louise von Franz (Hg.): Der Mensch und seine Symbole. Olten 1968, S. 189–194.

192 Vgl. Jung, Carl Gustav: Zugang zum Unbewussten. In: Jung, Carl Gustav und Marie-Louise von Franz (Hg.): Der Mensch und seine Symbole. Olten 1968, S. 20–105, hier S. 93.

193 Vgl. Henderson, Joseph Lewis: Der moderne Mensch und die Mythen. In: Jung, Carl Gustav und Marie-Louise von Franz (Hg.): Der Mensch und seine Symbole. Olten 1968, S. 106–159, hier S. 106.

194 In der Romantik bekommen die Dingwelt und die Erfahrungswelt des Subjekts ihre Einzigartigkeit. Vgl. Reckwitz, Andreas: Die Moderne zwischen der sozialen Logik des Allgemeinen und des Besonderen. In: Ders.: Die Gesellschaft der Singularitäten. Zum Strukturwandel der Moderne. Berlin 2017, S. 27–110, hier S. 99.

195 Vgl. Müller, Sabine: Verkehrende Praktiken vertiefter Kollektivität: Brecht und Benjamin, Kafka und Schönlank. In: Dorothee Kimmich und Sabine Müller (Hg.): Tiefe. Kulturgeschichte ihrer Konzepte, Figuren und Praktiken. Berlin/Boston: De Gruyter 2020, S. 267–290, hier S. 276–281f.

Begegnung mit ihm markiert die Grenze von Sprache und Erfahrung und konfrontiert Intuition und Rationalität. In Kolmars *Meerwunder* löst sich das lyrische Ich im Wasser auf, während *Garten im Sommer* eine resignative Verschiebung der Figuren in einen Raum des Anderen reflektiert. Auch filmische Adaptionen wie *Der Schrecken des Amazonas* und *Das Flüstern des Wassers* zeichnen den Wassermann als eine ambivalente Figur zwischen Bedrohung und Anziehung.

4.3.1 Der Wassermann als verfließender Geliebter in Kolmars Gedichten

Gertrud Kolmar (1894–1943) zählt zu den bedeutendsten deutsch-jüdischen Dichterinnen und Schriftstellerinnen. Ihre Gedichte zeichnen sich durch schwer entschlüsselbare Landschaftsbilder aus, die als komplexe dichterische Verarbeitung der eigenen Befindlichkeit in bestimmten Momenten zu verstehen sind. In der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts finden sich bei vielen deutsch-jüdischen Autorinnen Reflexionen über innere Zerrissenheit – ein Thema, das auch Kolmars Werk prägt. Sie definiert sich nicht als „die Eine", sondern als „die Andere", und in ihren Liebesneigungen tritt das authentische Gefühl in den Vordergrund.[196] Für Kolmar ist das Gedicht Ausdruck eines umfassenden Lebensgefühls, das Leiden und Freude, eigenes und fremdes Erleben sowie Körper und Geist einschließt.[197] Im Folgenden werden zwei ihrer Gedichte analysiert, in denen der Wassermann als Hauptfigur und dämonischer Liebhaber erscheint: *Meerwunder* (1934) und *Garten im Sommer* (1937). Während das erste Gedicht als Liebesgedicht mit naturmythischem Hintergrund erscheint, kreist das zweite um Gestalten des Übergangs. Kolmar entwirft damit eine Utopie gelingender Vereinigung an der Grenze zwischen Wirklichkeit und Dichtung, zwischen sinnlicher Wahrnehmung und Phantasma.[198]

In ihren Gedichten steht häufig die unerfüllte, sehnsüchtige Liebe im Zentrum, wobei das Verlangen des lyrischen Ichs als dämonisch, von Lust und Schmerz durchdrungen erscheint. In *Verwandlungen* aus dem Zyklus *Mein Kind* (1927–1932) etwa wird die leidenschaftliche, raubtierhafte Begierde sprachlich eindringlich gestaltet.[199] Nur über die Sprache gelingt es der

---

[196] Vgl. Heimann, Friederike: Beziehung und Bruch in der Poetik Gertrud Kolmars. Verborgene deutsch-jüdische Diskurse im Gedicht. Berlin 2012, S. 32–51.

[197] Vgl. Kayser, Rudolf: Das Lyrische Werk von Gertrud Kolmar. In: The German Quarterly. Vol. 33. Nr. 1 (1960), S. 1.

[198] Vgl. Damerau, Burghard: Männliches Bildnis. Gertrud Kolmars poetisches Bild eines Geliebten. In: Zeitschrift für Germanistik. Neue Folge. Vol. 11. Nr. 1 (2001), S. 117–130, hier S. 130.

[199] „Ich hing im Gebälke starr als eine Fledermaus, / Ich lasse mich fallen in Luft und fahre nun aus. / Mann, ich träumte dein Blut, ich beiße dich wund, / Kralle mich in dein Haar und sauge an deinem Mund." In: Kolmar, Gertrud: Verwandlungen. In: Dies.: Das lyrische Werk. Gedichte 1927–1937. Hg. v. Regina Nörtemann. Göttingen 2003, S. 261.

Dichterin, sich mit der Welt zu verbinden, wobei sie zugleich nach einem Zustand der Grenzenlosigkeit strebt, der dem Liebesgefühl gleicht.[200] Da sich die gesellschaftliche Welt des Mannes von der Frau abwendet, richtet das lyrische Ich seine Liebe auf Tiere und Pflanzen, Symbole einer unentfremdeten Existenz jenseits rationaler Weltordnung. So wird das erotisch-sexuelle Erleben häufig ins Naturhaft-Kosmische gesteigert, wie etwa im Liebesgedicht *Meerwunder*, in dem aus detaillierten Naturbeobachtungen visionäre Bilder hervorgehen. Metaphorische Verdichtungen ermöglichen den Sprung aus der Momenthaftigkeit, indem die Gegensätze der äußeren und inneren Welt zu einer neuen Einheit verschmelzen. Tiermotive verweisen dabei auf eine ursprüngliche, unverdorbene Ordnung, die im Kontrast zur barbarisch werdenden Kultur des nationalsozialistischen Deutschlands steht.[201] Daher eröffnen mythologische und exotische Bilder poetische Gegenwelten, die utopische Perspektiven auf ein anderes Leben andeuten, ohne dessen Verwirklichung zu behaupten.

Das naturmythische Gedicht *Meerwunder* ist Kolmars letztes Gedicht aus dem Zyklus *German Sea* und entstand vermutlich 1934. Es umfasst acht fünfzeilige Strophen und folgt dem Reimschema „abaab“, einer Variation des Kreuzreims. In einer rückblickenden Perspektive schildert das lyrische Ich die Empfängnis eines „zarten, wunderbaren“ Kindes mit „grünen Augensternen“ vom Wassermann. Bereits die Eingangsszene ist von metaphorischer Dichte und Außergewöhnlichkeit geprägt.[202] Hier wird eine wilde Landschaft als Ursprungsort des Kindes imaginiert, der sich in der zweiten Strophe in eine ruhigere Szenerie wandelt: Das nächtliche Beieinanderliegen von Ich und Wassermann in einem Kahn auf dem Wasser wird bildhaft beschrieben. Die grüne, verwehte Algenmähne des Wassermanns erscheint wie eine „stumme Melodie“. Die „Brust des Mannes“, ein in Kolmars Werk wiederkehrendes Motiv, wird oft mit einem „Felsen“ verglichen und trägt eine ambivalente Bedeutung: Die Massigkeit steht einerseits für Brutalität, andererseits für eine ruhende Sensibilität. In diesem Mannsbild spiegelt sich das Unverständnis zwischen den Geschlechtern; zugleich dient der Vergleich der Verklärung des Geliebten.[203]

Die Zeitstruktur des Gedichts ist rückblickend: Das lyrische Ich erinnert sich an die nächtliche Begegnung mit dem Wassermann, der um Mitternacht den Meeren entsteigt. Sein „eisig blanker“ und „triefend kühler“ Leib entspricht dem typischen Bild des Wassermanns, das durch Kälte, glänzende Farben und herabtropfendes Wasser geprägt ist. Die als attraktiv

---

[200] „Ich locke mit roten Früchten, draus meine Lippen gemacht, / Und bin eine kleine Speise in einem Becher von Nacht.“ In: ebd.

[201] Vgl. Damerau: Männliches Bildnis, S. 122.

[202] „Erbrausten salzige Wasser in Zisternen, / Elmsfeuer funkelten aus Hoflaternen, / Und Nacht trug den Korallenring.“ In: Kolmar: Meerwunder. In: Dies.: Das lyrische Werk, S. 488.

[203] Vgl. Damerau: Männliches Bildnis, S. 121.

empfundene Kälte verweist auf einen Schutzmechanismus, der aus schmerzhaften Erfahrungen hervorgegangen ist – ein Motiv, das auch im Gedicht *Verwandlungen* erscheint, wo sich das Ich als Fledermaus imaginiert, deren nächtlicher Jagdflug in die kalte Distanz mündet.[204] Besonders in der Nacht erschließen sich dem lyrischen Ich die Sprache der Tiere und Pflanzen; die Grenzen zwischen den Dingen und der poetischen Sprache beginnen zu verschwimmen. So entsteht eine magische Realität, in der die Natur als freundliche Zeugin der Begegnung erscheint. Die mittleren Strophen stehen im Kontrast zueinander: Während die vierte eine zeremonielle Stimmung im Stil einer Hochzeitsfeier evoziert, thematisiert die fünfte das Heimweh. Diese Spannung folgt dem Muster traditioneller Wassermannslieder, doch bleibt die Szene der Trennung ausgespart; das lyrische Ich verweilt mit dem Wassermann in einer traumhaft ungestörten Naturwelt. In der vierten Strophe dient die Synästhesie der Intensivierung der poetischen Bildlichkeit: „Seejungfern" tanzen, „wilde Harfen" klingen aus der Ferne, das Leinen duftet nach Meer. Im silbernen Mondlicht erstrahlt der „Perlmutterglanz" der Schuppenschwänze von Meerestieren und Wassermann. So verdichten sich die Sinneseindrücke zu einer märchenhaft-surrealen Atmosphäre, die Erinnerung und Wirklichkeit verschwimmen lässt und das lyrische Ich in eine mythische Gegenwelt entführt.

Von der sechsten bis zur letzten Strophe richtet sich das lyrische Ich an ein Du. Die zunehmend metaphorische Sprache beschreibt die Verschmelzung des Ichs mit der Unterwasserwelt. Naturbilder wie „Tierblumen aufgebrochen", „Adlerrochen zucken" und „Olivenschnecke kriecht" erzeugen eine sinnliche Atmosphäre und symbolisieren erotische Erfahrungen sowie die tiefe Verbundenheit von Seele und Natur.[205] Anschließend verscheuchen die „blass-beryllnen Augen" des Wassermanns die gekrönten Nattern; Meerestiere springen schimmernd empor. Die Bewegung des Wassers, durch den Wassermann ausgelöst, durchbricht die Stille der Oberwelt.[206] Die Metaphorik intensiviert die emotionale und visuelle Dichte des Gedichts. Die letzte Strophe gehört der imaginären Sphäre an, in der das lyrische Ich sich als Wasserwesen begreift. Durch die Anapher verstärkt sich der Eindruck einer überwältigenden, allumfassenden Erfahrung.[207] *Meerwunder* drückt die Faszination für die ursprüngliche Unterwasserwelt aus, wobei die ersehnte Geburt des Kindes als unerfüllte Sehnsucht erscheint. In Kolmars Gedichten kreisen die Verszeilen häufig um das verlorene Kind und den gescheiterten Traum einer deutsch-jüdischen Symbiose.[208] Der thematisierte

---

[204] Vgl. ebd., S. 125.

[205] „The erotic intent of this love poetry, expressed in its rich floral and animal imagery, attests to the intimacy existing between the soul of this poetess and the earth." In: Blumenthal, Bernhardt G.: Gertrud Kolmar. Love's Service to the Earth. In: The German Quarterly. Vol. 42. Membership Issue (1969), S. 485–488, hier S. 485.

[206] „An Wogenkämmen sprühte blaues Leuchten / Wie aus dem Rabenhaar der Nacht." In: Kolmar: Meerwunder, S. 489.

[207] „Und alle Winde küßten meine Lider, / Und alle Wälder stürzten in mich nieder, / Und alle Ströme mündeten in mir." In: ebd.

[208] Vgl. Heimann: Beziehung und Bruch in der Poetik Gertrud Kolmars, S. 169f.

Verlust verweist auf Kolmars eigene unerfüllte Mutterschaft, die mit dem 1916/1917 erzwungenen Schwangerschaftsabbruch zusammenhängt.[209]

Auch in *Garten im Sommer* wird das Motiv des verlorenen Kindes aufgegriffen. Drei Jahre nach *Meerwunder* entstanden, gehört das Gedicht dem Zyklus *Welten* an und bildet zwischen *Die alte Frau* und *Das Opfer* eine lichte Insel inmitten existenzieller Bedrängnisse.[210] In freier Form entfaltet sich eine Landschaft, deren düstere Grundstimmung bereits in den Anfangsversen anklingt: Ein absterbendes Blatt sinkt in einen „umsponnenen Weiher" und verweist auf die Vergänglichkeit des Lebens, zugleich aber auf die stille Schönheit der Natur. Das lyrische Ich bewegt sich an der Grenze zwischen Land und Wasser. Die innere Dynamik des Gedichts spiegelt sich in seiner Struktur: Die erste Strophe zentriert sich auf den Garten, in der zweiten weitet sich der Bereich des Wassers zunehmend aus. Mit der dritten Strophe rückt das „weltversunkene Schloss", gesehen vom Ufer aus, ins Zentrum der Wahrnehmung, ehe schließlich das Wasser die Szenerie vollständig übernimmt.

„Tanz und Traum" prägen die erste Strophe: Das lyrische Ich fordert ein Du zum Mitgehen auf, während sich Raum- und Zeitebenen traumartig durchdringen. In der feucht-hauchenden Natur wird das Gras zur kühlenden Zärtlichkeit für die „fiebrigen Zehen". Der Garten erscheint als imaginärer Raum dichterischer Entgrenzung, wobei die Jahreszeit zwischen spätsommerlicher Fülle und herbstlicher Vergänglichkeit oszilliert. Mit dem Bild der Pfauenaugen und des Trauermantels, die taumelnd an verrotteten Früchten saugen, kippt die Stimmung ins Melancholische: Schönheit und Verfall verschmelzen.[211] Das Ich sucht im Du eine Antwort auf die existenzielle Erschütterung – vergeblich, denn das Du bleibt ohne Erwiderung. Angesichts der herbstlichen Vergänglichkeit überrascht die Rose als Symbol der Liebe und künstlerischen Entfaltung. Das „knospende Gefühl" des lyrischen Ichs markiert eine Versenkung in die Innerlichkeit.[212] Im Traum erscheint der Geliebte.[213] Die Verse erinnern an Rilkes zweite Duineser Elegie,[214] in der Liebeserfüllung als paradoxes Erlebnis erscheint: In

---

[209] Vgl. Eichmann-Leutenegger, Beatrice: Gertrud Kolmar. Leben und Werk in Texten und Bildern. Frankfurt am Main 1993, S. 21.

[210] Vgl. Heimann: Beziehung und Bruch in der Poetik Gertrud Kolmars, S. 59–93.

[211] „Weiß du noch: all die Pfauenaugen, so viele, die an den / abgefallnen, verrotteten Früchten sogen und taumelten? / Und auch ein Trauermantel wehte, finsterer Sammet, gülden / umsäumt, blau beperlt..." In: Kolmar: Garten im Sommer. In: Dies.: Das lyrische Werk, S. 532.

[212] Vgl. Heimann: Beziehung und Bruch in der Poetik Gertrud Kolmars, S. 110.

[213] „Was blickst du auf einmal seltsam mich an und lächelst? / War ich bleich schimmernd in Mitternächten dir / berauschender Kelch? / Dir Milch, dir Wein, goldbrauner Malaga, rubinenes / Kirschwasser? / Schweig'. Ich lege die atmende Hand auf deine Lippen..." In: Kolmar: Garten im Sommer, S. 532f.

[214] „Liebende, seid ihrs dann noch? Wenn ihr einer dem andern / euch an den Mund hebt und ansetzt –: Getränk an Getränk: / o wie entgeht dann der Trinkende seltsam der Handlung." In: Rilke, Rainer Maria: Duineser Elegien. Die zweite Elegie.

der Vereinigung verliert sich die Individualität.[215] Auch hier bleibt die erhoffte Erwiderung des Du aus, während die Träume der Bienen die Vision eines Kusses evozieren.

In der zweiten Strophe folgt die Ernüchterung bei Tagesanbruch: Das lyrische Ich steht einsam am Ufer eines vereisten Weihers. Die kühle Farbgebung aus Blau und Grün, die reglose Versteinerung der Landschaft und das scharfe Sirren des Windes markieren eine Zäsur. Was zuvor von Leben erfüllt war, erstarrt in künstlicher Unbewegtheit. Mit der Metapher der „Seejungfer“ wird erstmals eine Vision verwunschener Weiblichkeit angedeutet. Die in Metall und Glas verhärtete Welt erscheint lebensfeindlich; nur die Rückwendung zum Wasser verspricht noch Bewegung. Die melancholische Reflexion über Vergänglichkeit weicht einer Sehnsucht nach „Selbstauflösung“, in der das lyrische Ich einem abgründigen Eros willenlos verfällt.[216] Die dritte Strophe eröffnet mit der Anrede an das Du: Das Schneckenhorn, Attribut des Tritons, symbolisiert einen noch ungewissen Wert, der vom Du bestätigt oder verworfen werden könnte.[217] Das lyrische Ich lädt den Geliebten ein, auf einem offenen, von Röhricht umgebenen Fleckchen zu verweilen – einem bedrohten Zufluchtsort zwischen Licht und Dunkel. Die vormals gärtnerische Ordnung geht in wildwüchsige Natur über; das „weltversunkene Schloss“ und die rufende Ringeltaube stehen für Vergänglichkeit und Melancholie.[218] Der ins Innere verlagerte Verlust des Elysiums kündigt sich ebenso an wie das drohende Zerbrechen des kostbaren Schneckenhorns.

In der letzten Strophe taucht das Ich zum Grund des Wassers, wo das Unheimliche herrscht: Der Wassermann und der Schwan stehen für die Abkehr vom Menschlichen. Die Emotion des Ichs ist ins Frierende gesteigert.[219] Das Ich erkennt den Wassermann im Du, dessen archaische Männlichkeit das Dionysische, wilde Triebhaftigkeit und Lust verkörpert.[220] Der schweigende, betörende Wassermann, der zum Tanz unter den Wellen einlädt, ist eine geheimnisvolle Figur.[221] Der Wassermann verkörpert die Sehnsucht nach den Uranfängen des Meeres – lockend,

---

In: Ders.: Gedichte III. Mit Nachworten von Ulrich Fülleborn und Manfred Engel. Leipzig 2003, S. 179.

[215] Vgl. Fülleborn et al.: Nachwort, S. 300.

[216] In der Auflösung jeglicher Dialogizität spiegelt sich die narzisstische Selbstbezüglichkeit des lyrischen Ichs im Bild der Wellen. Vgl. Heimann: Beziehung und Bruch in der Poetik Gertrud Kolmars, S. 135f.

[217] „Sprich, bedeutet ein Schneckenhorn Gutes dem, der es / aufhebt? / Wenn du zweifelst, schenk’ ich’s der Flut.“ In: Kolmar: Der Garten im Sommer, S. 533.

[218] „Auch am Tor die mächtige Linde und ihre Ringeltaube, die / wieder mit dunkelndem Rucksen ruft.“ In: ebd.

[219] „Gehst du jetzt...soll ich schon folgen? Führ’ mich; ich / friere...ich fürchte... / Bis zu den Mummeln, dem gelben Leuchten, möchte ich / schwimmen.“ In: ebd., S. 534.

[220] Vgl. Heimann: Beziehung und Bruch in der Poetik Gertrud Kolmars, S. 155.

[221] „Sieh’, der Flausch deiner Brust wuchert algenhaft, und ich / weiß: der Wassermann bist du. / Und ich weiß: unzählige Schätze, Seesilber, Schlämmgold, / häufst du tief in verborgenen Kammern unter dem / Wasser, der Erde.“ In: Kolmar: Garten im Sommer, S. 534.

furchterregend und letztlich verderblich. „Seesilber“ und „Schlämmgold“ stehen für die vom Makel befreite Lauterkeit im Grund des Wassers und spiegeln einen Reinigungsprozess wider. Der Wassermann erscheint nicht nur als „Verächter der menschlichen Ordnung“, sondern auch als „Bewahrer des Ewigen“, etwa als Hüter verstorbener Seelen. Ohne feste Gestalt verkörpert er den elementaren dionysischen Geist als Mann aus Wasser oder wässrige Erscheinung. Die Schwelle zur Unterwelt bewacht ein „schwerer, schnauzbärtiger Wels“ – Sinnbild für träge, konventionelle Männlichkeit. Das Mädchen, das sich dem anarchischen Wassermann hingibt, verletzt Vaterrecht und gesellschaftliche Normen: Ihre „Liebesleidenschaft“ führt zu einer tabuisierten sexuellen Verbindung. So tritt der Antagonismus zutage: Die erotische, befreiende Kraft der Unterwasserwelt steht der erstarrten patriarchalen Ordnung gegenüber.[222]

Das Begehren nach den Schätzen des Wassermanns ist jedoch von der Angst begleitet, familiäre Bindungen zu verlieren. Schließlich bleibt er eine unterweltliche, verfließende Gestalt. Das „Beben“ zeigt die Erregung des Ichs, das sich dem Abgründigen unter Wasser zuwendet.[223] Die Empfängnis eines Wassermannskinds eröffnet zwar eine neue Zukunft, bleibt jedoch ein Phantasma: Der Konjunktiv „wenn“ markiert, dass dieses Kind nicht mehr in die symbolische Ordnung eingegliedert werden könnte. Hoffnung und Resignation verbinden sich. Ironisch wird der Wassermann als „Spötter“ bezeichnet, der vom lyrischen Ich fordert, Zwillinge wie Kastor und Polydeukes zu gebären[224] – eine Anspielung auf Leda, die vom Schwan überwältigt wurde.[225] Auch hier zeigt sich eine asymmetrische Beziehung: Das Ich wird vom Begehren des Du überwältigt und stellt die Begegnung als mögliche Zwangsgewalt infrage, anstatt sie als „liebliche Fabel“ zu deuten. In *Garten im Sommer* thematisiert Kolmar das Scheitern eines elementaren Begehrens. Das lyrische Ich bleibt am Ende vereinzelt zurück, da das Du sich als übermächtige, göttliche Instanz entzieht. Die Suche nach dem „Eigenen“ führt in die Tiefe eines archaischen, unsagbaren Bereichs. Der Wassermann symbolisiert zugleich die Verheißung und die Unmöglichkeit erfüllter Bindung jenseits gesellschaftlicher Normen. In dieser poetischen Konstellation spiegelt sich Kolmars eigene Erfahrung einer unerreichbaren deutsch-jüdischen Identität. Die rettende Utopie bleibt im Bereich der Fabel verhaftet.

---

[222] Vgl. Heimann: Beziehung und Bruch in der Poetik Gertrud Kolmars, S. 162f.

[223] „Du, ich bebe... / Wenn ich empfinge: mein Kind trüge Schwimmhäute / zwischen Fingern und Zehn, trüge Muscheln und / Wasserlinsen seltsam in immer triefenden Haaren.“ In: Kolmar: Garten im Sommer, S. 534.

[224] „Flüsterst du scherzend, ich müßte dir Zwillingsknaben, / Kastor und Polydeukes, gebären, weil ihrer königlichen / Mutter Name mich schmückt?“ In: ebd.

[225] Diese Geschichte wird auch in Rilkes Sonett *Leda* thematisiert. Vgl. Rilke, Rainer Maria: Leda. In: Ders.: Gedichte III. Mit Nachworten von Ulrich Fülleborn und Manfred Engel. Leipzig 2003, S. 86.

4.3.2 Der Amphibienmensch im Film: Märtyrer und Katharsis

Der 3D-Film *Der Schrecken vom Amazonas* (1954) bildet den ersten Teil einer Trilogie um das letzte klassische Universal-Monster, den Kiemenmenschen.[226] Ihm folgten *Die Rache des Ungeheuers* (1955) und *Das Ungeheuer ist unter uns* (1956). Während Jack Arnold die Regie der ersten beiden Filme führte, übernahm John Sherwood die Inszenierung des abschließenden Teils. Die Gestalt des Wassermanns, auf die der Kiemenmensch zurückgeht, ruft ein Unbehagen hervor und evoziert Empfindungen von Verdrängung und Rätselhaftigkeit. Im Mittelpunkt des Films steht eine wissenschaftliche Expedition, die in einem Seitenarm des Amazonas auf das amphibische Wesen stößt, das bald zur tödlichen Bedrohung für die Beteiligten wird. In einer ikonischen Szene entführt der Kiemenmensch die Protagonistin in seine Unterwasserhöhle – ein Motiv, das an *King Kong* erinnert und die Tradition von *Die Schöne und das Biest* fortsetzt.[227] Marilyn Monroe äußerte einst Mitleid mit der Kreatur und bemerkte, sie wolle lediglich geliebt werden.[228] Insgesamt lässt sich der Kiemenmensch als Teil der Vielzahl bedrohlicher Monstergestalten der 1950er Jahre begreifen, die als Ausdruck der Ängste und Verunsicherungen dieser Epoche gelten.

Die paranoide Stimmung der 1950er Jahre resultierte aus der Verunsicherung durch die Macht der Atombombe und neue Ängste vor der Sexualität. Nach Hendershot verband die Nachkriegszeit apokalyptische und sexuelle Fantasien miteinander. Auch *Der Schrecken vom Amazonas* spiegelt diese Metaphorik: Der Kiemenmensch symbolisiert sowohl die Angst vor dem Atomkrieg als auch die Krise der Maskulinität.[229] Die erotische Aufladung der Atombombenthematik verweist auf die enge Verknüpfung von Tod und Sexualität und verdeutlicht, wie kollektive und individuelle Paranoia aus sexueller Irritation erwachsen konnten. Trotz seines Status als „B-Movie“[230] ist dieser Film keineswegs unseriös: Horrorfilme zählen zu den ältesten und beständigsten kulturellen Erzählformen, da sie tief in das menschliche Unbewusste greifen.[231] Der Kiemenmensch weckt Mitgefühl, weil er verdrängte Anteile der Psyche – Angst, Einsamkeit, Hässlichkeit – sichtbar macht.[232] In ikonischen

---

[226] Vgl. Grant, Keith Barry: 100 American Horror Films. London 2022, S. 51.

[227] „All the successful monster movies, from King Kong on down, have the beautiful girl that the monster finds attractive. […] it's ‚Beauty and the Beast.'“ In: Milano, Roy: Monsters. A Celebration of the Classics from Universal Studios. New York 2006, S. 155.

[228] Vgl. Banner, Lois W.: The Creature from the Black Lagoon. Marilyn Monroe and Whiteness. In: Cinema Journal 47, Nr. 4 (2008), S. 4–29, hier S. 5.

[229] Vgl. Hendershot, Cyndy: The Bomb and Sexuality. Creature From the Black Lagoon and Revenge of the Creature. In: Literature and Psychology. 45(4) (1999), S. 74–89.

[230] Vgl. Müller, Jürgen: Movies of the 50s. Köln 2018, S. 245–247.

[231] Vgl. McConnell, Frank: The Science of Fiction and the Fiction of Science. Collected Essays on SF Storytelling and the Gnostic Imagination. Jefferson, North Carolina 2009, S. 18–28, hier S. 19.

[232] Vgl. O'Meara, Mallory: The Lady from the Black Lagoon. Hollywood Monsters and the Lost Legacy of Milicent Patrick.

Szenen wie dem Schwimmen unter Kay verkörpert er das Unheimliche und ermöglicht eine emotionale Katharsis. Indem er zugleich fremdartig und anziehend erscheint, wird er zu einer Projektionsfläche für die Identifikation der Rezipienten. Der Wassermann symbolisiert sowohl rassifizierte Rebellion als auch eine alternative, sanfte Maskulinität. Dem Film liegt der Gegensatz von Reinheit und Monstrosität zugrunde, ähnlich wie in *King Kong*, wo weiße Frauen als Besitz weißer Männer erscheinen.[233] Im Gegensatz zu anderen männlichen Figuren wirkt der Wassermann durch seine Sanftheit und Zärtlichkeit besonders sympathisch.[234] Seine Angriffe resultieren nicht aus Bosheit, sondern aus der Verteidigung seines Lebensraums; seine eigentliche Sehnsucht gilt der Liebe.

Der Kiemenmensch kann als Antwort auf die Krise der Maskulinität in den 1950er Jahren gelesen werden.[235] Diese Problematik zeigt sich an der dreieckigen Beziehung zwischen Kay, David und Mark. Beide Männer verkörpern heroische Männlichkeitsideale, jedoch in gegensätzlichen Ausprägungen: Mark erscheint aggressiv und dominant, während David intellektuell und zurückhaltend wirkt. Für Mark stellt der Wassermann lediglich eine Ressource dar, die materiellen Gewinn verspricht.[236] Davids anhaltende Faszination für die Kreatur, die im Film positiv dargestellt wird, ist für Mark hingegen unverständlich.[237] Davids Angst vor Bindung wirft wiederum Zweifel an seiner Maskulinität auf. Seine Weigerung, Kay zu heiraten, macht ihn zu einer ambivalenten Figur. Dennoch wird seine emotionale Unreife im Film nicht kritisiert; vielmehr erscheint er als Spiegelbild des Kiemenmenschen – einer Kreatur, die als Relikt aus einer fernen Vergangenheit gilt. In den 1950er Jahren spiegelte sich die Angst vor weiblicher Sexualität in der Debatte um vorehelichen Geschlechtsverkehr wider; weibliche Jungfräulichkeit und Keuschheit wurden gesellschaftlich idealisiert, was Frauen in ein Dilemma stürzte.[238] In diesem Kontext lässt sich der Kiemenmensch als fantastisches Objekt und mögliche Lösung individueller sexueller Konflikte deuten. Während Frauen mit veränderten Genderrollen ringen, diskutieren Männer über weibliches Begehren, und traditionelle Modelle hegemonialer Männlichkeit verlieren an Bedeutung. Der Kiemenmensch repräsentiert eine alternative Richtung der Evolution und bietet eine Antwort auf die sexuelle Krise.[239] Die Projektion einer moralischen, empathischen Kreatur, die zugleich als Metapher

---

New York 2019, S. 374–378, hier S. 378.

[233] Vgl. Banner: The Creature from the Black Lagoon, S. 6.

[234] „The ‚creature from the black lagoon' inside of him only needed to be loved, while he needed to realize that his gentleness was attractive to women." In: ebd., S. 21.

[235] Vgl. Hendershot: The Bomb and Sexuality, S. 77–79.

[236] Vgl. Grant: 100 American Horror Films, S. 52.

[237] Vgl. Heffernan, Kevin: Ghouls, Gimmicks and Gold. Horror Films and the American Movie Business, 1953–1968. London 2004, S. 36–42, hier S. 40.

[238] Vgl. Hendershot, S. 79.

[239] „[…] a gill-man who is aggressive only to enemies, who respects women, and who, because of his aquatic life, does not

für Sexualität fungiert, ermöglicht eine symbolische Bewältigung der Angst vor Atomkrieg und gesellschaftlichem Umbruch.

> Riesman also sees the fear of the dehumanization of sexuality as a factor producing anxiety among the lonely crowd. For Riesman sexuality is a last resort, […] The creature […] embodies sexuality made monstrous, made non-human due to the conformity of an anxiety-ridden society facing the threat of nuclear war. On the other hand, he is […] personal answer […] others are looking for. He restores emotion, sensitivity, and sexuality to an apathetic age.[240]

Der Auftritt des Kiemenmenschen erscheint als fremdes Zeichen und als Projektion mörderischer sexueller Spannung. Gleichzeitig bringt seine Erscheinung die Handlung zum Höhepunkt.[241] Im Hintergrund der dreieckigen Beziehung zwischen Kay, David und Mark steht das Thema der Maskulinität; der Besitz von Kay dient lediglich als Strategie. Das eigentliche Problem besteht darin, welche Form von Männlichkeit die Kultur akzeptiert. Nachdem die Figuren in den Lebensraum des Kiemenmenschen eingedrungen sind, wird die Rivalität offen sichtbar. Um die Blockade am Ausgang zu beseitigen, übernimmt David die Rolle des Anführers und taucht gemeinsam mit Mark ins Wasser. In diesem Moment wird die Machtverlagerung bestätigt: Während Mark von der Kreatur überwältigt wird, ergreift David die Harpune – ein Symbol der Macht. Dadurch erreicht er sexuelle und psychische Reife. Der entscheidende Test für David ist jedoch die direkte Konfrontation mit der Kreatur: Er folgt ihr, nachdem sie Kay vom Schiff in ihre Unterwasserhöhle entführt hat. Diese Szene enthält archetypische Elemente, da sie eine nächtliche Reise in das Labyrinth symbolisiert.

Der zweite Teil der Reise spielt am Amazonas. Am Ende dieser Überfahrt erwartet die Expeditionsteilnehmer eine grausame Entdeckung: der Tod der beiden indianischen Mitarbeiter. Aus der Perspektive der Kreatur wird deutlich, welche Konsequenzen die menschliche Grenzüberschreitung nach sich zieht. Durch die 3D-Technik wird ein Perspektivenwechsel ermöglicht: Bereits in der Anfangsszene wird der explosive Effekt des Urknalls visualisiert, indem Steine scheinbar aus der Leinwand auf die Zuschauer zuschießen.[242] Auch der erste Angriff des Amphibienwesens wird aus seiner Perspektive gezeigt, wobei seine Kralle an das

---

build nuclear weapons and threaten to destroy the planet. […] Kay's eroticization of the creature through wistful looks […]" In: Hendershot: The Bomb and Sexuality, S. 81.

[240] Ebd., S. 83.

[241] „[…] he is a realization of the psychic violence of phallus itself. He is a gill man, a man-fish, a dweller in the aboriginal bath of the world's youth, a rigid swimmer in the generative fluid. […] one of the most recognizable, memorable of monsters." In: McConnell: The Science of Fiction and the Fiction of Science, S. 21.

[242] Vgl. Telotte, J. P.: Making Tele-Contact: 3-D Film and The Creature from the Black Lagoon. In: Extrapolation. A Journal of Science Fiction and Fantasy. 45(3) (2004), S. 294–304.

Fossil in der Eröffnungsszene erinnert.[243] Als die Protagonisten ins Wasser abtauchen, lauert die Kreatur in einer Grotte. Die Lichtverhältnisse erzeugen eine Atmosphäre, die an die unermessliche Weite des Meeres erinnert. Nachdem der Kiemenmensch in einem Netz gefangen wurde, gelingt ihm die Flucht: Er hinterlässt ein Loch, das sowohl die Tiefe als auch die bedrohliche Verbindung zu den Wasserbewohnern symbolisiert und die Frage nach der Art der Kreatur aufwirft. Die Unterwasserhöhle verbindet die beiden Welten von Land und Wasser. Der Film endet mit dem Versinken der Kreatur in die Tiefe.[244]

Der Kiemenmensch besitzt im Film eine potenzielle Überlegenheit gegenüber den Menschen, die als destruktiv und gleichgültig erscheinen. Auf den ersten Blick wirkt seine Existenz, als letzter Überlebender einer längst ausgestorbenen Spezies, bedrohlich. Er verkörpert jedoch Geheimnisse, die in Form von Einfalt und Unschuld in ungestörter Abgeschiedenheit existieren. In diesem Sinne ist er von Natur aus ein Kind.[245] Als Reaktion auf Marks Invasion und Angriff betritt er das Boot und zieht ein Besatzungsmitglied in den Amazonas. Er kämpft nur, wenn er gestört wird. Tatsächlich sind die Menschen die Eindringlinge, die seinen Lebensraum verletzen. In der zweiten Episode erklärt Lukas, dass der Kiemenmensch überlebt hat, weil er stärker als die Evolution sei und die Lebenskraft verkörpere.[246] In der letzten Episode *The Creature Walks Among Us* wird er sogar ins Feuer gesetzt, um ihn nach dem Vorbild der Menschen umzugestalten: Er verliert seine Kiemen und erhält Lungen. Eine Rückkehr ins Meer würde nun nicht sein Überleben, sondern seinen Tod bedeuten.[247] In der Trilogie erscheint der Kiemenmensch als Opfer. Alles, was er tut, dient lediglich der Verteidigung und dem Schutz seines Lebensraums.[248]

Der Schrecken vom Amazonas vereint Elemente aus Science-Fiction und Horror. Die daraus entstandene Trilogie wurde zu einer Ikone der Popkultur; sie kritisiert den Glauben, die Wissenschaft könne die Natur vollständig verstehen, beherrschen und transformieren. Der Kiemenmensch steht sinnbildlich für den fortbestehenden Primitivismus im Menschen. Im Verlauf der Handlung wird er zum Märtyrer der Kräfte des wissenschaftlichen Rationalismus

---

[243] Vgl. Arnold, Jack: Creature from the Black Lagoon [Film]. Die USA: Universal International Picture, 1954, 00:11:25.

[244] „The final scenes in the Creature's caves and grotto contain the film's most atmospheric touches: subtle lighting, craggy, twisted sets, and a pervasive mist reminiscent of the most haunting Golden Age landscapes. […] creating a surreal sense of distortion […]" In: Weaver, Tom: Universal Terrors. 1951–1955. Eight Classic Horror and Science Fiction Films. Jefferson, North Carolina 2017, S. 206.

[245] Vgl. Milano: Monsters. A Celebration of the Classics from Universal Studios, S. 154.

[246] Vgl. Verevis, Constantine: Bizarre Love Triangle. The Creature Trilogy. In: Claire Perkins und Constantine Verevis (Hg.): Film Trilogies. New Critical Approaches. Hampshire 2012, S. 68–87, hier S. 77.

[247] Vgl. Neibaur, James L.: The Monster Movies of Universal Studios. Lanham 2017, S. 171–192, hier S. 189f.

[248] „[…] the Creature in his Amazonian paradise is Beauty and humankind is the Beast. Humankind is the interloper." In: Milano: Monsters. A Celebration of the Classics from Universal Studios, S. 155.

und der unternehmerischen Gier, die kulturelle Institutionen und das psychische Leben der Nachkriegszeit prägten. [249] Heffernan verweist zudem auf eine implizite koloniale Hierarchie.[250] Kays implizite Zurückweisung der beiden Männer offenbart das Scheitern der Maskulinität der 1950er Jahre. Der erotisierte Kiemenmensch erscheint als Ausweg aus dieser Gender-Krise: primitiver und zugleich feinfühliger.[251] Der Kiemenmensch ist ebenso fasziniert von der Menschenfrau, wie er über die menschliche Invasion verärgert ist. Er erscheint als Überlebender einer räuberischen, primitiven Welt und versucht unter Wasser, Kays Knöchel zu berühren. In dieser Szene und in der späteren Begegnung mit Kay durchläuft er eine bedeutende Entwicklung, die beim Publikum Sympathie und Identifikation hervorruft. Während der Kiemenmensch in den ersten beiden Filmen Sexualität und die Angst vor dem Atomkrieg verkörpert, wird er in der letzten Episode der Trilogie zum Opfer menschlicher Brutalität.[252] Hier offenbart sich eine postnukleare Warnung: Wissenschaftliche Eingriffe in die Natur bergen immer das Risiko, unkontrollierbare Kräfte zu entfesseln.[253] Insgesamt zeigt sich das fragile Verhältnis zwischen Natur und Mensch.[254]

Guillermo del Toro bezeichnete in Interviews den Film *Der Schrecken vom Amazonas* als zentrale Inspirationsquelle für *The Shape of Water*.[255] In seiner Adaption jedoch verleiht er der Beziehung zwischen dem Kiemenmenschen und der menschlichen Protagonistin eine neue Wendung: Elisa, eine stumme Frau, kommuniziert mittels Gebärdensprache – eine Fähigkeit, die sie dem Amphibienwesen ebenfalls vermittelt. Zwischen den beiden entwickelt sich eine einvernehmliche Liebesbeziehung. Anders als im Vorbild geht es hier nicht um die Entführung einer Frau, sondern um eine poetisch-fantastische Geschichte mit politischen Untertönen. Der Amphibienmensch erscheint dabei als kindlich-unbedarftes Wesen, während in der Figur des Richard Strickland Intoleranz, staatliche Gewalt und toxische Männlichkeit kulminieren.

---

[249] Vgl. Verevis: Bizarre Love Triangle, S. 68–71.

[250] „[…] apology for colonialism […] The white scientists David, Mark and Kay occupy the highest rung of the evolutionary ladder, followed by the patrician Latin scientist Carl Maia […] and then finally by the gill-man himself.“ In: Heffernan: Ghouls, Gimmicks and Gold, S. 39f.

[251] Der Drehbuchautor Harry J. Essex beschreibt die Intention des Films so: „The whole idea was to give the Creature a kind of humanity – all he wants is to love the girl, but everybody's chasing him!“ Vgl. Verevis: Bizarre Love Triangle, S. 68

[252] Vgl. Verevis: Bizarre Love Triangle, S. 82.

[253] „[…] and watch as the Gill Man rapidly (and somewhat inexplicably) mutates into an air-breathing proto-human. […] the Gill Man (controversially) transformed from ‚fearsome and mysterious' monster to another kind of monstrosity […]“ In: ebd., S. 83.

[254] Der Produzent Alland mahnt: Die Natur lässt sich erforschen, aber nicht stören. Je mehr man sie angreift, desto wahrscheinlicher schlägt sie zurück. Vgl. Weaver: Universal Terrors, S. 169.

[255] Vgl. Garrels, Elizabeth Jane: Guillermo del Toro's The Shape of Water (2017): Trump Era Update of Cold War Creature from the Black Lagoon (1954) and Civil War Reckoning El laberinto del fauno (2006). In: Periphērica. Vol.1. Iss. 1 (2019), S. 11–35.

Eingebettet ist die Handlung in die Spannungen des Kalten Krieges – sie spielt unmittelbar vor der Kubakrise – und reflektiert zugleich rassistische Diskurse der amerikanischen Gesellschaft der 1960er Jahre.[256] Die Liebesgeschichte zwischen dem Wassermann und der Menschenfrau ist in ein krisenhaftes Zeitalter verlegt, in dem die Existenz des Menschen selbst infrage steht. Ursprünglich wird das amphibische Wesen von den Einheimischen als Gott verehrt, als es aus einem schlammigen Fluss gefangen wird. In den Händen westlicher Wissenschaftler verliert es jedoch jede Würde: Aufgrund seines dualen Atemsystems wird es zum Objekt biomedizinischer Forschung, insbesondere im Hinblick auf mögliche Anwendungen für die Raumfahrt – und dabei grausam misshandelt. Der Wassermann steht dabei symbolisch für den lateinamerikanischen Migranten, der an der Südgrenze der USA auf eine feindliche und ausbeuterische Gesellschaft trifft.[257]

In der Figurenkonstellation zeigen sich Parallelen zu *Der Schrecken vom Amazonas*: Kay ist zwar Wissenschaftlerin, wird im Film jedoch primär als sexuelles Objekt inszeniert.[258] Auch Elisa ist klug und reflektiert, doch bleibt ihr Einflussraum als stumme Reinigungskraft begrenzt. Dennoch bildet sie sich weiter – in ihrem Schweigen und im Widerstand. Bereits zu Beginn als „Prinzessin ohne Stimme“ bezeichnet,[259] erhält sie am Ende eine mythische Aufwertung: Gemeinsam mit dem Wassermann entzieht sie sich der repressiven Ordnung, um in seinem Unterwasserreich frei zu leben.[260] Im Unterschied zu den klassischen Tierbräutigam-Märchen, in denen der männliche Protagonist durch die Liebe einer Frau erlöst werden muss, bedarf der Wassermann in *The Shape of Water* keiner Erlösung. Beide Hauptfiguren – Elisa und das amphibische Wesen – sind marginalisierte, ambivalente Gestalten. Der Kiemenmensch wird ursprünglich als Gott verehrt, da er übernatürliche Fähigkeiten besitzt, etwa die Kraft, Wunden zu heilen. Elisa wiederum erinnert an Andersens Meerjungfrau: eine stumme Waise, als Baby am Flussufer gefunden, mit Narben am Hals, die sich am Ende des Films in Kiemen verwandeln – ein Hinweis auf ihre Zugehörigkeit zur Welt unter Wasser.[261] Sowohl Elisa als auch der Wassermann stehen symbolisch für Fremdheit und Andersartigkeit. Ihre Außenseiterposition verbindet sie.[262] Die Andersheit des Wassermanns manifestiert sich in seiner

[256] Vgl. Garrels: Guillermo del Toro’s The Shape of Water, S. 16.

[257] Vgl. ebd., S. 19.

[258] Vgl. Arnold: Creature from the Black Lagoon, 00:46:43.

[259] Vgl. del Toro, Guillermo: The Shape of Water [Film]. Die USA: Fox Searchlight Pictures, 2017, 00:02:30.

[260] „This way the two of them can resolve their respective loneliness and love each other far from the reach of an oppressive human state. […] The god is the one who is able to make the ultimate life and death decision for both of them.“ In: Garrels: Guillermo del Toro’s The Shape of Water (2017), S. 24.

[261] Vgl. Jilkén, Olle und Lina Johansson: Aquatic Heterosexual Love and Wondrous Cliché Stereotypes: Amphibian Masculinity, the Beast Bridegroom Motif and ‘the Other’ in The Shape of Water. In: Coolabah 27 (2019), S. 136–149.

[262] „A common theme in more recent versions of beast bridegroom fairytales is loneliness and otherness. Both beauty and the beast alienated from society and therefore understand each other’s hardship.“ In: ebd., S. 144.

Naturverbundenheit, seiner Sprachlosigkeit, körperlichen Stärke und der quecksilbrigen Spannung seines Verhältnisses zur menschlichen Welt – eingebettet in eine heteronormative, aber zugleich transgressive Liebesbeziehung.

The Shape of Water thematisiert nicht nur das Tierbräutigam-Motiv und die Fremdheit marginalisierter Subjekte, sondern auch Konzepte von „neuer Männlichkeit". Geschlecht wird hier als soziale Konstruktion verstanden, die im Zusammenspiel mit Heteronormativität entsteht und verhandelt wird. Maskulinität erscheint im Film in unterschiedlichen Ausprägungen, insbesondere im Kontrast zwischen hegemonialer und alternativer Männlichkeit.[263] Die hegemoniale Männlichkeit – verkörpert durch Strickland – ist geprägt von Attributen wie Reichtum, Macht, Attraktivität und Dominanz. Strickland stellt sich als hypermaskuline Figur dar, sowohl im Labor als auch im Privaten beansprucht er Kontrolle. Seine Faszination für Elisa beruht allein auf ihrer Sprachlosigkeit. Im Verlauf der Handlung verliert er jedoch seine Autorität und wird zunehmend zur Karikatur toxischer Männlichkeit. Demgegenüber steht der Wassermann, dessen Sensibilität, Empathie und körperliche Anziehungskraft eine alternative, sanfte Männlichkeit repräsentieren.[264] Zudem wird er aus weiblicher Perspektive erotisiert. Dennoch bleibt diese neue Männlichkeit nicht konfliktfrei: Am Ende des Films entziehen sich Elisa und das amphibische Wesen der realen Welt, indem sie gemeinsam in die Tiefe sinken – ein symbolischer Akt der Transzendenz. Ihre Liebe bleibt in einer feindlich gestimmten Gesellschaft unmöglich; beide erscheinen letztlich als Märtyrer einer anderen, utopischen Ordnung.

Die traditionelle Nähe des Meermanns zum Fisch macht ihn in mythologischen und literarischen Kontexten häufig unvereinbar mit phallischer Symbolik. Im Gegensatz dazu erscheint der Amphibienmensch in *The Shape of Water* als „maskulinerer Konterpart" zur Wasserfrau – seine Männlichkeit definiert sich nicht über menschliche Körpernormen, sondern über kulturell aufgeladene Bedeutungen wie seine erotische Anziehungskraft auf die Menschenfrau. Äußerlich erinnert er eher an einen Alligator als an einen Fisch – ein Bild, das Stärke mit Exotik verbindet. Trotz seiner hybriden Erscheinung wird seine Männlichkeit im Film nie infrage gestellt.[265] Während das Tierbräutigam-Motiv traditionell verlangt, dass das Biest sich wandelt, um in die gesellschaftliche Ordnung integriert zu werden, bleibt der Wassermann in del Toros Film unverändert. Er steht nicht mehr für das autoritäre Patriarchat,

---

[263] Vgl. Jilkén: Aquatic Heterosexual Love and Wondrous Cliché Stereotypes, S. 137.

[264] Rosalind Gill beschreibt diesen „new man" als „sensitive, emotionally aware, respectful of women, and egalitarian in outlook." Vgl. ebd., S. 138.

[265] „In addition to Amphibian Man's stereotypical masculine attributes, that already serve to negate the feminizing characteristics of the classic merman, the film is at pains to spell out that there is indeed a phallus hiding underneath all the scales." In: ebd., S. 140.

sondern symbolisiert eine neue, von weiblicher Begehrenserfahrung mitgeprägte Männlichkeit. Elisa muss sich ihm nicht unterwerfen – im Gegenteil: Ihre Ähnlichkeit mit ihm (etwa durch ihre Kiemen) ermöglicht eine Beziehung auf Augenhöhe.[266] So wird eine neue Form des Tierbräutigams entworfen: sensibel, begehrenswert, rettend. Der Wassermann befreit nicht nur Elisa, sondern auch die Gesellschaft aus den Fesseln einer gewaltgeprägten, misogynen Hypermaskulinität.

Die Rettung durch den Wassermann bleibt letztlich imaginär. In einer Gesellschaft, in der hegemoniale Männlichkeit als Norm gilt, erscheint der Amphibienmensch machtlos – symbolisiert durch seine anfängliche Gefangenschaft in einem metallenen Behälter. Auch andere marginalisierte männliche Figuren wie der zurückhaltende Giles verkörpern eine Männlichkeit jenseits des dominanten Ideals. Am Ende des Films lädt der Wassermann zur Identifikation ein: freundlich, neugierig und sanft. Mit seiner Befreiung verliert Strickland seine hegemoniale Position – seine Monstrosität wird sichtbar, je verzweifelter er die Kontrolle zurückzuerlangen versucht. Die Nähe zur Kreatur bleibt eine Grenzüberschreitung, denn sie entzieht sich der menschlichen Ordnung. Erst in der Tiefe des Wassers kann sich ihre „sanfte Männlichkeit“ entfalten – als Gegenmodell zur gewaltsamen Maskulinität. Die letzte Szene, in der Elisa und der Wassermann im Meer versinken, verweist auf einen utopischen Ort jenseits gesellschaftlicher Zwänge – zugleich aber wird damit die bestehende Ordnung gewahrt, indem das Andere aus dem sozialen Raum verbannt bleibt. Der Film reflektiert, wie dominante Narrative die Wahrnehmung des Fremden formen und marginalisierte Identitäten festschreiben.

Da der Wassermann vom gängigen Männerbild abweicht, erscheint er in der zeitgenössischen Kunst selten als zentrales Subjekt. Seine Marginalität ergibt sich aus seiner prekären Position im patriarchalen Diskurs.[267] Die Auseinandersetzung mit dieser Figur eröffnet Reflexionsräume über die Kriterien hegemonialer Männlichkeit und das Verhältnis von Sexualität und Macht.[268] Am Beispiel des Wassermanns wird die symbolische Mehrdeutigkeit des Körpers sichtbar.[269] So erprobt etwa der Roman *The Merman and the Figure-Head*

---

[266] In dieser Hinsicht unterscheidet sich dieser Film von traditionellen Tierbräutigam-Märchen, wo die Protagonistin die Prüfung bestehen muss, um eine altruistische und unterwürfige Frau zu werden. Dort ist ihre Veränderung die Voraussetzung für die Verwandlung des Tierbräutigams. Vgl. ebd., S. 140.

[267] Vgl. Hayward, Philip und Cory W. Thorne: I’s the merb’y: Masculinity, Mermen and Contemporary Newfoundland. In: Shima. Vol. 12. Issue 2 (2018), S. 208–230, hier S. 215.

[268] Connell versteht unter hegemonialer Männlichkeit jene Form geschlechtlicher Praxis, die als gesellschaftlich akzeptierte Antwort auf die Legitimationskrise des Patriarchats gilt und die Dominanz der Männer sowie die Unterordnung der Frauen sichert. Vgl. Lucht, Richard: Verführung und Männlichkeit. Dissertation. Tübingen 2014, S. 137.

[269] Vgl. Hayward, Philip: Mermaids, Mercultures and the aquapelagic imaginary. In: Shima. Vol. 12. Issue 2 (2018), S. 1–11, hier S. 3.

alternative Möglichkeiten jenseits gesellschaftlicher Normen,[270] indem er die starre Geschlechterordnung des 19. Jahrhunderts anhand der hölzernen Galionsfigur karikiert.[271] Männlichkeit – ebenso wie Weiblichkeit – folgt kulturellen Deutungsmustern, in denen Differenz und Hierarchie miteinander verflochten sind. Entsprechend gilt Geschlecht in der soziologischen Theorie als „Konfliktkategorie".[272] In der Männlichkeitsforschung sind die Konzepte hegemonialer Männlichkeit und männlicher Herrschaft zentral.[273] Männlichkeit ist dabei kein biologisch Gegebenes, sondern ein performativer Prozess – „doing masculinity" –, durch den die soziale Ordnung reproduziert wird.[274]

Das Konzept von Geschlechterrollen wandelt sich zugunsten individueller Lebensentwürfe[275] und alternativer Männlichkeitsbilder,[276] während traditionelle Rollenbilder zunehmend hinterfragt[277] und in Medien sowie Literatur neu codiert werden.[278] Der hermeneutische Zugang zu Männerbildern eröffnet die Möglichkeit, alternative Männlichkeiten sichtbar zu machen. So entwickeln sich etwa Werbebilder – wie in modernen Bierwerbungen – zunehmend zu Elementen einer genderneutralen Popkultur, die auf Inklusion, Urbanität und asexuelle Ästhetik setzt und sich von misogynen Stereotypen abwendet.[279] Der Wassermann

---

[270] Vgl. Mitchell, Marea: I'd like to be under the sea. Modelling gender in Clara F. Guernsey's The Merman and the Figure-Head. In: Shima. Vol. 12. Issue 2 (2018), S. 181–194.

[271] Guernsey, Clara F.: The Merman and the Figure-Head. A Christmas Story. With illustrations. Philadelphia 1871.

[272] Vgl. Bereswill, Mechthild: Geschlecht als Konfliktkategorie. In: Cornelia Behnke et al. (Hg.): Wissen – Methode – Geschlecht: Erfassen des fraglos Gegebenen. Wiesbaden 2014, S. 189–199.

[273] Michael Meuser zählt zu den Wegbereitern der sozialwissenschaftlichen Geschlechterforschung zum Thema Männlichkeiten. Aufbauend auf Connell, Lee und Carrigan sieht er die zentrale Aufgabe der Männlichkeitsforschung in der kritischen Auseinandersetzung mit Herrschaftsverhältnissen und in der Entwicklung neuer Männlichkeitskonzepte. Vgl. Scholz, Sylka: Soziologie der Geschlechterverhältnisse und/oder Soziologie der Männlichkeit? Positionierungen im Werk von Michael Meuser. In: Cornelia Behnke et al. (Hg.): Wissen – Methode – Geschlecht: Erfassen des fraglos Gegebenen. Wiesbaden 2014, S. 201–217.

[274] Männlichkeit wird als soziale Leistung verstanden, die aktiv erworben und bestätigt werden muss. Vgl. Gilmore, David D.: Manhood in the making. Cultural concepts of masculinity. New Haven 1990.

[275] Vgl. Maihofer, Andrea: Familiale Lebensformen zwischen Wandel und Persistenz. Eine zeitdiagnostische Zwischenbetrachtung. In: Cornelia Behnke et al. (Hg.): Wissen – Methode – Geschlecht: Erfassen des fraglos Gegebenen. Wiesbaden 2014, S. 313–334, hier S. 316.

[276] Vgl. Koppetsch, Cornelia und Sarah Speck: Wenn der Mann kein Ernährer mehr ist… Coolness als Strategie männlichen Statuserhalts in individualisierten Paarbeziehungen. In: Cornelia Behnke et al. (Hg.): Wissen – Methode – Geschlecht: Erfassen des fraglos Gegebenen. Wiesbaden 2014, S. 281–298, hier S. 288.

[277] Vgl. Gilmore: Manhood in the making, S. 21.

[278] Vgl. Tholen, Toni: Männlichkeit in der Literatur. Überlegungen zu einer männlichkeitssensiblen Literaturwissenschaft. In: Cornelia Behnke et al. (Hg.): Wissen – Methode – Geschlecht: Erfassen des fraglos Gegebenen. Wiesbaden 2014, S. 235–247, hier S. 235.

[279] Vgl. Mesker, Alex: Through an ale glass, palely. Mermen, Neptune/Poseidon and Tritons as motifs in beer brands and product labels. In: Coolabah 27 (2019), S. 106–135, hier S. 126.

steht im Spannungsfeld normativer Geschlechterordnungen: Sein feminisierter Körper verweist auf marginalisierte Männlichkeit, während seine Performativität die gesellschaftliche Konstruktion von Geschlecht sichtbar macht.[280] Judith Butlers Theorie zeigt, dass der Körper durch kulturelle Zuschreibungen geformt wird,[281] wodurch die Subversion geschlechtlicher Normen möglich wird.[282] Sie betrachtet Heterosexualität als kulturelle Zumutung und sieht in der performativen Entnaturalisierung von Geschlechtsidentität ein subversives Potenzial.[283] An der Figur des Wassermanns zeigt sich exemplarisch die normative Macht von Geschlechterordnungen. Die idealisierte Anatomie des Menschen erzeugt eine selektive Vorstellung davon, wer als Mensch gilt und welches Leben als lebenswert erscheint.[284] Der Wassermann verkörpert eine wilde, ungebändigte Sexualität und eröffnet zugleich einen Spielraum für Improvisation innerhalb gesellschaftlicher Zwänge. In der Fantasie wird der Körper als grenzenlos vorgestellt – ein Raum, in dem Subjektivität erst möglich wird.

Die Wassermann-Motive veranschaulichen die Wandelbarkeit von Männlichkeit als soziale Konstruktion und die Fragilität hegemonialer Männlichkeit. Männer werden ebenfalls von Geschlechtsnormen geprägt und sind deren Opfer. Werden Macht- und Herrschaftsansprüche überschritten, manifestiert sich dies in toxischen Zügen, die viele Wassermannslieder tragisch enden lassen. In einer solchen Verfassung bleibt individuelle Entwicklung unmöglich, da der Wassermann in einem Wahn gefangen ist. Verkörpert er jedoch eine neue Männlichkeit, die Gefühle zulässt, erscheint er weniger monströs, sondern als bemitleidenswerter und menschlicher. Dies zeigt sich etwa im Film *Der Schrecken vom Amazonas*. In beiden Fällen sind gesellschaftliche Normen maßgeblich, da Sexualität untrennbar mit der Existenz verknüpft ist. Das Begehren führt das Individuum in den Bereich sozialer Normen, die definieren, was als menschlich gilt. Erst durch Dekonstruktion lässt sich die naturalisierte Binarität überwinden, wodurch die konstruierten Grundlagen des Patriarchats offenbart werden.

---

[280] Vgl. Jilkén, Olle: „A phallus out of water“. The construction of mer-masculinity in modern day illustrations. In: Shima. Vol. 12. Issue 2 (2018), S. 195–207.

[281] Vgl. Butler, Judith: Gender Trouble. Tenth Anniversary Edition. New York 1999, S. 179.

[282] Vgl. Butler, Judith: Das Unbehagen der Geschlechter. Aus dem Amerikanischen von Kathrina Menke. Frankfurt am Main 1991, S. 201–203.

[283] Vgl. Gillett, Robert: Judith Butler (*1956). Das Unbehagen der Geschlechter (1990). In: KulturPoetik. Bd. 6. Heft 1 (2006), S. 103–113.

[284] „Die Normen, die eine idealisierte menschliche Anatomie regieren, produzieren einen selektiven Sinn dafür, wer menschlich ist und wer nicht, welches Leben lebenswert ist und welches nicht.“ In: Butler, Judith: Die Macht der Geschlechternormen und die Grenzen des Menschlichen. Aus dem Amerikanischen von Karin Wördemann und Martin Stempfhuber. Frankfurt am Main 2009, S. 14.

5 Resümee

Die vorliegende Arbeit zeigt, dass die Geschichte des Wassermanns vom Spätmittelalter bis zum gegenwärtigen Science-Fiction-Film von einem tiefgreifenden Wandel geprägt ist. Besonders die Männlichkeitskonzepte der Figur unterliegen Veränderungen, die von fragilen bis hin zu „neuen“ Männlichkeitsentwürfen reichen. Darüber hinaus wird deutlich, dass skandinavische Traditionen eine zentrale Rolle in der Motivgeschichte spielen, da sich der Ursprung der Figur des Wassermanns auf die nordische Mythologie zurückführen lässt. Die literaturhistorische und intermediale Motivforschung hebt das historisch Spezifische hervor: Der Wassermann erweist sich als Erzählkern der abendländischen Tradition. Seine Funktion als ästhetische Reflexionsfigur und seine archetypische Verankerung in der Mythologie machen ihn auch für psychoanalytische Deutungen fruchtbar. Ältere volkskundliche Quellen – insbesondere deutsche und österreichische Sagen – belegen zudem, dass der Wassermann als heidnisches Residuum im Volksglauben weiterwirkt.

Die Natur gilt als zentrale Erfahrungsdimension in frühreligiösen Vorstellungen, wobei insbesondere das Element Wasser und seine Geister durch eine grundlegende Ambivalenz geprägt sind. Zwischen Literatur und bildender Kunst zeigt sich eine wechselseitige Beeinflussung, etwa am Beispiel der europäischen Brunnenplastik. In der skandinavischen Überlieferung wird der Wassermann häufig als Verkörperung eines unberührten Naturzustands bewahrt – ein Idealbild, das sich auch in Herders Sammlung der *Volkslieder* und in der Rezeption nordischer Lieder im deutschsprachigen Raum niederschlägt. Ein literarisches Beispiel hierfür ist Andersens Drama *Agnete und der Meermann*. Deutschland nimmt innerhalb der Motivgeschichte des Wassermanns eine vermittelnde Position ein: Während der nordische Nöck meist als verführerische, ambivalente Gestalt erscheint und der slawische Wassermann dämonische, bedrohliche Züge trägt, vereinen deutsche Überlieferungen beide Aspekte. Der Wassermann tritt hier sowohl als listiger und gefährlicher als auch als helfender Geist auf. Die mythische Gestalt des Wassermanns verweist zudem auf die archaische Nähe von Elben- und Totenreich. Christliche Einflussspuren sind in vielen Sagen ebenso nachweisbar wie Vorstellungen strenger Sittlichkeit und eines düsteren Vergeltungsglaubens.

Die vorliegende Arbeit folgt einer typologischen Ordnung und unternimmt eine systematische Inventarisierung der Erscheinungsformen des Wassermanns. Diese Typenstruktur erweist sich einerseits als relativ stabil, andererseits als inhaltlich wandelbar. Erstens tritt der Wassermann als Verführer auf – eine Rolle, in der er mit viriler Ausstrahlung und erotischer Anziehungskraft erscheint und dabei an den Persephone-Mythos erinnert. In volkstümlichen Liedern erscheint der Wassermann als ambivalente Warnfigur, deren äußerer

Reiz die verborgene Bedrohung eines monströsen Wesens kaschiert. Während die Sage von der *Rheinbraut* das Wirken eines unabwendbaren Schicksals thematisiert, steht in der Ballade von *Wassermanns Frau* die moralische Belehrung im Vordergrund. Eine emotionale Neudeutung erfährt die Figur in der *Roßmer*-Sage aus Wilhelm Grimms *Altdänischen Heldenliedern*, in der der Wassermann als verletzlicher und bemitleidenswerter Liebender gezeichnet wird. Diese gefühlsbetonte Darstellung knüpft an die nordische *Agnete*-Ballade an, in der der Meermann als verlassener Liebhaber erscheint, dessen melancholische Rückschau die Brüchigkeit männlicher Identität offenlegt. Zweitens begegnet der Wassermann als spektakuläres Mischwesen – etwa als Amphibienmensch oder Kiemenwesen –, das an der Grenze zwischen Natur und Kultur angesiedelt ist. In der sizilianischen Sage um Nicola Pesce spiegelt sich darin eine fundamentale Entfremdung des Menschen wider, wobei sich eine Entwicklung vom Mirakulösen zum Kuriösen abzeichnet. Drittens erscheint der Wassermann als Sehnsuchtsfigur: ein Symbol für das Unbewusste und das Monströse, durch das psychologische und soziale Grenzen überschritten werden. In ihm verdichten sich archaische Schichten des kollektiven Gedächtnisses, sei es durch die Verbindung zu einer paganen Vorzeit oder durch die Tiefenpsychologie C. G. Jungs, die den Wassermann als Archetyp verdrängter Triebnatur deutet. Insgesamt zeigt sich der Wassermann als ambivalente Gestalt: Er verkörpert zugleich Verführung und Gefährdung, Natur und Kultur, Untergang und Erlösungssehnsucht.

Im Rückgriff auf Heinrich Heines kulturkritische Reflexionen lässt sich der Wassermann als Symbol einer verdrängten heidnischen Naturkraft deuten. Als exilierter Gott und Elementargeist verkörpert er das Triebhafte und Elementare, das im kollektiven Gedächtnis immer wieder zurückgedrängt wird. In der Motivgeschichte durchläuft er dabei Phasen der Dämonisierung und Naturalisierung. Als heidnisch-antike Mischfigur erscheint er an liminalen Orten, bevorzugt zur Dämmerung, und verweist auf eine imaginative Zwischenwelt, in der Wunsch und Wirklichkeit ineinandergreifen. Seine Figur wird häufig mit Regression assoziiert, da sie einen Rückzug in vormoderne, archaische Zustände symbolisiert. Diese Rückbindung an das Uralte und Ursprüngliche ist Ausdruck eines „ozeanischen Gefühls“, das das Abgründige der menschlichen Natur spiegelt.[1] Bereits in der antiken Mythologie treten Mischwesen als Vermittler zwischen göttlicher, menschlicher und tierischer Sphäre auf – eine Form des „Wilden“, das die normativen Vorstellungen des Schönen herausfordert. In der deutschen Literaturgeschichte war es Herder, der dieses wilde Andere erstmals anthropologisch rehabilitierte – als Teil einer ganzheitlichen Vorstellung vom Menschen.[2] Der Wassermann

[1] Vgl. Böhme, Hartmut: Monster und Monsterpsychen. Das Archaische in moderner Spiegelung. In: Jörg Robert und Friederike Felicitas Günther (Hg.): Poetik des Wilden. Festschrift für Wolfgang Riedel. Würzburg 2012, S. 69–97, hier S. 72.

[2] Vgl. Robert, Jörg: Ethnofiktion und Klassizismus. Poetik des Wilden und Ästhetik der ‚Sattelzeit‘. In: Jörg Robert und Friederike Felicitas Günther (Hg.): Poetik des Wilden. Festschrift für Wolfgang Riedel. Würzburg 2012, S. 3–39, hier S. 17–24.

fungiert in der romantischen Literatur als Projektionsfigur für Spiritualität, künstlerische Inspiration und verlorene Ursprünglichkeit. In der idealisierten Darstellung etwa der Sylphen bei Grimmelshausen oder in Kopischs *Nöck*-Gedicht offenbart sich ein zentrales Moment des romantischen Denkens: die Wiederverzauberung der Natur durch Ästhetik. Der Rückgriff auf das Wilde spiegelt eine poetische Verarbeitung des Verlusts einer „schönen Welt“ und einer idealtypisch gedachten Natur wider. Der Wassermann erscheint als Träger sowohl zerstörerischer als auch schöpferischer Kräfte und wird zunehmend als integraler Bestandteil einer kulturellen Tiefenschicht wahrgenommen. Diese Verschiebung – von der Exklusion zur Inklusion des Fremden – zeugt von einem gesteigerten Interesse an der anthropologischen Bedeutung vormoderner Naturbilder, die im Sinne einer ästhetischen Naivität verstanden werden können. In ihnen wird ein Ideal jenseits von Vernunft und teleologischer Zielgerichtetheit imaginiert,[3] das die romantische Poetik wesentlich prägt.

In literarischen und filmischen Inszenierungen wird der Wassermann zur Symbolfigur anthropologischer Grenzerfahrungen, insbesondere im Spannungsfeld zwischen Natur und Kultur sowie Körper und Geist. Er steht für ambivalente Männlichkeitsentwürfe zwischen toxischer Gewalt und empathischer Sensibilität. Während volkstümliche Lieder patriarchale Machtstrukturen thematisieren, bieten moderne Darstellungen – etwa im Film *Der Schrecken vom Amazonas* – alternative, mitfühlende Männlichkeitsbilder. Diese Spannweite findet sich bereits in der volkskundlichen Forschung der Brüder Grimm und in der ästhetischen Ausformung bei Arnold Böcklin, wo der Wassermann zunehmend als melancholische oder erhabene Figur erscheint. Besonders die filmischen Inszenierungen der Nachkriegszeit verdeutlichen die symbolische Verknüpfung von Sexualitäts- und Zivilisationsängsten: Der Wassermann fungiert hier nicht nur als Bedrohung, sondern als Spiegel gesellschaftlicher Verdrängungsmechanismen gegenüber dem „Anderen“ sowie der Instabilität normativer Geschlechterordnungen. Als ambivalente Figur zwischen Bedrohung und Tragik wird er zum Sinnbild für die Krise und Umwertung von Geschlechterrollen in der postmodernen Gesellschaft.

[3] Vgl. Alt, Peter-André: Akkulturation des Wilden bei Schiller. In: Jörg Robert und Friederike Felicitas Günther (Hg.): Poetik des Wilden. Festschrift für Wolfgang Riedel. Würzburg 2012, S. 263–286, hier S. 280.

Literaturverzeichnis

Alt, Peter-André: Akkulturation des Wilden bei Schiller. In: Jörg Robert und Friederike Felicitas Günther (Hg.): Poetik des Wilden. Festschrift für Wolfgang Riedel. Würzburg 2012, S. 263–286.

Amedick, Rita: Die schöne, das Seeungeheuer und der Held. Antike Bildbeschreibungen und die Ikonographie mythologischer Bilder. In: Antike Welt. Vol. 33. Nr. 5 (2002), S. 527–538.

Amersbach, Karl: Aberglaube, Sage und Märchen bei Grimmelshausen. I. Teil. Baden-Baden 1891.

Andersen, Hans Christian: Ausgewählte Werke. Agnete und der Meermann. Dramatisches Gedicht in zwei Abtheilungen. Leipzig 1847.

Andersen, Hans Christian: Das Märchen meines Lebens. Briefe. Tagebücher. Hg. v. Erling Nielsen. München 1961.

Andersen, Hans Christian: Märchen meines Lebens. Aus dem Dänischen von Michael Birkenbihl. Mit einem Nachwort von Johan de Mylius. Leipzig 2004.

Andrae, Richard: Studien zu den Volksmärchen der Deutschen von J. K. A. Musäus. Eine litterar-historische Untersuchung. Marburg 1897.

Aretz, Heinrich: Heinrich von Kleist als Journalist. Untersuchungen zum „Phöbus“, zur „Germanis“ und den „Berliner Abendblättern“. In: Ulrich Müller et al. (Hg.): Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik. Nr. 133. Stuttgart 1983.

Assmann, Aleida: Herder zwischen Nationalkulturen und Menschheitsgedächtnis. In: Saeculum. 52/I (2001), S. 41–54.

Assmann, Aleida: Zeit und Tradition. Kulturelle Strategien der Dauer. Wien 1999.

Assmann, Jan und Tonio Hölscher (Hg.): Kultur und Gedächtnis. Frankfurt am Main 1988.

Assmann, Jan: Ägypten in der Gedächtnisgeschichte des Abendlandes. In: Ders.: Religion und kulturelles Gedächtnis: zehn Studien. München 2000, S. 207–222.

Assmann, Jan: Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen. München 2013.

Assmann, Jan: Das kulturelle Gedächtnis: eine Replik. In: Erwägen, Wissen, Ethik 13 (2002), S. 273–278.

Assmann, Jan: Erinnerung und Identität – der ägyptische Weg. In: Ulrich Baumgärtner und Waltraud Schreiber (Hg.): Geschichts-Erzählung und Geschichts-Kultur: Zwei

geschichtsdidaktische Leitbegriffe in der Diskussion (Münchner geschichtsdidaktisches Kolloquium 3). München 2001, S. 137–157.

Assmann, Jan: Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität. In: Ders. (Hg.): Kultur und Gedächtnis. Frankfurt am Main 1988, S. 9–19.

Assmann, Jan: Kulturelle Texte im Spannungsfeld von Mündlichkeit und Schriftlichkeit. In: Ders.: Religion und kulturelles Gedächtnis: zehn Studien. München 2000, S. 124–148.

Assmann, Jan: Kulturelles Gedächtnis als normative Erinnerung. Das Prinzip „Kanon“ in der Erinnerungskultur Ägyptens und Israels. In: Otto Gerhard Oexle (Hg.): Memoria als Kultur, Veröffentlichungen des Max Planck Instituts für Geschichte 121. Göttingen 1995, S. 95–114.

Assmann, Jan: Religion, Staat, Kultur – Altägypten und der Weg Europas. Freiburg 2021.

Assmann, Jan: Stein und Zeit. Das „monumentale“ Gedächtnis der ägyptischen Kultur. In: Ders. (Hg.): Kultur und Gedächtnis. Frankfurt 1988, S. 87–114.

Assmann, Jan: Zitathaftes Leben. Thomas Mann und die Phänomenologie der kulturellen Erinnerung. In: Ders.: Religion und kulturelles Gedächtnis: zehn Studien. München 2000, S. 185–207.

Auer, Michael: Auf die Verlierer. Heines „Nordsee“-Oden. In: Sabine Brenner-Wilczek (Hg.): Heine-Jahrbuch 2014. Stuttgart 2014, S. 1–12.

Auerochs, Bernd: Poesie als Urkunde. Zu Herders Poesiebegriff. In: Martin Keßler und Volker Leppin (Hg.): Johann Gottfried Herder. Aspekte seines Lebenswerkes. Berlin 2005, S. 93–114.

Banner, Lois W.: The Creature from the Black Lagoon. Marilyn Monroe and Whiteness. In: Cinema Journal 47, Nr. 4 (2008), S. 4–29.

Barthes, Roland: Mythen des Alltags. Vollständige Ausgabe. Aus dem Französischen von Horst Brühmann. Berlin 2010.

Baßler, Moritz: Balladisches Erzählen und submedialer Raum um 1800: Eine Lektüre von Schillers „Der Taucher“. In: Dorothee Kimmich und Sabine Müller (Hg.): Tiefe. Kulturgeschichte ihrer Konzepte, Figuren und Praktiken. Berlin/Boston: De Gruyter 2020, S. 143–163.

Bäuerle, Paul: Die Volksballaden von Wassermanns Braut und von Wassermanns Frau. Tübingen 1934.

Bayreder, Yvonne: Das Motiv und die Figur des Wassermanns. Literarische Ausgestaltungen in Sagen und deren Adaptionen in ausgewählten kinder- und jugendliterarischen Werken. Diplomarbeit an der Universität Wien. Wien 2017.

Beck, Heinrich et al. (Hg.): Reallexikon der germanischen Altertumskunde. Bd. 33. Berlin 2006, S. 291–293.

Belkin, Johanna: Ein natur- und quellenkundlicher Beitrag zur Mummelsee-Episode im Simplicissimus. In: Rolf Tarot (Hg.): Simpliciana. Schriften der Grimmelshausen-Gesellschaft IX (1987). Zürich 1987, S. 101–138.

Bensly, Edward: Das bucklicht Männlein. In: Notes and Queries. Volume CLXVI. Issue jun 02 (1934), S. 390.

Benwell, Gwen und Arthur Waugh: Töchter des Meeres. Von Nixen, Nereiden, Sirenen und Tritonen. Hamburg 1962.

Bereswill, Mechthild: Geschlecht als Konfliktkategorie. In: Cornelia Behnke et al. (Hg.): Wissen – Methode – Geschlecht: Erfassen des fraglos Gegebenen. Wiesbaden 2014, S. 189–199.

Berner, Hannah: „Her Oluf hand rider saa vide“. Stationen der Wanderung einer dänischen Ballade von Herder bis Heine. In: Frank Zipfel (Hg.): Fremde Ähnlichkeiten. Die „Große Wanderung“ als Herausforderung der Komparatistik. Stuttgart 2017, S. 114–139.

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

Best, Otto Ferdinand (Hg.): Das Groteske in der Dichtung. Darmstadt 1980.

Beste, Gisela: Bedrohliche Zeiten. Literarische Gestaltung von Zeitwahrnehmung und Zeiterfahrung zwischen 1810 und 1830 in Eichendorffs Ahnung und Gegenwart und Mörikes Maler Nolten. Würzburg 1993.

Blumenberg, Hans: Archaische Gewaltenteilung: Einbrechen des Namens in das Chaos des Unbenannten. In: Ders.: Arbeit am Mythos. Frankfurt am Main 1979, S. 40–67.

Blumenberg, Hans: Der Titan in seinem Jahrhundert: Durchgang durch die Geschichtsphilosophie. In: Ders.: Arbeit am Mythos. Frankfurt am Main 1979, S. 607–643.

Blumenberg, Hans: Geschichtswerdung der Geschichten: Grundmythos und Kunstmythos. In: Ders.: Arbeit am Mythos. Frankfurt am Main 1979, S. 192–238.

Blumenberg, Hans: Präfiguration. Arbeit am politischen Mythos. Hg. v. Angus Nicholls und Felix Heidenreich. Berlin 2014.

Blumenberg, Hans: Schiffbruch mit Zuschauer. Paradigma einer Daseinsmetapher. Frankfurt am Main 2014.

Blumenthal, Bernhardt G.: Gertrud Kolmar. Love’s Service to the Earth. In: The German Quarterly. Vol. 42. Membership Issue (1969), S. 485–488.

Böer, Ludwig: Agnes Miegel und ihre Balladen. Weißwasser 1929.

Böhm, Hans: Kommentar zu Band 1. Gedichte 1812–1827. In: Ders. (Hg.): Heinrich Heine Säkularausgabe. Werke, Briefwechsel, Lebenszeugnisse. Bd. 1. München 1982.

Böhme, Hartmut: Monster und Monsterpsychen. Das Archaische in moderner Spiegelung. In: Jörg Robert und Friederike Felicitas Günther (Hg.): Poetik des Wilden. Festschrift für Wolfgang Riedel. Würzburg 2012, S. 69–97.

Böhme, Hartmut: Topographien, Praktiken und Phantasien des Unterweltlichen. In: Dorothee Kimmich und Sabine Müller (Hg.): Tiefe. Kulturgeschichte ihrer Konzepte, Figuren und Praktiken. Berlin/Boston: De Gruyter 2020, S. 41–63.

Bolte, Sebastian: Parallele Leben. Rolle, Raum und Identität in frühen Balladen Christina Rossettis und Agnes Miegels. Würzburg 2017.

Boothe, Brigitte: Der Mann in Fell und Froschhaut – ein Rohling? In: Barbara Gobrecht (Hg.): Tierbräutigam und Tierbraut im Märchen. 3. Interdisziplinäres Symposion der SMG. Maloja 2001, S. 83–96.

Bourdieu, Pierre: Die männliche Herrschaft. Aus dem Französischen von Jürgen Bolder. Frankfurt am Main 2005.

Brittnacher, Hans Richard und Markus May (Hg.): Phantastik. Ein interdisziplinäres Handbuch. Stuttgart 2013.

Brockes, Barthold Heinrich: Lehrgedicht vom Meer. In: Ders.: Irdisches Vergnügen in Gott. 7. Teil. Hamburg 1743, S. 80–108.

Bronfen, Elisabeth: Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik. Deutsch von Thomas Lindquist. München 1994.

Brummack, Jürgen: Aufklärung oder Historismus? Herders Entfesselter Prometheus in der Adrastea. In: Olaf Hildebrand (Hg.): „... auf klassischem Boden begeistert.“ Antike-Rezeptionen in der deutschen Literatur. Freiburg im Breisgau 2004, S. 111–132.

Bunzel, Wolfgang: Das Junge Deutschland. In: Claudia Stockinger und Stefan Scherer (Hg.): Ludwig Tieck. Leben – Werk – Wirkung. Berlin 2016, S. 120–130.

Busch, Wilhelm: Stippstörchen für Aeuglein und Oehrchen: Die beiden Schwestern. In: Friedrich Bohne (Hg.): Wilhelm Busch. Historisch-kritische Gesamtausgabe in vier Bänden. Bd. 3. Wiesbaden 1960, S. 395–404.

Buschor, Ernst: Meermänner. Mit 21 Abbildungen. In: Sitzungsberichte der Bayerischen Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-historische Abteilung. Jahrgang 1941. Band II. Heft 1. München 1941.

Butler, Judith: Das Unbehagen der Geschlechter. Aus dem Amerikanischen von Kathrina Menke. Frankfurt am Main 1991.

Butler, Judith: Die Macht der Geschlechternormen und die Grenzen des Menschlichen. Aus dem Amerikanischen von Karin Wördemann und Martin Stempfhuber. Frankfurt am Main 2009.

Butler, Judith: Gender Trouble. Tenth Anniversary Edition. New York 1999.

Castiglioni, Andrea: The human-Fish. Animality, Teratology and Religion in Premodern Japan. In: Japanese journal of religious studies 48/1 (2021), S. 1–44.

Conrad, Maren: Aufbrüche der Ordnung, Anfänge der Phantastik. Ein Modell zur methodischen Balladenanalyse, entwickelt am Beispiel der phantastischen Kunstballade. Heidelberg 2014.

Cooper, Henry Ronald: France Prešeren. Boston 1981.

Damerau, Burghard: Männliches Bildnis. Gertrud Kolmars poetisches Bild eines Geliebten. In: Zeitschrift für Germanistik. Neue Folge. Vol. 11. Nr. 1 (2001), S. 117–130.

Dieckmann, Herbert: Das Abscheuliche und Schreckliche in der Kunsttheorie des 18. Jahrhunderts. In: Hans Robert Jauß (Hg.): Die nicht mehr schönen Künste. Grenzphänomene des Ästhetischen. München 1968, S. 271–318.

Dietrich, Franz Eduard Christoph: Die Deutsche Wasserhölle. In: Zeitschrift für deutsches Alterthum und deutsche Literatur. Bd. 9 (1853), S. 175–186.

Dollmayr, Hermann: Albrecht Dürers Meerwunder. In: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses. Bd. 20. Wien 1899, S. 1–4.

Dönt, Eugen (Hg.): Aristoteles Kleine naturwissenschaftliche Schriften (Parva naturalia). Stuttgart 2010.

Dressler, Friedrich Reinhold: Triton und die Tritonen in der Litteratur und Kunst der Griechen und Römer. I. Teil. Wurzen 1892.

Dressler, Friedrich Reinhold: Triton und die Tritonen in der Litteratur und Kunst der Griechen und Römer. II. Teil. Wurzen 1892.

Droste-Hülshoff, Annette von: Der Weiher; Die Elemente. In: Dies.: Historisch-kritische Ausgabe. Bd. 1. Gedichte zu Lebzeiten. Hg. v. Winfried Woesler. Tübingen 1985, S. 43–45; 71–75.

Echelmeyer, Nora: Von kundern, risen und teuffellichen man – Monsterdarstellungen im „Dresdner Heldenbuch“. Stuttgart: Universitätsbibliothek der Universität Stuttgart 2015.

Eichenberger, Nicole: Geistliches Erzählen. Zur deutschsprachigen religiösen Kleinepik des Mittelalters. Tübingen 2015.

Eichendorff, Joseph von: Ahnung und Gegenwart. In: Ders.: Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe. Bd. III. Hg. v. Christiane Briegleb und Clemens Rauschenberg. Stuttgart 1984.

Eichmann-Leutenegger, Beatrice: Gertrud Kolmar. Leben und Werk in Texten und Bildern. Frankfurt am Main 1993.

Eickmeyer, Jost: Grimmelshausen als „Erfinder der teutschen Science Fiction“? Zur Mummelsee-Episode im Simplicissimus. In: Dieter Breuer (Hg.): Simpliciana. Schriften der Grimmelshausen-Gesellschaft XXIX (2007). Aachen 2007, S. 267–284.

Eming, Jutta und Daniela Fuhrmann (Hg.): Der Teufel und seine poietische Macht in literarischen Texten vom Mittelalter zur Moderne. Berlin 2021.

Erdheim, Mario: Die gesellschaftliche Produktion von Unbewusstheit. Eine Einführung in den ethnopsychoanalytischen Prozeß. Frankfurt am Main 1982.

Erhart, Walter: Familienmänner. Über den literarischen Ursprung moderner Männlichkeit. München 2001.

Erk, Ludwig (Hg.): Deutscher Liederhort. Auswahl der vorzüglicheren deutschen Volkslieder, nach Wort und Weise aus der Vorzeit und Gegenwart. Bd. 1. Leipzig 1893.

Fichtner, Edward G.: Das Meerwunder: The Progeny of the Monster from the Sea. In: Studia Neophilologica. A Journal of Germanic and Romance Languages and Literature. Dec. 81(2) (2009), S. 217–232.

Fingerhut, Karlheinz: Der im Zitat anwesende Heinrich Heine. Anspielungen, Reminiszenzen, Kontrafakturen in Gedichten Ludwig Pfaus. In: Joseph A. Kruse (Hg.): Heine-Jahrbuch 1989. 28. Jahrgang. Hamburg 1989, S. 158–197.

Floeck, Oswald: Die Elementargeister bei Fouqué und anderen Dichtern der romantischen und nachromantischen Zeit. Bielitz 1909.

Florence, Kelly und Meg Hafdahl: The science of monsters: the truth about zombies, witches, werewolves, vampires, and other legendary creatures. New York 2019, S. 149–153.

Fontane, Theodor: Wanderungen durch die Mark Brandenburg. Bd. 1. Die Grafschaft Ruppin. Der Barnim. Der Teltow. Berlin 1862.

Foster, Michael Dylan: The book of Yōkai. Mysterious creatures of Japanese folklore. California 2015.

Frank, Gustav: Tiecks Epochalität (Spätaufklärung, Frühromantik, Klassik, Spätromantik, Biedermeier/Vormärz, Frührealismus). In: Claudia Stockinger und Stefan Scherer (Hg.): Ludwig Tieck. Leben – Werk – Wirkung. Berlin 2016, S. 131–147.

Frank, Mitchell B.: ‘he painted everything, so to say, from his head’: Arnold Böcklin’s Great Memory and Artistic Practice in Wilhelmine Germany. In: Oxford Art Journal 39.1 (2016), S. 67–86.

Franz, Marie-Louise von: Der Individuationsprozess. In: Jung, Carl Gustav und Marie-Louise von Franz (Hg.): Der Mensch und seine Symbole. Olten 1968, S. 160–231.

Frenzel, Elisabeth: Motive der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte. 6. Aufl. Stuttgart 2015.

Freud, Sigmund: Das Unbehagen in der Kultur. Wien 1931.

Freud, Sigmund: Der Wahn und die Träume in W. Jensens „Gradiva“ mit dem Text der Erzählung von Wilhelm Jensen. Hg. v. Bernd Urban und Johannes Cremerius. Frankfurt am Main 1973.

Gaier, Ulrich: Kommentar. In: Ders. (Hg.): Johann Gottfried Herder. Volkslieder, Übertragungen, Dichtungen. Frankfurt am Main 1990, S. 839–1496.

Garrels, Elizabeth Jane: Guillermo del Toro’s The Shape of Water (2017): Trump Era Update of Cold War Creature from the Black Lagoon (1954) and Civil War Reckoning El laberinto del fauno (2006). In: Periphērica. Vol.1. Iss. 1 (2019), S.11–35.

Gebhard, Gunther et al. (Hg.): Von Monstern und Menschen. Begegnungen der anderen Art in kulturwissenschaftlicher Perspektive. Bielefeld 2009.

Gerber-Münch, Irene: „Der weisse Bär König Valemon“. Ein Deutungsbeitrag aus der Sicht der Jung’schen Psychologie. In: Barbara Gobrecht (Hg.): Tierbräutigam und Tierbraut im Märchen. 3. Interdisziplinäres Symposion der SMG. Maloja 2001, S. 68–82.

Gerok-Reiter, Annette und Jörg Robert: Reflexionsfiguren der Künste in der Vormoderne. Ansätze – Fragestellungen – Perspektiven. In: Dies. (Hg.): Ästhetische Reflexionsfiguren in der Vormoderne. Heidelberg 2019, S. 11–33.

Gerstenberg, Heinrich Wilhelm: achter und elfter Brief. In: Ders. (Hg.): Briefe über Merkwürdigkeiten der Literatur. Drei Sammlungen und Fortsetzung in einem Band. Hildesheim 1971.

Gillett, Robert: Judith Butler (*1956). Das Unbehagen der Geschlechter (1990). In: KulturPoetik. Bd. 6. Heft 1 (2006), S. 103–113.

Gilmore, David D.: Manhood in the making. Cultural concepts of masculinity. New Haven 1990.

Gobrecht, Barbara und Katalin Horn: „Amor und Psyche“: Grundlage aller Tierbräutigam-Märchen? Dialog und Überblick über einen alten und weltverbreiteten Märchentypus. In: Barbara Gobrecht (Hg.): Tierbräutigam und Tierbraut im Märchen. 3. Interdisziplinäres Symposion der SMG. Maloja 2001, S. 9–34.

Goebel, Eckart: Literatur und Psychoanalyse: Historisch-systematische Einleitung. In: Frauke Berndt und Eckart Goebel (Hg.): Handbuch Literatur und Psychoanalyse. Berlin 2017, S. 3–44.

Goethe, Johann Wolfgang von: Die Braut von Corinth. Romanze. In: Friedrich Schiller (Hg.): Musen-Almanach für das Jahr 1798. 1. Aufl. Tübingen 1798, S. 88–99.

Goethe, Johann Wolfgang von: Die Fischerin. In: Ders.: Poetische Werke. Gedichte und Singspiele. IV. Singspiele, Opernfragmente, Theaterreden, Maskenzüge. Berlin 1973, S. 261–282.

Götzinger, Ernst: Reallexicon der deutschen Altertümer. Ein Hand- und Nachschlagebuch der Kulturgeschichte des deutschen Volkes. Leipzig 1885.

Grant, Keith Barry: 100 American Horror Films. London 2022, S. 51f.

Grimm, Jacob und Wilhelm Grimm: Kinder- und Hausmärchen. Bd. 1. und Bd. 2. Berlin 1812.

Grimm, Jacob und Wilhelm Grimm: Kinder- und Hausmärchen. Bd. 1. und Bd. 2. Göttingen 1857.

Grimm, Jacob: Deutsche Altertumskunde. Hg. v. Else Ebel. Göttingen 1974.

Grimm, Jakob und Wilhelm Grimm (Hg.): Deutsche Sagen. Ausgabe auf der Grundlage der ersten Auflage. Ediert und kommentiert von Heinz Rölleke. Frankfurt am Main 1994.

Grimm, Jakob und Wilhelm Grimm: Deutsche Sagen. Hg. v. Hans-Jörg Uther. Bd. 1. München 1993.

Grimm, Jakob und Wilhelm Grimm: Deutsche Sagen. Hg. v. Hans-Jörg Uther. Bd. 2. München 1993.

Grimm, Jakob und Wilhelm Grimm: Die deutschen Sagen. Hg. v. Hermann Schneider. Erster Teil. Ortssagen. Berlin 1925.

Grimm, Jakob und Wilhelm Grimm: Die deutschen Sagen. Hg. v. Hermann Schneider. Zweiter Teil. Geschichtliche Sagen. Berlin 1925.

Grimm, Jakob und Wilhelm Grimm: Theodelind und das Meerwunder. In: Dies. (Hg.): Deutsche Sagen. Ausgabe auf der Grundlage der ersten Auflage. Ediert und kommentiert von Heinz Rölleke. 2. Teil. Nr. 401. Frankfurt am Main 1994, S. 439–441.

Grimm, Wilhelm: Altdänische Heldenlieder, Balladen und Märchen. Heidelberg: Mohr und Zimmer 1811.

Grimmelshausen, Hans Jacob Christoffel von: Der abentheurliche Simplicissimus Teutsch. Fünftes Buch. Kapitel X. bis XVIII. In: Ders.: Werke I – 1. Hg. v. Dieter Breuer. Frankfurt am Main 1989, S. 483–523.

Grohmann, Josef Virgil: Sagen-Buch von Böhmen und Mähren. Erster Theil. Sagen aus Böhmen. Prag 1863.

Gropper, Stefanie: Die Lilja als Synthese zwischen skaldischer Tradition und Innovation. In: Annette Gerok-Reiter et al. (Hg.): Ästhetische Reflexionsfiguren in der Vormoderne. Heidelberg 2019, S. 329–355.

Großklaus, Götz: Gegenwelten und Traumbilder. In: Ders.: Heinrich Heine – Der Dichter der Modernität. München 2013, S. 207–234.

Gruber, Doris: Seeungeheuer und Monsterfische. Sagenhafte Kreaturen auf alten Karten von Chet Van Duzer, aus dem Englischen von Jan Beaufort und Hanne Henninger. In: Zeitschrift für Historische Forschung. Vol. 44. Iss. 1 (2017), S. 85–87.

Guernsey, Clara F.: The Merman and the Figure-Head. A Christmas Story. With illustrations. Philadelphia 1871.

Halter, Ulrike und A. Krödel: Beten fürs bucklicht Männlein: Zur Kulturgeschichte der Skoliose und Kyphose. In: Zeitschrift für Orthopädie und ihre Grenzgebiete. 135(6) (1997), S. 557–562.

Hamburger, Andreas: Beautiful beasts – motif tradition and film psychoanalysis in Jean Cocteau's La Belle et la Bête (F 1946). In: Ders. (Hg.): Women and images of men in cinema. Gender construction in La Belle et la Bête by Jean Coctaeu. London 2015, S. 43–100.

Hamburger, Andreas: Women and images of men in cinema. In: Ders. (Hg.): Women and images of men in cinema. Gender construction in La Belle et la Bête by Jean Coctaeu. London 2015, S. 3–14.

Hammer, Andreas: Ordnung durch Un-Ordnung. Der Zusammenschluss von Teufel und Monster in der mittelalterlichen Literatur. In: Achim Geisenhanslücke et al. (Hg.): Monströse Ordnungen. Zur Typologie und Ästhetik des Anormalen. Bielefeld 2009, S. 209–256.

Hart, Dietrich: Zerrissenheit. Der deutsche Idealismus und die Suche nach kultureller Identität. In: Jan Assmann und Tonio Hölscher (Hg.): Kultur und Gedächtnis. Frankfurt am Main 1988, S. 220–240.

Hartmann, Tina: Goethes Musiktheater. Singspiele, Opern, Festspiele, „Faust". Tübingen 2004.

Hasenpflug, Kristina: Die Weimarer Klassik. In: Claudia Stockinger und Stefan Scherer (Hg.): Ludwig Tieck. Leben – Werk – Wirkung. Berlin 2016, S. 69–83.

Haude, Ann-Kristin: Aquatische Erkenntnisräume im poetischen Realismus. Zur Kultur- und Motivgeschichte des Wassers. Berlin 2019.

Haussig, Hans Wilhelm (Hg.): Götter und Mythen im alten Europa. Stuttgart 1973.

Hayward, Philip und Cory W. Thorne: I's the merb'y: Masculinity, Mermen and Contemporary Newfoundland. In: Shima. Vol. 12. Issue 2 (2018), S. 208–230.

Hayward, Philip: Mermaids, Mercultures and the aquapelagic imaginary. In: Shima. Vol. 12. Issue 2 (2018), S. 1–11.

Heffernan, Kevin: Ghouls, Gimmicks and Gold. Horror Films and the American Movie Business, 1953–1968. London 2004, S. 36–42.

Heimann, Friederike: Beziehung und Bruch in der Poetik Gertrud Kolmars. Verborgene deutsch-jüdische Diskurse im Gedicht. Berlin 2012.

Heine, Heinrich: Begegnung. In: Ders.: Neue Gedichte. Hamburg 1844, S. 209–211.

Heine, Heinrich: Die Nordsee. 1825–1826. Zwei Zyklen. In: Hans Böhm (Hg.): Werke, Briefwechsel, Lebenszeugnisse. Heinrich Heine. Säkularausgabe. Bd. 1. Gedichte. 1812–1827. Berlin 1979, S. 156–189.

Heine, Heinrich: Elementargeister und Dämonen. In: Ders.: Sämmtliche Werke. Bd. 7. Über Deutschland. 3. Teil. Hamburg: Hoffmann und Campe 1861.

Heine, Heinrich: Elementargeister. Hamburg: Hoffmann und Campe 1837.

Heine, Heinrich: Elementargeister. In: Fritz Mende (Hg.): Heinrich Heine. Säkularausgabe. Werke. Briefwechsel. Lebenszeugnisse. Bd. 9. Prosa 1836–1840. Berlin 1979, S. 88–136.

Heine, Heinrich: Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke. Bd. 9. Elementargeister. Die Göttin Diana. Der Doktor Faust. Die Götter im Exil. Hg. v. Manfred Windfuhr. Bearbeitet von Ariane Neuhaus-Koch. Hamburg: Hoffmann und Campe 1987.

Heine, Heinrich: Waldeinsamkeit. In: Ders.: Werke und Briefe in zehn Bänden. Bd. 2. Romanzero. Gedichte. 1853 und 1854. Nachlese zu den Gedichten. Almansor. William Ratcliff. Hg. v. Hans Kaufmann. Berlin 1961, S. 79–84.

Heine, Heinrich: Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland. Die romantische Schule. Geständnisse. Elementargeister. Dr. Faust. Die Götter im Exil. In: Ders.: Sämtliche Werke. Mit einer Biographie des Dichters und Einleitungen von Wilhelm Bölsche. Bd. 4. Leipzig: Dürselen 1887.

Heinisch, Klaus J.: Der Wassermensch. Entwicklungsgeschichte eines Sagenmotivs. Stuttgart 1981.

Hendershot, Cyndy: The Bomb and Sexuality. Creature From the Black Lagoon and Revenge of the Creature. In: Literature and Psychology. 45(4) (1999), S. 74–89.

Henderson, Joseph Lewis: Der moderne Mensch und die Mythen. In: Jung, Carl Gustav und Marie-Louise von Franz (Hg.): Der Mensch und seine Symbole. Olten 1968, S. 106–159.

Henkel, Gabriele: Geräuschwelten im deutschen Zeitroman. Epische Darstellung und poetologische Bedeutung von der Romantik bis zum Naturalismus. Wiesbaden 1996.

Herder, Johann Gottfried: Abhandlung über den Ursprung der Sprache. Berlin 1772.

Herder, Johann Gottfried: Der entfesselte Prometheus. In: Ders.: Sämmtliche Werke zur schönen Literatur und Kunst. Bd. 3. Legenden, dramatische Stücke und Dichtungen. Stuttgart 1852, S. 150–173.

Herder, Johann Gottfried: Der Tod. Ein Gespräch an Lessings Grabe. In: Ders.: Zerstreute Blätter. Erste Sammlung. Gotha 1785, S. 172–174.

Herder, Johann Gottfried: Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit. In: Martin Bollacher u. a. (Hg.): Johann Gottfried Herder. Werke. Bd. 6. Frankfurt am Main 1989.

Herder, Johann Gottfried: Journal meiner Reise im Jahr 1769. In: Ders.: Werke in fünf Bänden. Bd. 1. Ausgewählt und eingeleitet von Regine Otto. Weimar 1978, S. 273-386.

Herder, Johann Gottfried: Nordische Lieder. In: Ders.: Sämmtliche Werke zur schönen Literatur und Kunst. Bd. 4. Stimmen der Völker in Liedern. Gesammelt, geordnet, zum Theil übersetzt. Stuttgart 1852, S. 336–366.

Hesse, Hermann: Der Meermann: nach einer alten Chronik. In: Am häuslichen Herd. Schweizerische illustrierte Monatsschrift. Bd. 39. Heft 18 (1935–1936), S. 427–429.

Heyse, Paul: Der Meermann. In: Ders.: Gesammelte Werke. Reihe III. Bd. 4. Spukgeschichten und Märchen. Novellen. Bilder und Balladen. Hildesheim 1985, S. 693–700.

Hirsch-Weber, Andreas: Tieck im Urteil seiner Zeitgenossen. In: Claudia Stockinger und Stefan Scherer (Hg.): Ludwig Tieck. Leben – Werk – Wirkung. Berlin 2016, S. 589–603.

Hoffmann-Krayer, Eduard (Hg.): Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens. Bd. IX. Berlin 1938/1941, S. 127–191.

Husband, Timothy und Gloria Gilmore-House: The wild man: medieval myth and symbolism. New York 1980.

Imhof, Dora: Künstliche Inseln. Mythos, Moderne und Tourismus von Watteau bis Manrique. Berlin 2018.

Jacobi, Jolande: Die Psychologie von C. G. Jung. Eine Einführung in das Gesamtwerk, mit einem Geleitwort von C. G. Jung. Frankfurt am Main 1978.

Jauß, Hans Robert (Hg.): Die nicht mehr schönen Künste. Grenzphänomene des Ästhetischen. München 1968.

Jauß, Hans Robert: Die klassische und die christliche Rechtfertigung des Häßlichen in mittelalterlicher Literatur (1968). In: Otto Ferdinand Best (Hg.): Das Groteske in der Dichtung. Darmstadt 1980, S. 143–178.

Jilkén, Olle und Lina Johansson: Aquatic Heterosexual Love and Wondrous Cliché Stereotypes: Amphibian Masculinity, the Beast Bridegroom Motif and 'the Other' in The Shape of Water. In: Coolabah 27 (2019), S. 136–149.

Jilkén, Olle: „A phallus out of water". The construction of mer-masculinity in modern day illustrations. In: Shima. Vol. 12. Issue 2 (2018), S. 195–207.

Johansons, Andrejs: Der Wassergeist und der Sumpfgeist. Untersuchungen volkstümlicher Glaubensvorstellungen bei den Völkern des ostbaltischen Raumes und bei den Ostslaven. Stockholm 1968.

Jung, Carl Gustav: Zugang zum Unbewussten. In: Jung, Carl Gustav und Marie-Louise von Franz (Hg.): Der Mensch und seine Symbole. Olten 1968, S. 20–105.

Just, Klaus Günther: August Kopisch. In: Ders.: Marginalien. Probleme und Gestalten der Literatur. Bern 1976, S. 116–153.

Kafka, Franz: Sämtliche Erzählungen. Hg. v. Paul Raabe. Frankfurt am Main 1970.

Kaiser, Gerhard: Der Künstler im Reich der Kunst. In: Ders.: Geschichte der deutschen Lyrik. Von Goethe bis zur Gegenwart. Ein Grundriß in Interpretationen. Bd. 2. Von Heine bis zur Gegenwart. Frankfurt am Main 1996, S. 135–154.

Kaiser, Gerhard: Sprung ins Bewußtsein. In: Norbert Oellers (Hg.): Interpretationen. Gedichte von Friedrich Schiller. Stuttgart 1996, S. 196–216.

Kant, Immanuel: Die Kritik der ästhetischen Urteilskraft. In: Ders.: Die drei Kritiken in ihrem Zusammenhang mit dem Gesamtwerk. Mit verbindendem Text zusammengefaßt von Raymund Schmidt. Stuttgart 1975, S. 283–316.

Kayser, Rudolf: Das Lyrische Werk von Gertrud Kolmar. In: The German Quarterly. Vol. 33. Nr. 1 (1960), S. 1–3.

Kayser, Wolfgang: Das Groteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung. Hamburg 1961.

Kayser, Wolfgang: Versuch einer Wesensbestimmung des Grotesken (1957). In: Otto Ferdinand Best (Hg.): Das Groteske in der Dichtung. Darmstadt 1980, S. 40–49.

Kellner, Beate: Grimms Mythen. Studien zum Mythosbegriff und seiner Anwendung in Jacob Grimms Deutscher Mythologie. Frankfurt am Main 1994.

Kerényi, Karl: Die Mythologie der Griechen. Band I. Die Götter und Menschheitsgeschichte. München 1966.

Kerner, Julius: Der Wassermann. In: Friedrich Karl Freiherrn von Erlach (Hg.): Die Volkslieder der Deutschen. Eine vollständige Sammlung der vorzüglichen deutschen Volkslieder von der Mitte des fünfzehnten bis in die erste Hälfte des neuzehnten Jahrhunderts. III. Deutsche Volkslieder. 1450 bis 1833. Mannheim 1835, S. 539.

Killy, Walther: Romane des 19. Jahrhunderts. Wirklichkeit und Kunstcharakter. Göttingen 1967.

Kimmich, Dorothee und Sabine Müller (Hg.): Tiefe. Kulturgeschichte ihrer Konzepte, Figuren und Praktiken. Berlin/Boston: De Gruyter 2020.

Kimmich, Dorothee: Höhlen: Niemandsländer in der Tiefe. In: Dies. (Hg.): Tiefe. Kulturgeschichte ihrer Konzepte, Figuren und Praktiken. Berlin/Boston: De Gruyter 2020, S. 183–200.

Kleineberg, Günther: Die Entwicklung der Naturpersonifizierung im Werk Arnold Böcklins (1827–1901). Göttingen 1971.

Kleist, Heinrich von: Wassermänner und Sirenen. In: Ders. (Hg.): Berliner Abendblätter II. In: Roland Reuß und Peter Staengle (Hg.): Heinrich von Kleist. Sämtliche Werke. Bd. II/8. Frankfurt am Main 1997, S. 155f.; 160f.

Kluckert, Ehrenfried: Mythen und Sagen. Köln 2006.

Koechlin, Elisabeth: Wesenszüge des deutschen und des französischen Volksmärchens. Eine vergleichende Studie zum Märchentypus von „Amor und Psyche“ und vom „Tierbräutigam“. Basel 1945.

Kolmar, Gertrud: Das lyrische Werk. Gedichte 1927–1937. Hg. v. Regina Nörtemann. Göttingen 2003.

Kopisch, August: Gedichte. Ausgewählt und eingeleitet von Franz Brümmer. Leipzig 1836.

Koppenfels, Martin von: Rhetorik und Poetik. In: Frauke Berndt und Eckart Goebel (Hg.): Handbuch Literatur und Psychoanalyse. Berlin 2017, S. 59–76.

Koppetsch, Cornelia und Sarah Speck: Wenn der Mann kein Ernährer mehr ist… Coolness als Strategie männlichen Statuserhalts in individualisierten Paarbeziehungen. In: Cornelia Behnke et al. (Hg.): Wissen – Methode – Geschlecht: Erfassen des fraglos Gegebenen. Wiesbaden 2014, S. 281–298.

Kraft, Stephan: Die Mummelsee-Episode in Grimmelshausens „Simplicissimus Teutsch“ und die Gegenwart der frühneuzeitlichen Utopie. In: Johannes Lehmann und Stefan Geyer (Hg.): Aktualität – zur Geschichte literarischer Gegenwartsbezüge vom 17. bis zum 21. Jahrhundert. Hannover 2018, S. 177–193.

Kubisiak, Małgorzata: Aufgeklärte Märchen. Zur Poetik der Volksmärchen der Deutschen von Johann Karl August Musäus am Beispiel des Märchens die Bücher der Chronika der drei

Schwestern. In: Sascha Feuchert (Hg.): Flucht und Vertreibung in der deutschen Literatur. Beiträge. Frankfurt am Main 2001, S. 31–45.

Kühlmann, Wilhelm (Hg.): Killy Literaturlexikon. Autoren und Werke des deutschsprachigen Kulturraumes. Bd. 3. Berlin 2008.

Kühlmann, Wilhelm (Hg.): Killy Literaturlexikon. Autoren und Werke des deutschsprachigen Kulturraumes. Bd. 5. Berlin 2009.

Kuhn, Adalbert und Wilhelm Schwartz (Hg.): Norddeutsche Sagen, Märchen und Gebräuche aus Mecklenburg, Pommern, der Mark, Sachsen, Thüringen, Braunschweig, Hannover, Oldenburg und Westfalen. Aus dem Munde des Volkes gesammelt. Leipzig 1848.

Kuhn, Hans: Von Vogelmännern und Neraiden: Tiergesponse in griechischen Märchen. In: Barbara Gobrecht (Hg.): Tierbräutigam und Tierbraut im Märchen. 3. Interdisziplinäres Symposion der SMG. Maloja 2001, S. 51–67.

Kullmann, Wolfgang: Übergänge zwischen Unbeseeltheit und Leben bei Aristoteles. In: Sabine Föllinger (Hg.): Was ist „Leben“? : Aristoteles’ Anschauungen zur Entstehung und Funktionsweise von Leben. Stuttgart 2010, S. 122–135.

Lappe, Karl: Die Tochter von Hiddensee und der Meermann. In: Friedrich Karl Freiherrn von Erlach (Hg.): Die Volkslieder der Deutschen. Eine vollständige Sammlung der vorzüglichen deutschen Volkslieder von der Mitte des fünfzehnten bis in die erste Hälfte des neuzehnten Jahrhunderts. III. Deutsche Volkslieder. 1450 bis 1833. Mannheim 1835, S. 553–561.

Lecouteux, Claude: Eine Welt im Abseits. Zur niederen Mythologie und Glaubenswelt des Mittelalters. Dettelbach 2000.

Linnebach, Andrea: Arnold Böcklin und die Antike. Mythos – Geschichte – Gegenwart. München 1991.

Liptay, Fabienne: Wunderwelten. Märchen im Film. Remscheid 2004.

Locher, Hubert: Traumbilder im Asyl der Kunst – Arnold Böcklin und das „Problem der Form“. In: Ursula Franke et al. (Hg.): Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft. Heft 48/1. Hamburg 2003, S. 47–68.

Löhr, Katja: Sehnsucht als poetologisches Prinzip bei Joseph von Eichendorff. Würzburg 2003.

Lönker, Fred: Glauben und Wissen. Zu Kafkas Erzählung Das Schweigen der Sirenen. In: Olaf Hildebrand (Hg.): „... auf klassischem Boden begeistert.“ Antike-Rezeptionen in der deutschen Literatur. Freiburg im Breisgau 2004, S. 389–400.

Lucht, Richard: Verführung und Männlichkeit. Dissertation. Tübingen 2014.

Lukas, Wolfgang und Madleen Podewski: Novellenpoetik. In: Claudia Stockinger und Stefan Scherer (Hg.): Ludwig Tieck. Leben – Werk – Wirkung. Berlin 2016, S. 353–364.

Lüth, Friedrich et al. (Hg.): Tauchgang in die Vergangenheit. Unterwasserarchäologie in Nord- und Ostsee. In: Archäologie in Deutschland. Sonderheft. Stuttgart 2004.

Lüthi, Max: Märchen. 10. aktualisierte Auflage. Bearbeitet von Heinz Rölleke. Stuttgart 2004.

Maihofer, Andrea: Familiale Lebensformen zwischen Wandel und Persistenz. Eine zeitdiagnostische Zwischenbetrachtung. In: Cornelia Behnke et al. (Hg.): Wissen – Methode – Geschlecht: Erfassen des fraglos Gegebenen. Wiesbaden 2014, S. 313–334.

Malcher, Kay: Die Faszination von Gewalt. Rezeptionsästhetische Untersuchungen zu aventiurehafter Dietrichepik. Berlin 2009.

Matt, Peter von: Der Meermensch. In: Marcel Reich-Ranicki (Hg.): Frankfurter Anthologie. Bd. 9. Frankfurt am Main 1985, S. 95–98.

McConnell, Frank: The Science of Fiction and the Fiction of Science. Collected Essays on SF Storytelling and the Gnostic Imagination. Jefferson, North Carolina 2009, S. 18–28.

Meier, Albert: Novelle. Eine Einführung. Berlin 2014.

Meier, John und Erich Seemann: Die „Rheinbraut“ und „Graf Friedrich“. Untersuchung zweier Volksballaden auf ihren ursprünglichen Motivbestand. In: Jahrbuch für Volksliedforschung. 5. Jahrgang (1936), S. 1–45.

Meisling, Peter: Die dänische Agnete-Ballade, eine Travestie der skandinavischen Dämonenmotive. In: Jahrbuch für Volksliedforschung 34 (1989), S. 70–78.

Meixner, Horst: Romantischer Figuralismus. Kritische Studien zu Romanen von Arnim, Eichendorff und Hoffmann. Frankfurt am Main 1971.

Menzel, Wolfgang: Geschichte der deutschen Dichtung von der ältesten bis auf die neueste Zeit. Bd. 1. Leipzig 1875, S. 85–100.

Mesker, Alex: Through an ale glass, palely. Mermen, Neptune/Poseidon and Tritons as motifs in beer brands and product labels. In: Coolabah 27 (2019), S. 106–135.

Meyer, Conrad Ferdinand: Nicola Pesce; Lethe. In: Ders.: Sämtliche Gedichte. Stuttgart 1978, S. 114; 130.

Miegel, Agnes: Schöne Agnete. In: Dies.: Balladen und Lieder. Jena 1924, S. 4f.

Milano, Roy: Monsters. A Celebration of the Classics from Universal Studios. New York 2006, S. 154–157.

Mitchell, Marea: I'd like to be under the sea. Modelling gender in Clara F. Guernsey's The Merman and the Figure-Head. In: Shima. Vol. 12. Issue 2 (2018), S. 181–194.

Mörike, Eduard: Die Geister am Mummelsee. In: Ders.: Gedichte. Stuttgart 1867, S. 103f.

Mörike, Eduard: Schiffer- und Nixen-Märchen. In: Ders.: Gedichte. Stuttgart 1867, S. 245–256.

Mosen, Julius: Der Wasserkönig; Der Wasserneck. In: Ders.: Sämmtliche Werke. Bd. 6. Leipzig 1880, S. 232; 262–266.

Müller, Jürgen: Movies of the 50s. Köln 2018, S. 245–247.

Müller, Sabine: Verkehrende Praktiken vertiefter Kollektivität: Brecht und Benjamin, Kafka und Schönlank. In: Dorothee Kimmich und Sabine Müller (Hg.): Tiefe. Kulturgeschichte ihrer Konzepte, Figuren und Praktiken. Berlin/Boston: De Gruyter 2020, S. 267–290.

Musäus, Johann Karl August: Die Bücher der Chronika der drei Schwestern. In: Ders.: Volksmärchen der Deutschen. 6. Gesamtausgabe in 4 Bänden. Deutsche Klassiker-Ausgabe. Bd. 1. Altona 1862, S. 1–47.

Mušič, Janez: Geschichten über Prešeren. Übersetzet von Constanze Becker. Ljubljana 2014.

Neibaur, James L.: The Monster Movies of Universal Studios. Lanham 2017, S. 171–192.

Neumann, Michael: Die fünf Ströme des Erzählens. Eine Anthropologie der Narration. Berlin 2013.

Neumann, Michael: Dresdner Novellen. In: Claudia Stockinger und Stefan Scherer (Hg.): Ludwig Tieck. Leben – Werk – Wirkung. Berlin 2016, S. 551–567.

O. V.: Meerwunder. In: Walter Kofler (Hg.): Das Dresdner Heldenbuch und die Bruchstücke des Berlin-Wolfenbütteler Heldenbuchs. Edition und Digitalfaksimile. Stuttgart 2006, S. 236–243.

O'Meara, Mallory: The Lady from the Black Lagoon. Hollywood Monsters and the Lost Legacy of Milicent Patrick. New York 2019, S. 374–378.

Oberlin, Gerhard: Rezension zu Frithjof Haiders „Verkörperungen des Selbst. Das bucklige Männlein als Übergangsphänomen bei Clemens Brentano, Thomas Mann und Walter Benjamin". In: Zeitschrift für Germanistik. Jan 01. 15(2) (2005), S. 430f.

Oesterle, Günter: Der Streit um das Wunderbare und Phantastische in der Romantik. In: Thomas Le Blanc und Wilhelm Solms (Hg.): Phantastische Welten: Märchen, Mythen, Fantasy. Veröffentlichungen der Europäischen Märchengesellschaft. Bd. 18. Regensburg 1994, S. 115–130.

Olfers, Marie von: Klein-Nix. Roskow 1895.

Otto, Beate: Unterwasser-Literatur. Von Wasserfrauen und Wassermännern. Würzburg 2001.

Pagel, Gerda: Narziß und Prometheus. Die Theorie der Phantasie bei Freud und Gehlen. Würzburg 1984.

Paul, Jean: Wesen der romantischen Dichtkunst, Verschiedenheiten der südlichen und der nordischen; Quelle der romantischen Poesie; Poesie des Aberglaubens. In: Ders.: Vorschule der Ästhetik. Nach der Ausgabe von Norbert Miller herausgegeben, textkritisch durchgesehen und eingeleitet von Wolfhart Henckmann. Hamburg 1990, S. 86–92; 93–94; 94–98.

Paulin, Roger: Zur Person. In: Claudia Stockinger und Stefan Scherer (Hg.): Ludwig Tieck. Leben – Werk – Wirkung. Berlin 2016, S. 3–12.

Pellaton-Müller, Ursula: Goethes Singspiele von 1775 bis 1786. Zürich 1973.

Peters, Sibylle: Die Experimente der „Berliner Abendblätter“. In: Günter Blamberger und Ingo Breuer (Hg.): Kleist-Jahrbuch 2005. Stuttgart 2005, S. 128 – 141.

Petsch, Robert: Das Groteske. In: Otto Ferdinand Best (Hg.): Das Groteske in der Dichtung. Darmstadt 1980, S. 25–39.

Petzoldt, Leander: Kleines Lexikon der Dämonen und Elementargeister. München 1990.

Pfau, Ludwig: Der Wassermann. In: Ders.: Gedichte. 2. Aufl. Stuttgart 1858, S. 200–203.

Pietzcker, Carl: Das Groteske (1971). In: Otto Ferdinand Best (Hg.): Das Groteske in der Dichtung. Darmstadt 1980, S. 85–102.

Pietzcker, Frank: Symbol und Wirklichkeit im Werk Wilhelm Buschs. Die versteckten Aussagen seiner Bildergeschichten. Frankfurt am Main 2002.

Plumpe, Gerhard: Der Dichter und das Phantasieren. Freuds Vorstellung der Literatur. In: Rudolf Behrens (Hg.): Ordnungen des Imaginären. Theorien der Imagination in funktionsgeschichtlicher Sicht. Sonderheft des Jahrgangs 2002 der Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft. In: Maria Moog-Grünewald et al. (Hg.): Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft. Heft 47/1. Hamburg 2002, S. 165–180.

Porsch, Ingeborg-Maria: Die Macht des vergangenen Lebens in Eichendorffs Roman „Ahnung und Gegenwart“. Frankfurt am Main 1951.

Prešeren, France: Gedichte. Auswahl und Nachwort von Peter Gerlinghoff. Berlin 1978.

Preußler, Otfried: Der kleine Wassermann. Mit vielen Textzeichnungen von Winnie Gayler. Stuttgart 1956.

Püttmann, Hermann: Nordische Elfenmärchen und Lieder. Leipzig 1844.

Püttmann, Hermann: Unselig. In: Ders.: Gedichte. Erste Gesamtausgabe. Herisau 1846, S. 208f.

Reckwitz, Andreas: Die Moderne zwischen der sozialen Logik des Allgemeinen und des Besonderen. In: Ders.: Die Gesellschaft der Singularitäten. Zum Strukturwandel der Moderne. Berlin 2017, S. 27–110.

Reiter, Norbert: Das Glaubensgut der Slawen im europäischen Verbund. Wiesbaden 2009.

Rilke, Rainer Maria: Duineser Elegien. Die erste bis dritte Elegie. In: Ders.: Gedichte III. Mit Nachworten von Ulrich Fülleborn und Manfred Engel. Leipzig 2003, S. 173–184.

Rilke, Rainer Maria: Leda; Die Insel der Sirenen. In: Ders.: Gedichte III. Mit Nachworten von Ulrich Fülleborn und Manfred Engel. Leipzig 2003, S. 86; 88.

Robert, Jörg: Ethnofiktion und Klassizismus. Poetik des Wilden und Ästhetik der ‚Sattelzeit'. In: Jörg Robert und Friederike Felicitas Günther (Hg.): Poetik des Wilden. Festschrift für Wolfgang Riedel. Würzburg 2012, S. 3–39.

Robert, Jörg: Fortunatus im Purgatorium. Literarische Höhlenforschung als Paradigma der Moderne. In: Joachim Hamm und Jörg Robert (Hg.): Unterwelten. Modelle und Transformationen. Würzburg 2014, S. 183–209.

Robert, Jörg: Grenzen der Menschheit. Menschenwissen und Mythologie im Zeitalter der Aufklärung (Voltaire, Linné, Goethe). In: Jochen Achilles et al. (Hg.): Liminale Anthropologien. Zwischenzeiten, Schwellenphänomene, Zwischenräume in Literatur und Philosophie. Würzburg 2012, S. 105–130.

Robert, Jörg: Klassische Romantik und Ästhetik der Tiefe. Schillers Ballade Der Taucher und Athanasius Kirchers Mundus Subterraneus. In: Alexander Honold et al. (Hg.): Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 64 (2020), S. 83–114.

Robert, Jörg: Mummelsee und Mundus subterraneus: Tiefwissen bei Grimmelshausen und Athanasius Kircher. In: Dorothee Kimmich und Sabine Müller (Hg.): Tiefe. Kulturgeschichte ihrer Konzepte, Figuren und Praktiken. Berlin/Boston: De Gruyter 2020, S. 95–125.

Robert, Jörg: Topos und Archetyp. Die Höllenfahrten der Moderne. Eine Skizze. In: Joachim Hamm und Jörg Robert (Hg.): Unterwelten. Modelle und Transformationen. Würzburg 2014, S. 211–226.

Röhrich, Lutz: Sagenballade. In: Rolf Wilhelm Berdnich et al. (Hg.): Handbuch des Volksliedes. Bd. 1. Die Gattungen des Volksliedes. München 1973, S. 101–156.

Rölleke, Heinz: Einleitung; Nachwort. In: Ders. (Hg.): Johann Gottfried Herder. „Stimmen der Völker in Liedern": Volkslieder. Zwei Teile 1778/79. Stuttgart 1975, S. 167–186; 463–496.

Rölleke, Heinz: Über Volks- und Geistliche Lieder bei Herder. In: Martin Keßler und Volker Leppin (Hg.): Johann Gottfried Herder. Aspekte seines Lebenswerkes. Berlin 2005, S. 115–128.

Rose, Herbert Jennings: Griechische Mythologie. Ein Handbuch. München 1988.

Rosenberg, Alfons: Engel und Dämonen. Gestaltwandel eines Urbildes. Reutlingen 1967.

Rothe, Arnold: Kulturwissenschaften und kulturelles Gedächtnis. In: Jan Assmann und Tonio Hölscher (Hg.): Kultur und Gedächtnis. Frankfurt am Main 1988, S. 265–292.

Rühling, Lutz: Nordische Poeterey und gigantisch-barbarische Dichtart. In: Helga Eßmann und Udo Schöning (Hg.): Weltliteratur in deutschen Versanthologien des 19. Jahrhunderts. Berlin 1996, S. 77–121.

Sabbadini, Andrea: La Belle, la Bête, et la rose. In: Andreas Hamburger (Hg.): Women and images of men in cinema. Gender construction in La Belle et la Bête by Jean Coctaeu. London 2015, S. 101–110.

Sachs, Hans: Die Königin mit dem merwunder. In der gesangweis Römers. 15. septemb. 1552. In: Goedeke, Karl (Hg.): Dichtungen von Hans Sachs. Erster Teil. Geistliche und weltliche Lieder. Leipzig 1870, S. 299–301.

Sachs, Hans: Historia: Königin Deudalinda mit dem meerwunder. In: Edmund Goetze (Hg.): Hans Sachs. Bd. 16. Tübingen 1886, S. 228–232.

Safranski, Rüdiger: Romantischer Anfang: Herder sticht in See. Die Kultur neu erfinden. Individualismus und die Stimmen der Völker. Vom Schaukeln der Dinge im Strom der Zeit. In: Ders.: Romantik. Eine deutsche Affäre. München 2007, S. 17–28.

Schanz, Julius: Swanhilde. In: Gumpert, Thekla von (Hg.): Töchter-Album. Unterhaltungen im häuslichen Kreise zur Bildung des Verstandes und Gemüthes der heranwachsenden weiblichen Jugend. Bd. 2. Glogau 1856, S. 344–351.

Scheer, Brigitte: Kunst und Wissenschaft als Form der Welterschließung. Überlegungen zu Kants erster und dritter Kritik. In: Ursula Franke et al. (Hg.): Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft. Heft 48/1. Hamburg 2003, S. 99–110.

Schiller, Friedrich: Über naive und sentimentale Dichtung. In: Ders.: Sämtliche Werke in 5 Bänden. Bd. V. Erzählungen und theoretische Schriften. Hg. v. Wolfgang Riedel. München 2004, S. 694–780.

Schiller, Friedrich: Versuch über den Zusammenhang der tierischen Natur des Menschen mit seiner geistigen. In: Ders.: Sämtliche Werke in 5 Bänden. Bd. V. Erzählungen und theoretische Schriften. Hg. v. Wolfgang Riedel. München 2004, S. 287–324.

Schilling, Silke: Relikte des Matriarchats? Zu einigen „märchenhaften“ Strukturen in Schillers „Turandot“. In: Ingrid Bennewitz (Hg.): Der frauwen buoch. Versuche zu einer feministischen Mediävistik. Göppingen 1989, S. 373–397.

Schmaus, Grete: Das alte volkstümliche Kinderlied und Kinderspiel. In: Schweizerische Lehrerinnenzeitung. Heft 24. Jahrgang 55. Zürich 1951, S. 355–363.

Schmitz-Emans, Monika: Romantische Erbschaften und neue Schrecknisse. Ein Bote Neptuns: Hermann Hesse: „Der Meermann“ (1907). In: Dies.: Seetiefen und Seelentiefen. Literarische Spiegelungen innerer und äußerer Fremde. Würzburg 2003, S. 160–164.

Schmitz-Emans, Monika: Seetiefen und Seelentiefen. Literarische Spiegelungen innerer und äußerer Fremde. Würzburg 2003.

Schmitz-Emans, Monika: Wasserkünste im Mummelsee: Hans Jakob Christoffel von Grimmelshausen: „Der abenteuerliche Simplicissimus Teutsch“ (1668/69). In: Dies.: Seetiefen und Seelentiefen. Literarische Spiegelungen innerer und äußerer Fremde. Würzburg 2003, S. 73–84.

Schmitz-Emans, Monika: Wassermänner, Sirenen und andere Monster. Fabelwesen im Spiegel von Kleists „Berliner Abendblättern“. In: Günter Blamberger und Ingo Breuer (Hg.): Kleist-Jahrbuch 2005. Stuttgart 2005, S. 162–182.

Schneider, Carola: Pathos und Ironie. Studien zur Graphik und Malerei Max Klingers. Aachen 1996.

Schneider, Hermann: Germanische Heldensage. Bd. 2. Abt. 1. Buch 2. Nordgermanische Heldensage. Berlin 1933.

Scholz, Sylka: Soziologie der Geschlechterverhältnisse und/oder Soziologie der Männlichkeit? Positionierungen im Werk von Michael Meuser. In: Cornelia Behnke et al. (Hg.): Wissen – Methode – Geschlecht: Erfassen des fraglos Gegebenen. Wiesbaden 2014, S. 201–217.

Schwanitz, Dietrich: Männer. Eine Spezies wird besichtigt. Frankfurt am Main 2001.

Schwering, Markus: Epochenwandel im spätromantischen Roman. Untersuchungen zu Eichendorff, Tieck und Immermann. Köln 1985.

Sembdner, Helmut: Die Berliner Abendblätter Heinrich von Kleists, ihre Quellen und ihre Redaktion. In: Schriften der Kleist-Gesellschaft. Bd. 19. Berlin 1939.

Sennewald, Jens E.: Die Kunst, Naturpoesie zu sammeln. Zu den poetischen Konstruktionen der „Kinder- und Hausmärchen, gesammelt durch die Brüder Grimm“. In: Berthold Friemel (Hg.): Brüder Grimm. Gedenken. Bd. 15. Stuttgart 2003, S. 64–79.

Siuts, Hinrich: Herr Oluf. Herders Übersetzung eines dänischen Liedes und deren Wirkung auf die deutsche Kunst- und Volksdichtung. In: Kuhn, Hugo und Kurt Schier (Hg.): Märchen,

Mythos, Dichtung. Festschrift zum 90. Geburtstag Friedrich von der Leyens. Am 19. August 1963. München 1963, S. 213–230.

Stadler, Martin Andreas: Elysische Gefilde und Orte der Schrecknisse. Die Fahrt des Sonnengottes durch die Unterwelt nach den altägyptischen Unterweltsbüchern. In: Joachim Hamm und Jörg Robert (Hg.): Unterwelten. Modelle und Transformationen. Würzburg 2014, S. 6–28.

Stamm, Ralf: Ludwig Tiecks späte Novellen. Grundlage und Technik des Wunderbaren. In: Hans Fromm et al. (Hg.): Studien zur Poetik und Geschichte der Literatur. Bd. 31. Berlin 1973.

Steig, Michael: Zur Definition des Grotesken: Versuch einer Synthese (1970). In: Otto Ferdinand Best (Hg.): Das Groteske in der Dichtung. Darmstadt 1980, S. 69–84.

Steiger, Johann Anselm: Todesverdrängung und Totentanz. Der Knochenmann bei Lessing, Claudius, Herder und Novalis. In: Martin Keßler und Volker Leppin (Hg.): Johann Gottfried Herder. Aspekte seines Lebenswerkes. Berlin 2005, S. 129–150.

Stein, Volkmar: Die Dichtergestalten in Eichendorffs „Ahnung und Gegenwart“. Winterthur 1964.

Stockinger, Claudia: Das dramatische Werk Friedrich de la Motte Fouqués: Ein Beitrag zur Geschichte des romantischen Dramas. Berlin 2000.

Suhrbier, Hartwig (Hg.): Blaubart – Leitbild und Leidfigur. Einleitende Aufklärungen. In: Ders.: Blaubarts Geheimnis. Märchen und Erzählungen, Gedichte und Stücke. Berlin 1987, S. 11–80.

Suhrbier, Hartwig: Der Mann, den es nicht geben darf. Anmerkungen zur Figur des Wassermanns in der deutschen Literatur. In: Irmgard Roebling (Hg.): Sehnsucht und Sirene. Vierzehn Abhandlungen zu Wasserphantasien. Pfaffenweiler 1992, S. 351–371.

Telotte, J. P.: Making Tele-Contact: 3-D Film and The Creature from the Black Lagoon. In: Extrapolation. A Journal of Science Fiction and Fantasy. 45(3) (2004), S. 294–304.

Tholen, Toni: Männlichkeit in der Literatur. Überlegungen zu einer männlichkeitssensiblen Literaturwissenschaft. In: Cornelia Behnke et al. (Hg.): Wissen – Methode – Geschlecht: Erfassen des fraglos Gegebenen. Wiesbaden 2014, S. 235–247.

Tieck, Ludwig: Der Wassermensch. In: Ders.: Ludwig Tieck’s gesammelte Novellen. Vollständige auf’s Neue durchgesehene Ausgabe. Bd. 5. Berlin 1853, S. 3–62.

Tieck, Ludwig: Die Glocke von Aragon. In: Ders.: Ludwig Tieck’s gesammelte Novellen. Vollständige auf’s Neue durchgesehene Ausgabe. Bd. 9. Berlin 1853, S. 341–413.

Traulsen, Johannes: Der Teufel als poetologische Figur in der Erzählung Das Meerwunder des Dresdner Heldenbuchs. In: Jutta Eming und Daniela Fuhrmann (Hg.): Der Teufel und seine poietische Macht in literarischen Texten vom Mittelalter zur Moderne. Berlin 2021, S. 87–102.

Tschischka, Franz und Julius Max Schottky (Hg.): Oesterreichische Volkslieder mit ihren Singeweisen. Pesth: Hartleben 1819.

Uhland, Ludwig: Der Bergkönig; Agnes und der Meermann. In: Ders.: Uhlands Schriften zur Geschichte der Dichtung und Sage. Bd. 7. Stuttgart 1868, S. 390–397.

Uther, Hans-Jörg: Handbuch zu den „Kinder- und Hausmärchen“ der Brüder Grimm. Entstehung – Wirkung – Interpretation. Berlin 2013.

Verevis, Constantine: Bizarre Love Triangle. The Creature Trilogy. In: Claire Perkins und Constantine Verevis (Hg.): Film Trilogies. New Critical Approaches. Hampshire 2012, S. 68–87.

Vernaleken, Theodor: Mythen und Bräuche des Volkes in Oesterreich als Beitrag zur deutschen Mythologie, Volksdichtung und Sittenkunde. Wien 1859.

Voorwinden, Norbert: Das Meerwunder. Heldendichtung oder Märchen? In: Erika Langbroek et al. (Hg.): Amsterdamer Beiträge zur älteren Germanistik. Bd. 60. Amsterdam 2005, S. 161–182.

Waldura, Markus: Die Singspiele. Die Weimarer Singspiele Jery und Bätely, Die Fischerin, Lila. In: Theo Buck (Hg.): Goethe Handbuch. Bd. 2. Dramen. Stuttgart 1997, S. 178–181.

Weaver, Tom: Universal Terrors. 1951–1955. Eight Classic Horror and Science Fiction Films. Jefferson, North Carolina 2017.

Wehrhan, Karl: Die Sage. In: Handbücher zur Volkskunde. Bd. 1. Leipzig 1908.

Wehrli, Beatrice: Wenn die Sirenen schweigen. Gender Studies. Intertext im Kontext. Würzburg 1998.

Wertheimer, Jürgen: Don Juan und Blaubart. Erotische Serientäter in der Literatur. München 1999.

Wieland, Christoph Martin: Sämmtliche Werke. Bd. 4. Der neue Amadis. Erster Theil. Leipzig 1794.

Wissmann, Jürgen: Arnold Böcklin und das Nachleben seiner Malerei. Studien zur Kunst der Jahrhundertwende. Münster 1968.

Zimmermann, Christian von: „dieß wild und prächtig, und nütz- und schrecklich Element“: Barthold Hinrich Brockes’ Lehrgedicht vom Meer im Irdischen Vergnügen in GOTT (VII, 1743). In: Cardanus. Jahrbuch für Wissenschaftsgeschichte, Bd. 8 (2012), S. 73–91.

Filme

Arnold, Jack: Creature from the Black Lagoon [Film]. Die USA: Universal International Picture, 1954.

del Toro, Guillermo: The Shape of Water [Film]. Die USA: Fox Searchlight Pictures, 2017.

Abbildungen

Abbildung 1: Dürer, Albrecht: Kupferstich: Das Meerwunder. Nürnberg 1498. Quelle: New York. The Metropolitan Museum of Art. https://www.metmuseum.org/art/collection/search/351297, Stand: 02.11.2024.

Abbildung 2: Swanhilde. In: Gumpert, Thekla von (Hg.): Töchter-Album. Unterhaltungen im häuslichen Kreise zur Bildung des Verstandes und Gemüthes der heranwachsenden weiblichen Jugend. Bd. 2. Glogau 1856, S. 344f.

Abbildung 3: Böcklin, Arnold: Die Lebensinsel. 1888. Quelle: https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=9027293, Stand: 23.11.2024.

Abbildung 4: Böcklin, Arnold: Die Gefilde der Seligen. 1877. Öl auf Leinwand. Höhe: 37cm; Breite: 55cm. Quelle: Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaften, SIK-ISEA Inventarnummer 27175.

Abbildung 5: Böcklin, Arnold: Im Spiel der Wellen. 1883. Quelle: Bayerische Staatsgemäldesammlungen – Neue Pinakothek München. https://www.sammlung.pinakothek.de/de/artwork/apG9V2m4Zn, Stand: 04.11.2024.

Abbildung 6: Böcklin, Arnold: Meeresstille. 1887. Öl auf Holz. 103 cm × 150 cm. Standort: Kunstmuseum Bern. Quelle: Lindemann, Bernd Wolfgang: Arnold Böcklin. Heidelberg: Edition Braus im Wachter Verlag 2001.

Abbildung 7: Böcklin, Arnold: Das Spiel der Najaden. 1886. Öl auf Leinwand. Standort: Kunstmuseum Basel. Quelle: SK Basel: Arnold Böcklin – die Gemälde im Kunstmuseum. Basel 1990.

Abbildung 8: Böcklin, Arnold: Meeresidylle. 1887. Quelle: https://artvee.com/dl/meeresidylle/, Stand: 05.11.2024.

Abbildung 9: Böcklin, Arnold: Triton, auf einer Muschel blasend. 1879. Öl auf Holz. Standort: Hannover. Niedersächsisches Landesmuseum. Quelle: Kunsthaus Zürich Ausstellung: Arnold Böcklin. Giorgio de Chirico. Max Ernst. Eine Reise ins Ungewisse. Hg. v. Guido Magnaguagno et al. Bern 1997, S. 85.

Abbildung 10: Böcklin, Arnold: Triton und Nereide. 1874. Quelle: Bayerische Staatsgemäldesammlungen – Sammlung Schack München. https://www.sammlung.pinakothek.de/en/artwork/A9xlyJNLWv, Stand: 04.11.2024.

Abbildung 11: Böcklin, Arnold: Triton, eine Nereide auf dem Rücken tragend. 1875. Standort: St. Gallen Kunstmuseum. Quelle: Kunsthaus Zürich Ausstellung: Arnold Böcklin. Giorgio de Chirico. Max Ernst. Eine Reise ins Ungewisse. Hg. v. Guido Magnaguagno et al. Bern 1997, S. 69 oben.

Anhang

Abb. 1.

Abb. 2.

Abb. 3.

Abb. 4.

Abb. 5.

Abb. 6.

Abb. 7.

Abb. 8.

Abb. 9.

Abb. 10.

Abb. 11.

Danksagung

Zunächst danke ich meinem Erstbetreuer Herrn Professor Jörg Robert herzlich für seine engagierte Betreuung, seine konstruktive Kritik und die stets anregenden Gespräche. Mein Dank gilt ebenso Herrn Professor Eckart Goebel, der als Zweitbetreuer durch seine Impulse und seine freundliche Unterstützung zum Gelingen dieser Arbeit beigetragen hat. Besonders danken möchte ich meinen Großeltern, die mich mit ihrer Liebe, ihrem Vertrauen und ihrer beständigen Ermutigung auf meinem Weg begleitet haben.