

Abschlussarbeit
zur Erlangung der Magistra Artium
im Fachbereich 10
der Johann Wolfgang Goethe-Universität
Institut für Skandinavistik

Thema:

Dualistische Raumordnungen
Das *Agnete og Havmanden*-Motiv in der
skandinavischen Literatur

Gutachterin: Prof. Dr. Julia Zernack

vorgelegt von: Johanna Maresch
aus: Langenfeld/Rhld.

Einreichungsdatum: 22.01.2014

Inhalt

1	Einleitung	2
2	Die Agnete og Havmanden-Ballade	8
	2.1 <i>Agnete hun ganger paa Høielands Broe</i> – Raumstruktur und Raumsemantik.....	11
	2.2 Das <i>Agnete og Havmanden</i> -Motiv in der dänischen Lyrik der Romantik	19
	2.3 Agnete als Grenzgängerin	31
3	Hans Christian Andersens <i>Den lille havfrue</i> (1837)	34
	3.1 <i>Landene ovenfor Havet</i> – Raumstruktur.....	37
	3.2 <i>Da syntes hun at kunne høre Kirkeklokkerne ringe ned til sig</i> – Raumsemantik....	48
	3.3 <i>Mangen Nat stod hun ved det aabne Vindue</i> – Grenzüberschreitung.....	56
	3.4 Motivtraditionen in <i>Den lille havfrue</i>	62
	3.5 Die Suche nach einem eigenen Raum	65
4	Henrik Ibsens <i>Fruen fra havet</i> (1888)	68
	4.1 <i>Her inde, der ude</i> – Raumstruktur	73
	4.2 <i>Ellida</i> – <i>Fruen fra havet</i> und <i>havfruen</i>	81
	4.3 Das Meer – Symbol und imaginierter Raum	97
	4.4 <i>Havfruens ende</i> – Emanzipation oder Scheitern?.....	118
5	Schlussbemerkungen	124
	Literatur	126

1 Einleitung

„Jeg vilde give alle mine hundrede Aar, jeg har at leve i, for blot een Dag at være et Menneske og siden faae Deel i den himmelske Verden!“ Nichts sehnlischer wünscht sich Hans Christian Andersens kleine Meerfrau aus dem berühmten Märchen *Den lille havfrue* (1837)¹, als die Grenze zwischen Meer und Menschenwelt zu überschreiten und den essentiellen Wesensunterschied zwischen Meerwesen und Mensch zu überwinden, um in eine ‚höhere‘ Welt zu gelangen. So fest sich das Bild von Andersens tragisch-sehnsuchtsvoller Meerfrau in das kollektive Gedächtnis eingeschrieben hat, so wenige offensichtliche Vorbilder finden sich für seine Figur in der skandinavischen Motivtradition der Meerwesen. Denn bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts dominiert der Meermann die skandinavische Literatur. In den mittelalterlichen Texten der Snorra Edda und der Liederreda tritt der Riese Ægir als Gastgeber für die Asen auf, bleibt jedoch als Element der Rahmenhandlung stets eine Nebenfigur²; erst in der Neuzeit wird Ægir nach dem Vorbild Neptuns und Poseidons als Meermann bzw. Meergott gedeutet. Im Zuge der Skandinavismus-Bewegung des 19. Jahrhunderts findet z. B. in der Lyrik N. F. S. Grundtvigs und Adam Oehlenschlägers eine Rezeption des Ægir-Motivs statt, wobei Ægirs Gastmahl hier weiterhin nur den Schauplatz der Handlung bildet bzw. zum Sinnbild für eine Vereinigung der nordischen Länder wird. Neben den ersten Belegen Ægirs in den Edda-Texten findet sich in der mittelalterlichen Volksdichtung, die im 16. und 17. Jahrhundert niedergeschrieben und im 19. Jahrhundert vor allem in Dänemark unter der Bezeichnung *folkeviser* gesammelt wurde, das Bild des Meermanns als verräterischem Verführer, der Jungfrauen ins Meer lockt. Die bekannteste und populärste dieser Volksballaden trägt den Titel *Agnete og Havmanden*.³ In dieser Ballade folgt Agnete dem Meermann ins Meer, kehrt jedoch nach acht Jahren und sieben gemeinsamen Kindern zurück an Land. Etwa zur gleichen Zeit wie das Ægir-Motiv, jedoch weit intensiver, wird auch das *Agnete og Havmanden*-Motiv in der Lyrik der dänischen Romantik rezipiert; beide Stränge werden jedoch nicht vermischt.

¹ Hans Christian Andersen: „Den lille havfrue“ (1837). In: ders.: Eventyr og historier. H. C. Andersens samlede værker. Bd. 1. 1830 - 1850. Hg. v. Klaus P. Mortensen. Kopenhagen 2003, S. 154-175. Im Deutschen wurde der Titel mit „Die kleine Meerjungfrau“ übersetzt. Ich verwende im Folgenden jedoch die wortgetreue Bezeichnung „Meerfrau“ für die Protagonistin des Märchens.

² „Ægir“ ist in den *kenningar* zunächst ein Appellativum für das Meer. Über die Personifikation wird das Appellativum zum Eigennamen. Vgl. zum Ægir-Motiv in der Liederreda Klaus von See et. al.: Kommentar zu den Liedern der Edda. Bd. 2: Götterlieder (Skírnismál, Hárbarðsljóð, Hymiskviða, Lokasenna, Þrymskviða). Heidelberg 1997, Hym. 1⁸, 17⁷, Ls. 65 u. Klaus von See et. al.: Kommentar zu den Liedern der Edda. Bd. 3: Götterlieder (Völundarkviða, Alvíssmál, Baldrs draumar, Rígsþula, Hyndluljóð, Grottasöngur). Heidelberg 2000, Alv. 24⁵.

³ Anonymus: „Agnete og Havmanden“. In: Svend Grundtvig (Hg.): Danmarks gamle Folkeviser. Bd. 2. Kopenhagen 1856, S. 48-57. Die *Agnete og Havmanden*-Ballade ist allerdings wahrscheinlich erst im 17. oder 18. Jahrhundert entstanden, dazu mehr in Kapitel 2.

Die Ballade von Agnete und dem Meermann kann als erster Schlüsseltext der skandinavischen Motivtradition der Meerwesen bezeichnet werden, denn keine andere *folkevise* wurde so häufig und bis in die heutige Zeit nach- und umgedichtet und hat damit das Motiv so stark geprägt. Vor allem in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts nehmen zahlreiche dänische Dichter, darunter Adam Oehlenschläger, Jens Baggesen und H. C. Andersen, das *Agnete og Havmanden*-Motiv auf und aktualisieren es in ihren Interpretationen der Erzählung. Daneben ist vor allem in Norwegen und Schweden das Motiv des Wassermannes populär und wird zum Beispiel in Gedichten von Erik Johan Stagnelius und Johan Sebastian Welhaven verarbeitet.

Die Meerfrau spielt dagegen lange Zeit eine untergeordnete Rolle in der skandinavischen Literatur. Unter den *folkeviser* findet sich nur eine Ballade, in der eine Meerfrau (erfolglos) versucht, einen Mann zu sich zu locken; und das aus wenigen anderen mittelalterlichen Quellen stammende Bild der hässlichen Verführerin, die Seeleute ins Meer hinabzieht, wird zwar auch in der romantischen Lyrik rezipiert, so z. B. von Emil Aarestrup und Johan Ludvig Heiberg, jedoch nicht so zahlreich und prominent wie der Meermann und der Wassermann.

Andersens emblematisches Märchen über die kleine Meerfrau ist daher eine echte Innovation in der skandinavischen Literatur, die ihre Vorbilder klar in der kontinental-europäischen Literatur hat. Doch auch das *Agnete og Havmanden*-Motiv geht in das Märchen ein – nicht jedoch, indem Charakteristika des Meermanns auf die Meerfrau übertragen werden, sondern indem die Eigenschaften Agnetes, die Andersen schon in seinem drei Jahre zuvor erschienenen lyrischen Drama mit dem Titel *Agnete og Havmanden* (1834)⁴ ausgearbeitet hatte, auf die kleine Meerfrau übergehen. Dazu gehören vor allem das Gefühl der Unzugehörigkeit und die Sehnsucht nach einer anderen, vollkommeneren Welt. *Den lille havfrue* ist mit seinem neuen Fokus auf die Meerfrau nicht nur der zweite Schlüsseltext der skandinavischen Motivtradition der Meerwesen, sondern auch gleichzeitig schon ihr Höhepunkt.

Henrik Ibsens Gesellschaftsdrama *Fruen fra havet* (1888)⁵ wird von Marie-Louise Svane zurecht „[d]en siste ‚store‘ anvendelse af [*Agnete og Havmanden*]-motivet“⁶ nach Andersen genannt. In *Fruen fra havet* werden sowohl Vorstellungen des Meermanns als auch der Meerfrau anzitiert; sowohl die romantisch-tragische Meerfrau von Andersen, als auch der Meermann der Ballade, der seine Frau zurückholen will, werden hier rezipiert. Ibsen

⁴ Hans Christian Andersen: „Agnete og Havmanden. Et dramatisk Digt“ (1834). In: ders.: Samlede Værker. Skuespil. Bd. 1. Kopenhagen 2005, S. 362-453.

⁵ Henrik Ibsen: „Fruen fra havet“ (1888). In: ders.: Samlede verker 1877-1899. Bd. 3. Oslo 2003, S. 289-334.

⁶ Marie-Louise Svane: „Agnete og havmanden og samfundet. Motivet som tradition og metafor“. In: Poetik. Litteratur, Videnskab, Semiotik, Marxisme 4/2-3 (1971), S. 48-64, hier S. 64.

verbindet damit mehrere Traditionslinien des Meerwesen-Motivs und reflektiert dessen Funktionen und Wirkweisen, indem er seine naturalistischen Figuren mit den unterschiedlichen Bildern von Meerfrau und Meermann überblendet.

Diese drei wichtigsten Texte der literarischen Tradition des Meerwesen-Motivs in Skandinavien – die Ballade *Agnete og Havmanden*, Andersens Märchen *Den lille havfrue* und Ibsens Drama *Fruen fra havet* – haben bei aller Unterschiedlichkeit gemeinsam, dass das Zusammentreffen von Mensch und Meerwesen im Mittelpunkt steht. Mensch und Meerwesen stehen dabei pars pro toto für die Räume ‚Land‘ und ‚Meer‘. Ihr Zusammentreffen in den zugleich trennenden und verbindenden Grensräumen zwischen ihren Welten ist stets eine konfliktvolle Begegnung und gleichzeitig handlungsauslösendes Moment, denn die räumliche Opposition von Meer und Land ist Träger und Ausdruck von ideologischen Gegensätzen, die verkörpert in den Figuren aufeinanderstoßen. Die dualistische Raumordnung der Texte repräsentiert damit eine von Dichotomien geprägte semantische Ordnung, die als System von Weltanschauungen, Grundeinstellungen, Normen und Wertungen beschrieben werden kann: Wo sich Mensch und Meerwesen begegnen, treffen in diesen Texten auch Kultur und Natur, Christentum und Heidentum, Tugend und Sünde aufeinander. Durch die ausgeprägte Semantisierung von Raum in diesen Texten wird die Raumanordnung zu ihrem strukturierenden Prinzip, und ihre Handlungsstruktur kann als Abfolge von Verletzung und Wiederherstellung der etablierten Raumordnung erfasst werden. Literatur, die das Motiv der Meerwesen behandelt, ist also prädestiniert für ein Verhandeln und eine Problematisierung von dualistisch geprägten Gesellschaftsordnungen.

Die dualistischen Ordnungsprinzipien dieser Texte werden meist in einer vertikalen Raumstruktur realisiert, die in ein ‚Oben‘ und ein ‚Unten‘ gegliedert ist. Dies bringt aufgrund von kulturell geprägten Bedeutungszuschreibungen zu räumlichen Relationen eine Hierarchisierung und Bewertung der Räume mit sich. So entsteht ein räumliches Spannungsverhältnis, das den Figurenbewegungen im Raum und dem Überschreiten von Grenzen zwischen den Räumen existentielle Bedeutung verleiht. Die Meerfrau und der Meermann sind stets bewegliche Figuren, ‚Grenzgänger‘, die in ihren Grenzüberschreitungen semantische Ordnungen sichtbar machen und herausfordern.⁷ Ruth Fassbind-Eigenheer nennt die Meerfrau – und dies gilt auch für den Meermann – aus diesem Grund die Figur, „die

⁷ Vgl. zur „Figur des Grenzgängers“, die Michael C. Frank auf der Grundlage von Jurij Lotmans kulturwissenschaftlichen und erzähltheoretischen Erkenntnissen beschreibt, Michael C. Frank: „Die Literaturwissenschaften und der *spatial turn*: Ansätze bei Jurij Lotman und Michail Bachtin“. In: Wolfgang Hallet, Birgit Neumann (Hg.): Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn. Bielefeld 2009, S. 53-80, hier S. 70-71.

grenzüberschreitend Grenzen aufzeigt“.⁸ Anhand der (Un-)Möglichkeit und der Bedingungen für einzelne Figuren, bestimmte Grenzen zu überschreiten, werden grundlegende Themen wie das Verhältnis von Individuum und Gesellschaft, Freiheit und Verantwortung, aber auch Geschlechterrollen und -normen und insbesondere die Rolle und Position der Frau in der Gesellschaft verhandelt. Dabei kann von der Ballade *Agnete og Havmanden* über die romantischen Nachdichtungen der *folkevise* und Andersens *Den lille havfrue* bis zu Ibsens naturalistischem Drama *Fruen fra havet* nicht nur eine Steigerung der Komplexität dieser Themen beobachtet werden. Auch die Darstellung und Semantisierung von Raum wird zunehmend komplexer, und Raum wird als literarisches Gestaltungselement auf immer vielfältigere Weise genutzt. Raum ist schließlich nicht mehr hauptsächlich Träger kultureller Bedeutungszuschreibungen, sondern wird mit einer zunehmend subjektiven Semantisierung Mittel zur Figurencharakterisierung und zur Darstellung von Identität und Entwicklung der Figuren. *Fruen fra havet* stellt meiner Ansicht nach einen weiteren ‚Höhepunkt‘ in der skandinavischen Motivtradition der Meerwesen dar, da hier die raumsemantischen Traditionen, die das Motiv in Literatur und bildender Kunst begleiten, sowie ihre Wirkung und Funktionen, auf herausragende Weise kritisch reflektiert werden.

Raum ist im Gegensatz zur Kategorie Zeit erst relativ spät zu einer theoretisch und methodisch fundierten literaturwissenschaftlichen Analysekategorie geworden. In den 1990er Jahren wurde der sogenannte *spatial turn* ausgerufen, um die Hinwendung zum Raum in den Kulturwissenschaften zu beschreiben.⁹ Der *spatial turn* steht einerseits für eine gesteigerte Aufmerksamkeit für die „räumliche Bedingtheit sozialer und kultureller Prozesse“¹⁰, andererseits für eine Rekonzeptualisierung des Raumbegriffs selbst: Raum wird nicht mehr als eigenständige Entität begriffen, sondern als ein kulturelles Produkt, das gesellschaftliche (Macht-)Strukturen spiegelt, und dabei selbst kulturell produktiv ist, indem es diese Strukturen festschreibt.¹¹ Auch die Literaturwissenschaft kann im Sinne des *spatial turn*

⁸ Ruth Fassbind-Eigenheer: *Undine oder die nasse Grenze zwischen mir und mir. Ursprung und literarische Bearbeitung eines Wasserfrauenmythos. Von Paracelsus über Friedrich de la Motte Fouqué zu Ingeborg Bachmann.* Stuttgart 1994, hier S. 74.

⁹ Als Namensgeber des *spatial turn* gilt der US-amerikanische Stadtplaner Edward Soja. Er verwendet den Begriff in seinem 1989 erschienenen Buch „*Postmodern Geographies*“; als „wichtigste[r] Referenzpunkt der ‚räumlichen Wende‘“ gilt jedoch Sojas Buch „*Third Space*“ (2006), vgl. Frank 2009, S. 53.

¹⁰ Wolfgang Hallet u. Birgit Neumann: „Raum und Bewegung in der Literatur: Zur Einführung“. In: dies. (Hg.): *Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn.* Bielefeld 2009, S. 11-31, hier S. 12.

¹¹ Vgl. Frank 2009, S. 56-61; Stephan Günzel: „Raum – Topographie – Topologie“. In: ders. (Hg.): *Topologie: zur Raumbeschreibung in den Kultur- und Medienwissenschaften.* Bielefeld 2007, S. 13-29, hier S. 13-18. 2002 wurde von Sigrid Weigel schon die nächste Wende, der *topographical turn*, erklärt, und 2007 ruft Stephan Günzel den *topological turn* aus. Beide können jedoch nach Frank als „*sub-turns*“ des *spatial turn* gewertet werden, vgl. Frank 2009, S. 62. Zu den verschiedenen Begriffen siehe z. B. Stephan Günzel: „Spatial Turn –

„Einblicke in die kulturelle Produktion des Raumes gewähren“, so Michael C. Frank; die literaturwissenschaftliche Analyse konzentrierte sich dabei jedoch nicht auf die materielle, sondern auf die ideelle Hervorbringung des Raums. Ausgehend von Jurij Lotmans wegweisender Erkenntnis, dass die „Sprache räumlicher Relationen [...] eines der grundlegendsten Mittel zur Deutung der Wirklichkeit [ist]“,¹² kann die Literaturwissenschaft Frank zufolge die in den literarischen Text eingeschriebenen räumlichen Strukturierungen nicht-räumlicher semantischer Strukturen erforschen.¹³

In meiner Analyse wende ich mich zunächst der literarischen Raumdarstellung der einzelnen Texte zu, wobei ein Augenmerk auf den Spezifika der jeweiligen Textgattungen liegt. Die Darstellung von Raum lässt sich als „die Konzeption, Struktur und Präsentation der Gesamtheit von Objekten wie Schauplätzen, Landschaften, Naturerscheinungen und Gegenständen“ beschreiben.¹⁴ Meine Untersuchung der literarischen Raumdarstellung umfasst demnach die Gesamtheit des Raums in der erzählten Welt sowie die Anordnung von Räumen, die Unterscheidung verschiedener Raumtypen und Schauplätze, die Zuordnung von Figuren zu bestimmten Räumen und die narrative Darstellung von Raum. Schließlich kann auf Grundlage dessen die Semantisierung von Raum, also die Bedeutungszuschreibung zum Raum, und die Funktion von spezifischen Räumen für den Text untersucht werden.

Literarische Raumdarstellung kann über lokaldeiktische Ausdrücke wie ‚hier‘ und ‚dort‘, Lokaladverbien, explizite oder implizite Beschreibungen oder subjektive Wahrnehmung der Figuren erfolgen. Sie ist in erzählenden Texten bestimmt durch die Perspektive der Erzählinstanz oder der fokalisierenden Figur (Wissen, Werte, Zugehörigkeit, usw.) sowie die optische Perspektive (von wo wird gesehen); im Drama (als Lesetext) macht das Zusammenspiel von Bühnenanweisungen und der Wahrnehmung und Kommentierung des Raums durch die Figuren die Raumdarstellung aus. Sie trägt ebenso wie explizite oder implizite Wertungen, Anordnung und Relationen, Referenzen auf Personen, Schauplätze, Milieus und Diskurse, Tropen sowie weitere semantische und konnotative Verknüpfungen zur Semantisierung von Raum bei.¹⁵

Topographical Turn – Topological Turn. Über die Unterschiede zwischen Raumparadigmen“. In: Jörg Döring, Tristan Thielmann: Spatial Turn. Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften. Bielefeld 2008, S. 219-237.

¹² Jurij M. Lotman: Die Struktur literarischer Texte. Übers. v. Rolf-Dietrich Keil. München 1972, hier S. 313.

¹³ Vgl. Frank 2009, S. 63.

¹⁴ Ansgar Nünning: „Formen und Funktionen literarischer Raumdarstellung: Grundlagen, Ansätze, narratologische Kategorien und neue Perspektiven“. In: Wolfgang Hallet, Birgit Neumann (Hg.): Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn. Bielefeld 2009, S. 33-52, hier S. 33. Hier findet sich eine übersichtliche, ausführliche und aktuelle, hauptsächlich auf Erzähltexte bezogene, Auseinandersetzung mit literarischer Raumdarstellung.

¹⁵ Vgl. Natascha Würzbach: „Erzählter Raum. Fiktionaler Baustein, kultureller Sinnträger, Ausdruck der Geschlechterordnung“. In: Jörg Helbig (Hg.): Erzählen und Erzähltheorie im 20. Jahrhundert. Festschrift für

Auch die ‚objektivste‘ Raumdarstellung – so z. B. der im Nebentext des naturalistischen Dramas beschriebene Bühnenraum – unterliegt kulturell geprägten Bedeutungszuweisungen, denn literarischer Raum ist stets konstruierter Raum, der der Selektion, Abstraktion und Perspektivierung unterworfen ist.¹⁶ Aber gerade weil sich das, was Natascha Würzbach eine „sozial-konsensuelle“ Raumsemantik nennt, aus kulturellen Traditionen und Denkmodellen ergibt, wirkt sie scheinbar objektiv.¹⁷ Daraus ergeben sich wiederum „Konventionalisierungen räumlicher Bedeutungszusammenhänge“, die in der Literatur aufgegriffen oder auch umgedeutet werden können.¹⁸

Vor diesem Hintergrund möchte ich das Zusammenspiel von Raum und Figur, Handlung und Bewegung, Grenzsetzungen und Grenzüberschreitungen in den drei genannten skandinavischen Schlüsseltexten der Motivtradition der Meerwesen untersuchen, um aufzuzeigen, wie über räumliche Strukturen semantische Ordnungen in den Text eingeschrieben, aber auch kritisch reflektiert werden.

Wilhelm Füger. Heidelberg 2001, S. 105-129, hier S. 108-121 u. Monika Fludernik: Einführung in die Erzähltheorie. Darmstadt 2006, hier S. 52-54.

¹⁶ Tatsächlich ist auch ‚real existierender‘ Raum außerhalb der Literatur immer konstruierter Raum ist, diese Überlegungen führen jedoch an dieser Stelle zu weit.

¹⁷ Vgl. Würzbach 2001, S. 108, Zitat ebd.

¹⁸ Ebd., S. 110.

2 Die *Agnete og Havmanden*-Ballade

Die *Agnete og Havmanden*-Ballade, entstanden wahrscheinlich im 17. oder 18. Jahrhundert, ist eine der bekanntesten und populärsten dänischen *folkeviser*¹⁹. Sie erzählt die folgenreiche Begegnung von Agnete und dem Meermann und Agnetes Rückkehr an Land, nachdem sie acht Jahre lang am Grund des Meeres gelebt und sieben Kinder mit dem Meermann bekommen hat. Die Ballade fasziniert nicht so sehr durch ihr Thema, denn im Korpus der dänischen *folkeviser* finden sich zahlreiche sogenannte *forlokkelsesviser*²⁰, Balladen, in denen ein Mensch auf ein dämonisches, nicht-menschliches Wesen trifft und sich auf dieses einlässt. Vielmehr wecken die vielen Leerstellen in der Handlung und der drastische, scheinbar unmotivierte Schluss, der viele Fragen zu Motivation und Intention der Figuren unbeantwortet lässt, das Interesse der Rezipierenden. Trotz der schematischen Figurenanlage entsprechen Agnete und der Meermann nicht der typischen Darstellung junger Mädchen und übernatürlicher Wesen im Genre der dänischen Volksballaden.²¹ Dieser Umstand kann erklären, warum keine andere dänische *folkeviser* so häufig und bis in die heutige Zeit rezipiert und immer wieder neu interpretiert wird, wie *Agnete og Havmanden*.

Aufgrund ihres enormen Einflusses auf die skandinavische Literatur seit Beginn des 18. Jahrhunderts, kann die *Agnete og Havmanden*-Ballade als erster Schlüsseltext in der skandinavischen Motivtradition der Meerwesen bezeichnet werden. Dabei hat die Ballade weniger das Bild des Meermanns geprägt – die Darstellung in *Agnete og Havmanden* ist im Gegenteil eher untypisch sowohl für frühere als auch spätere Darstellungen des Meermanns – als viel mehr die räumliche Strukturierung und Semantisierung der fiktionalen Welt in Texten, die das Meerwesen-Motiv behandeln.

¹⁹ Die *folkeviser* (dt. Volksballaden) bezeichnen die nach allgemeiner Einschätzung im 13. und 14. Jahrhundert entstandenen und vor allem im 18. und 19. Jahrhundert gesammelten und edierten skandinavischen mittelalterlichen Balladen. Sie wurden zu dieser Zeit als vermeintliche Träger einer alten Volkskultur betrachtet und daher als *folkeviser* bezeichnet (vgl. Jürg Glauser: „Dichten in der Muttersprache“. In: Jürg Glauser (Hg.): Skandinavische Literaturgeschichte. Stuttgart 2006, S. 66-78, hier S. 69).

²⁰ Vgl. Svane 1971, S. 48. Dazu gehören z. B. auch die in der zwölfbändigen wissenschaftlichen Edition „Danmarks gamle Folkeviser“ [DgF] (1853-1976) vor und nach *Agnete og Havmanden* platzierten Balladen DgF 37 *Jomfruen og Dværgkongen* und DgF 39 *Nøkkens Svig*. DgF. Bd. 2. Kopenhagen 1856, S. 37-48 u. S. 57-63. Die Balladen werden mit dem Kürzel DgF nach ihrer Reihenfolge mit Nummern benannt, ein zusätzlicher Buchstabe zeigt die Variante an.

²¹ Vgl. dazu Iørn Piø: „Overnaturlige vaesner i nordisk balladetradition II: DgFT 38 Agnete og havmanden“. In: Danske Studier 65 (1970), S. 24-51, hier S. 39; Peter Meisling: „Die dänische Agnete-Ballade, eine Travestie der skandinavischen Dämonenmotive“. In: Jahrbuch für Volksliedforschung 34 (1989), S. 70-78, hier, S. 72. Meist verführt und/oder verschleppt der Meermann/ Wassermann/Bergtroll/etc. das junge unschuldige Mädchen. Es gibt auch eine Gruppe von Balladen, die die Begegnung einer männlichen Figur mit Meerfrauen, Elfen oder Trollfrauen schildern (DgF 43-48). Mit nur einer Ausnahme widersteht der männliche Held jedoch den Verlockungen dieser Wesen, und eine Grenzüberschreitung findet nicht statt. Vgl. dazu Per Schelde Jacobsen u. Barbara Fass Leavy: *Ibsen's forsaken merman. Folklore in the late plays*. New York 1988, S. 90-92.

In der *Agnete og Havmanden*-Ballade lassen sich das grundlegende Modell einer dualistischen Raumstruktur sowie das grundlegende Muster einer doppelten Grenzüberschreitung finden, Elemente, die in allen hier behandelten nachfolgenden literarischen Texten aufgenommen, anzitiert, variiert und reflektiert werden. Diese grundlegende Raumstruktur der Texte besteht aus den über- oder nebeneinander angeordneten und voneinander durch eine Grenze getrennten Räumen ‚Meer‘ und ‚Land‘, die als gegensätzlich und unvereinbar markiert werden. Das Muster der doppelten Grenzüberschreitung ergibt sich aus dem Hin- und Rückweg der Hauptfigur: So verlässt stets eine Figur – freiwillig oder unfreiwillig, veranlasst durch unterschiedliche Motive – ihren ursprünglichen ‚Lebensraum‘ und überschreitet die Grenze zu dem anderen Raum. Die zweite Grenzüberschreitung besteht in der Rückkehr der Figur in den ihr zugeordneten Ausgangsraum, den sie im ersten Schritt verlassen hatte.

Es ist weder bekannt, wer die Ballade gedichtet hat, noch, wann genau sie entstanden ist. Svend Nielsen erfasst die Reichweite der Forschungsmeinungen in der neuesten mir bekannten Beschäftigung mit der Datierungsfrage wie folgt: „Er visen om Agnete og havmanden et ypperligt eksempel på en middelalderlig ballade, eller er den en parodi på genren lavet kort før år 1800?“²² Lange galt erstere Meinung als Konsens, unter anderem, da die thematisch verwandten Balladen DgF 37 *Jomfruen og Dværgekongen* und DgF 39 *Nøkkens Svig*²³ schon 1570 zum ersten Mal aufgezeichnet wurden.²⁴ In den 1980er Jahren legen jedoch Iørn Piø und Peter Meisling ausführliche Argumentationen dafür vor, dass es sich bei *Agnete og Havmanden* um eine weit jüngere *folkevise* handle, als bisher angenommen.²⁵ Piø grenzt den Entstehungszeitraum präzise auf die Jahre zwischen 1778 und 1797 ein.²⁶ Meisling dagegen definiert als möglichen Entstehungszeitraum der Ballade die

²² Svend Nielsen. „Agnetes melodier“. In: Else Marie Kofod, Eske K. Mathiesen (Hg.): *Traditioner er mange ting*. Festschrift til Iørn Piø på halvfjerdsårsdagen den 24. august 1997. Kopenhagen 1997 (=Foreningen Danmarks Folkeminders skrifter 88), S. 18-23, hier S. 18. Nielsen widmet sich der Datierungsfrage aus musikwissenschaftlicher Perspektive. Er widerspricht der inzwischen verbreiteten Forschungsmeinung, dass die Ballade erst am Ende des 18. Jahrhunderts entstanden sei.

²³ Siehe Fußnote 20 für die Literaturangabe zu beiden Balladen.

²⁴ Vgl. Meisling 1989, S. 72. Hauptverfechter der Haltung, dass es sich bei *Agnete og Havmanden* um eine mittelalterliche Ballade handle, ist Hans Brix (vgl. ebd., S. 73). Insgesamt wurden fast 80% der Balladen in DgF vor 1650 aufgezeichnet (vgl. ebd., S. 70).

²⁵ Vgl. dazu auch Thomas Bredsdorff: „Nogen skrev et sagn om „Agnete og Havmanden“. Hvem, hvornår, hvorfor?“. In: *Fund og Forskning* 30 (1991), S. 67-80, hier S. 67.

²⁶ Vgl. Piø 1970, S. 24. Piø geht davon aus, dass *Agnete og Havmanden* als ‚Gegenstück‘ zu Johannes Ewalds *Liden Gunver* aus seinen Singspiel *Fiskerne* (1779) geschrieben wurde, da in Version Dø Agnetes Lachen am Ende in direktem Gegensatz zum Lachen des Meermanns bei Ewald stehe. Die Ballade wäre demnach frühestens 1778, spätestens aber 1797, dem Druckdatum des Kopenhagener Flugblattes mit der Version DgF 38 Aa, entstanden (vgl. ebd., S. 42). Schon Svend Grundtvig und weitere Forscher hatten die Vermutung geäußert, dass es sich bei *Agnete og Havmanden* um einen jungen Text handeln müsse (vgl. ebd., S. 43-44). Bei Piø findet sich auch eine umfassende Übersicht über die Versionen der Ballade in Skandinavien (ebd., S. 48-49).

Periode von 1670 bis 1770.²⁷ Die Datierung der Ballade in die Neuzeit ist natürlich wichtig im Hinblick auf ihre Interpretation. So deutet Piø die Ballade als Parodie auf das Genre der mittelalterlichen Balladen mit ähnlichem Thema und Meisling bezeichnet die *folkevisse* als Travestie, die Ausdruck einer „Revolte gegen die typischen Frauenmythen, ein spöttischer Wunschtraum von Freiheit“²⁸ sei und schließt daraus, dass der Text von einer „intelligenten“, von dem in den mittelalterlichen Balladen transportierten Frauenbild „angewiderten Frau“²⁹ verfasst worden sei.

Ohne weiter auf die Datierungsfrage einzugehen, zeigt meine folgende Analyse der Raumstruktur und Raumsemantik der Ballade, dass Agnete zwar aus eigenem Antrieb die Grenzen einer als natürlich ausgegebenen moralischen Gesellschaftsordnung überschreitet, diese Ordnungsverletzung jedoch am Ende wieder behoben wird, indem Agnete das sündige, minderwertige Lebensmodell hinter sich lässt und wieder in die dominante Ordnung eingegliedert wird. Damit zeigt die Ballade meiner Meinung nach keine rebellierende, emanzipierte Frau (und zeugt auch nicht von einer solchen Autorin), sondern repräsentiert die herrschende moralische Gesellschaftsordnung.

Die *Agnete og Havmanden*-Ballade liegt in zahlreichen Redaktionen und Varianten vor. Die wohl älteste bekannte Niederschrift findet sich auf einem Kopenhagener Flugblatt aus den 1780er oder 1790er Jahren. Diese Version ist unter der Bezeichnung DgF 38 Aa bekannt.³⁰ Meisling hält diese Version für „fast gleich dem Archetypus“³¹; sie bilde „das Grundskelett hinter der ganzen zahlreichen Agnete-Dichtung“³². Während des gesamten 19. Jahrhunderts finden sich vor allem in der dänischen Literatur zahlreiche Nach- und Umdichtungen der Ballade sowie lyrische Texte, die das *Agnete og Havmanden*-Motiv aufnehmen. Doch auch über die Romantik hinaus erfreut sich das Motiv großer Beliebtheit – bis in die heutige Zeit

²⁷ Vgl. Peter Meisling: *Agnetes latter. En folkevisse-monografi*. [Diss. Univ. Kopenhagen]. Kopenhagen 1988, S. 159-166, 222-232; Meisling 1989, S. 74-77. Er begründet seine Eingrenzung mit der Strophenform und der Verwendung der Bezeichnung „havmand“ statt „nøkk“; beides deute auf ein Entstehungsdatum nicht vor dem 17. Jahrhundert hin. Das Abstammungsverhältnis von *Wassermanns Frau*, einer deutschen Ballade, und *Agnete og Havmanden* bestimmt nach Meisling die hintere Datumsgrenze: Erstere Ballade stamme, entgegen der gängigen Forschungsmeinung, von letzterer ab und lege aufgrund einer Aufzeichnung von vor 1771 ein Entstehen von *Agnete og Havmanden* ebenfalls vor 1770 nahe.

²⁸ Meisling 1989, S. 78. Er kritisiert, dass die Ballade „indessen nichts positiv Emanzipatorisches“ (ebd.) enthalte. Grundsätzlich stellt sich hier die Frage, wie dieses „positiv Emanzipatorische“ nach Meisling aussehen könnte – bzw., was das implizierte ‚negativ Emanzipatorische‘ eigentlich sein könnte.

²⁹ Ebd. Auch Bredsdorff schließt sich dieser Lesart an: „[Visen] støtter en kvindes selvstændighed og demonstrerer at hun kan forlade mand og børn og endda få sig et godt grin.“ (Bredsdorff 1991, S. 78)

³⁰ DgF. Bd. 2, S. 51-52. Ich verwende für meine Analyse die in Meislings Monografie „Agnetes latter“ (1988) abgedruckte Version der Variante DgF 38 Aa (S. 32-35). Meisling beansprucht die einzig korrekte Abschrift des Flugblatt-Textes (vgl. Meisling 1989, S. 70), die demnach als DgF 38 Aaß zu bezeichnen wäre (vgl. Meisling 1988, S. 32).

³¹ Meisling 1989, S. 70.

³² Ebd., S. 71.

wird es sowohl in der Literatur als auch in der Musik, der Malerei und der bildenden Kunst rezipiert.³³

Für meine Untersuchung der Raumstruktur in der *Agnete og Havmanden*-Ballade dient mir die soeben beschriebene Version DgF 38 Aa. Sie ist mit 20 Strophen kürzer als viele der zahlreichen Erweiterungen des Textes, wie z. B. die Version aus Ernst Frandsens populärer Anthologie „Danske Folkeviser“ von 1945.³⁴ Hier finden sich acht weitere Strophen, die ausschmückenden Charakter haben, die Handlung jedoch nicht grundlegend verändern, weshalb sie für meine Analyse der Raumstruktur und Raumsemantik von keiner größeren Bedeutung sind.

2.1 *Agnete hun ganger paa Højelands Broe* – Raumstruktur und Raumsemantik

Der Text wird durch den zweimaligen Wechsel des Schauplatzes in drei Teile geteilt, die sich am Setting orientiert schematisch folgendermaßen bezeichnen lassen: ‚an Land – im Meer – an Land‘. Genau genommen wäre wohl die Einteilung ‚über Wasser – unter Wasser – über Wasser‘ zutreffender, da der Schauplatz der ersten Begegnung Agnetes und des Meermanns eine Seebrücke ist, die als menschengeschaffene Verlängerung des Landes in das Meer hinein bzw. über das Meer hinaus schon eine Grenzüberschreitung darstellt und daher nicht mit ‚an Land‘ gleichgesetzt werden kann.³⁵ Darauf wird in der folgenden Analyse der Raumstruktur der Ballade ausführlich eingegangen.

Auch die Handlung der Ballade gliedert sich in drei Teile, die mit den räumlichen Wechseln zusammenfallen. Zunächst wird die Begegnung von Agnete und dem Meermann bei der Seebrücke geschildert, die dazu führt, dass Agnete acht Jahre mit dem Meermann im Meer zusammenlebt und sieben Kinder mit ihm bekommt. Eines Tages hört sie dort den Klang der Kirchenglocken und bittet den Meermann, in die Kirche und damit an Land gehen

³³ Meisling gibt eine umfangreiche Übersicht über literarische Rezeptionszeugnisse der Ballade von 1808 bis 1984 (Meisling 1988, S. 299-303). Rezeptionszeugnisse in den bildenden Künsten sind z. B. Agnes Slott-Møllers Gemälde „Agnete“ (1892, Öl auf Leinwand, 65,5x74 cm, Privateigentum), Johannes Bjergs Skulptur „Agnete og Havmanden“ (1943, Aarhus) und Suste Bonnénss Skulptur „Agnete og Havmanden“ (1992, Frederiksholms Kanal).

³⁴ „Agnete og Havmanden“. In: Ernst Frandsen (Hg.): *Danske Folkeviser*. Bd. 1. Kopenhagen 1945, S. 44ff (Literaturangabe nach Meisling 1988). Frandsens Version ist abgedruckt in Meisling 1988, S. 12-14.

³⁵ Erstere Einteilung nimmt Svane 1971 vor; vgl. S. 73. Die „Højelands Broe“ bezeichnet sie als „Rahmen“ des ersten Teils und lässt dabei außer Acht, dass die Seebrücke einen eigenen (Grenz-)Raum darstellt. Meisling versteht die „Højelands Broe“ als Brücke über einen Fluss und den Meermann damit auch eher als einen Wassermann; vgl. Meisling 1988, S. 239. Er geht davon aus, dass es sich bei der „Højelands Broe“ um die Højbro in Kopenhagen handelt, die im Mittelalter Blidebro hieß und schon in DgF 40 *Harpens Kraft* Schauplatz einer Begegnung zwischen einem Mädchen und einem „Nix“ ist. Vgl. ebd., S. 235-237 u. Meisling 1989, S. 76.

zu dürfen. Sie erhält die Erlaubnis und besucht die Kirche, doch kehrt sie anschließend nicht, wie vom Meermann verlangt, zu ihm und den Kindern zurück.

Stets ist es Agnete, die den Wunsch hat, in den jeweils anderen Raum zu gelangen: Im ersten Teil der Ballade knüpft Agnete an ihre Einwilligung, die Liebste des Meermanns zu werden, die Bedingung, dass er sie mit auf den Meeresgrund nimmt; im zweiten Teil weckt der Klang der Kirchenglocken den Wunsch in ihr, an Land zurückzukehren und die Kirche zu besuchen; im letzten Teil verweigert Agnete schließlich die Rückkehr ins Meer und sagt sich vom Meermann und den gemeinsamen Kindern los. Trotz Agnetes handlungstreibender Funktion ist es allein der Meermann, der die Macht hat, ihr ‚die Passage‘ zwischen den Räumen zu ermöglichen. Er verstopft dafür Agnetes Mund und Ohren und führt sie anschließend hinab auf den Meeresgrund bzw. später wieder hinauf an Land. Dieser wiederholte Vorgang bildet die Übergänge zwischen den drei Teilen der Ballade, die mit Agnetes Überwinden der räumlichen Grenzen gleichzusetzen sind. Er wird jeweils in einer identisch aufgebauten Strophe dargestellt: „Han stopped hendes Øren han stopped hendes Mund,/ Saa førde han hende til Havsens Bund“ (Str. 4) bzw. „Han stopped hendes Øren han stopped hendes Mund,/ Saa førde han hende paa den Englandske Grund“ (Str. 9). Diese grobe Strukturbeschreibung macht bereits deutlich, dass sich Handlung und Raumstruktur der Ballade in einem engen Zusammenspiel befinden.

Durch den bereits in der ersten Strophe etablierten Gegensatz zwischen Land und Meer wird die Einteilung in ein ‚Oben‘ und ein ‚Unten‘ zum grundlegenden Merkmal der Raumstruktur der Ballade: „Agnete hun ganger paa Høielands Broe,/ Da kom der en Havmand fra Bunden op,/ Haa ja!/ Da kom der en Havmand fra Bunden op“ (Str. 1). Obwohl in „Høielands Broe“ und „Havmand“ beide Welten schon anklingen, werden weder Meer noch Land hier explizit benannt. Die Seebrücke verweist jedoch als Verlängerung des Landes auf eben diesen Raum, während der Meermann pars pro toto für sein Element steht.

Mit der Anordnung des Meers unten – „Bunden“ – und des Landes oben entsteht eine vertikale Raumstruktur; die Bewegung des Meermanns „fra Bunden op“ sowie der Eigenname der Seebrücke „Høielands Broe“ markieren dies. Das Attribut „hoch“ im Eigennamen der Brücke steht in auffälligem Kontrast zum Meeresgrund; formal wird dieser Gegensatz durch die Platzierung beider räumlichen Nennungen jeweils am Ende der zwei zitierten Verse hervorgehoben.

Auf die Heimat des Meermanns wird stets mit „Bunden“ referiert (Strophen 3, 4, 12); der Meeresgrund ist somit tiefster Punkt des in der Ballade beschriebenen Raums. Während die Welt nach unten hin also begrenzt ist, gibt es nach oben hin keine räumliche Begrenzung, wie

z. B. durch die Nennung des Himmels. Die Kirche kann jedoch als Grenz- oder Verbindungsraum zum Himmel gelesen werden, der so zum implizit präsenten, räumlich und raumsemantisch höchsten Raum der beschriebenen Welt wird.

In der ersten Strophe verweist die Seebrücke auf das Land, später steht die Kirche *pars pro toto* für diesen Raum. Die Institution Kirche stattet den Raum mit einem christlichen Wertesystem aus; die Brücke verweist im Zusammenspiel mit der vertikalen Raumstruktur der erzählten Welt, also der Anordnung von Meer und Land übereinander, auf eine hierarchische Stellung der Räume und der ihnen zugeordneten Figuren im Wertesystem der erzählten Welt.

Die Einteilung des Raums in oben/hoch und unten/niedrig geht mit einer Bewertung von oben/hoch = vollkommen und unten/niedrig = defizitär einher. Dies entspricht kulturell geprägten Bedeutungszuschreibungen, die räumlichen Begriffspaaren wie nah – fern, hoch – niedrig, offen – geschlossen Konnotationen wie eigen – fremd, wertvoll – wertlos und zugänglich – unzugänglich zuordnen. Die „Sprache räumlicher Relationen“, so Juri Lotman, sei „eines der grundlegenden Mittel zur Deutung der Wirklichkeit“.³⁶ Diese kulturell geprägte Semantisierung von Raum ist, wie durch die Raumanordnung in der Ballade gezeigt werden kann, in den Text eingeschrieben; gleichzeitig steuert die Verwendung einer solch klaren Raumsemantik wiederum die Deutung des Textes, indem der ‚höheren‘ Welt implizit Zuschreibungen wie ‚wertvoll‘, ‚machtvoll‘, ‚überlegen‘, der ‚unteren‘ Welt dementsprechend ‚wertlos‘, ‚machtlos‘, ‚unterlegen‘ zugeordnet werden. Lakoff und Johnson erklären in ihrem Buch „Philosophy in the Flesh“ eindrücklich, wie die Wahrnehmung des Menschen Sprache, und damit Wirklichkeit, beeinflusst. Was Lotman die „Sprache räumlicher Relationen“ nennt, baut nach Lakoff und Johnson auf so genannten „Primary Metaphors“ auf, die durch das Übernehmen von frühen körperlichen Empfindungen oder Erfahrungen in die Sprache gebildet werden.³⁷ So ergeben sich beispielsweise die folgenden Metaphern: „happy is up“, „more is up“, „control is up“, „similarity is closeness“, oder „purposes are destinations“.³⁸ Auf diesen grundlegenden räumlichen Verknüpfungen bauen schließlich semantische Ordnungen auf, die die „Sprache räumlicher Relationen“ nutzen, um sich zu legitimieren, wie sich im Lauf der Arbeit immer wieder zeigen wird.

Auch der Schauplatz der ersten Begegnung zwischen Agnete und dem Meermann steht im Zeichen der vertikalen Raumstruktur. Die (See-)Brücke steht per definitionem *über* etwas

³⁶ Lotman 1972, S. 313. Dort finden sich die genannten und weitere Beispiele von räumlichen Begriffspaaren und deren kulturell geprägten Bedeutungszuschreibungen.

³⁷ Vgl. George Lakoff u. Mark Johnson: *Philosophy in the Flesh. The embodied Mind and its Challenge to Western Thought*. New York 1999, S. 45-59.

³⁸ Ebd., S. 50-54.

anderem, hier dem Wasser. Dass sie das Attribut „hoch“ und nicht etwa „lang“ im Namen trägt, verdeutlicht den Aspekt einer Höherstellung gegenüber dem Meer. Bei anderen möglichen horizontal angeordneten Grenzräumen wie dem Ufer oder dem Strand wäre eine vertikale Anordnung von Meer und Land nicht im Schauplatz verbildlicht.

Die Seebrücke ist zudem kein natürlicher Grenzraum (wie beispielsweise der Strand), sondern ein künstlicher, von Menschenhand geschaffener. Sie stellt somit den einseitigen Versuch dar, die (in der Logik der fiktionalen Welt ‚natürliche‘) Grenze zwischen Land und Meer zu überwinden – ein Versuch, der von Agnete wiederholt wird, als sie das Bauwerk betritt. Wie eine Folge dieses Eintritts in den Grenzraum taucht daraufhin der Meermann vom Meeresgrund herauf. Beide Figuren kommen somit an der Seebrücke, dem Grenzraum zwischen ihren Welten, zusammen. Bemerkenswert ist an dieser Stelle die Tatsache, dass es Agnete ist, die hier stellvertretend für ‚den Menschen‘ die Grenze zwischen den Räumen zu überwinden versucht und so das Zusammentreffen der beiden Welten bzw. ihrer Bewohner_innen initiiert.

Die Seebrücke kann also nicht nur als Höherstellungsmerkmal des von christlichen Werten geprägten Landes gegenüber dem als heidnisch markierten Meer gelesen werden, sie steht gleichzeitig für eine ausdrückliche Verbindung der beiden Welten. Damit ist die Brücke sowohl trennendes als auch verbindendes Element der zweigeteilten Raumstruktur.

Es kann festgehalten werden, dass die Ballade mit Agnetes Gang über die Seebrücke schon mit einer aktiv herbeigeführten, metaphorischen Grenzüberschreitung beginnt, bevor Agnete in Strophe vier, nun passiv, vom Meermann auf den Meeresgrund geführt wird, womit der physische Übertritt Agnetes in das Meer und die Welt des Meermanns vollzogen wird.

Was durch Agnetes Gang über die Seebrücke eingeleitet wird und zum Ausdruck kommt, nämlich Agnetes eigener Wille, die ihr gesetzten Grenzen zu überschreiten, wird anschließend in ihrer Bedingung an den Meermann, als dieser sie fragt, ob sie seine Liebste werden will, fortgeführt und explizit gemacht: „O ja, saamen saa vil jeg saa,/ Naar du taer mig med paa Havsens Bund“ (Str. 3). Im Gegensatz zum Meermann, der nur an Agnete und nicht an ‚ihrem Raum‘ interessiert ist, gilt Agnetes Streben nicht dem Meermann, sondern seiner Welt.

Um die Grenze zwischen Land und Meer zu überschreiten, also ihrer metaphorischen Grenzüberschreitung eine tatsächliche folgen zu lassen, ist Agnete auf die Hilfe des Meermanns angewiesen. Es steht in seiner Macht – und dies kennzeichnet ihn als Wesen mit übernatürlichen Fähigkeiten –, Agnete für die Passage zwischen Wasseroberfläche und Meeresgrund zu präparieren. Mund und Ohren, die er ihr verschließt, können pars pro toto für die Körperöffnungen stehen, die verschlossen werden müssen, damit kein Wasser eindringen kann. Sie markieren so Agnetes Zugehörigkeit zum Raum Land. Einmal am Meeresgrund

angekommen, sind solche Vorkehrungen jedoch nicht mehr nötig. Andererseits ist auffällig, dass genau die Körperöffnungen blockiert werden, die Werkzeuge des Sprechens und des Hörens – also der Kommunikation – sind. Es sind genau die Kommunikationsmittel, die Agnete nach acht Jahren am Meeresgrund wieder mit dem Land verbinden: „Agnete hun sad paa Vuggen og sang,/ Da hørde hun den Englandske Klokkers Klang“ (Str. 6). Durch das Reimpaar „sang“ und „Klang“ werden Agnetes eigener Gesang und ihr Vernehmen der Glocken in einen Zusammenhang gebracht; beide Klänge betreffen die Körperöffnungen, die während Agnetes Weg auf den Meeresgrund blockiert wurden: Mund und Ohren. Agnetes Wiegenlied stellt eine Verbindung zum Land her, die als Ausdruck von Erinnerung oder Sehnsucht interpretiert werden kann. Diese Verbindung scheint Agnete genau in diesem Moment zu befähigen, die Kirchenglocken zu hören. Sie stehen, wie der Meermann in Strophe eins, pars pro toto für den Raum, in den Agnete strebt, den sie aber (aus eigener Kraft) nicht erreichen kann. Meisling weist zudem auf den parallelen Aufbau der beiden Strophen hin: „Agnete hun ganger paa [...] / Da kom der [...]“ (Str. 1) und „Agnete hun sad paa [...] / Da hørde hun [...]“ (Str. 6).³⁹ Dieser Aufbau kann als Hinweis darauf gewertet werden, dass Agnete, wie durch ihren Gang auf die Seebrücke, auch in Strophe sechs zunächst selbst eine (metaphorische) Grenze überschreitet, bevor der Kontakt zwischen den Räumen überhaupt hergestellt werden kann. Agnetes Streben in den jeweils anderen Raum scheint jedoch von unterschiedlicher Qualität: In Teil eins ist es ihr eigener, aktiv verfolgter Wunsch, dem Meermann ins Meer zu folgen; in Teil zwei wird ihr Wunsch durch den Klang der Kirchenglocken ausgelöst, ihr Verhalten wird durch eine äußere Macht bestimmt. Dies wird durch den Umstand unterstrichen, dass sie den Meermann um Erlaubnis bittet, die Kirche besuchen zu dürfen. Im ersten Teil hatte sie noch die Forderung an ihn gestellt, mit auf den Meeresgrund zu gehen.

Teil eins und zwei der Ballade sind durch die Figurenbewegungen entlang der vertikalen Raumstruktur geprägt; die sich wiederholenden aufbaugleichen Strophen zu Agnetes Passage auf den Meeresgrund bzw. wieder zurück an Land betonen dies. Ein weiteres Bewegungsmuster scheint jedoch mindestens genauso bedeutsam für die Ballade: die Grenzüberschreitung Agnetes von Innen nach Außen und umgekehrt. Wie bereits beschrieben geschieht die erste und handlungsinitiierende Grenzüberschreitung nicht erst in Strophe vier mit Agnetes Überführung auf den Meeresgrund, sondern bereits zu Beginn der Ballade. Agnetes Hinaustreten auf die Seebrücke kann als Bewegung bzw. Grenzüberschreitung von Innen nach Außen gelesen werden, die der physischen Grenzüberschreitung mit dem

³⁹ Vgl. Meisling 1988, S. 41.

Meermann vorhergeht. Dieser Bewegung Agnetes folgt, wie auch bei ihrer Bewegung von oben nach unten, eine Gegenbewegung im letzten Teil der Ballade. Nachdem der Meermann Agnete in Strophe neun wieder an Land geführt hat, begibt sie sich sofort, wie in einer Umkehrung ihres Ganges hinaus auf die Seebrücke, hinein in die Kirche: „Saa førde han hende paa den Englandske Grund.// Agnete hun ind ad Kirkedøren tren“ (Str. 8-9). Mit ihrer Bewegung hinaus auf die Seebrücke hatte Agnete sich von der Gesellschaft und ihren christlichen Werten und Normen entfernt; mit ihrer Überschreitung der Grenze zwischen Land und Meer hat sie schließlich den Raum, der diese Ordnung repräsentiert, verlassen. Indem sie nun in einer Bewegung von Außen nach Innen über die Türschwelle der Kirche tritt, kehrt sie in ebenjenen Raum zurück. Unmittelbar nach Agnetes Eintritt in die Kirche findet sich ihre Mutter ebenfalls dort ein: „Agnete hun ind ad Kirkedøren tren,/ Hendes Moder bag efter i samme Stund,“ (Str. 9). Agnetes Überschreiten der Kirchenschwelle ist gleichbedeutend (verdeutlicht durch die adverbiale Bestimmung „i samme Stund“) mit einer Rückkehr in eine gesellschaftliche Ordnung, die neben religiösen auch durch familiäre Strukturen geprägt ist. Sobald Agnete in die Kirche eingetreten ist, kann die Mutter sie dort ‚erreichen‘ – wieder geht Agnetes eigene Überschreitung einer Grenze einer Begegnung mit einer/m Repräsentantin/en aus dem ‚anderen Raum‘ vorher. Meisling hält Agnetes Zusammentreffen mit der Mutter in der Kirche für zufällig, ebenso wie er auch die Begegnung Agnetes mit dem Meermann auf der Seebrücke für eine zufällige hält: „Men hun gør det vel at mærke på samme tilfældige måde som hun oprindeligt mødte havmanden.“⁴⁰ Wie schon für das Zusammentreffen mit dem Meermann dargelegt, zeigt die Ballade jedoch vielmehr, dass Agnetes Position im Raum, ihr eigenes Überschreiten von bestimmten räumlichen Grenzen, erst bestimmte Begegnungen ermöglicht. Meisling beschreibt zwar richtig, dass sich Agnetes Mutter nicht wie eine Mutter (zumindest aus heutiger Sicht) verhält⁴¹, doch erkennt er ihre Funktion für den Text: Die Mutter fungiert hier als Personifizierung der gesellschaftlichen Ordnung an Land und als eine ausführende Macht ebendieser. Meislings Lesart dieser Szene zeigt die anachronistischen Erwartungen, die er an den Text hat: „Agnete er vendt tilbage til sin ukendte forhistorie som menneske blandt mennesker, men visen har ikke givet dette faktum nogen emotionel – eller moralsk – underlægning. Der er ingen gensynsglæde eller gensynstærer eller lignende reaktion, ingen blød stemning.“⁴² Als Repräsentantin der moralischen Ordnung an Land fragt die Mutter zunächst nach Agnetes Verbleib während der letzten acht Jahre und anschließend nach der

⁴⁰ Ebd., S. 45.

⁴¹ „Hun stiller stift og upersonligt Agnete to spørgsmål som enhver anden i kirken kunne ha stillet, og dermed er hendes rolle udspillet.“ Ebd., S. 45-46.

⁴² Ebd. S. 46.

Brautgabe des Meermanns an Agnete. Agnetes ‚Ehe‘ mit dem Meermann und die sieben gemeinsamen Kinder sowie das kostbare Goldarmband, das sie als Geschenk erhielt, werden durch die Reaktion der Heiligenbilder beim Eintritt des Meermanns in die Kirche als verwerflich und minderwertig markiert: „Den Havmand ind ad Kirkedøren tren/ og alle de smaa Billeder de vendte sig omkring“ (Str. 15). Mit dem Abwenden der Heiligenbilder von der außergewöhnlichen Erscheinung des Meermanns, mit Haar wie purem Gold und freudevollen Augen, wird seine Grenzüberschreitung als skandalös und letztlich unmöglich gewertet.

Hier wird deutlich, dass es zwar in der Macht des Meermanns steht, im Gegensatz zu Agnete eigenständig die Grenze zwischen Meer und Land zu überschreiten. Während es für Agnete jedoch problemlos möglich war, unter Wasser zu leben, hat das Eindringen des Meermanns in die Kirche und damit in die Institution, die für die Werte des Raums Land steht, drastische Auswirkungen auf die dort herrschende Ordnung, wie das Abwenden der Heiligenbilder zeigt. Da die Verbindung Agnetes mit dem Meermann hier keinerlei Bedeutung mehr für Agnete hat, wird die in Kirche und Land repräsentierte Ordnung als die dominante und übergeordnete herausgestellt.

Agnetes Leben im Meer stellt eine Verletzung der in der Ballade etablierten Raumordnung dar. Der Glockenklang, der von oben zu Agnete hinabdringt und den unmittelbaren Wunsch in ihr auslöst, die Kirche zu besuchen, fungiert als Mahnruf an sie, an Land zurückzukehren und damit die Raumordnung wiederherzustellen. Da die Kirchenglocken pars pro toto für die Kirche und die von dieser repräsentierte gesellschaftliche Ordnung stehen, wird mit Agnetes Rückkehr auch ihr Verstoß gegen diese Gesellschaftsordnung rückgängig gemacht, der in ihrer nicht kirchlich sanktionierten Verbindung mit dem Meermann lag.

Mit der zweigeteilten Raumstruktur der Ballade ergibt sich auch eine Semantisierung des Raums, die auf binären Oppositionen beruht. Doch erst Agnetes Grenzüberschreitung bringt die getrennten Sphären miteinander in Berührung und macht die entsprechend gezogenen Grenzen sichtbar. Die Kirchenglocken als Auslöser für Agnetes Wunsch an Land zu gehen, die zentrale Position der Kirche nach Agnetes Rückkehr und die Reaktion der Heiligenbilder auf den Meermann legen das Gegensatzpaar ‚Christentum‘ (repräsentiert im Land) versus ‚Heidentum‘ (repräsentiert im Meer) als zentrale Opposition des Textes nahe. Von dieser Opposition lässt sich der Dualismus ‚Moral‘ versus ‚Sünde‘ ableiten. Die (sexuelle) Verbindung Agnetes mit dem Meermann wird zur Sünde; die ‚in Sünde‘ bzw. außerhalb der kirchlichen Ordnung gezeugten Kinder werden nicht als gleichwertig zu ehelichen Kindern angesehen. Agnetes Verlassen der Familie kommt nicht einem Ausbruch aus einer

christlichen Ehe gleich. So stellen auch der vergebliche Appell des Meermanns an Agnetes Muttergefühle („Og dine små Børn de længes æfter dig“ (Str. 17)) und Agnetes vermeintlich kaltherzige und ‚unmütterliche‘ Abweisung ihrer sieben Kinder („Ret aldrig tænker jeg paa de Store eller Smaa,/ Langt mindre paa det Lille som i Vuggen laae“ (Str. 20)) keine Rebellion gegen oder Emanzipation von dem christlichen Rollenbild der Frau dar. Dass ihr Verhalten nicht bestraft oder verurteilt wird, unterstreicht vielmehr, dass Agnetes ‚Ehe‘ und die Kinder mit dem Meermann nicht den gleichen Wert in der moralischen Ordnung der fiktionalen Welt haben wie kirchlich sanktionierte Verbindungen.

Marie-Louise Svane sieht Meermann und Kirchenglocken, die jeweils in Agnetes Raum eindringen, als Zeichen für den in der Ballade verhandelten „Konflikt zwischen Erotik und Kirche“:

Ligesom havmanden før dukkede op som et erotisk billede på havet, således siver nu klokkeklangen ned til Agnete som en kirkelig genlyd fra jorden. Og dermed kan den topografiske modsætning mellem land og hav læses med moralsk valør som en konflikt mellem kirke og erotik. I overensstemmelse med symmetrien stræber Agnete opad, hvor hun før stræbte nedad.⁴³

An späterer Stelle formuliert sie den Konflikt zwischen Erotik versus Kirche um und identifiziert „[v]isens fundamentale modsætning“ in der Opposition ‚Natur‘ versus ‚Gesellschaft‘. Da der Meermann die religiösen Konventionen der Gesellschaft untergrabe, werde das Meer selbst zum „samfundsnedbrytende element“; Erotik und Kirche seien daher jeweils nur Bestandteile des grundlegenden Gegensatzes von Natur und Gesellschaft.⁴⁴ Meisling stellt fest, dass Svane mit ihrer strukturalistischen Lesart der Ballade, mit der sie die Gleichungen ‚Meer‘ = ‚Erotik‘/‚Natur‘ und ‚Land‘ = ‚Moral‘/‚Gesellschaft‘ aufstellt, in der Tradition vieler Forscher_innen vor und nach ihr steht.⁴⁵ Noch exzessiver und umfassender werden diese dualistischen Gegensatzpaare von der Forschung für Andersens Märchen *Den lille havfrue* fruchtbar gemacht; dazu ausführlich in Kapitel 3.2.

Meine Analyse zeigt, dass unabhängig von den genauen Begriffspaaren, mit denen sie gefasst wird, die dualistische Raumsemantik der Ballade immer dazu dient, die willkürlich gesetzten Grenzen der von der Gesellschaft bzw. der Kirche vorgegebenen moralischen Ordnung (z. B. zwischen Sünde und Moral) als ‚natürliche‘ Grenzen auszugeben. Denn mit der Übertragung dieser künstlichen Ordnung auf die topographische Struktur von Meer und Land erscheint sie als ‚natürliche‘ Ordnung der fiktionalen Welt. Agnetes Grenzüberschreitung macht nicht nur die diesem Weltbild entsprechenden Grenzen sichtbar, durch ihr Hinwegsetzen über die vorgegebene Raumteilung stellt sie sie gleichzeitig in Frage.

⁴³ Svane 1971, S. 49-50.

⁴⁴ Ebd., S. 51.

⁴⁵ Vgl. Meisling 1988, S. 42.

Mit Agnetes Rückkehr an Land wird am Ende der Ballade sowohl die Raumordnung als auch die darin repräsentierte Gesellschaftsordnung wiederhergestellt.

Mit diesem Ausgang zeigt die Ballade, in welche Konflikte eine Frau geraten kann, die die als natürlich ausgegebenen Grenzen zwischen ‚Land‘ und ‚Meer‘ – ‚Moral‘ und ‚Sünde‘ – nicht respektiert. Die wertende Perspektive der *folkevise* kann im Raum Land, in der Mutter, der Kirche, der gesellschaftlichen Ordnung lokalisiert werden. ‚Die Gesellschaft‘ kann daher in der Ballade als handelndes Subjekt begriffen werden, nicht in erster Linie Agnete, die, wie zu Beginn dargelegt, von verschiedenen Forschern als gegen die patriarchalen Gesellschaftsstrukturen rebellierende Figur gelesen wird. Durch ihr Hinaustreten auf die Seebrücke begibt sich Agnete allerdings in einen Grenzbereich, in dem die ‚natürliche‘ Ordnung der fiktionalen Welt potentiell bedroht ist. Agnetes Gang über die Seebrücke kann daher auch als Andeutung einer individuellen Abweichung von und eines Ausbruchs(versuchs) aus den herrschenden gesellschaftlichen Strukturen gelesen werden. Es ist diese Lesart, die in vielen romantischen Nach- und Umdichtungen der Ballade aufgegriffen wird, denn in diesen wird das Individuum weitaus stärker zum handelnden Subjekt erhoben, als Agnete dies in der berühmten *folkevise* ist.⁴⁶

2.2 Das *Agnete og Havmanden*-Motiv in der dänischen Lyrik der Romantik

Während der Epoche der dänischen Romantik herrscht ein großes Interesse an den eigenen, identitätsstiftenden Kulturzeugnissen, und es findet eine starke Rückbesinnung auf nationale traditionelle Literatur statt. Die mittelalterlichen skandinavischen Balladen werden als vermeintliche Träger einer ‚alten Volkskultur‘ zu einer beliebten literarischen Gattung und als *folkeviser* systematisch gesammelt.⁴⁷ Auch die *Agnete og Havmanden*-Ballade findet in dieser Zeit große Beachtung. Das größte Korpus an Rezeptionszeugnissen ist in der dänischen Lyrik zu finden, wobei das Motiv des Meermanns – sowie der Meerfrau und des Wassermannes – in ganz Skandinavien verbreitet ist. Zahlreiche lyrische Texte nehmen das *Agnete og Havmanden*-Motiv auf und schaffen stark an der Vorlage orientierte, detailreiche

⁴⁶ Svane bezeichnet die narrative Struktur in *Agnete og Havmanden* und thematisch wie inhaltlich verwandten Balladen als „rationalistisches Modell“, in dem die Gesellschaft das handelnde Subjekt ist. Diese strebe eine von Konventionen getragene Ordnung an, die wiederum von Natur und individuellem Streben bedroht werde. Die romantischen Nach- und Umdichtungen der Ballade zeigten dagegen das „romantische Modell“, in dem das Individuum handelndes Subjekt ist. Es strebe nach „metaphysischer Existenz“, die durch Naturerleben und extatische Emotionen, Sehnsucht und Traum befördert, von gesellschaftlichen Konventionen jedoch behindert werde. Vgl. Svane 1971, S. 62-63. Wie meine Analyse für die *Agnete og Havmanden*-Ballade gezeigt hat und für die romantischen Nach- und Umdichtungen zeigen wird, lassen sich Svanes Ausführungen auch in Form der Raumstruktur und Raumsemantik erfassen.

⁴⁷ Vgl. dazu Glauser 2006, S. 69.

Nachdichtungen; interpretierende und vertiefende Umdichtungen; oder thematisch verwandte Neudichtungen.⁴⁸ In vielen Fällen lässt sich aufgrund von Figurennamen und -konstellationen, Handlungsverlauf und Setting die Ballade eindeutig als Vorlage bzw. Intertext der Gedichte identifizieren. So kann die Analyse der romantischen Lyrik sehr gut zeigen, wie die in der *folkevisse* angelegten räumlichen Grundstrukturen übernommen und erweitert werden, und wie die romantischen Interpretationen des Motivs die raumsemantischen Strukturen der Ballade verändern.

Nach meiner Recherche liegen mir fünf lyrische Texte und ein Drama aus der Zeit von 1779 bis ca. 1840-50 vor, die mit dem *Agnete og Havmanden*-Motiv arbeiten. Es handelt sich in chronologischer Reihenfolge um Johannes Ewalds *Liden Gunver* aus seinem Singspiel *Fiskerne* (1779)⁴⁹, A. W. Schack von Staffeldts *Havmanden og Fiskerinden* (1804)⁵⁰, Jens Baggesens *Agnete fra Holmegaard* (1808)⁵¹, Adam Oehlenschlägers *Agnete* (1812)⁵², Johan Ludvig Heibergs *Liden Kirsten* (Datierung ist nicht bekannt; 1862 erschienen in „Samlede Skrifter“)⁵³ und H. C. Andersens „dramatisches Gedicht“ *Agnete og Havmanden* (1834). Daneben finden sich vor allem in Norwegen und Schweden Gedichte mit dem verwandten Motiv des Wassermanns, so z. B. Erik Johan Stagnelius' *Näcken* (1810)⁵⁴, Johan Sebastian Welhavens *Nøkken* (1838)⁵⁵ und Christian Winthers *Uden Haab* (1843)⁵⁶. Die Gedichte sollen hier nicht im Detail analysiert werden, die in ihnen verhandelten Themen wie Isolation, Ausgrenzung, Unzulänglichkeit, Sichtbarkeit und Hörbarkeit sind jedoch im Hinblick auf Andersens Ausformung der Meerfrau in seinem Märchen *Den lille havfrue* interessant, worauf an entsprechender Stelle eingegangen wird.

Die fünf romantischen Gedichte, die sich mehr oder weniger explizit auf die *Agnete og Havmanden*-Ballade beziehen, sowie Andersens Drama mit gleichem Titel werden im Folgenden kurz vorgestellt.

⁴⁸ Der Einfachheit halber spreche ich im Folgenden von „Nach- und Umdichtungen“, um die romantischen Rezeptionszeugnisse des *Agnete og Havmanden*-Motivs zu erfassen.

⁴⁹ Johannes Ewald: „Fiskerne. Et Syngespil i Tre Handler. En Priisdigt“ (1779). In: ders.: *Samlede Skrifter*. Bd. 3. Hg. v. Hans Brix u. V. Kuhr. Kopenhagen 1916, S. 146-220; das mit „Romance“ überschriebene Gedicht befindet sich auf S. 205-206.

⁵⁰ Adolf Wilhelm Schack von Staffeldt: „Havmanden og Fiskerinden“ (1804). In: ders.: *Digte*. Hg. v. F. L. Liebenberg. Kopenhagen 1882, S. 36.

⁵¹ Jens Baggesen: „Agnete fra Holmegaard“ (1808). In: ders.: *Udvalgte Digte*. Kopenhagen 1876, S. 100-108.

⁵² Adam Gottlob Oehlenschläger: „Agnete“ (1812). In: ders.: *Poetiske Skrifter*. Hg. v. F. L. Liebenberg. Bd. 24. Oehlenschlägers *Digte*. Bd. 6. Kopenhagen 1861, S. 161-164.

⁵³ Johan Ludvig Heiberg: „Liden Kirsten“. In: ders.: *Samlede Skrifter*. *Poetiske Skrifter*. Bd. 9. Kopenhagen 1862, S. 15-16.

⁵⁴ Erik Johan Stagnelius: „Näcken“ (1810). In: ders.: *Samlade Skrifter*. Bd. 2. Hg. v. Fredrik Böök. Malmö 1957, S. 426.

⁵⁵ Johan Sebastian Welhaven: „Nøkken“ (1838). In: ders.: *Samlede Digterværker*. Bd. 2. Oslo 1943, S. 18-19.

⁵⁶ Chrisitan Winther: „Uden Haab“ (1843). In: ders.: *Poetiske Skrifter*. Bd. 1. Hg. v. Oluf Friis. Kopenhagen 1927, S. 135.

Ewalds meist als *Liden Gunver* betiteltes Gedicht ist ein kurzes Lied, das die Figur Lise in Ewalds Singspiel *Fiskerne* vorträgt und als „min Sang om lille Gunvers Skiebne“ bezeichnet; der Einschub ist mit „Romance“ überschrieben.⁵⁷ Es handelt sich laut Svane um die erste dänische Nachdichtung des *Agnete og Havmanden*-Motivs.⁵⁸ *Liden Gunver* lässt sich von den falschen Worten des Meermanns täuschen und gibt sich ihm hin. Der Meermann zieht sie zu sich hinab und *Liden Gunver* stirbt.

In Staffeldts *Havmanden og Fiskerinden* ist die *Agnete*-Figur eine namenlose Fischerin, deren materielle Gier dem Meermann ermöglicht, sie ins Meer zu locken. Dort muss sie wie eine Sklavin für den Meermann arbeiten; in stillen Nächten können die Fischer ihre Klage hören.

Heibergs *Liden Kirsten* beschreibt die ungestillte Sehnsucht der titelgebenden Figur nach dem Meermann, den sie aus Erzählungen kennt. In sehnsuchtsvoller Liebe stürzt sie sich schließlich ins Meer, wo sie vom Meermann empfangen wird.

Oehlenschlägers Gedicht *Agnete* orientiert sich relativ stark an der *Agnete og Havmanden*-Ballade, schmückt jedoch vor allem die Beschreibung des Meermanns und seiner Welt aus und gibt der Handlung mit Agnetes missglückter Rückkehr in die Kirche und ihrem darauf folgenden Tod eine andere Wendung. *Agnete* und der Meermann haben zwar sieben Söhne zusammen, doch sie lebt in Gefangenschaft unter Wasser. Als sie nach acht Jahren in die Kirche zurückkehrt, wenden sich die Heiligenbilder von ihr ab; sie kann nicht in die Gemeinschaft der Kirche zurückkehren. Sowohl Oehlenschläger als auch Baggesen formen die Szene der *Agnete og Havmanden*-Ballade in der sich die Heiligenbilder in der Kirche vom Meermann abwenden auf diese Weise um. Ausführlich wird Agnetes Tod am Ufer des Meeres beschrieben, wo sie schließlich auch begraben wird. Wie bei Ewald und Staffeldt ist der Meermann falsch und verrät *Agnete*; sie geht somit nicht freiwillig mit ihm auf den Meeresgrund. Oehlenschlägers Gedicht ist mit 34 Strophen à zwei Versen mit dem Reimschema AA deutlich länger als die drei zuvor beschriebenen. Es bezieht sich mit dem Namen *Agnete* explizit auf die Ballade und deutet ihre Leerstellen aus.

Baggesens *Agnete fra Holmegaard* trägt den Untertitel „En Ballade“. Er verwendet eine ähnliche Strophenform wie die der *Agnete og Havmanden*-Ballade mit einer leicht variierten Wiederholung der letzten Zeile, die auf einen kurzen, meist dreisilbigen Einschub folgt, der an den Ausruf „Haa ja“ aus der Ballade erinnert. Auch Baggesens Gedicht erzählt die Begegnung von *Agnete* und dem Meermann in 32 Strophen à sieben Versen sehr ausführlich nach und übernimmt teils Verse und Strophen wortgleich von der Vorlage. Wie

⁵⁷ Ewald 1916, S. 205.

⁵⁸ Vgl. Svane 1971, S. 52.

Oehlenschläger füllt er die Leerstellen, die die Ballade vor allem im Bereich der Figurencharakterisierung und der Motivation der Figuren lässt, und liefert nicht nur die längste, sondern auch die detaillierteste Nachdichtung der *Agnete og Havmanden*-Ballade. Es ist zudem der einzige Text, in dem der Meermann und Agnete ein glückliches Paar sind und der Meermann sie nicht verrät; wie bei Heiberg wird der Meermann positiv dargestellt. Sterben muss Agnete am Ende trotzdem. Sie hat ihren ‚irdischen‘ Mann und zwei gemeinsame Töchter ohne Reue zugunsten des Meermanns (mit dem sie zwei Söhne bekommt) verlassen. Von ihrer Mutter erfährt sie, dass sich der Verlassene aus Trauer ins Meer gestürzt hat und die Kirchenglocken, die Agnete unter Wasser hört, zu seiner Beerdigung läuten. Als sie die Kirche betritt, wenden sich, wie auch bei Oehlenschläger, alle Heiligenbilder – und darüber hinaus auch Altarbild und Altar selbst – von ihr ab. Schließlich findet sie sich auf dem Grab ihrer Mutter wieder, woraufhin ihr Herz bricht und sie stirbt: „Agnete, hun raved,/ Hun segnede, hun faldt –/ Nu alle hendes smaa Børn/ De længes overalt –/ Overalt./ Nu Sønner, som Døttre/ De længes overalt“ (Str. 32).

Andersens Drama, das denselben Titel wie die Ballade trägt, nimmt das nach Andersen in der Ballade vermittelte Lebensbild („Livsbillede“) auf und baut eine ausführliche Handlung um diesen Kern. In seinem Vorwort beschreibt Andersen: „Alt som Barn, greb mig den gamle Sang om *Agnete og Havmanden*, dens dobbelte Verden: Jorden og Havet; som Ældre, seer jeg det store Livsbillede deri, med Hjertets aldrig tilfredsstillede Længsel, dets forunderlige Higen efter en ny, en anden Væren.“⁵⁹ Agnete ist in Andersens Text eine junge Frau, die eine außergewöhnlich enge Verbindung zum Meer hat. Sie möchte nicht heiraten, da sie sich nicht in der klassischen Rolle der Ehefrau wiederfinden kann. Dies erkennt auch der Meermann, als beide am Tag von Agnetes bevorstehender Trauung am Strand zusammentreffen:

Du er tilfreds da med din Lod, *Agnete*?
 Nei kun din Læbe maler deiligt Havblik!
 Jeg veed din Tanke, veed den, som Du selv.
 Hvis Du var Mand, da steg Du stolt paa Bølgen,
 Forlod en dorsk, en død Eensformighed!
 Lod Stormen kjøle Blodets vilde Brand,
 Og saae Dig om i denne smukke Verden!
 Men selv som Qvinde er Du ikke skabt,
 At bøde Garnet for den ringe Fisker,
 Ei bære Sækkepiben til et Gilde,
 Hvor Adelsdamen, svøbt i Sølv og Zobel,
 En aandløs Dukke, fornemt overseer Dig!
 Din Sjæl er stærk og dristig som en Hval,
 Mandsmod og Tanke lever i dit Indre;
 Følg denne Kraft, derfor blev den Dig givet!⁶⁰

⁵⁹ Andersen 1834, S. 365.

⁶⁰ Ebd., S. 386.

Ironischerweise heiratet Agnete den Meermann und findet sich am Meeresgrund in der zuvor abgelehnten Rolle der Ehefrau wieder (ohne dass dies kritisch reflektiert wird): Sie bleibt stets zu Hause bei den Kindern, während der Meermann durch die Weltmeere zieht. Als Agnete nach sieben Jahren im Meer die Kirchenglocken hört und an Land zurückkehrt, muss sie feststellen, dass dort fünfzig Jahre vergangen sind, die Mutter längst gestorben und ihr einstiger Bräutigam ein alter Mann ist. Wegen ihrer sündigen Lebensweise will Agnete sich das Leben im Meer nehmen, stirbt jedoch, bevor sie es erreicht: „[H]un løber hen imod Vandet, for at styrte sig derud, men falder tæt ved Bredden, livløs mellem Stenene.“⁶¹ Andersen zitiert in seinem Drama sowohl die *Agnete og Havmanden*-Ballade als auch Oehlenschlägers und Baggesens Nachdichtungen teils wörtlich an. Wie die romantischen Gedichte schlägt auch das Drama am Ende den Bogen zu einer Reflexion des *Agnete*-Motivs und seiner oralen und literarischen Tradition. In der letzten Szene spricht der Meermann aus der Tiefe:

Hver Morgen Fiskerdrengen vil finde Stenen vaad,
Og Elskende vil sige: det er Havmandens Graad!
[...]
Aarhundereder vil Bølgen høit op mod Stenen slaae,
Og mangt et Navn forglemmes, men hendes skal bestaae!
I Sagn og gammel Vise det sælsomt klinge vil,
Saalænge Bøgeskoven paa Danmarks Ø er til!⁶²

Andersens Drama stellt aufgrund der Gattung und des Umfangs ein Rezeptionsstück der *Agnete og Havmanden*-Ballade dar, das im Rahmen dieser Arbeit nicht untersucht werden soll. Für ein Verständnis der nachfolgenden Texte – Andersens *Den lille havfrue* und Ibsens *Fruen fra havet* – ist der Text als Teil der Motivtradition jedoch von Bedeutung. Andersens kleine Meerfrau ist in vieler Hinsicht eine Weiterentwicklung der Agnete seines Dramas und auch Ibsens *Ellida* weist eine Reihe auffälliger Parallelen zu Andersens *Agnete* auf. Darauf wird an den entsprechenden Stellen eingegangen.

Die fünf romantischen Gedichte lassen sich in zwei Gruppen einteilen: *Agnete* von Oehlenschläger und Baggesens *Agnete fra Holmegaard* sind als explizite Nachdichtungen der *Agnete og Havmanden*-Ballade anzusehen. Sie beziehen sich inhaltlich stark auf die Vorlage, verwenden das gleiche Figureninventar und übernehmen teilweise ganze Formulierungen. *Liden Gunver* von Ewald, *Liden Kirsten* von Heiberg und Staffeldts *Havmanden og Fiskerinden* sind dagegen Gedichte, die das *Agnete*-Motiv aufnehmen, aber keine Nachdichtungen der Ballade. Die Grundkonstellation von Figuren und Handlung bleibt

⁶¹ Ebd., S. 450.

⁶² Ebd., S. 453.

jedoch gleich – menschliche Frau trifft Meermann und geht mit ihm (freiwillig oder unfreiwillig) auf den Meeresgrund –, der Ausgang der Handlung sowie die Namen der Figuren sind jedoch unterschiedlich. Während erstere Gruppe die grundsätzliche Raumstruktur und die Bewegungsmuster im Raum mit der *Agnete og Havmanden*-Ballade teilt, ist bei Ewald und Heiberg der Strand das räumliche Zentrum des Textes, bei Staffeldt das Meer bzw. der Meeresgrund selbst (erst am Ende des Gedichts verschiebt sich die Perspektive an Land und zum Heim des Fischers).

Die romantischen Nach- und Umdichtungen der *Agnete og Havmanden*-Ballade weisen meist einen größeren Detailreichtum in der Charakterisierung der Figuren, bei der Schilderung von Agnetes Leben am Meeresgrund und ihrem Schicksal nach ihrer Rückkehr an Land auf. Dies bringt auch eine umfassendere und ausführlichere Beschreibung des Settings und räumlicher Gegebenheiten mit sich. Die Raumstruktur, die sich aus diesen Texten rekonstruieren lässt, ist weniger schematisch und steht in weit größerem Bezug zu Figuren und Handlung als die der Ballade.

Am auffälligsten ist die Semantisierung der Grensräume Strand und Ufer als Orte der Isolation von der Außenwelt, der Sehnsucht und Insichgekehrtheit, als Orte, an denen das Individuum – zumindest gedanklich – die körperlichen und psychischen Beschränkungen der Gesellschaft überwinden kann. Der einsame abendliche Strand, die sanfte oder wilde Bewegung der Wellen, das tiefe Blau des Wassers werden so zu einem Ausdruck für die innere Gestimmtheit der Agnete-Figur. Alle Gedichte, bis auf das von Staffeldt, beginnen mit einer teils expliziten, teils impliziten Beschreibung von Agnetes Sehnsucht und innerer Unruhe bei gleichzeitiger Lokalisierung der Figur an ihrem Aufenthaltsort – dem Strand oder Meeresufer. So wird eine Verbindung zwischen ihrer inneren Stimmung und dem Strand hergestellt; Figur und Ort laden sich wechselseitig mit Bedeutung auf. Bei Baggesen lauten die ersten beiden Strophen:

Agnete var uskyldig,
var elsket, var troe;
Men stedse var hun eensom
Hun aldrig havde Roe –
Aldrig Roe –
Hun frydede vel andre;
Men aldrig var hun froe.

Agnete hun stirred
I Bølgen den blaa –
Og see! da kom en Havmand
Fra Bunden at staae –
Op at staae –
Men stedse dog Agnete
Paa Bølgerne kun saae. (Str. 1-2)

Agnetes Gefühle werden in ihrem Starren in die blauen Wellen verbildlicht, und wie eine Reaktion darauf taucht der Meermann auf.

Heibergs Text beginnt wie folgt: „De Bølger rulle saa tungt afsted,/ Liden Kirsten stander ved Havets Bred./ Hun stirrer saa dybt i Bølgen blaa,/ For at see hvad aldrig hun forhen saae/ Alt i de kølige Bølger“ (Str.1). Mit den „schwer rollenden“ Wellen und dem „tiefen Starren in die blauen Wellen“ wie bei Baggesen erfolgt eine Figurencharakterisierung durch eine Raumbeschreibung.

Auch Oehlenschläger nutzt die Attribute des Raums, um gleichzeitig eine Aussage über Agnetes Gefühlszustand zu machen: „Agnete sidder paa den eensomme Strand,/ Saa sagte slaae de Bølger paa hviden Sand“ (Str. 1); Ewald gibt dagegen zunächst Gunvers Gemütszustand sehr konkret wieder und lässt diesen anschließend eine räumliche Entsprechung finden:

Liden Gunver vandrer som helst i Qveld
Saa tankefuld.
Hendes Hierte var Vox, hendes unge Siel
Var prøvet Guld.
O vogt dig, mit Barn, for de falske Mandfolk!

Liden Gunver meder med Silken Snoer
Ved Havets Bred;
Da hævedes Bølgen, og Vandet foer
Saa bradt afsted.
O vogt dig, mit Barn, for de falske Mandfolk! (Str. 2-3)

Während Agnetes Sitzen oder Wandern am Strand zum Ausdruck ihres inneren Zustands werden, scheinen auch Wellen und Wasser mit den Gefühlen der Agnete-Figur zu korrespondieren und auf diese zu reagieren. Das Blau der Wellen, in das Agnete und Kirsten bei Baggesen und Heiberg starren, steht analog zum Blau des Himmels für Ferne, Gedankenverlorenheit und Unergründlichkeit. Bei Heiberg rollen die Wellen schwer und transportieren damit die Schwermut und Sehnsucht von Liden Kirsten. Bei Oehlenschläger schlagen die Wellen zunächst sachte an den Strand, um sich dann jedoch in Antizipation des Auftauchens des Meermanns zu verändern: „Agnete sidder paa den eensomme Strand,/ Saa sagte slaae de Bølger paa hviden Sand.// De Vover svulmer med skummende Top,/ En Havmand sig skyder fra Havbunden op“ (Str. 1-2). Ähnlich verhalten sich die Wellen bei Ewald vor dem Auftauchen des Meermanns: „Liden Gunver meder med Silken-Snoer/ Ved Havets Bred;/ Da hævedes Bølgen, og Vandet foer/ Saa bradt afsted“ (Str. 2). Staffeldts *Havmanden og Fiskerinden* beginnt mit der bebenden, hohen Welle, die den Meermann ankündigt: „Den høie Bølgen bæver/ Og løftes ved et Stöd/ Tangkrandset Havmand hæver/ Sig op af Havets Skiöd“ (Str. 1).

Damit wird das Meer zum Symbol für die Sehnsucht Agnetes nach Naturerleben und Grenzerfahrung. Dass sie stets allein und einsam am Strand ist, gedankenverloren ins Wasser blickt und die belebte Natur mit ihr in Verbindung steht verweist auf den für die Romantik so typischen Gegensatz zwischen Zivilisation und Natur, in dem sich das Individuum bewegt. Agnetes Aufsuchen des Grenzraums Strand ist eine Abkehr von der Gesellschaft, ein Streben nach Einklang mit der Natur. Wie in der *Agnete og Havmanden*-Ballade lässt sich auch in den romantischen Nach- und Umdichtungen eine bereits vor Agnetes tatsächlicher Überschreitung der Grenze zwischen Land und Meer liegende ‚gedankliche Grenzüberschreitung‘ feststellen. So antizipieren die tiefen Blicke der Agnete-Figur ins Blau der Wellen und ihr Spiel mit den Seidenschmüren im Wasser schon ihren späteren Weg auf den Meeresgrund, der die Vollendung ihrer ersten Grenzüberschreitung ist.

Erst in einem zweiten Schritt findet in den Gedichten eine Umdeutung dieser Grenzräume zu Orten der Gefahr und der Verführung statt, in denen das suchende, sehnsuchtsvolle und letztlich naive (weibliche) Individuum verführt und betrogen wird. Denn die zunächst positive Konnotation des Meers wird später durch den Verrat des Meermanns und Agnetes Sklavendasein am Meeresgrund umgekehrt (hier bildet Baggesens Gedicht eine Ausnahme). Die Semantisierung des Raums Meer als ein Sehnsuchts- und Verheißungsort – mit eben dieser gefährlichen Seite – bleibt jedoch bestehen, und die Gedichte warnen jeweils in einem Perspektivwechsel am Ende vor eben diesen Eigenschaften des Meers und des Meermanns, der für diesen Raum steht. Auf die an diesen Stellen deutlich erkennbare Erzählstimme und die damit einhergehende Reflexion des eigenen Sujets der Gedichte wird später eingegangen.

Bei Baggesen werden die zu Beginn der Texte evozierten Bedeutungen des Strandes und des Meeres (Sehnsucht, Verheißung, Grenzüberschreitung) durch die Verschmelzung von Meer und Himmel in der paradoxen Formulierung „Agnete ned paa Himlen/ I Havdybet saae –“ (Str. 9) unterstützt. Weiter heißt es „Den Bølge var saa sølvklar/ Og Bunden var saa blaa!“ (Str. 9). Agnete sieht „silberklare“ Wellen vor blauem Grund – in dieser Umkehrung von oben und unten werden Wellen zu Wolken und der Meeresgrund wird zum Himmel. Diese Verbindung von Himmel und Meer in einem Spiegelungsverhältnis deutet auf eine Wesensgleichheit der Räume hin und unterstützt auch die auf inhaltlicher Ebene gemachte Aussage von Baggesens Gedicht: *Agnete fra Holmegaard* ist die einzige Nachdichtung, in der Agnete ihr Glück am Meeresgrund findet. Wurde sie anfangs als ruhelos beschrieben („Hun aldrig havde Roe“ (Str.1)), verändert sich ihr Wesen unter Wasser: „Agnete sad rolig/ Ved Vuggen der, og sang –“ (Str. 14).

Auch Heiberg bringt Meer und Himmel in Zusammenhang: „Der [am Meeresgrund; Anm. JM] stander en Borg saa vid, saa stor,/ Og Himlen er som et Søilverflor,/ Og Sol og Maane af røden Guld,/ Og Marken af tusinde Perler fuld/ Alt i de kjølige Bølger“ (Str. 3). Das Meer hat hier einen ‚eigenen Himmel‘, und auch Sonne und Mond sind von besonderer Qualität in diesem Raum. Mit dem „Boden voll mit tausenden Perlen“ wird das Meer zum Sternenhimmel und die räumlichen Gegebenheiten werden – wie bei Baggesen – auf den Kopf gestellt. Darüber hinaus wird auch der Meermann im Verlauf des Gedichts zunächst zu einer menschlichen Figur (in Strophe vier heißt es: „Et Menneskehjerte slaaer i dets (des Meermanns, Anm. JM) Bryst“) und schließlich zu einer gottähnlichen, was die Verbindung zwischen seinem Lebensraum Meer und dem Himmel verstärkt. Als Liden Kirsten schließlich vor lauter ungestillter Sehnsucht ins Meer geht und auf den Meeresboden sinkt – in der Bildsprache des Gedichtes also zum silbernen Sternenhimmel steigt – erscheint der Meermann als „ihr Erlöser“: „Liden Kirsten synker paa Havets Bund,/ Men Havmanden kysser den Rosenmund;/ Han aabner hende sin vaade Favn,/ Hun nævner sagte sin Frelsers Navn/ Alt i de kjølige Bølger“ (Str. 7).

Mit der Erweiterung der Raumstruktur in den romantischen Nach- und Umdichtungen der Agnete-Ballade um den Raum Himmel, werden Himmel und Meer in ein Spiegelungs- und ein Ähnlichkeitsverhältnis gesetzt, das dem Meer die zusätzliche Bedeutung von Erlösung, Hoffnung und Verheißung verleiht und den raumsemantischen Konnotationen von Gefahr und Verführung auch positive Bedeutungsfelder entgegensetzt. Der Tod im Meer oder im Grenzraum zwischen Land und Wasser, der Agnete in allen romantischen Rezeptionszeugnissen der *Agnete og Havmanden*-Ballade am Ende ereilt, stellt damit das vollkommene Aufgehen des Individuums in der Natur dar, die Loslösung aus dem Irdischen und Rationalen.⁶³

Im Kontrast dazu etabliert Oehlenschläger ein Ähnlichkeitsverhältnis zwischen Meer und Land, indem er den Meermann seine Welt in Vergleichen zur Landwelt beschreiben und bewerben lässt: „En Slæde jeg dig skiænker, som Perlemor at see,/ Den drager din Sælhund, som Renen paa Snee.// Og i min grønne Have høit Blomsterne staae,/ De hæve sig i Vandet, som udi Luften blaa“ (Str. 10-11). Bei Heiberg werden dem Meermann sogar, wie oben schon kurz erwähnt, menschliche Gefühle zugesprochen: „Et Væsen bor i den dybe Borg,/ Det kjender, som jeg [Liden Kirsten; Anm. JM], til Fryd og Sorg;/ Et Menneskehjerte slaaer i dets Bryst,/ Det føler en evigt vexlende Lyst/ Alt i de kjølige Bølger“ (Str. 4).

⁶³ Allein in Staffeldts *Havmanden og Fiskerinden* stirbt die Fischerin nicht. Ihr Leben als Sklavin am Meeresgrund wird in einem Perspektivwechsel jedem zeitlichen Verlauf enthoben und als Sagen- oder Märchen-Element markiert: „Naar Maanen Stilhed byder/ I taaget Aftenstund/ De huule Klager lyder/ Fra Havets dybe Grund“ (Str. 13).

Raumbeschaffenheit, Bewohner und Emotionen unter Wasser werden in den romantischen Nach- und Umdichtungen in Parallelen zur Welt über Wasser geschildert. Auf der anderen Seite erscheint das Meer in seiner Wesensähnlichkeit zum Himmel als gänzlich verschieden vom Land, teils sogar innerhalb desselben Textes. So arbeiten die romantischen Gedichte eine Qualität der gegenüberliegenden Räume Meer und Land heraus, die auch schon in der Ballade angelegt war: Die Unvereinbarkeit der Welten bei gleichzeitiger Ähnlichkeit, die als fehlende Möglichkeit zur Integration menschlicher Gefühlsregungen wie Sehnsucht und Individualität gedeutet werden kann. Neu ist in der romantischen Lyrik die Verbindung des Meers zum Himmel, die den Raum Meer aufwertet und gleichzeitig entrückt.

Während bei Ewald und Baggesen die Welt des Meermanns nicht näher beschrieben wird und Staffeldt nur im Bericht über Agnetes Sklavenarbeit die perlengeschmückte Grotte des Meermanns erwähnt, schildern Oehlenschläger und Heiberg die Unterwasserwelt ausführlich über mehrere Strophen. Auffällig ist dabei die zuvor beschriebene Ähnlichkeit zur Menschenwelt, gleichzeitig aber auch die exotische Schönheit der Welt am Meeresgrund, die sich durch ihre Ausmaße („en Borg, saa vid, saa stor“ (Heiberg, Str. 3); „Jeg eier under Havet saa lystelig en Hal, / [...] / Syvhunderede Piger opvarte min disk“ (Oehlenschläger, Str. 8-9)), aber auch durch ihre Beschaffenheit („Væggen er sleben af klareste Krystal“ (Oehlenschläger, Str. 8); „Marken af tusinde Perler fuld“ (Heiberg, Str. 3)), sowie durch Glanz und Farbenreichtum auszeichnet („klareste Krystal“, „i min grønne Have høit Blomsterne staae“ (Oehlenschläger, Str. 8 u. 11), „Himlen er som et Søilverflor / Og Sol og Maane af røden Guld“ (Heiberg, Str. 3)). Die Welt an Land wird dagegen, bis auf die Nennung der Kirche, der Heiligenbilder und des Altars bei Baggesen und Oehlenschläger sowie die kurze Erwähnung eines Spinnrads im Heim des Fischers bei Staffeldt, kaum beschrieben. In den Gedichten wird also deutlich zwischen Bekanntem (an Land) und Exotik (unter Wasser) unterschieden. Exotik wird dadurch erzeugt, dass bekannte Elemente (Gebäude wie die Halle oder die Burg; Gegenstände wie der Schlitten oder der Garten) mit ungewöhnlichen kombiniert werden. So hat die Halle des Meermanns Wände aus Kristall, der Schlitten einen Seehund als Zugtier, der Garten unbekanntes Wasserpflanzen anstatt Bäume und Blumen.

In den romantischen Gedichten wird die Funktion des Strandes als Grenz- und Übergangsraum durch die Verbindung mit dem Abend und der Dämmerung hervorgehoben. Der Abend ist in mehreren Gedichten die Tageszeit, zu der Agnete sich ans Meer begibt und den Meermann trifft, so z. B. bei Oehlenschläger: „Hans Pandser om Livet af sølvblanke Skæl, / Derpaa skinte Solen udi Rosenqvæld“ (Str. 3) und bei Ewald: „Liden Gunver vandrer

som helst i Qveld/ Saa tankefuld“ (Str. 1). Zu dem Grenzort kommt also auch noch eine ‚Grenzzeit‘ – der Übergang zwischen Tag und Nacht. An der Grenze zwischen Land und Meer, an der Grenze zwischen Tag und Nacht, befindet sich Agnete an der Grenze zwischen Zivilisation und Natur, zwischen gesellschaftlichen Zwängen und Konventionen einerseits und individuellem, nicht-konformem Streben und Verlangen andererseits. Als Agnete in Oehlenschlägers Gedicht von Familie und Gemeinschaft ausgeschlossen wird, kehrt sie erneut abends an den Strand zurück, den Ausgangspunkt des Gedichts: „I Aftenqveld, da Røgen og Mørket faldt paa,/ Agnete monne atter til Stranden udgaae“ (Str. 25). Wenig später ist der Untergang der Sonne gleichbedeutend mit Agnetes Tod: „Om Aftnen, da Solen gik ned bag Markens Høie,/ Da skiælved hendes Hierte, da brast hendes Øie“ (Str. 29). Als Agnete stirbt wird die Natur handelndes Subjekt des Gedichtes:

Agnete sank i Græsset, i blaa Violer ned,
Det siger jeg, de Blomster blev blegere derved.

Bogfinkerne qvidred saa høit fra grønne Qvist:
Nu dør du Agnete, det vide vi forvist.

Om Aftnen, da Solen gik ned bag Markens Høie,
Da skiælved hendes Hierte, da brast hendes Øie.

De Bølger de stige saa med Vee og Ak,
Saa sagtelig de Liget til Havbunden trak.

Tre Dage laa paa Bunden hun, efter sin Død,
Da atter hende Bølgerne til Havsfladen skiød. (Str. 27-31)

Agnete sinkt nieder, während auch die Sonne untergeht – erneut überschreitet Agnete auf der Grenze zwischen Tag und Nacht die Grenze zwischen Land und Meer, die jetzt auch die Grenze zwischen Leben und Tod ist. Auch bei Heiberg steht die Grenzüberschreitung zwischen Land und Meer für den Tod („Mit Hjerte føler en ukjendt Ild,/ Den brænder saa stærkt, jeg slukke den vil/ Alt i de kjølige Bølger// Liden Kirsten synker paa Havets Bund/ [...] (Str. 6-7)), ebenso bei Ewald („Han trak hende fra den steile Bred,/ Glad ved sin Sviig/ Som Storm var hans Latter; men Fiskerne græd/ Ved Gunvers Liig“ (Str. 8)) und Baggesen, wenn auch nicht für Agnete („Han [Agnetes Mann, Anm. JM] sørged en Sommer,/ Han sørgede for dig –/ Og ned fra Holme Fieldklint/ Han styrtede sig –/ Styrted sig./ Der funde de paa Stranden/ I Skumringen hans Lig.“ (Str. 26)).

In Oehlenschlägers Gedicht vollziehen die Wellen Agnetes Weg hinunter zum Meermann und wieder hinauf an Land noch einmal nach, wie in den Strophen 30 und 31 zu sehen war. Anhand ihres Weges wird auch Agnetes Schicksal räumlich dargestellt: So kann sie weder am Meeresgrund noch an Land leben. Als Ausgestoßene in beiden Welten wird sie schließlich auf der Grenze zwischen beiden Räumen begraben: „I Sandet blev hun jordet, bag tangklædte Steen,/ Den skiærmer nu for Bølgerne de mødige Been.// Hver Morgen og hver

Aften er Stenen salt og vaad;/ Det, siger Byens Piger, er Havmandens Graad“ (Str. 33-34). Geschützt vor den Wellen, doch stets in Berührung mit dem Wasser wird Agnete in diesem Bild als Individuum gezeigt, das nach seiner Grenzüberschreitung nicht wieder in den ursprünglichen Raum zurückkehren kann.

Auffällig ist hier die narrative Metaebene, die sich auch, in unterschiedlicher Form, bei Ewald, Heiberg und Staffeldt findet. Die Gedichte arbeiten mit einem Perspektiv- und Zeitwechsel, die sie zu einer Erzählung und einer Reflexion über das Agnete-Motiv werden lassen. Die romantischen Nach- und Umdichtungen der *Agnete og Havmanden*-Ballade können als erzählende Gedichte bezeichnet werden; insbesondere Baggesen orientiert sich auch formal stark an der ursprünglichen Balladenform. Die Ballade stellt eine Mischform der literarischen Gattungen dar und weist neben Elementen der Lyrik, wie Strophenform und Reim, vor allem epische Merkmale auf. Wie die Ballade erzählen die romantischen Gedichte eine Handlung, wobei die Anwesenheit einer Erzählinstanz meist nicht spürbar ist. In vier der fünf Gedichte tritt jedoch am Ende eine Erzählstimme deutlich in den Vordergrund und kommentiert und bewertet das Erzählte.

So endet *Liden Gunver* mit der Wiederholung einer Warnung, die auch schon in den ersten beiden Strophen den letzten Vers bildet: „O vogt dig, mit Barn, for de falske Mandfolk!“ (Str. 1, 2, 8). Die drei Strophen, in denen durch den eben zitierten Ausruf plötzlich eine Erzählerstimme deutlich in den Vordergrund tritt und die geschilderten Ereignisse auf einer Metaebene kommentiert, bilden den Rahmen um Auftauchen und Werben des Meermanns und schließlich Gunvers Hingabe an ihn. Hier erfolgt ein Perspektivwechsel, der das Gedicht zu einer Warnung für junge Frauen vor „den falschen Männern“ macht, aber gleichzeitig auch davor, sich, wie Gunver für diese Männer überhaupt zu öffnen oder empfänglich zu sein. Die Fischer, die Gunvers Leiche in der letzten Strophe beweinen, legen eine Verknüpfung zwischen der kommentierenden Erzählstimme und eben diesen Fischern nahe und machen so die Geschehnisse des Gedichtes zu einer Erzählung, die als abschreckendes Beispiel innerhalb von Familien und Gemeinschaften erzählt wird.

Heibergs Gedicht ist umgekehrt aufgebaut. Hier wird zunächst dargestellt, dass Erzählungen über den Meermann bekannt sind und in Familien tradiert werden: „Ak var det dog sandt hvad min Fader har sagt!/ Der lever i Havet en ukjendt Magt“ (Str. 2). Dieses Wissen bringt Liden Kirsten wiederum dazu, sich ins Meer zu stürzen und so dem Meermann zu begegnen.

Ähnlich wie in *Liden Gunver* verhält es sich in Staffeldts Gedicht *Havmanden og Fiskerinden*. Die letzten drei Strophen fokussieren nicht mehr auf die Fischerin am

Meeresgrund, sondern auf einen Fischer, der zu einer unbestimmten, der Chronologie der vorherigen Ereignisse enthobenen Zeit, die Klagen der Fischerin hört und „das Märchen“ abends zuhause erzählt:

Naar Maanen Stilhed byder
I taaget Aftenstund
De huule Klager lyder
Fra Havets dybe Bund.

Og Fiskeren sig skynder
Med bange Aarer frem,
Det Eventyr forkynder
Han i sit stille Hiem.

Da rinder mangen Taare,
Hvert Ansigt bliver hvidt,
Frygt dreier Rokken saare
Og Traaden brister tidt. (Str. 13-15)

Der Text selbst reflektiert die Narrativisierung des Agnete-Stoffes: „Det *Eventyr* forkynder/ Han i sit stille Hiem.“ Das Agnete-Motiv wird auf diese Weise als literarisches Motiv markiert.

Auch Oehlenschlägers Text vollzieht diese Wendung und zeigt damit das Bewusstsein, dass es sich bei der Erzählung von Agnete und dem Meermann um ein literarisch tradiertes Motiv handelt: „Hver Morgen og hver Aften er Stenen salt og vaad;/ Det, siger Byens Piger, er Havmandens Graad“ (Str. 34). Hier sind es die Mädchen der Stadt, die sich die Geschichte von Agnete und dem Meermann erzählen – doch ihre Version (mit einem trauernden Meermann) scheint nicht recht mit der soeben von Oehlenschläger erzählten übereinzustimmen (mit einem verräterischen Meermann, der Agnete gefangen hält); dies weist auf die Wandelbarkeit des Motivs hin.

Die bewusste Reflexion des literarischen Motivs verweist auch auf die bewusste Selbstwahrnehmung der romantischen Dichter als Künstler. Dies ist eine neue, die Epoche der Romantik kennzeichnende Entwicklung. Besonders die lyrischen Texte über den Wassermann, doch auch die vorgestellten Agnete-Gedichte verhandeln (auch) das Thema des Künstlers – des oft unverstandenen Außenseiters – in der Gesellschaft. Agnete und der Wassermann repräsentieren den sich der Gesellschaft entfremdet fühlenden, Abstand nehmenden, doch über seine Kunst gleichzeitig Kontakt suchenden Künstler.

2.3 Agnete als Grenzgängerin

In der *Agnete og Havmanden*-Ballade wird das die literarische Motivtradition der Meerwesen begleitende grundlegende Muster einer Raum- und Grenzstruktur durch Agnetes Funktion als ‚Grenzgängerin‘ sichtbar. Die fiktionale Welt der Ballade zeichnet sich durch eine räumliche

Zweiteilung und eine vertikale Ausrichtung des Raums aus ‚Land‘ und ‚Meer‘ sind voneinander abgegrenzte, in der Relation von ‚Oben‘ und ‚Unten‘ angeordnete Räume. Diese Strukturierung transportiert aufgrund von kulturell geprägten Semantisierungen von Raum eine implizite Hierarchisierung und Bewertung der Räume: Die ‚höhere Welt‘ erhält Zuschreibungen wie ‚wertvoll‘, ‚machtvoll‘, ‚überlegen‘; die ‚untere Welt‘ dagegen ‚wertlos‘, ‚machtlos‘, ‚unterlegen‘. In der Ballade wird mithilfe dieser dualistischen Semantisierung von Raum die von der Gesellschaft über die Kirche vorgegebene moralische Ordnung legitimiert und als ‚natürliche‘ Ordnung ausgegeben.

Der Handlungsverlauf der Ballade kann als Verletzung und Wiederherstellung der (Raum-)Ordnung der fiktionalen Welt beschrieben werden; beide Ereignisse korrespondieren mit den Grenzüberschreitungen Agnetes. Agnete ist nicht etwa eine besonders emanzipierte oder unkonventionelle Frauenfigur. Ihr Verhalten zeigt vielmehr die Wirkmacht einer moralischen Ordnung, die einen umfassenden und alleinigen Geltungs- und Wahrheitsanspruch hat.

In den Nach- und Umdichtungen der *Agnete og Havmanden*-Ballade in der dänischen romantischen Lyrik wird die *folkevis*e konkretisiert und ihre Leerstellen werden gefüllt. Die zweigeteilte Raumstruktur bleibt grundsätzlich erhalten; dabei wird aber vor allem auf den Strand und das Ufer als Grensräume zwischen den Welten fokussiert. Die Eigenschaften des Raums werden mithilfe des Stilmittels der belebten Natur auf die Agnete-Figur übertragen, wodurch der Ort zum Spiegel für ihren Gemütszustand wird.

Die romantischen Gedichte erweitern zudem die Raumstruktur der *folkevis*e um den Himmel. Die in dem Spiegelungsverhältnis zwischen Meer und Himmel übertragenen Eigenschaften zwischen ‚höchstem‘ und ‚niedrigstem‘ Raum machen das Meer zu jenem ambivalenten Raum der im Meermann repräsentierten Gefahr und Verlockung einerseits, und zum Ort der Erlösung und Erhabenheit andererseits.

Der Gegensatz von Christentum und Heidentum, Moral und Sünde, wie er in der Ballade zu finden war, tritt hinter die Verhandlung der Position des Individuums zwischen Zivilisation und Natur zurück. Agnetes einsamer Aufenthalt am Strand und ihre tiefen Blicke in die Wellen vermitteln eine träumerische Melancholie. Agnetes Streben nach Grenzerfahrung und Naturerleben endet mit ihrem Tod. Anders als in der Ballade wird in den Gedichten die semantische Ordnung nicht durch Agnetes Rückkehr an Land und in die Gemeinschaft der Kirche wiederhergestellt. Da sie keiner der beiden Welten mehr zugehört muss sie sterben, damit die Ordnung der fiktionalen Welt restauriert wird.

Im *Agnete og Havmanden*-Motiv wird mit den Themen Grenzerfahrung, Entfremdung und Marginalität die Position des romantischen Künstlers in der Gesellschaft verhandelt. Damit einher geht die Reflexion des Motivs als Bestandteil der literarischen Tradition.

Die hier herausgearbeiteten Veränderungen und Erweiterungen der Raumstruktur und der Semantisierung des Raums werden in Hans Christian Andersen Märchen *Den lille havfrue* ausgearbeitet und weiterentwickelt. So wird das Ähnlichkeitsverhältnis zwischen Meer und Himmel zum Sinnbild für den Weg der kleinen Meerfrau, die in einer weiterhin dominant dualistischen Raumordnung nach einer unsterblichen Seele strebt. Daneben wird jedoch auch die Nutzung von Räumen zur Figurencharakterisierung zum wichtigen Element der Erzählung, um Identität und Entwicklung der Hauptfigur darzustellen.

3 Hans Christian Andersens *Den lille havfrue* (1837)

Hans Christian Andersens 1837 erschienenes Märchen *Den lille havfrue* gilt als die bekannteste literarische Gestaltung des Motivs der Meerfrau und stellt gleichzeitig den Höhepunkt der skandinavischen Motivtradition dar. Nur die Filmadaption *The little Mermaid*⁶⁴ von Walt Disney im Jahr 1989 hat die Vorstellung der Meerfrau vielleicht ebenso stark geprägt wie das Märchen. So fragt Aija Priedite: „Wer hat denn heute nicht von der Seejungfrau gehört, von ihrer Schönheit, ihrem langen Haar und ihrer betörenden Stimme und dem, aus menschlicher Sicht gesehen, traurigen Defekt – dem Fischeschwanz?“⁶⁵ Sie zeichnet damit das von Andersen geprägte Bild der Meerfrau, das in das kollektive Gedächtnis eingegangen ist.⁶⁶

Die Vorfahrinnen der kleinen Meerfrau sind jedoch zahlreich und variantenreich: In der kontinentaleuropäischen Literatur begegnet man in der Antike den Sirenen, im Mittelalter den Melusinen und in der Romantik den Nymphen.⁶⁷ Nicht immer hatten sie den heute so charakteristischen Körper: halb den einer Frau, halb den eines Fisches. So stellte man sich die Sirenen in Homers *Odyssee* (ca. 8. Jh. v. Chr.) als Vogelfrauen, die Melusine in Thüring von Ringoltingens gleichnamigem Werk (1456) als Schlangenfrau vor; die Nympe in Karl Friedrich Henslers *Das Donauweibchen* (1798) hat einen menschlichen Körper.⁶⁸ Erst Andersen prägte das Bild der fischschwänzigen Meerfrau mit nacktem Oberkörper nachhaltig.⁶⁹

Für Andersens Ausformung der Geschichte der Meerfrau werden übereinstimmend drei Texte als prägend genannt: Henslers Oper *Das Donauweibchen* (1798), Friedrich de la Motte Fouqués Erzählung *Undine* (1811) sowie Paracelsus' *Buch über die Nymphen (Liber de nymphis, sylphis, pygmals et salamandris et de caeteris spiritibus)* (1590), dessen Beschreibung der Undinen, hier ein Gattungsname, wiederum als Grundlage der beiden erstgenannten

⁶⁴ John Musker u. Ron Clements (Reg.): *The little Mermaid*. USA 1989.

⁶⁵ Aija Priedite: „Die Seejungfrau: Folklore im Kunstmärchen“. In: *Artes Populares* 16-17 (1995); S. 640-648, hier S. 640.

⁶⁶ Vgl. dazu auch Marina Allemano: „You say ‚Mermaid‘ to a Dane, and he'll say ‚sorrowful yearning‘ and point to the statue at Langelinie“ (Marina Allemano: „Mermaids Losing Their Heads. A Study of the Mermaid Cult in Andersen, Ibsen, and Svendsen“). In: *Scandinavian-Canadian Studies/Etudes Scandinaves au Canada* 12 (2000), S. 4-16, hier S. 5).

⁶⁷ Andreas Krass zeichnet die literarische Tradition des Motivs der Meerfrau von Homer bis Disney in seinem 2010 erschienen Werk „Meerjungfrauen. Geschichten einer unmöglichen Liebe“ nach.

⁶⁸ Vgl. zur „Literaturgeschichte der Meerjungfrauen“ Krass 2010; für meine Ausführungen: S. 13-14.

⁶⁹ Vgl. Krass 2010, S. 347; Fassbind-Eigenheer 1994, S. 119. Auch andere Vertreter der dänischen Romantik verbreiteten schon vor Andersen diese Vorstellung. Oehlenschläger beschreibt in seinem Gedicht *Agnete* die Meerfrauen wie folgt: „Foroven som en Qvinde, forneden som en Fisk“ (Str. 9).

Werke gilt.⁷⁰ Fouqué übernimmt das von Paracelsus in der *Sage vom Stauffenberger* (ca. 1320) überlieferte Motiv des unglücklichen Ausgangs einer Liebesbeziehung zwischen Mann und Wasserfrau sowie die von Paracelsus selbst beschriebene Seelenlosigkeit der Elementargeister. Dem fügt er hinzu, dass die Wasserfrau durch die Ehe mit einem Menschen eine Seele erhalten kann. Dieses „Beseelungsmotiv“ wird schließlich auch bei Andersen zentral und um das „Stummheits-Motiv“ erweitert.⁷¹ Damit befinde Andersen sich „im Bann der romantischen Stofftradition“, schaffe aber doch in *Den lille havfrue* einen „völlig neuen Typus“, so Andreas Krass.⁷² Er nennt die Zentrierung der Geschichte auf die Meerfrau und ihr familiäres Umfeld, die den Mann in den Hintergrund treten lässt, sowie die unerwiderte Liebe als Neuerungen Andersens.

Meine Untersuchung des Märchens kann zeigen, dass Andersen mindestens genauso stark von der skandinavischen Motivtradition beeinflusst ist, die zwar kaum *Meerfrauen* kennt, jedoch mit dem *Agnete og Havmanden*-Motiv und dem Motiv des Wassermanns überzeugende literarische Anknüpfungspunkte bietet. Vor allem die dänischen romantischen Nach- und Umdichtungen zu ersterem Motiv enthalten bereits viele raumsemantische Elemente, die Andersen in *Den lille Havfrue* übernimmt und ausbaut. Mit Andersens oben beschriebenem neuen Fokus auf die Meerfrau wird mit Blick auf die skandinavische Motivtradition ein interessanter Wechsel vollzogen: War es bisher der Meermann, der als Personifikation des Meeres auftrat, so steht nun die Meerfrau im Mittelpunkt der Erzählung. Es ist jedoch die Figur der Agnete und nicht die des Meermannes, an die Andersens Meerfrau anknüpft. Unabhängig vom Geschlechterwechsel bleibt jedoch eine dualistische Raumordnung, wie ich sie bereits für die *Agnete og Havmanden*-Ballade und deren romantische Rezeptionszeugnisse beschrieben habe, auch in *Den lille havfrue* das grundlegende strukturierende Element der Erzählung. Mit Andersens Fokus auf das individuelle Schicksal der Protagonistin verändert sich die Semantisierung des Raums jedoch: Das subjektive Raumerleben der Meerfrau und das Aufbrechen einer starren Zweiteilung des Raums lassen die gesamte Raumstruktur vielschichtiger und die Funktionen, die Raum als literarisches Gestaltungselement hat, vielfältiger werden. Im folgenden Kapitel zeige ich, wie das Märchen bestimmte Raumeindrücke und Raumvorstellungen erzeugt, wie die komplexe vertikale Raumstruktur des Märchens semantisiert wird und vollziehe nach, wie und unter welchen

⁷⁰ Vgl. Krass 2010, S. 11, 345; Fassbind-Eigenheer, S. 118-119; Elisabeth Frenzel: „Undine“. In: dies.: Stoffe der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte. 10. überarb. u. erw. Aufl. Stuttgart 2005, S. 941-943.

⁷¹ Beide Begriffe bei Frenzel 2005, S. 942 u. 943.

⁷² Krass 2010, S. 347.

Bedingungen die kleine Meerfrau die räumlichen und semantischen Grenzen innerhalb der erzählten Welt überschreitet.

Den lille havfrue erzählt die Geschichte der kleinen Meerfrau, die Liebe und eine den Tod überdauernde Seele außerhalb ihres Elements finden will, scheitert und schließlich doch noch die Möglichkeit erhält, ihr Ziel zu erreichen. Zu ihrem 15. Geburtstag darf die kleine Meerfrau endlich an die Wasseroberfläche steigen und rettet dabei einem Prinzen das Leben, nach dem sie sich fortan sehnt. Als sie erfährt, dass die Menschen, im Gegensatz zu den Meerwesen, eine Seele und damit ein ewiges Leben besitzen, ist es ihr sehnlichster Wunsch, den Prinzen und gleichzeitig eine unsterbliche Seele zu gewinnen – denn der einzige Weg für eine Meerfrau, ein ewiges Leben zu erlangen, führt über die Liebe eines Mannes und eine Heirat. Um ihr Ziel zu erreichen, tauscht sie bei der Meerhexe ihre schöne Stimme gegen einen Trank, der ihren Fischschwanz in Beine verwandelt und nimmt die Schmerzen, die diese Verwandlung mit sich bringt, in Kauf. Kann sie die Liebe des Prinzen nicht gewinnen, und heiratet er eine andere, muss sie am Morgen der Hochzeitsnacht sterben und zu Schaum auf dem Meer werden. Als dies schließlich eintrifft und ihr Tod bevorsteht, erhält die kleine Meerfrau die Möglichkeiten, den Prinzen zu töten und dafür selbst wieder im Wasser die dreihundertjährige Lebenszeit der Meerwesen zu verbringen. Sie opfert sich jedoch für die Liebe des Prinzen und dessen Frau und verwandelt sich im Todesmoment in einen Luftgeist, der, für Menschen unsichtbar, durch dreihundertjähriges Vollbringen guter Taten eine unsterbliche Seele erlangen kann. Die Moral am Ende des Märchens warnt die Kinder: „Barnet veed ikke, naar vi flyve gjennem Stuen, og maae vi da af Glæde smile over det, da tages et Aar fra de trehundrede, men see vi et uartig og ondt Barn, da maae vi græde Sorgens Graad, og hver Taare lægger en Dag til vor Prøvetid!“ (175).⁷³

Den lille havfrue ist als Kunstmärchen zu bezeichnen, da es einen hohen Grad an Individualität und künstlerischem Anspruch aufweist. Es wendet sich zwar an Kinder, aufgrund seiner Symbolik und Vieldeutigkeit spricht es jedoch auf einer anderen Ebene vor

⁷³ Das auf diese Weise doch noch ‚glückliche‘ Ende wurde von vielen Forscher_innen als unpassend und unmotiviert kritisiert. In den 1960er Jahren führten Søren Baggesen und Egil Nyborg eine Debatte zu diesem Thema (u. A. Søren Baggesen: „Individuation efter (i.e., eller) frelse? Om slutningen på H. C. Andersens eventyr ‚Den lille Havfrue‘“. In: Kritik. Tidsskrift for Litteratur, Forskning, Undervisning 1 (1967), S. 50-77; Egil Nyborg: „Den lille Havfrue“. In: ders.: Den indre linie i H. C. Andersens eventyr. En psykologisk studie. Kopenhagen 1962, S. 68-88), die auch 40 Jahre später immer wieder aufgegriffen wird (z. B. James Massengale: „The Miracle and A Miracle in the Life of a Mermaid“. In: Johan de Mylius, Aage Jørgensen u. Viggo Hjørnager Pedersen (Hg.): Hans Christian Andersen. A Poet in Time. Odense 1999, S. 555-576). Baggesen und Massengale argumentieren dafür, dass das Ende passend und im Märchen angelegt und nicht etwa – mit den Lufttöchtern als Deus ex Machina – aufgesetzt sei (z. B. Annelies van Hees: „The Little Mermaid“. In: Steven Sondrup (Hg.): H. C. Andersen. Old Problems and New Readings. Odense 2004, S. 259-270).

allem ein erwachsenes Publikum an.⁷⁴ Auch für die Untersuchung des Raums und der Raumsemantik ist eine Unterscheidung zwischen dem ‚Volksmärchen‘ und dem Kunstmärchen von Bedeutung. Andrey Korovin arbeitet mit dem von Mikhail Bakhtin geprägten Begriff des Chronotopos, um den Zusammenhang von Ort und Zeit in den Märchen Andersens zu untersuchen. Dem Volksmärchen („folklore fairy tale“) bescheinigt Korovin im Gegensatz zum Kunstmärchen („literary fairy tale“) einen „simple chronotope with a non-specific time and place“.⁷⁵ Hier werde nicht zwischen verschiedenen Räumen unterschieden, da auch verschiedene Sphären, wie ‚Zuhause‘ und ‚Fremde‘, im selben Regelsystem existieren. Bei Andersens Kunstmärchen, so Korovin, wird der simple Chronotopos des Volksmärchens aufgrund des romantisch inspirierten Einflusses religiöser Themen und Weltvorstellungen verändert.⁷⁶ In *Den lille havfrue* zeigt sich dies in den Welten ‚Meer‘ und ‚Land‘, deren struktureller Unterschied in der Seelenlosigkeit der Bewohner einerseits und dem Besitz einer unsterblichen Seele andererseits besteht.

3.1 *Landene ovenfor Havet* – Raumstruktur

Perspektive

Andersens Märchen beginnt mit einer Ortsangabe. Inger Lise Rasmussen vergleicht die einleitende Passage zu Recht mit einer Regieanweisung, die den Rezipierenden den literarischen Raum beschreibt⁷⁷:

Langt ude i Havet er Vandet saa blaåt, som Bladene paa den deiligste Kornblomst og saa klart, som det reneste Glas, men det er meget dybt, dybere end noget Ankertoug naaer, mange Kirketaarne maatte stilles ovenpaa hinanden, for at række fra Bunden op over Vandet. Dernede boe Havfolkene. (154)

Die Sequenz geht jedoch eindeutig über die Angaben zum Ort der Handlung, wie sie in einem Drama zu finden sind, hinaus. So sind neben einer Beschreibung des Raums (blau, tief, im Meer), gleichzeitig die Perspektive, von der aus der Raum gesehen wird sowie räumliche Relationen in den Text eingeschrieben. Die Erzählung beginnt, so könnte man sagen, nicht etwa ‚unter Wasser‘, an dem Ort, der zunächst Schauplatz des Märchens ist, sondern ‚an Land‘. Zwar wird das Meer beschrieben, doch der Blick darauf erfolgt von Land aus und von

⁷⁴ Vgl. zum Begriff Kunstmärchen Lothar Bluhm: „Kunstmärchen“. In: Dieter Burdorf, Christoph Fasbender u. Burkhard Moennighoff (Hg.): Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen. 3., völlig neu bearb. Aufl. Stuttgart 2007, S. 413-414.

⁷⁵ Andrey Korovin: „Chronotope of Hans Christian Andersen’s Fairy Tales and Stories“. In: Johan de Mylius, Aage Jørgensen u. Viggo Hjørnager Pedersen (Hgg.): Hans Christian Andersen. Between Children’s Literature and Adult Literature. Papers from the Fourth International Hans Christian Andersen Conference 1. to 5. August 2005. Odense 2005, S. 119-130, hier S. 119.

⁷⁶ Vgl. ebd., S. 119-120. *Den lille havfrue* wird von Korovin nicht behandelt.

⁷⁷ Vgl. Inger Lise Rasmussen: „Rummet i H. C. Andersens ‚Den lille havfrue‘“. In: dies.: Øjets sekraft og billedets fødsel. Artikler om H. C. Andersen. Kopenhagen 2000, S. 93-106, hier S. 95.

oben in die Tiefe: „Langt ude i Havet [...] men det er dybt, meget dybere end noget Ankertoug naaer [...] Dernede boe Havfolkene.“

Nach Karl Bühler ist ein_e Sprecher_in immer das Zentrum eines Koordinatensystems, dessen Mitte – personell, zeitlich und räumlich – er_sie selbst bildet, und von wo aus Ereignisse, Orte und Figuren gesehen und relativ dazu lokalisiert werden.⁷⁸ Die oben zitierte Anfangspassage des Märchens zeigt, dass auch die Erzählinstanz eines Textes als Zentrum und perspektivischer Ausgangspunkt für den dargestellten Raum – die erzählte Welt – fungieren kann. Die in der Erzähler_innenrede verwendeten Phrasen „Langt ude“ und „Dernede“ legen die Verortung des Sprecher_innenstandpunktes außerhalb des Raums Meer nahe. Denn vom Zentrum des durch die Erzählinstanz geschaffenen Koordinatensystems geht der Blick zunächst nach „weit draußen“ und anschließend nach „dort unten“. Die Satzteile legen aufgrund der räumlichen Präpositionen und der lokalen Deixis („*dernede*“) Sprecher_innenstandpunkt und Lage des beschriebenen Raums in Relation zu diesem gleichermaßen fest. Deiktische Ausdrücke verweisen, abhängig von der Situation, in der sie verwendet werden, auf Elemente der Rahmensituation.⁷⁹ „Weit draußen“ und „dort unten“ haben deiktische Funktion, indem sie von der Erzählinstanz und damit auch vom Zentrum des Koordinatensystems des evozierten Raums wegdeuten. Die erste Phrase kontrastiert mit ‚nah drinnen‘, die zweite mit ‚hier oben‘ – beides würde räumliche Nähe anzeigen.

Eine Erzählung setzt meist die Lokalisierung von Erzähler_in und Rezipierenden im selben Referenzrahmen voraus und damit auch die gleiche Perspektive auf die erzählte Welt.⁸⁰ Dies gilt im Besonderen für das Märchen, das üblicherweise durch eine heterodiegetische Erzählinstanz – den_die Märchenerzähler_in – an die impliziten Leser_innen – die Kinder – vermittelt wird. Gerade Andersens Märchen verfolgen einen mündlichen Stil, der diese Erzählsituation nachempfindet. Hier zeigt sich ein grundlegender Unterschied zur *folkevise* oder den erzählenden Gedichten der Romantik. War in diesen die Erzählinstanz größtenteils verborgen oder trat nur am Ende als eine Art Metakommentar in Erscheinung, macht die Erzählinstanz in Andersens Märchen an vielen Stellen deutlich auf sich aufmerksam. Dies ist für die Raumdarstellung in *Den lille havfrue* von Bedeutung, da der Standpunkt von Erzähler_in und Rezipierenden von Beginn an deutlich kommuniziert wird (an Land) und der beschriebene Raum in Relation dazu geschildert wird (fern und tief). Dies wird in den Vergleichen deutlich, die herangezogen werden, um Beschaffenheit und Ausmaß des Raums „langt ude i Havet“ zu beschreiben: „Vandet saa blaas, som Bladene paa den deiligste

⁷⁸ Vgl. Karl Bühler: Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache. 3. Aufl. Stuttgart 1999 [zuerst 1934], S. 102-103.

⁷⁹ Vgl. zu Deixis Fludernik 2006, S. 52.

⁸⁰ Vgl. dazu Fludernik 2006, S. 52.

Kornblomst og saa klart, som det reneste Glas“ und „dybere end noget Ankertoug naer, mange Kirketaarne maatte stilles ovenpaa hinanden, for at række fra Bunden op over Vandet“. Die Kornblume, das Glas, Ankertau und Kirchtürme sind Dinge, die dem Raum Land angehören und den Rezipierenden bekannt sind. Die Beschreibung geht jedoch über den Vergleich hinaus und arbeitet mit Superlativen: „den deiligste Kornblomst“, „det reneste Glas“, „dybere end noget Ankertoug naer“. Dies hebt die (positive) Andersartigkeit der Meerwelt hervor, die sich fast der Vorstellungskraft der Rezipierenden entzieht. Im folgenden Abschnitt spricht der_die Erzähler_in den (unzureichenden) Wissenshorizont der Zuhörer_innen explizit an: „Nu maa man slet ikke troe, at der kun er den nøgne hvide Sandbund, nei, [...]“ (154). Zudem werden immer wieder Vergleiche und Personalpronomen verwendet, die den Standort von Erzähler_in und Adressat_innen gleichsetzen („ligesom hos os“, „vi“) sowie standortanzeigende und ordnende Lokaladverbien wie „heroppe“ und „dernede“.

Neben der durch Vergleiche mit blauen Kornblumen, klarem Glas, langem Ankertau und hohen Kirchtürmen erzielten Beschreibung von Farbe, Beschaffenheit und Tiefe des Wassers haben auch Lokaladverbien und direkte Deixis deskriptive Funktion für den Raum. Die Kombination der beiden Komponenten literarischer Raumgestaltung im ersten Absatz legt die folgende Vorstellung nahe: ein weit entfernter, fast unerreichbarer Ort in der Tiefe des Meeres, der durch ein strahlend klares Blau gekennzeichnet ist. Zu Beginn wurde auf die Ähnlichkeit zur Regieanweisung für das Drama hingewiesen; die Passage lässt jedoch auch an das Medium Film denken. Wie in einer Kamerafahrt wird der Weg beschrieben, den der Blick der Betrachterin zurücklegt: Zunächst geht er auf das offene Meer hinaus, anschließend setzt die Kamerafahrt nach unten fort, taucht unter die Meeresoberfläche und sinkt immer tiefer; das Wasser ist leuchtend blau und klar. Die nächste Einstellung beschreibt der folgende Absatz des Märchens: Man sieht das Schloss des Meerkönigs, das von wundersamer Wasserflora umgeben ist, Meerfrauen schwimmen durch das Bild. Wohl nicht zufällig gleicht die hier nach Andersen entworfene Filmsequenz der der Disneyverfilmung des Märchens stark.⁸¹ In Disneys *The little Mermaid* (1989) ist die erste Einstellung ebenfalls das offene Meer; aus dem Dunst erscheint ein Schiff. Nach kurzem Zwischenspiel an Bord folgt die Kamera der Perspektive eines Fisches, der – einem Seemann entwischt – ins Wasser springt und immer tiefer schwimmt, bis schließlich Wasserpflanzen, Meerleute und das Schloss des Königs im Bild auftauchen. Das Wasser ist blau, klar und hell. Wesentlicher Unterschied zu

⁸¹ Auch James Massengale vergleicht die Narration zu Beginn des Märchens implizit mit dem Medium Film: „[...] but his point of view, his narrative ‚camera‘, if you will, soon focuses upon [...]“. Massengale 1999, S. 556.

Andersens Märchen ist jedoch, dass mit dem Einnehmen der Fischperspektive ein Wechsel von Menschenperspektive zu Perspektive der Meeresbewohner erfolgt, die auch beibehalten wird. Bei Andersen handelt es sich um eine – in den Begriffen Genettes – heterodiegetische Erzählinstanz mit Nullfokalisierung, einen so genannten allwissenden Erzähler. Die Gedanken und Gefühle der kleinen Meerfrau werden auch geschildert, dominant bleibt jedoch eine Erzählinstanz, die dem Raum Land und damit der Menschenwelt angehört.

Es zeigt sich schon hier, dass eine szenische Raumbeschreibung charakteristisch für das Märchen ist. So finden sich zahlreiche literarische Landschaftstableaus, die an Filmpanoramen oder auch Gemälde denken lassen. Rasmussen merkt in ihrem Aufsatz „Rummet i H.C. Andersens *Den lille havfrue*“ an, dass Andersen zudem „animierte Bilder“ beschreibe, da Bewegung, wie z. B. die ständige Bewegung der Wasserpflanzen, Bestandteil seiner Tableaus sei.⁸² Fazit ihres Aufsatzes, der nach einem Grund für die andauernde Beliebtheit von Andersens Märchen fragt, ist, dass Andersen aufgrund seiner Raumdarstellung, die „umiddelbar og involverende“ sei, erstens noch heute so beliebt und zweitens als Vorläufer des Zeichentrickfilms zu bezeichnen sei.⁸³

Panoramen und Tableaus

Aus Rasmussens Text geht hervor, dass sie den Begriff Tableau für die Beschreibung einer Landschaft in ihrer Gesamtheit oder einer Figur in deren Umgebung verwendet; sie definiert ihn jedoch nicht näher. Gerhard Hoffmann unternimmt in seinem Werk „Raum, Situation, erzählte Wirklichkeit“, einer umfangreichen Studie zu Raumtypisierungen im englischsprachigen Roman, den Versuch, den Begriff des Tableaus, der für die Analyse literarischer Raumdarstellung zwar schon länger, jedoch sehr unterschiedlich, in Gebrauch war, zu definieren und von den Begriffen Panorama und Szene abzugrenzen. Unterscheidungskriterien sind der Umfang des beschriebenen Raums sowie das Verhältnis von Raum und Figuren. Das Tableau bildet die Zwischenform zwischen Panorama, einem Ausblick oder Rundblick auf eine Naturlandschaft, und Szene, einer Nahbeschreibung des Geschehens, in der Dialog dominiert. Das Tableau überschaut einen Ort, kann jedoch, im Gegensatz zum Panorama, Objekte, Personen oder Abläufe beschreiben und diese fokussieren. Im Gegensatz zur Szene steht jedoch kein zeitlicher Verlauf im Vordergrund, sondern der Raum.⁸⁴ Für die Raumdarstellung in *Den lille havfrue* sind vor allem Hoffmanns

⁸² Vgl. Rasmussen 2000, S. 96.

⁸³ Vgl. ebd., S. 104-105.

⁸⁴ Vgl. Gerhard Hoffmann: Raum, Situation, erzählte Wirklichkeit. Poetologische und historische Studien zum englischen und amerikanischen Roman. Stuttgart 1978, hier S. 450-458 (Panorama), 481-485 (Tableau), 534-544 (Szene).

Ausführungen zu Panorama und Tableau von Interesse. So kann beispielsweise die Anfangssequenz des Märchens als Panorama beschrieben werden, das den Rezipierenden den Blick auf das Meer aus einer distanzierten Position eröffnet und mit den Relationen ‚nah – fern‘, ‚oben – unten‘ und ‚Mittelpunkt – Rand‘ arbeitet.⁸⁵ Der Raum ist offen und weit, besitzt keinen Mittelpunkt, auf den fokussiert wird und ist dem zeitlichen Verlauf enthoben. Dies verleiht der in der Passage vorgenommenen Raumeinteilung ‚dernede‘ versus dem impliziten ‚heroppe‘ allgemeingültigen und universellen Charakter. Ein weiteres Beispiel für ein Panorama ist die Beschreibung des Landes aus der Perspektive der kleinen Meerfrau, nachdem sie den Prinzen vor dem Ertrinken gerettet hat und an den Strand bringt:

Nu saae hun foran sig det faste Land, høie blaae Bjerge, paa hvis Top den hvide Sneer skinnede, som var det Svaner, der laae; nede ved Kysten vare deilige grønne Skove, og foran laae en Kirke eller et Kloster, det vidste hun ikke ret, men en Bygning var det. Citron- og Apelsintræer voxte der i Haven, og foran Porten stode høie Palmetræer. Søen gjorde her en lille Bugt, der var blikstille, men meget dybt, lige hen til Klippen, hvor det hvide fine Sand var skyllet op [...]. (161)

Wie in einem Gemälde werden Hintergrund und Vordergrund, räumliche Relationen in Form von ‚oben – unten‘ und ‚nah – fern‘ beschrieben. Wieder ist der Raum dem zeitlichen Verlauf enthoben; er wird durch eine Höhenabstufung von oben nach unten strukturiert: Zuerst werden die hohen blauen Berge mit den weißen Spitzen beschrieben, die durch den Vergleich mit Schwänen und die Assoziation zum Fliegen und zu Wolken mit dem darüber liegenden Himmel verbunden werden. Darunter befinden sich grüne Wälder und davor ein Gebäude, dessen Portal wiederum hohe Palmen überragen. Schließlich folgen – nun auf Augenhöhe der Meerfrau – die Bucht und die Meeresoberfläche; das Wasser darunter reicht jedoch noch ‚meget dybt‘. Diese Hervorhebung von Höhenrelationen ist charakteristisch für die Raumdarstellung des Märchens.

Hauptsächlich verwendet Andersen jedoch Tableaus, die es ihm weit mehr als das Panorama ermöglichen, Raum und Handlung miteinander in Beziehung zu setzen. Rasmussen nennt z. B. die Erzählungen der fünf Schwestern der kleinen Meerfrau von ihren ersten Besuchen an der Wasseroberfläche ‚ikke mindre end fem maleriske tableauer‘.⁸⁶ Diese Tableaus erhielten ihren Reiz für die Rezipierenden dadurch, dass die Welt der Menschen und ‚bekannte‘ Abläufe wie badende Kinder, ein Sturm oder ein Sonnenuntergang durch die Augen der Meerfrauen neu und faszinierend erscheinen würden. Wie Monika Schmitz-Emans im Hinblick auf das Märchen bemerkt, ist Fremdheit relativ und abhängig von der Perspektive: ‚Märchenhaftes – so signalisiert der Bericht über die Freuden des Erzählens – ist

⁸⁵ Vgl. zu räumlichen Relationen im Panorama ebd., S. 467.

⁸⁶ Rasmussen 2000, S. 99.

dort, wo man es sieht“.⁸⁷ Mit dem „Bericht über die Freuden des Erzählens“ spricht sie auf die doppelte Erzählsituation des Märchens an, in der einerseits der_die Erzähler_in von der faszinierend fremden Unterwasserwelt erzählt und die Großmutter der kleinen Meerfrau andererseits über die Menschenwelt erzählt, die dieser „forunderligt deiligt“ (155) erscheint.⁸⁸ Die Erzählinstanz bringt ihrem Publikum die Wasserwelt nahe, indem sie Fische und Wasserpflanzen mit Vögeln und Bäumen vergleicht, während die Erzählerin unter Wasser, die Großmutter der kleinen Meerfrau, die Vögel der Menschenwelt mit den heimischen Fischen vergleicht: Erzählinstanz: „Alle Fiskene, smaae og store, smutte imellem Grenene, ligesom heroppe Fuglene i Luften“ (154); Großmutter: „[...] Skovene vare grønne og de Fisk, som der saaes mellem Grenene, kunde synge saa høit og deiligt, saa det var en Lyst; det var de smaa Fugle, som Bedstemoderen kaldte Fisk, for ellers kunde de ikke forstaae hende, da de ikke havde seet en Fugl“ (155). Auch Oehlenschläger nimmt in seinem Gedicht *Agnete* schon ähnliche Vergleiche vor; die Schilderung des Gartens im Märchen gleicht der im Gedicht: „Og i min grønne Have høit Blomsterne staae,/ De hæve sig i Vandet, som udi Luften blaa“ (Str. 11). In beiden Texten wird Exotik erzeugt, indem Bekanntes mit Unbekanntem oder Unüblichem kombiniert wird.

In dem Drama *Agnete og Havmanden* lässt Andersen eines von Agnetes Kindern unter Wasser um ebensolche Geschichten aus der Menschenwelt bitten:

Fortæl mig Noget om et Slot, en Stad,
Om Sol og Maane, og om Folk deroppe,
Og de smaa Fugle, der har Vinger paa,
Saa de kan flyve over Træers Toppe,
Og synge smukt. Kan vi dog ingen faae?
Der vil jeg reise op, naar jeg er stor!⁸⁹

Es scheint nicht unwahrscheinlich, dass das Drama Andersen zu dem Märchen inspiriert hat – die kleine Meerfrau ist eine Tochter Agnetes.⁹⁰

Die verschiedenen Darstellungsmodi, die Szene, Tableau und Panorama bieten, zeigen die große Bandbreite an Möglichkeiten des Prosatextes, ästhetisch-szenische Räume zu entwerfen

⁸⁷ Monika Schmitz-Emans: Seetiefen und Seelentiefen. Literarische Spiegelungen innerer und äußerer Fremde. Würzburg 2003, S. 152.

⁸⁸ Auch Greger Andersson merkt an, dass die intradiegetischen Erzähler_innen in Andersens Märchen immer wieder explizit zum Thema machen, was ‚eine gute Geschichte‘ ausmacht und was sie im Publikum auslöst. Vgl. Greger Andersson: „Metanarrative Remarks in the Fairy Tales of Hans Christian Andersen“. In: Per Krogh Hansen u. Marianne Wolff Lundholt (Hg.): *When we get to the End. Towards a Narratology of the Fairy Tales of Hans Christian Andersen*. Odense 2005 (=Writings from the Center for Narratological Studies 1), S. 155-201, hier S. 165-169; speziell zu *Den lille havfrue* S. 166, 168, Fußnote S. 196. Bei der Großmutter kann man jedoch nicht von einer intradiegetischen Erzählinstanz sprechen.

⁸⁹ Andersen 1834, S. 434.

⁹⁰ Nach Sven Hakon Rossel hat auch Hans Brix in seiner Disputation zu „H. C. Andersen og hans Eventyr“ (1909) die kleine Meerfrau als Agnetes Tochter bezeichnet; vgl. Sven Hakon Rossel: „Undine-motivet hos Friedrich de la Motte-Fouque, H.C. Andersen og Jean Giraudoux“. In: *Edda 70* (1970), S. 151-161, hier S. 154.

und diese auf semantischer Ebene mit Inhalt und Figuren zu verbinden. Während in der *Agnete og Havmanden*-Ballade noch fast ausschließlich mit einer schematischen räumlichen Opposition von ‚Oben‘ und ‚Unten‘ gearbeitet wurde, verwenden die romantischen Nach- und Umdichtungen auch einzelne Schauplätze wie den Strand, um eine Figur zu charakterisieren und eine bestimmte Stimmung zu erzeugen. Im Märchen werden nun auch zeitliche Verläufe und verschiedene räumliche wie fokalisierende Perspektiven auf Schauplätze zur Semantisierung des Raums verwendet. Tableaus, die die Möglichkeiten der Semantisierung des literarischen Raums besonders ausnutzen, sind zum Beispiel die Beschreibung des Gartens der kleinen Meerfrau oder ihr Blick durch ein Fenster. Auf diese Passagen wird in Kapitel 3.3 ausführlich eingegangen.

Vertikale

Die ersten beiden Sätze des Märchens beschreiben einen Raum, der extrem in seiner Position gegenüber dem Standort der Erzählinstanz und der implizit Adressierten und dadurch extrem in seinem Grad an Fremdheit bei gleichzeitiger Faszination und Schönheit ist. Die Analyse hat gezeigt, dass implizit mit diesem Raum ‚Meer‘ ein weiterer eingeführt wird: das Land. Der Satz „Dernede boe Havfolkene“ und der Vergleich im folgenden Absatz „Alle Fiskene, smaae og store, smutte imellem Grenene, ligesom heroppe Fuglene i Luften“ machen deutlich, dass es sich bei diesen Räumen um verschiedene Welten handelt, deren Bewohner pars pro toto für diese stehen: die Welt der Meerleute und die Menschenwelt. Die Welten befinden sich in einer klaren räumlichen Anordnungen zueinander: oben und unten – bzw. darüber und darunter. Fast jede Bewegung im Raum wird durch Richtungsadverbien beschrieben, die ein ‚nach oben‘ oder ‚nach unten‘ enthalten; z. B.: „stige op“, „svømme op“, „løfte op“, „sveve op“ und „komme ned“, „synke ned“, „dykke ned“, „stige ned“. Lokaladverbien, die angeben, dass etwas „høi(t)“, „over“, „ovenover“, „ovenfor“ oder „øverst“ zu etwas steht, überwiegen die gegensätzliche Beschreibung durch „dyb(t)“ oder „under“ und „underst“.⁹¹ Diese quantitative Angabe unterstreicht, wie das Streben nach einer unsterblichen Seele durch die Strukturierung und Semantisierung des Raums unterstützt wird: Die Lokaladverbien zeigen eine deutliche Orientierung im Raum nach oben und an ‚dem Höheren‘.

Aufgrund der schon erwähnten doppelten Erzählsituation, nimmt die Erzählinstanz immer wieder Perspektivwechsel vor, mit denen auch die lokale Deixis wechselt. Spricht der die Erzähler_in zu seinem_ihrem Publikum berichtend, darstellend und erklärend über die Welt der Meerfrau so verwendet er_sie „heroppe“ und „dernede“. Sprechen die Meerwesen in

⁹¹ Die Lokaladverbien der ersten Gruppe werden ca. 40 mal verwendet, die der zweiten Gruppe ca. 15 mal.

wörtlicher Rede, so kehren sich die Ausdrücke um: „deroppe“ und „hernede“ (z. B. „Hvad der just er deiligt her i Havet, din Fiskehale, finde de hæsligt deroppe paa Jorden [...]“ (164)). Doch auch in der Erzähler_innenrede wird an mehreren Stellen „deroppe“ verwendet, um die Welt oberhalb des Meeres zu beschreiben. Zu Beginn des Märchens, als die Erzählinstanz die Unterwasserwelt beschreibt, findet eine erste Umkehrung von unten und oben statt, die mit einem deiktischen Wechsel einhergeht:

Over det Hele dernede laae et forunderligt blaat Skjær, man skulde snarere troe, at man stod høit oppe i Luften og kun saae Himmel over og under sig, end at man var paa Havets Bund. I Blikstille kunde man øine Solen, den syntes en Purpur-Blomst, fra hvis Bæger det hele Lys udstrømmede. (155)

Das blaue Wasser wird hier zur Luft; oben und unten ist Himmel zu sehen. Der Raum wird auf den Kopf gestellt als die Sonne als Blume erscheint. In der darauf folgenden Beschreibung des Gartens der kleinen Meerfrau wird weiterhin mit dieser Spiegelung gearbeitet und der Erzählstandpunkt wechselt zum ersten Mal:

[...] den yngste gjorde sin [Blomsterplet] ganske rund ligesom Solen, og havde kun Blomster, der skinnede røde som den. [...] naar de andre Søstre pyntede op med de forunderligste Ting de havde faaet fra strandede Skibe, vilde hun kun, foruden de rosenrøde Blomster, som lignede Solen *der høit oppe*, have en smuk Marmorstøtte [...]. (155, Hervorhebungen JM)

In den Blumen am Meeresgrund, die wie die Sonne sind, wird weiterhin oben und unten vertauscht, zudem ist die Sonne nun „dort oben“, nicht „hier oben“. An zwei weiteren Stellen, die die Gedanken und Gefühle der Meerfrau beschreiben, wird diese Form verwendet: „Ingen Glæde var hende større, end at høre om Menneskeverdenen derovenfor“ (155) und „just fordi hun ikke kunde komme derop, længtes hun allermeest efter Alt dette“ (156).

Der häufige Gebrauch von deiktischen Ausdrücken, die ein ‚hier‘ von einem ‚dort‘ unterscheiden, zeigt, dass die beiden Welten einander gegenübergestellt sind. ‚Gegenüber‘ würde – dem Alltagsverständnis nach – eine horizontale räumliche Anordnung implizieren; im Märchen sind die beiden Welten jedoch, wie schon in der *Agnete og Havmanden*-Ballade, vertikal angeordnet: Unter Wasser, auf dem Meeresgrund, liegt das Schloss des Meerkönigs und die Welt der kleinen Meerfrau. Über Wasser, an Land, liegt das Schloss des Königs und die Welt des Prinzen. ‚Gegenüber‘ impliziert zudem eine Gegensätzlichkeit, die auf die beiden Welten nur teilweise zutrifft. Die Beschreibung der Welten durch die Erzählinstanz rückt zunächst gerade deren Parallelen in den Vordergrund; es herrscht eine auffällige Symmetrie zwischen beiden Räumen. Mittelpunkt beider Welten bildet das Schloss als Sitz der jeweiligen Regenten – des Meerkönigs und der Eltern des Prinzen. Die Bauten selbst sind gleichermaßen prächtig und ihr jeweiliger Mittelpunkt, der große Saal, besitzt eine ähnliche ‚Architektur‘:

Vægge og Loft i den store Dandsesal vare af tykt men klart Glas. Flere hundrede kolossale Muslingskaller, rosenrøde og græsgrønne, stode i Rækker paa hver Side med en blaae brændende Ild, som oplyste den hele Sal og skinnede ud gjennem Væggene [...]. Midt igjennem Salen flød en bred rindende Strøm (Schloss am Meeresboden; 164)⁹²

Gjennem det klare Glas i de høie Vinduer saae man ind i de prægtigste Sale, hvor kostelige Silkegardiner og Tepper vare ophængte, og alle Væggene pyntede med store Malerier, som det ret var en Fornøielse at see paa. Midt i den største Sal pladskede et stort Springvand (Schloss an Land; 162)

Auch Flora und Fauna der beiden Welten sind vergleichbar, wie der Vergleich von Fischen und Vögeln, Wasserpflanzen und Bäumen gezeigt hat. Über ihre Großmutter weiß die kleine Meerfrau aber auch von Unterschieden zwischen ihrer Welt und „verdenen derovenfor“ (155): „at oppe paa Jorden duftede Blomsterne, det gjorde ikke de paa Havets Bund, og at Skovene vare grønne og de Fisk, som der saaes mellem Grenene, kunde synge saa høit og deiligt, saa det var en Lyst“ (155). Der Erzähler des Märchens weiß jedoch die Unterwasserwelt gleichermaßen eindrucksvoll zu schildern: „Nu maa man slet ikke troe, at der kun er den nøgne hvide Sandbund; nei, der voxte de forunderligste Træer og Planter, som ere saa smidige i Stilk og Blade, at de ved den mindste Bevægelse af Vandet røre sig, ligesom om de vare levende“ (154). Während unter Wasser und auch im Schloss, „hvor levende Blomster voxte du af Væggene“ (154), die Vegetation ‚lebendig‘ scheint, sind es an Land die Marmorstatuen des Schlosses: „[...] mellem Søilerne, som gik rundt om hele Bygningen, stode Marmorbilleder, der saae ud, som levende“ (162).

Der identische Aufbau der Welten mit dem Schloss – und damit dem Adel – als gesellschaftlichem Mittelpunkt, zeigt die soziale Homologie der Räume Meer und Land. In beiden Welten wird der soziale Stand äußerlich zur Schau getragen: „hun [die Großmutter; Anm. JM] var en klog Kone, men stolt af sin Adel, derfor gik hun med tolv Østers paa Halen, de andre Fornemme maatte kun bære sex“; an Land wären die Perlen der Muscheln Schmuck einer Königin: „i hver [Muslingskalle] ligge straalende Perler, een eneste vilde være stor Stads i en Dronnings Krone“ (154).

Auch in der *Agnete og Havmanden*-Ballade war schon eine soziale Homologie der Räume zu beobachten, repräsentiert in der Institution Ehe und der Tradition der Brautgabe. Während die moralische Ordnung der Ballade die Ehe zwischen Agnete und dem Meermann für ‚ungültig‘ erklärt, wie Agnetes brüske Abweisung der Kinder nach ihrer Rückkehr in die Kirche zeigt, wird im Märchen das Meer vor allem durch das individuelle Streben der Meerfrau nach einer Seele und dem ewigen Leben als defizitär gegenüber dem Land markiert –, und weniger durch gesellschaftliche Konventionen und eine äußere moralische Instanz.

⁹² Ausmaße und Beschaffenheit des Meer-Schlusses erinnern an das von Oehlenschläger in seinem Gedicht *Agnete* entworfene Bild: „Jeg eier under Havet saa lystelig en Hal, / Thi Væggen er sleben af klareste Krystal. // Syvhunderede Piger opvarte ved min Disk, / Foroven som en Qvinde, forneden som en Fisk“ (Str. 8-9).

Jørgen Dines Johansen führt die bis zu einem gewissen Punkt analoge Gestaltung beider Welten in *Den lille havfrue* auf die Genrekonventionen des Märchens zurück, die eine Anthropomorphisierung von Natur und Tieren der erzählten Welt beinhalten.⁹³ Für Monika Schmitz-Emans ist die Gesellschaft, der die kleine Meerfrau entstammt, ein „Double“ der menschlichen Gesellschaft, was den Konflikt des Märchens – nach Schmitz-Emans die unmögliche Kommunikation „zwischen denen, die einander ähnlich sind und doch keine gemeinsame Sprache besitzen“ – umso tragischer mache.⁹⁴ Es ist also der zunächst humoristische Ton des Märchens, der eine Nähe zwischen den Welten herstellt, der deren ideologische Gegensätzlichkeit schließlich so deutlich in Kontrast dazu setzt.

Nachdem das Märchen auf diese Weise aus verschiedenen Perspektiven mit der Faszination des Fremden gespielt und das die Welten Verbindende in den Vordergrund gestellt hat, offenbart der Text den grundlegenden Unterschied zwischen den Welten erst, nachdem die kleine Meerfrau den Prinzen gerettet und sich in ihn verliebt hat. Von dieser nach dem Schicksal der Menschen gefragt, die nicht als Schiffbrüchige im Meer ertrinken, antwortet die Großmutter das Folgende und beschreibt damit den Unterschied zwischen Menschen und Meerwesen – nicht ohne jedoch erneut auch eine Parallele zu beschreiben:

[...] de maae ogsaa døe, og deres Levetid er endogsaa kortere end vor. Vi kunne blive tre hundrede Aar, men naar vi saa høre op at være til her, blive vi kun Skum paa Vandet, have ikke engang en Grav hernede mellem vore Kjære. Vi have ingen udødelig Sjæl, vi faae aldrig Liv mere, vi ere ligesom det grønne Siv, er det engang skaaret over, kan det ikke grønnes igjen! Menneskene derimod have en Sjæl, som lever altid, lever, efter at Legemet er blevet Jord; den stiger op igjennem den klare Luft, op til alle de skinnende Stjerner! Ligesom vi dykke op af Havet og see Menneskenes Lande, saaledes dykke de op til ubekjendte deilige Steder, dem vi aldrig faae at see. (163)⁹⁵

Entscheidend ist im Märchen nicht der Unterschied an Lebenszeit – hier wären Meeresbewohner eindeutig im Vorteil –, sondern die qualitative Andersbewertung der beiden Räume, die durch die Zuordnung einer Seele und damit der Unsterblichkeit zur Menschenwelt vorgenommen wird. Die sprachlichen Bilder der Großmutter sind deutlich: Sie und die Meerfrau sind wie Schilf, eine Wasserpflanze also, die, einmal abgeschnitten, nicht mehr grünt. Die Menschen hingegen werden den leuchtenden Sternen gleichgestellt, ein Bild, das Ewigkeit, Schönheit und Erhabenheit konnotiert. Es gibt also einen höheren Ort – sowohl im

⁹³ Vgl. Jørgen Dines Johansen: „Begæringens nådesløse tragedie. Om H.C. Andersens „Den lille Havfrue“. In: ders.: Litteratur og begær. Ti studier i dansk og norsk 1800-tals litteratur. Odense 2003 (=University of Southern Denmark studies in Scandinavian languages and literature 55), S. 61-92, hier S. 62.

⁹⁴ Schmitz-Emans 2003, S. 151, 152.

⁹⁵ Ähnlich hatte Andersen schon in seinem Gedicht *Havfruen ved Samsøe (et sagn)* den Tod der Meerfrau nach 300 Jahren Lebenszeit beschrieben; wieder wird eine Verbindung zwischen Tang, der nicht mehr grünt, und dem Tod hergestellt: „Det lange Haar er hvidnet, og ligner bleget Tang./ Og mat, som Bølgens Skvulpen er hendes sidste Sang./ Trehundred Aar er svundne, fra først jeg Lyset saae! [...]/ Til Skum jeg snart fovandles [...].“ (Hans Christian Andersen: „Havfruen ved Samsøe (et sagn)“. In: ders.: Phantasier og Skizzer. Kopenhagen 1831, S. 21-25).

räumlichen als auch symbolischen Sinn –, zu dem nur die Menschen Zutritt haben. Zwar ist die in der wörtlichen Rede zu findende Aufwärtsbewegung, das ‚Auftauchen‘, für Meeresbewohner und Menschen gleichermaßen verwendet, folgender Unterschied ist jedoch ausschlaggebend: Während die Menschen in eine andere Welt hinauftauchen („dykke op til“), tauchen die Meerwesen nur aus dem Wasser herauf („dykke op af“), kommen darüber jedoch nie hinaus. Sie werden nach dem Tod zu „Skum paa Havet“, der, wie auch das Schilf, an der Grenze zwischen Wasser und Land steht, sie aber nicht überwinden kann.

Mit dem Himmel wird eine weitere Welt des Märchens eingeführt. Er ist in der vertikalen Anordnung der Räume des Märchens der höchste und verkörpert gleichzeitig den höchsten erreichbaren Zustand: das ewige Leben. Sehr deutlich wird hier die Vorstellung des Aufstiegens in den Himmel in der räumlichen Anordnung der Sphären der Erzählung umgesetzt: je höher die Welt, der die Figur angehört, desto besser auch ihre ‚Aussicht‘ auf das ewige Leben. Aija Priedite prägt in diesem Zusammenhang den Begriff der „Seelenerwerbshierarchie“.⁹⁶ Folgende Hierarchie ergibt sich: Die Meeresbewohner besitzen keine Seele und können demnach nicht in den Himmel aufsteigen. Diese metaphysische Grenze wird im Märchen durch die physische Grenze zwischen Wasser und Land verdeutlicht, die die Meeresbewohner aufgrund ihres anthropomorphen Körpers nicht überwinden können. Die Unterwasserwelt birgt noch eine ‚Unterwelt‘, die räumlich von dem Zuhause der kleinen Meerfrau abgetrennt ist und sich zudem in Flora und Fauna unterscheidet. Hier wohnt die Meerhexe, die in der vertikalen Raumordnung noch tiefer als die übrigen Meeresbewohner angeordnet ist. Dies wird symbolisiert durch den Malstrom, der die Welt der Hexe von der restlichen Meereswelt abgrenzt: „den nøgne graae Sandbund strakte sig hen imod Malstrømmene, hvor Vandet, som brusende Møllehjul, hvirvlede rundt og rev alt, hvad de fik fat paa, med sig ned i Dybet“ (166). Die Menschen an Land besitzen eine unsterbliche Seele und steigen nach ihrem Tod in den Himmel auf. Sie sind dieser höchsten Welt auch räumlich näher als die Meerwesen; in den hohen Bergen und deren Farben wird diese Nähe verstärkt: „Nu saae [den lille Havfrue] foran sig det faste Land, høie blaae Bjerge, paa hvis Top den hvide Snee skinnede, som var det Svaner [...]“ (161). Über dem Land befinden sich schließlich die Luft und der Himmel. Es scheint sinnvoll hier zwei weitere Welten zu unterscheiden, anstatt nur von Wasser, Land und Himmel zu sprechen. Denn die Luft ist die Welt der so genannten Lufttöchter („Luftens Døttre“, 174), körperlosen Wesen, die, genau wie die Meerwesen, defizitär gegenüber den Menschen sind, da auch sie keine Seele besitzen.

⁹⁶ Priedite 1995, S. 647. Sie unterscheidet damit die Verwendung des Motivs der Seelenlosigkeit bei Andersen von der bei Oscar Wilde in dessen Erzählung *The Fisher and his Soul* (1891).

Doch auch sie haben die Möglichkeit Unsterblichkeit zu erlangen, indem sie 300 Jahre lang gute Taten vollbringen – 300 Jahre beträgt auch die Lebenszeit der Meerwesen. Hier scheint ein Bruch in der vertikalen Ordnung des Märchens, die ‚niedrig‘ mit Unzulänglichkeit und Sterblichkeit, ‚hoch‘ dagegen mit Vollkommenheit und Ewigkeit gleichsetzt, vorzuliegen. Meerwesen und Lufttöchter sind, um eine unsterbliche Seele zu erlangen, abhängig von den Menschen. Erstere müssen die Liebe eines Menschen gewinnen⁹⁷ und heiraten, letztere sind auf die ‚Artigkeit‘ der Kinder angewiesen.

Nach dieser Zählung ergeben sich für *Den lille havfrue* fünf Räume: die Unterwelt der Meerhexe, die Unterwasserwelt, das Land, die Luft und der Himmel, die jeweils abgetrennte Sphären ausmachen. Ein weiterer Raum, der als Parallele zur Unterwelt der Meerhexe gelesen werden kann, wird nur angedeutet. Es sind die Länder, zu denen die Lufttöchter fliegen, um gute Taten zu vollbringen: „Vi flyve til de varme Lande, hvor den lumre Pestluft dræber Menneskene“ (174). Auch die Welt der Hexe ist durch Wärme und Tod gekennzeichnet: „og her var et langt Stykke ikke anden Vei, end over varmt boblende Dynd. [...] Skibsroer og Kister holdte [Polyperne] fast, Skeletter af Landdyr og en lille Havfrue [...]“ (166).

3.2 Da syntes hun at kunne høre Kirkeklokkerne ringe ned til sig – Raumsemantik

Dualismen

Die Analyse der Anordnung der Räume des Märchens, die für verschiedene Welten stehen, hat ergeben, dass es sich um eine vertikale Raumstruktur handelt. Entlang dieser Vertikalen, die in der Unterwelt der Unterwasserwelt beginnt und schließlich im Himmel endet, sind die Räume einer hierarchischen Ordnung unterworfen, die sich aus dem Unterschied zwischen Seelenlosigkeit und Beseeltheit ergibt. Der Besitz einer unsterblichen Seele wird als erstrebenswert dargestellt und ist mit der ‚höheren Welt‘ verbunden: Die Menschen an Land haben eine Seele und können deshalb nach dem Tod in den Himmel und zum ewigen Leben aufsteigen. Die Orientierung an den Werten ‚Seele‘ und Ewigkeit ist deswegen eine Orientierung nach oben. So strebt die seelenlose Meerfrau in den dem Meer – räumlich und hierarchisch – übergeordneten Raum Menschenwelt, um schließlich in den Himmel zu kommen. Durch diese Raumordnung transportiert das Märchen eine kulturell geprägte Semantisierung von Raum, die dem höher Angeordneten eine wertvollere, machtvollere,

⁹⁷ Der Text sagt nichts darüber, ob auch ein Meermann durch die Hochzeit mit einer Frau eine unsterbliche Seele erlangen kann; er legt jedoch aufgrund der vermittelten Geschlechterbilder nahe, dass dem nicht so ist, vgl. dazu meine folgenden Ausführungen. In Andersens Drama *Agnete og Havmanden* kann Agnete dem Meermann jedoch eine unsterbliche Seele verleihen: „Havmanden: Ingen Sjel jeg fik i mit Bliv./ Kun Liv./ Mægtige Kræfter. – Du kan mig ene/ Forlene/ Udødelig Sjel! – Tør Du Følge/ Med under Bølge?“ (Andersen 1834, S. 399).

überlegene Qualität gegenüber dem niedriger Angeordneten zuschreibt.⁹⁸ Auf diesen grundlegenden Verknüpfungen von räumlicher Position und Bewertung bauen schließlich komplexe Zuschreibungsmodelle auf, die letztlich nichts mehr mit räumlichen Relationen zu tun haben. Die Forschungsdiskussion über *Den lille havfrue* und die charakteristische Raumstruktur, bestehend aus ‚Oben‘ und ‚Unten‘ sowie einem komplexen System an Grenzen zwischen den Welten und ebenso komplexen Möglichkeiten und Bedingungen der Überschreitung dieser Grenzen, bestätigt dies.

So kann als eine Gemeinsamkeit der Forschungsliteratur zu diesem Märchen festgehalten werden, dass nahezu alle Forscher_innen einen oder mehrere thematische Dualismen für den Text ausmachen, die mit einer räumlichen Zweiteilung korrespondieren, bzw. darin repräsentiert sind. Pil Dahlerup nennt zu Beginn ihrer dekonstruktivistischen Analyse des Märchens verschiedene Lesarten, die verschiedene „basic dualisms“ für den Text ausmachen: „life versus death (Søren Baggesen), culture versus nature (Eigil Nyborg) or high status versus low status (Ellen Grönlund, Peer E. Sørensen)“.⁹⁹ Mit diesen drei binären Oppositionen sind drei grundlegende Lesarten erfasst; zu jeder Position ließen sich weitere Vertreter_innen mit verschiedenen Betonungen nennen. Hinzuzufügen wäre ‚Sünde versus Tugend‘, vertreten durch James Massengale¹⁰⁰, und aus der jüngeren Forschung, besonders im Zusammenhang mit der Disneyadaption des Märchens von 1989, ‚Weiblichkeit versus Männlichkeit‘¹⁰¹. Den verschiedenen herausgearbeiteten Dualismen liegen verschiedene, häufig psychoanalytische, biographische und später feministische, Perspektiven zugrunde. Eine Zusammenfassung der semantischen Oppositionen, die mit den räumlichen Oppositionen des Märchens in Verbindung gebracht werden, sieht folgendermaßen aus¹⁰²:

⁹⁸ Siehe dazu auch meine Erläuterungen in Kapitel 2.1, S. 13.

⁹⁹ Pil Dahlerup et al.: „Splash! Six Views of ‚The Little Mermaid““. In: *Scandinavian Studies* 2 (1991), S. 141-163, hier S. 154. Der Aussage liegen Baggesen 1967, S. 50-77; Nyborg 1962 und Ellen Grönlund: „Falske tolkninger“. In: *Nordisk tidsskrift för vetenskap, konst och industri* 3 (1966), S. 120-136 zugrunde. Für Sørensen wird keine Quelle genannt.

¹⁰⁰ Vgl. Massengale 1999.

¹⁰¹ Vgl. z. B. Regina Bendix: „Seashell Bra and Happy End. Disney's transformations of ‚The Little Mermaid““. In: *Fabula* 3/4 (1993), S. 280-290; Roberta Trites: „Disney's Sub/Version of Andersen's ‚The Little Mermaid““. In: *Journal of Popular Film and Television* 4 (1991), S. 145-152; A. Waller Hastings: „Moral Simplification in Disney's ‚The Little Mermaid““. In: *The Lion and the Unicorn* 17 (1993), S. 83-92; Laura Sells: „Where Do the Mermaids Stand? Voice and Body in ‚The little Mermaid““. In: Elizabeth Bell, Lynda Haas u. Laura Sells (Hg.): *From Mouse to Mermaid. The Politics of Film, Gender, and Culture*. Bloomington u. Indianapolis 1995, S. 175-192; Pamela Colby O'Brien: „The Happiest Films on Earth: A Textual and Contextual Analysis of Walt Disney's Cinderella and The Little Mermaid“. In: *Women's Studies in Communication* 2 (1996), S. 155-183; Deborah Ross: „Escape from Wonderland. Disney and the Female Imagination“. In: *Marvels & Tales. Journal of Fairy-Tale Studies* 1 (2004), S. 53-66 und weitere.

¹⁰² Die Tabelle ergibt sich aus meiner Lektüre der Forschungsliteratur in Anlehnung an eine Gegenüberstellung verschiedener Dualismen, die Ulla Thomsens strukturalistische Analyse vornimmt (vgl. Ulla Thomsen: „A Structuralist Approach“. In: Pil Dahlerup et al.: „Splash! Six Views of ‚The Little Mermaid““. In: *Scandinavian Studies* 2 (1991), S. 141-145, hier S. 143-144).

Meer (Meervolk)	Land (Menschen)
Natur	Kultur
Chaos	Zivilisation
Tod	Leben
Sterblichkeit, Vergänglichkeit	Unsterblichkeit, Ewigkeit
Sünde	Tugend
Heidentum	Christentum
niedriger Status	hoher Status
Defizit	Vollkommenheit
Matriarchat	Patriarchat
Weiblichkeit	Männlichkeit
Asexualität	Sexualität
(weibliche) Kindheit	(weibliches) Erwachsensein

Die jeweilige Forschungsperspektive ist natürlich ausschlaggebend für die verschiedenen Interpretationen des Märchens, doch es würde den Umfang dieser Arbeit sprengen, wenn sie hier nachvollzogen werden sollten. Stattdessen greife ich zwei Dualismen („Natur“ vs. „Kultur“ und „Weiblichkeit“ vs. „Männlichkeit“) heraus, die im Hinblick auf die anderen in dieser Arbeit behandelten Texte von grundlegender Bedeutung sind und vollziehe am Text nach, wie diese Zuschreibungen mit dem fiktionalen Raum verbunden sind.

Natur versus Kultur

Die räumliche Opposition „Meer“ – „Land“ wird von vielen Forscher_innen als semantische Opposition „Natur“ – „Kultur“ gelesen. Auf „objektiver“ Ebene sagt dies aus, dass der Raum Meer als ein ursprünglicher, natürlicher und somit unzivilisierter Bereich, der Raum Land dagegen als ein die Natur unterwerfender, entwickelter und zivilisierter Bereich gedeutet wird. Die Bewohner_innen der jeweiligen Sphäre sind Repräsentant_innen und Träger_innen dieser Zuschreibungen. Die Beschreibung der Flora und des Schlosses als Mittelpunkt beider Welten kann nach diesem Muster gelesen werden. So leben die Meerwesen sehr eng verbunden mit der sie umgebenden Natur, und ihre Welt ist ständig vom Rhythmus des Wassers und der Pflanzen und Meerestiere bestimmt: „Paa det allerdybeste Sted ligger Havkongens Slot, Murene ere af Coraller og de lange spidse Vinduer af det allerklareste Rav, men Taget er Muslingskaller, der aabne og lukke sig, eftersom Vandet gaaer“ (154); „[...] de store Sale, hvor levende Blomster voxte ud af Væggene. De store Rav-Vinduer bleve lukkede op, og saa svømmede Fiskene ind til dem“ (154); „Frugterne straaledede som Guld, og Blomsterne som en brændende Ild, i det de altid bevægede Stilk og Blade“ (145-55). Die Menschenwelt hat dagegen die Natur domestiziert, und lebende Pflanzen sind der Kunst, sind dem Abbild von Lebendigem gewichen, wie die Beschreibung des Schlosses zeigt:

Prægtige forgyldte Kupler hævede sig over Taget, og mellem Søjlerne, som gik rundt om hele Bygningen, stode Marmorbilleder, der saae ud, som levende. Gjennem det klare Glas i de høie Vinduer saae man ind i de prægtigste Sale, hvor kostelige Silkegardiner og Tepper vare ophængte, og alle Væggene pyntede med store Malerier. (162)

Die weiße Marmorstatue eines Jungen im Garten der kleinen Meerfrau wirkt exotisch und unpassend an diesem Ort, der durch die geschmeidige Bewegung der Pflanzen, runde Formen und die Farben blau, rot und violett gekennzeichnet ist. An Land, von dort stammt dieser Gegenstand der Kunst und damit Kultur, ist Marmor das charakteristische Material des Schlosses und der Kunst. Der Prinz, der pars pro toto für die Menschenwelt und damit die Kultur steht, gleicht in den Augen der Meerfrau dieser Statue, die schließlich zum Sinnbild der ‚höheren Welt‘ für sie wird: „hun syntes, han lignede Marmorstøtten nede i hendes lille Have“ (161); „Der var det hendes eneste Trøst, at sidde i sin lille Have og slynge sine Arme om den smukke Marmorstøtte, som lignede Prindsen“ (162).

Marmor ist auch das Material, dass die Grenze zwischen Land und Meer markiert: „[Slottet] var opført af en lyseguul glindsende Steenart, med store Marmortrapper, een gik lige ned i Havet“ (162). Gleichzeitig wird auch hier die Überlegenheit – im räumlichen, wie im symbolischen Sinne – der Menschenwelt über die Wasserwelt gezeigt: „hun gik heelt op i den smalle Canal, under den prægtige Marmor Altan, der kastede en lang Skygge hen over Vandet“ (162).

An dieser Stelle scheint ein Vergleich mit der Seebrücke angebracht, über die Agnete in der Ballade aufs Meer hinausgeht, um dort dem Meermann zu begegnen. Wie die Seebrücke, sind auch die Marmortreppe, die direkt ins Wasser führt, oder der Marmor-Balkon, der über das Wasser hinausragt von Menschenhand gebaut und stellen eine einseitige Überschreitung der Grenze zwischen Wasser und Land dar. Im Märchen können auch die Schiffe, die über das Meer fahren, als ein solcher Versuch, die Grenzen zu überwinden, gelesen werden. Alle diese Bauwerke verweisen einerseits auf die Überlegenheit des einen Raums über den anderen, andererseits bringen sie immer die Möglichkeit – bzw. die Gefahr – mit sich, dass sich die Bewohner_innen der beiden Welten begegnen.

Im bildlichen wie im wörtlichen Sinne befindet sich in der Marmortreppe (das Bild der Treppe betont erneut die Struktur der Höhenabstufung) die Schwelle, der Aufstieg, der für die kleine Meerfrau Verbindung und Grenze beider Welten gleichzeitig darstellt. Diesen Weg nimmt sie, nachdem sie Schwanz gegen Beine getauscht hat: „Solen var endnu ikke kommet frem, da hun saae Prindsens Slot og besteg den prægtige Marmortrappe“ (168); hierher kehrt sie zurück, um in die Nähe der Wasserwelt zu gelangen und Linderung für ihre Schmerzen zu finden: „Hjemme paa Prindsens Slot, naar om Natten de andre sov, gik hun ud paa den brede Marmortrappe, og det kjølede hendes Brændende Fødder, at staae i det kolde Søvand, og da

tænkte hun paa dem dernede i Dybet“ (169). An dieser Stelle wird eine Verbindung zum Anfang des Märchens hergestellt: „dem dernede i Dybet“ bezieht sich auf das Meervolk, wie zu Beginn „Dernede boe Havfolkene“. Zudem wird hier erneut, aber diesmal aus Sicht der Meerfrau, von dem Raum „langt ude i Havet“ gesprochen: „og een Nat saae hun, langt ude, den gamle Bedstemoder, som i mange Aar ikke havde været over Havet, og Havkongen, med sin Krone paa Hovedet, de strakte Hænderne hen mod hende, men vovede sig ikke saa nær Landet, som Søstrene“ (169). Hier werden durch den räumlichen Abstand die Unvereinbarkeit der Welten und die Unüberwindbarkeit der Grenze zwischen ihnen verdeutlicht. Was zu Beginn des Märchens Faszination auslöste, trägt hier zur Tragik der Erzählung bei.

Die Erzählung macht die Unterschiedlichkeit beider Welten deutlich, indem ein Requisit der einen, die Marmorstatue, in die andere versetzt und dort als Fremdkörper markiert wird, gleichzeitig aber Symbol für Sehnsucht und Mangel ist, die nur in der Überwindung der räumlichen Grenzen gestillt werden können. In der Unterschiedlichkeit der Räume werden Kultur und Christentum als ‚höhere‘ Werte semantisch mit dem Land verknüpft wie beispielsweise in dieser Szene deutlich wird: „naar [den lille Havfrue] siden om Aftenen stod ved det aabne Vindue og saae op igjennem det mørkeblaae Vand, tænkte hun paa den store Stad med al den Larm og Støi, og da syntes hun at kunne høre Kirkeklokkerne ringe ned til sig“ (156).

Jørgen Dines Johansen leitet die Opposition ‚Natur‘ – ‚Kultur‘ auf andere Weise von der Raumstruktur des Märchens ab. Denn zunächst könne der Dualismus sowohl auf die Meeressphäre, als auch auf die Landsphäre übertragen werden: Beide hätten einerseits eine „kultiveret, positivt markeret, natur“, die sich in den Schlössern und Gärten zeige, und eine „dæmoniseret, destruktiv natur“. Letztere werde unter Wasser durch die Welt der Meerhexe repräsentiert. An Land zeige sich die destruktive Natur einerseits in den warmen, von Pest betroffenen Ländern, aber auch im Meer, dass das Leben der Seeleute bedrohe.¹⁰³ Was nach Johansen aber letztlich doch die Gleichsetzung Meer = Natur und Land = Kultur rechtfertigt, ist der religiöse Unterschied („religiøs modsætning“¹⁰⁴) zwischen den Welten. Dieser drücke sich in dem von Andersen intendierten Thema des Verhältnisses zwischen Körper und Seele (und damit Vergänglichkeit und Ewigkeit) aus und macht es für Johansen nötig, zwei weitere Räume des Märchens in sein ‚Schaubild‘ mit einzubeziehen. So ergeben sich folgende

¹⁰³ Johansen 2003, S. 62. Dieser Aufsatz wurde bereits 1996 auf Englisch in Scandinavian Studies veröffentlicht (Jørgen Dines Johansen: „The Merciless Tragedy of Desire: An Interpretation of H.C. Andersen’s ‚Den lille Havfrue‘“. In: Scandinavian Studies 68, 2 (1996); S. 203-241). Dort findet sich ein Schaubild, welches die von Johansen vorgenommene vertikale Einteilung (Erdsphäre über Meeressphäre) mit der horizontalen Trennung Kultur/kultivierte, positive Natur versus dämonische, destruktive Natur verbindet.

¹⁰⁴ Ebd., S. 62.

Kombinationen von Raum, Repräsentanten und Körper/Seele-Verhältnis: (A) Meer – Meervolk – Körper; (B) Land – Menschen – Körper+Seele; (C) Luft – Lufttöchter – weder noch; (D) Himmel – die Seeligen – Seele.¹⁰⁵ Der Raum Meer ist demnach mit Natur, Körperlichkeit und Heidentum verbunden, der Raum Land mit Kultur, Christentum und der Überwindung der Körperlichkeit. Die Überwindung einer räumlichen Grenze wird hier gleichbedeutend mit einer körperlichen Metamorphose und macht die klare Einteilung des Raums in vier Sphären möglich.

Weiblichkeit versus Männlichkeit

Die Analyse der Raumstruktur des Märchens hat ergeben, dass zwischen Meer und Land eine parallele soziale Ordnung erkennbar ist, die jeweils durch Schloss, Adel und Familie sichtbar wird. Dem kann jedoch auch entgegeng gehalten werden, dass es sich aufgrund der unterschiedlichen Geschlechterstruktur in beiden Welten, gerade nicht um eine homologe soziale Ordnung handelt. Die Welt der Meerfrau lässt sich als Matriarchat beschreiben, die Welt des Prinzen dagegen als Patriarchat. Unter Wasser dominieren weibliche Figuren: Neben der kleinen Meerfrau ist deren Großmutter die wichtigste Figur. Sie führt ihrem Sohn – dem Meerkönig – den Haushalt und wird als stolze Frau beschrieben, die ihre machtvolle Position deutlich zur Schau stellt („Havkongen dernede havde i mange Aar været Enkemand, men hans gamle Moder holdt Huus for ham, hun var en klog Kone, men stolt af sin Adel, derfor gik hun med tolv Østers paa Halen, de andre Fornemme maatte kun bære sex“ (154)). Sie ist die Bezugsperson für die Meerfrau und ihre fünf Schwestern, da sie ihr umfangreiches Wissen an sie weitergibt und die Instanz ist, die den Schwestern erlaubt, an die Meeresoberfläche zu schwimmen, wenn sie alt genug dazu sind. Der Meerkönig wird nicht weiter beschrieben oder erwähnt – er spielt keine Rolle im Leben der Frauen. Eine weitere machtvolle Frau unter Wasser ist die Meerhexe, die zauberkundige Herrscherin der ‚Unterwelt‘. Sie hilft der kleinen Meerfrau, ihren Wunsch, die Welt des Prinzen zu betreten, zu verwirklichen, verlangt jedoch als Preis deren Stimme. Wie die Agnete der *folkevise* kann die kleine Meerfrau nicht aus eigener Kraft die Grenze zwischen Meer und Land überwinden und ist auf die Hilfe eines anderen Wesens angewiesen. Die Meerhexe übernimmt hier die Rolle des Meermanns der Ballade, der Agnete für die Grenzüberschreitung präpariert. Eine weitere Parallele ist das Motiv der Stummheit: Auch Agnete musste für die Passage zwischen den Räumen auf ihre Stimme verzichten, da ihr Mund und Ohren verstopft wurden. Andersens Meerfrau erhält erst wieder eine Stimme, als sie zu einem Luftgeist wird, wird dafür aber körperlos. Es ist möglich

¹⁰⁵ Vgl. ebd., S. 62-64.

auch hier eine Paralle zur Handlung der *Agnete og Havmanden*-Ballade zu ziehen: Agnete kann nach ihrer Rückkehr zwar die Stimme gegen den Meermann erheben und sich von ihm lossagen, gibt jedoch, da sie sich der moralischen Gesellschaftsordnung unterordnet, ihre selbstbestimmte Position und auch die Selbstbestimmung über den eigenen Körper auf. So wie der Meermann Agnete auch für ihren Rückweg an Land präpariert, ist es am Ende des Märchens erneut die Meerhexe, die der Meerfrau wieder ermöglichen kann, ins Meer zurückzukehren.

Es gibt in der Meerwelt keine Paare und keine (explizite) Sexualität: Großmutter und Meerkönig sind beide verwitwet, die Meerhexe lebt allein, und die Meerfrauen sprechen niemals von männlichen Meerwesen oder einer Heirat. Letzteres ist dem Meervolk fremd, wie die Erläuterung der Großmutter gegenüber der Meerfrau zur einzigen Möglichkeit für diese, eine Seele zu erlangen, zeigt:

„kun naar et Menneske fik dig saa kjær, at du var ham meer, end Fader og Moder; naar han med hele sin Tanke og Kjærlighed hang ved dig, og lod Præsten lægge sin høire Haand i din med Løfte om Troskab her og i al Evighed, da flød hans Sjæl over i dit Legeme og du fik ogsaa Deel i Menneskenes Lykke. Han gav dig Sjæl og beholdt dog sin egen. Men det kan aldrig skee! Hvad der just er deiligt her i Havet, din Fiskehale, finde de hæslikt deroppe paa Jorden, de forstaae sig nu ikke bedre paa det, man maa der have to klodsede Støtter, som de kalde Been, for at være smuk!“ (163)

Während das Ende ihrer Rede ein ironischer Kommentar Andersens zu Schönheitsidealen zu sein scheint, macht der erste Teil der Rede deutlich, dass die Liebe, wie sie zwischen Menschen üblich ist, den Meeresbewohnern fremd ist. Sexualität und Erotik findet sich unter Wasser nur im Zusammenhang mit der Menschenwelt und der Unterwelt. So ist die Beschreibung des Gartens mit der Statue eines „deilig dreng“ sexuell aufgeladen:

Hun plantede ved Støtten en rosenrød Grædepiil, den voxte herligt, og hang med sine friske Grene udover den, ned mod den blaa Sandbund, hvor Skyggen viste sig violet og var i Bevægelse, ligesom Grenene; det saae ud, som om Top og Rødder legede at kysse hinanden. (155)

Auch die Meerhexe wird als sexuelles Wesen dargestellt: „der sad Havhexen og lod en Skruptudse spise af sin Mund“; „De hæsliige fede Vandsnoge kaldte hun sine smaae Kyllinger og lod dem vælte sig paa hendes store, svampede Bryst“ (166). Sie kann die kleine Meerfrau aufklären, wie sie den Prinzen auch ohne Stimme betören kann: „Din deilige Skikkelse“, sagde Hexen, „din svævende Gang og dine talende Øine, med dem kan du nok bedaare et Menneskehjerte [...]“ (167). Die Beschreibung der Schmerzen und der blutenden Füße, die die Meerfrau erleiden muss, um Beine zu erlangen (und anatomisch ein sexuelles Wesen zu werden), kann als Sexualakt gelesen werden: „da skilles din Hale ad og snerper ind til hvad Menneskene kalde nydelige Been, men det gjør ondt, det er som det skarpe Sværd gik igjennem dig“ (167); genauso die Beschreibung der Seelenübertragung: „og lod Præsten

lægge sin høire Haand i din med Løfte om Troskab her og i al Evighed, da flød hans Sjæl over i dit Legeme og du fik ogsaa Deel i Menneskenes Lykke“ (163).

In der Agnete-Ballade und den romantischen Nach- und Umdichtungen ist in Kontrast hierzu die Sphäre der Sexualität ausschließlich auf das Meer begrenzt, während Agnete und das Land durch Asexualität und Jungfräulichkeit gekennzeichnet sind. Besonders deutlich wird dies in Johannes Ewalds Gedicht *Liden Gunver*. Der Meermann berichtet Gunver zunächst von seiner seelisch und körperlich verzehrenden Liebe zu ihr: „Liden Gunver, du martrer mig Dag og Nat./ Med Elskovs Ild./ Mit Hierte vansmægter, min Siel er mat./ O vær dog mild!“ (Str. 4). Schließlich bittet er sie: „Du rekker mig kun din sneehvide Arm,/ Paa Søemands Troe;/ Saa trykker jeg den til min brændende Barm,/ Saa faaer jeg Roe“ (Str. 5). Die Beschreibung von Gunvers Arm als schneeweiß verweist auf Gunvers Unberührtheit, Unschuld und Jungfräulichkeit. Im Kontrast zum „sneehvide arm“ Gunvers steht die „brændende Barm“ des Meermanns; sie bilden das erste Reimpaar im Schema ABAB. Die brennende Brust kontrastiert mit dem durch das Adjektiv schneeweiß als kühl konnotierten Arm. Hier stehen Feuer und Eis als sich anziehende Gegensätze einander gegenüber. Während der schneeweiße Arm für Jungfräulichkeit und sexuelle Unberührtheit steht, markiert die brennende Brust die Sexualität des Meermanns. Erst wenn er Gunver sexuell besitzt, findet er „Ruhe“.

War in der *folkevis*e und den romantischen Nach- und Umdichtungen das Meer männlich dominiert, so ist es in Andersens Märchen das Land: Es gibt Seemänner, Fischer, Könige und den Prinzen. Frauen finden sich in Form von Sklavinnen, die für den Prinzen singen und tanzen, und Töchtern, die verheiratet werden. Die nächst höhere Welt der vertikalen Ordnung des Märchens ist wieder eine ‚weibliche‘ Sphäre: Hier leben „Luftens Døtre“, wiederum asexuelle Wesen, deren „Eros der Caritas gewichen [ist]“, wie Andreas Krass beschreibt, um aufzuzeigen, dass in allen Phasen des Märchens die Jungfräulichkeit der Meerfrau intakt bleibt.¹⁰⁶

Der Raum Meer ist mit zwei verschiedenen Bildern von Weiblichkeit verbunden. Eines ist durch Asexualität bzw. Jungfräulichkeit, Unterwürfigkeit, Opferbereitschaft und die Abwesenheit von Heteronormativität gekennzeichnet (repräsentiert durch die Meerfrau und später die Töchter der Luft), das andere durch Sexualität, Verführung, Chaos und Bedrohung des Patriarchats (repräsentiert durch die Meerhexe). Beide lassen sich mit dem Dualismus ‚Natur‘ – ‚Kultur‘ verbinden, denn „die traditionelle Konzipierung der Natur als weiblich“, so

¹⁰⁶ Krass 2010, S. 354.

Natascha Würzbach, ist „mit Vorstellungen von Chaos und Unkontrollierbarkeit, Verführung und Unterwerfungsbereitschaft, Triebhaftigkeit und Zivilisationsferne, Leben und Tod verbunden“.¹⁰⁷ Männlichkeit ist dagegen mit Kultur, repräsentiert durch die Stadt, mit Sexualität und Heteronormativität verbunden. So lässt sich für *Den lille havfrue* eine geschlechtsstereotype Symbolisierung von Raum feststellen.

Disney setzt in der Märchenadaption thematisch und raumsemantisch nur noch den Dualismus ‚Weiblichkeit‘ versus ‚Männlichkeit‘ um, bzw. wandelt ihn zu ‚Queerness‘ versus ‚Heteronormativität‘ ab.¹⁰⁸ Die Opposition von Natur und Kultur tritt in den Hintergrund und wird lediglich ironisch und als eine Umkehrung der traditionellen sozial-konsensuellen Raumsemantik im Thema ‚Menschen = fisheater‘ behandelt. Das Motiv der Seele und damit der Themenkomplex Vergänglichkeit versus Ewigkeit fallen komplett heraus.

3.3 *Mangen Nat stod hun ved det aabne Vindue* – Grenzüberschreitung

Der Garten

Der Garten der kleinen Meerfrau ist einer der am ausführlichsten dargestellten Räume des Märchens und zudem der einzige Raum, der eine Veränderung erfährt. Die Figur der kleinen Meerfrau wird zu Beginn des Märchens mithilfe des Gartens eingeführt, deswegen soll die Szene im Ganzen zitiert werden:

Hver af de smaa Prindsesser havde sin lille Plet i Haven, hvor hun kunde grave og plante, som hun selv vilde; een gav sin Blomsterplet Skikkelse af en Hvalfisk, en anden syntes bedre om, at hendes lignede en lille Havfrue, men den yngste gjorde sin ganske rund ligesom Solen, og havde kun Blomster, der skinnede røde som den. Hun var et underligt Barn, stille og eftertænsom, og naar de andre Søstre pyntede op med de forunderligste Ting de havde faaet fra strandede Skibe, vilde hun kun, foruden de rosenrøde Blomster, som lignede Solen der høit oppe, have en smuk Marmorstøtte, en deilig Dreng var det, hugget ud af den hvide, klare Steen og ved Stranding kommet ned paa Havbunden. Hun plantede ved Støtten en rosenrød Grædepiil, den voxte herligt, og hang med sine friske Grene udover den, ned mod den blaa Sandbund, hvor Skyggen viste sig violet og var i Bevægelse, ligesom Grenene; det saae ud, som om Top og Rødder legede at kysse hinanden. (155)

Der Garten ist für die sechs Meerfrauen Ort der Kreativität und Selbstverwirklichung. Doch während die Schwestern ihren Garten nach Bildern aus ihrer eigenen Welt gestalten, fällt die kleine Meerfrau aus der Reihe, indem sie das räumlich entfernteste Vorbild wählt: die Sonne. Sie teilt das Interesse der Schwestern für Kuriositäten aus Schiffwracks nicht, sondern platziert allein eine Marmorstatue im Zentrum ihres Gartens und arrangiert die Pflanzen darum. Ihr Garten mit den roten Blumen markiert einen eigenen, individuellen Raum, der sie

¹⁰⁷ Natascha Würzbach: „Raumdarstellung“. In: Vera Nünning u. Ansgar Nünning (Hg.): *Erzähltextanalyse und Gender Studies*. Stuttgart 2004, S. 49-71, hier S. 50.

¹⁰⁸ Vgl. Krass 2010, S. 414-426. Ein Vergleich der Raumdarstellung im Märchen und im Film wäre lohnend, übersteigt aber den Umfang dieser Arbeit.

einerseits von ihrer Wasserwelt abgrenzt – z. B. als die Großmutter die kleine Meerfrau zu ihrem Geburtstag schön macht: „O! hun vilde saa gjerne have rystet hele denne Pragt af sig og lagt den tunge Krands; hendes røde Blomster i Haven klædte hende meget bedre [...]“ (158)) – andererseits mit einer anderen Welt verbindet: „hun syntes, [Prindsen] lignede Marmorstøtten nede i hendes lille Have“ (161).

Der Garten wird als Mittel der Figurencharakterisierung genutzt und ist gleichzeitig ein Freiraum, ein intermediärer Raum sowie ein Rückzugs- und Fluchraum („Derfor sneg hun sig ud af sin Faders Slot, og mens Alt derinde var Sang og Lystighed, sad hun bedrøvet i sin lille Have“ (164)) für die kleine Meerfrau. Er spiegelt zudem die innere Welt seiner Besitzerin:

Der var det hendes eneste Trøst, at sidde i sin lille Have og slynge sine Arme om den smukke Marmorstøtte, som lignede Prindsen, men sine Blomster passede hun ikke, de voxte, som i et Vildnis, ud over Gangene og flettede deres lange Stilke og Blade ind i Træernes Grene, saa der var ganske dunkelt. (162)

Es handelt sich bei dieser Raumdarstellung um eine analoge, das heißt unmittelbar abbildende Repräsentation, die auf eine Kommentierung oder Bewertung der Raumerfahrung verzichtet.¹⁰⁹ Stattdessen wird das Gefühl von Verlassenheit, eingesperrt sein und Trauer über die Beschreibung der Pflanzen und des Lichts evoziert. Der Wechsel zu einer internen Fokalisierung an dieser und weiteren Stellen, die den Garten betreffen, begünstigt diese „subjektive Semantisierung“ von Raum.¹¹⁰

Identität und Entwicklung der Meerfrau werden über den Raum Garten verhandelt, denn jede Veränderung wird hier erlebt und jeder selbstbestimmte Entwicklungsschritt hier eingeleitet. So bricht sie von diesem Raum auf, um die Meerhexe um Hilfe zu bitten („Nu gik den lille Havfrue ud af sin Have hen imod de brusende Malstrømme, bag hvilke Hexen boede“ (164)) und vollzieht hier ein Abschiedsritual, bevor sie mit dem Zaubertrank an die Meeresoberfläche steigt und ihre Welt verlässt: „Hun sneeg sig ind i Haven, tog een Blomst af hver af sine Søstres Blomsterbed, kastede med Fingren tusinde Kys henimod Slottet og steg op igjennem den mørkeblaa Sø“ (168).

Der Garten der kleinen Meerfrau ist ein Ort, der ihren Status als ‚zwischen den Welten‘ illustriert und ihr Überschreiten der Grenze zwischen den Räumen antizipiert. Er kann, in Erinnerung an den Dualismus ‚Natur‘ – ‚Kultur‘, als ein Raum der ‚kultivierten Natur‘, auch als Übergangszone zwischen den Oppositionen gesehen werden.¹¹¹ Natascha Würzbach nennt sowohl den Garten, als auch den Blick durchs Fenster (siehe Punkt 2.3.2) als wichtige literarische Räume, die Schauplatz für „geschlechterorientierte Territorialisierung und

¹⁰⁹ Vgl. Würzbach 2001, S. 114. Eine sprachlich abstrahierende Repräsentation von Raum wäre propositional.

¹¹⁰ Würzbach 2004, S. 62.

¹¹¹ Vgl. ebd., S. 54.

Grenzüberschreitungen“ seien.¹¹² Dies belegt sie an Romanen des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts, die Geschlechterordnungen anhand von Raumordnungen verhandeln. Während das Fenster eine Grenze zwischen Privatem und Öffentlichem bzw. zwischen weiblich und männlich konnotierten Räumen markiere, stelle der Garten eine Übergangszone zwischen diesen dar.¹¹³ Der Garten wird damit zu einem spezifisch ‚weiblichen‘ Raum, in dem das ‚Naturwesen Frau‘ entsprechend der kultivierten Natur zu einem ‚domestizierten Naturwesen‘ wird. Dies ist eine interessante Vorausdeutung auf Ibsens Semantisierung des Gartens und der domestizierten Natur in dem Drama *Fruen fra havet*, die im nächsten Kapitel beschrieben wird.

So wie die oben zitierte Beschreibung der kleinen Meerfrau („underligt“, „stille og eftertænsomt“) an die Charakterisierung der Agnete-Figur in der dänischen Lyrik der Romantik („tankefuld“, „eensomt“) erinnert, so hat auch der Garten eine ähnliche Funktion für die Meerfrau wie der Strand für die Agnete-Figur der Nach- und Umdichtungen der *folkeviser*. Denn auch der Strand ist für Agnete ein Ort des Rückzugs, der Grenzerfahrung und des Übergangs. Sie sucht den Strand auf, gerade weil die Attribute des Raums zu ihrer eigenen Verfasstheit passen. Der Strand ist einsam, abgetrennt von Kirche und anderen Formen von menschlicher Gemeinschaft, ist in seinem Wesen ein Grenz- und Übergangsraum, der Agnete an die eigenen Grenzen führt, sie gleichzeitig aber von der Überwindung dieser Grenzen träumen lässt. In *Den lille havfrue* schafft und gestaltet sich die kleine Meerfrau diesen Ort selbst. So fokussiert Andersen noch viel stärker als die romantischen Gedichte auf das individuelle Streben der Hauptfigur und nimmt zudem ihr persönliches Umfeld in den Blick. Angefangen bei der *Agnete og Havmanden*-Ballade lässt sich somit eine Entwicklung von einem Fokus auf die Gesellschaft hin zu einem Fokus auf das Individuum feststellen; darüber hinaus ist auch eine (gewisse) Steigerung der Handlungsmöglichkeiten des Individuums zu beobachten, die sich in räumlichen Elementen des Textes manifestieren. So sucht die Agnete-Figur der romantischen Gedichte (wiederholt) den Strand auf, um allein zu sein und ihren Gedanken nachzuhängen; die kleine Meerfrau kann sich einen eigenen Raum frei gestalten.¹¹⁴

¹¹² Würzbach 2001, S. 121.

¹¹³ Vgl. ebd., S. 121; Würzbach 2004, S. 53-54.

¹¹⁴ Hier kann erneut auf Svanes Aktantenmodell verwiesen werden, das in der *Agnete og Havmanden*-Ballade die Gesellschaft als handelndes Subjekt, in den romantischen Bearbeitungen des Motivs das Individuum als handelndes Subjekt identifiziert, siehe meine Ausführungen in Fußnote 46.

Der Blick durchs Fenster

Auch der Blick durchs Fenster hin zur Wasseroberfläche wird, wie schon der Garten, verwendet, um die kleine Meerfrau zu charakterisieren:

Ingen var saa længselsfuld, som den yngste, just hun, som havde længst Tid at vente og som var saa stille og tankefuld. Mangen Nat stod hun ved det aabne Vindue og saae op igjennem det mørkeblaae Vand, hvor Fiskene sloge med deres Finner og Hale. Maane og Stjerner kunde hun see, rigtignok skinnede de ganske blege, men gjennem Vandet saae de meget større ud end for vore Øine; gled der da ligesom en sort Sky hen under dem, da vidste hun, at det enten var en Hvalfisk, som svømmede over hende, eller ogsaa et Skib med mange Mennesker; de tænkte vist ikke paa, at en deilig lille Havfrue stod nedenfor og rakte sine hvide Hænder op imod Kjølen. (156)

Das Fenster hat hier die Funktion, die Grenze zwischen den Räumen zu markieren. Der Blick hindurch drückt die Sehnsucht der kleinen Meerfrau nach der Menschenwelt aus und symbolisiert die Schwierigkeit der Grenzüberschreitung.

Der Blick der kleinen Meerfrau durch das Fenster weist in seiner Funktion Parallelen zu den Blicken der romantischen Agnete-Figuren in die Wellen am Strand auf. So hieß es bei Heiberg: „Hun stirrer saa dybt i Bølgen blaa,/ For at see hvad aldrig hun forhen saae“ (Str. 1). Auch bei Baggesen heißt es „Agnete hun stirred/ I Bølgen den blaa -“ (Str. 1) und später „Agnete ned paa Himlen/ I Havdybet saae -/ Den Bølge var saa sølvklar/ Og Bunden var saa blaa!“ (Str. 9). Bei Andersen wie bei Baggesen steht der sehnsüchtige Blick der Hauptfigur in Zusammenhang mit dem Erblicken des Himmels – eines metaphysischen, dem direkten Setting der beiden Texte entrückten Raums. Nur die Perspektive ist umgekehrt: Im Gedicht schaut Agnete hinab in das Meer in den Himmel, im Märchen hinauf aus dem Meer in den Himmel.

Die Geste der sehnsuchtsvoll ausgestreckten weißen Hände der Meerfrau erinnert an die Gebärde von Ewalds Liden Gunver. Der Meermann bat Gunver „Du rekker mig kund in sneehvide Arm“ (Str. 5), worauf Gunver ihm beide Arme entgegenstreckt: „Skiøn Havmand, saa skynd dig, saa kom kun, og tag/Dem begge to!“ (Str. 7). Wie bereits an anderer Stelle beschrieben, ist diese Gebärde sexuell konnotiert, wobei der weiße Arm Gunvers ihre Jungfräulichkeit markiert. Auch die weißen Hände der Meerfrau symbolisieren ihre Jungfräulichkeit, der Schiffskiel, dem sie sich entgegenstreckt, dagegen männliche Sexualität. So ist auch diese Szene der hingebungsvollen „deilig lille Havfrue“ sexuell aufgeladen. In Ewalds Gedicht wird auf diese Weise der Raum Land mit Jungfräulichkeit, Weiblichkeit und Tugend gleichgesetzt, der Raum Meer mit Sexualität, Männlichkeit und Sünde. Im Märchen dagegen tauschen nun Meer und Land ihre Attribute zu einem bestimmten Grad: Das Meer steht für Jungfräulichkeit und Weiblichkeit, das Land für Sexualität und Männlichkeit. Dies ist darauf zurückzuführen, dass die beiden weiblichen Hauptfiguren, Agnete und die kleine Meerfrau, den Lebensraum ‚getauscht‘ haben. Darüber hinaus findet bei Andersen jedoch eine

andere Bewertung der Räume statt: Die Zuschreibung ‚Moral‘ oder ‚Tugend‘ und die daraus resultierende Verurteilung einer Sphäre als ‚sündig‘ wird bei Andersen durch das Merkmal des Defizitären ersetzt, die Verurteilung durch Mitleid.

Gleichzeitig stellt das Fenster im Märchen eine Verbindung zwischen den Welten dar: „O! hvor hørte ikke den yngste Søster efter, og naar hun siden om Aftenen stod ved det aabne Vindue og saae op igjennem det mørkeblaa Vand, tænkte hun paa den store Stad med al den Larm og Støi, og da syntes hun at kunne høre Kirkeklokkerne ringe ned til sig“ (156). Wie schon in der Agnete-Ballade ermöglicht hier die gedankliche Verbindung zum anderen Raum das Hören der Kirchenglocken.

Das Fenster strukturiert den Raum in ‚Drinne‘ und ‚Draußen‘ und trägt durch die Empfindungen der Meerfrau beim Blick hinaus zur Semantisierung des Raums bei. So steht das ‚Drinne‘ für Enge, Verzicht, Mangel und Eingesperrt sein, das ‚Draußen‘ für Weite, Freiheit, Verheißung und Glück.

Der Blick durch ein Fenster kann jedoch auch ein ‚Blick hinein‘ sein, wie z. B. beim ersten Besuch der Meerfrau an der Meeresoberfläche, als sie auf das Schiff des Prinzen trifft: „Den lille Havfrue svømmede lige hen til Kahytvinduet, og hver Gang Vandet løftede hende i Veiret, kunde hun see ind af de spejklare Ruder, hvor saa mange pyntede Mennesker stode, men den smukkeste var dog den unge Prinds med de store sorte Øine“ (160). ‚Drinne‘ und ‚Draußen‘ sind hier vertauscht und die Meerfrau kann einen Einblick in die fremde Welt erhalten. Wieder markiert das Fenster die Grenze zwischen den Räumen: Die Menschenwelt erscheint als geschlossener, unzugänglicher Raum, der für die Außenstehende anziehend, aber unerreichbar ist. Beide Fensterblicke – hinaus und hinein – nehmen im Märchen implizit eine Bewertung des Raums vor, da der erblickte Raum jeweils Ort der Sehnsucht ist und dadurch wertvoller erscheint.

Spiegelung und Antizipation

Die Beschreibung der vertikalen Raumstruktur hat gezeigt, dass der Raum Meer den darüber liegenden Welten räumlich und hierarchisch untergeordnet ist. Umso auffälliger ist die Spiegelungsbeziehung, die zwischen Meer und Himmel zu Beginn des Märchens etabliert und in der Bildsprache des Textes immer wieder aktualisiert wird. Was in den romantischen Nach- und Umdichtungen der *Agnete og Havmanden*-Ballade nur in Ansätzen zu sehen war, wird nun wichtiges strukturelles Element der Erzählung.

Die Beschreibung des Wassers als „blaa“ und „klar“ stellt die Verbindung zum Element Luft her; die roten Blumen des Gartens, mit dem Element Feuer verbunden („ildrøde og

mørkeblaae Træer“; „Blomsterne [straaledede] som en brændende Ild“ (154-55)), sind Spiegelbild der Sonne. Die Assoziation von Meer mit Himmel wird schließlich explizit benannt, wobei sogar in Frage gestellt wird, um welches Element es sich bei der Beschreibung des Meeres handelt – Wasser oder Luft:

Over det Hele dernede laae et forunderligt blaat Skjær, man skulde snarere troe, at man stod høit oppe i Luften og kun saae Himmel over og under sig, end at man var paa Havets Bund. I Blikstille kunde man øine Solen, den syntes en Purpur-Blomst, fra hvis Bæger det hele Lys udstrømmede. (155)

Das Wort „Blikstille“, auf Deutsch: Windstille, im Dänischen und Norwegischen für die Beschreibung von spiegelglattem Wasser verwendet, unterstreicht die Assoziation zur Luft und die Umkehrung von oben und unten. Das im Zitat beschriebene Spiel mit Farben, ‚Oben‘ und ‚Unten‘, Himmel und Meer erinnert an eine Strophe aus Heibergs *Liden Kirsten*: „Der [auf dem Meeresgrund; Anm. JM] stander en Borg saa vid, saa stor/ Og Himlen er som et Sølvflor,/ Og Sol og Maane af røden Guld,/ Og Marken af tusinde Perler fuld/ Alt i de kjølige Bølger“ (Str. 3).

So wie die Figuren des Märchens pars pro toto für ihre Welt stehen, so wird auch die Verbindung zwischen Wasser und Luft bzw. Himmel direkt auf die kleine Meerfrau übertragen. Zwei Metaphern sind hier wichtig: die Luftblase und der Schwan. Erstere ist Bild für das Überwinden der Grenze zwischen Meer und Land, für das ‚Aufsteigen‘ der Meerfrau. Schon bei ihrem ersten Besuch an der Wasseroberfläche klingt ihr Abschied wie eine Vorausdeutung auf das Ende des Märchens: „Farvel‘ sagde hun og steg saa let og klar, som en Boble, op gjennem Vandet“ (158). Es ist das gleiche Bild, dass ihre tatsächliche Überwindung der Grenze zwischen Wasser und Land beschreibt, nachdem sie ihren Fischschwanz verloren hat: „ved Prindsens Haand steg hun saa let, som en Boble, og han og alle undrede sig over hendes yndige, svævende Gang“ (168). Der Schwan ist dagegen Bild für die Sehnsucht der kleinen Meerfrau nach einer unsterblichen Seele. Wieder wird das Bild auf die Titelfigur direkt übertragen: Zunächst wird ein Schwarm Schwäne mit einem weißen Schleier verglichen: „men langt hurtigere, end [Skyerne], fløi, som et langt hvidt Slør, en Flok af vilde Svaner hen over Vandet hvor Solen stod“ (156). Später erfolgt der Vergleich umgekehrt und die kleine Meerfrau wird zum Schwan; der weiße Schleier ist das verbindende Element: „[...] og tog Vinden i hendes lange sølvhvide Slør og Nogen saae det, tænkte de, det var en Svane, som løftede Vingerne“ (162). Weiterhin steht der Schwan im Märchen in Verbindung mit großer Höhe und Erhabenheit („høie blaae Bjerge, paa hvis Top den hvide Snee skinnede, som var det Svaner“) und uneingeschränkter Mobilität: „Hun klattrede med Prindsen op paa de høie Bjerge, og skjønt hendes fine Fødder blødte, saa de Andre kunde see

det, loe hun dog deraf og fulgte ham, til de saae Skyerne seile nede under sig, som var det en Flok Fugle, der drog til fremmede Lande“ (169)¹¹⁵. Auch in diesem Bild wird das Ende des Märchens antizipiert, an dem die kleine Meerfrau zu einem Luftwesen wird. Die „Töchter der Luft“ erklären ihr: „Vi flyve til de varme Lande [...]“ (174).

Aufgrund des Spiegelungsverhältnisses zwischen Wasser und Himmel und der metaphorischen Verbindung der kleinen Meerfrau mit Luft und einem Vogel, ist ihr Aufsteigen durch das Wasser zur Meeresoberfläche gleichzeitig schon ihr Weg durch die Luft in den Himmel: „Om trehundrede Aar svæve vi saaledes ind i Guds Rige!“ (175).

3.4 Motivtraditionen in *Den lille havfrue*

Meine bisherige Untersuchung hat ergeben, dass neben den drei in der Einleitung genannten Texten (Henslers *Das Donauweibchen*, Fouqués *Undine*, Paracelsus' *Liber de nymphis*) auch die skandinavische Motivtradition prägend für Andersens Märchen *Den lille havfrue* ist. Sowohl in der mittelalterlichen skandinavischen Volksdichtung, als auch in der skandinavischen Lyrik der Romantik finden sich Gedichte mit und über Meerfrauen; diese haben jedoch wenig gemein mit Andersens romantischer Meerfrau.¹¹⁶ Meist erscheinen sie in der Rolle der Verführerin, die Fischer in die Tiefen des Meeres zieht; weniger häufig, und dann auch eher in einer Nebenrolle, sind sie prophetische Verkünderinnen.¹¹⁷ Jedoch hatte Andersen sich in seinem Drama *Agnete og Havmanden* (1834) nur drei Jahre zuvor intensiv mit dem *Agnete og Havmanden*-Motiv auseinandergesetzt und kannte die romantischen Nachdichtungen von Oehlenschläger und Baggesen, wahrscheinlich auch weitere. Diese

¹¹⁵ Hier ist zwar die Rede von Vögeln, aufgrund der Verbindung mit hohen Bergen und Wolken werden jedoch die bereits vorher im Text erwähnten Schwäne assoziiert.

¹¹⁶ Laut Nina Alnæs finden sich jedoch in dänischen Volkssagen des 18. und 19. Jahrhunderts mildere und freundlichere Meerfrauen, die das negative Bild der mittelalterlichen Quellen ersetzen; vgl. Nina Alnæs: *Varulv om natten. Folketro og folkedikning hos Ibsen*. Oslo 2003, S. 306. Letztere ist laut Alnæs ein böses, hässliches Wesen, das mit Verlockung, Rache und prophetischen Fähigkeiten in Verbindung steht; vgl. ebd., S. 304, ebenso Rannveig Åse: „Fruen fra havet. En studie med utgangspunkt i den norske horespillversjonen“. In: Daniel Haakonsen (Hg.): *Ibsenforbundet. Årbok 1968-69*. Oslo 1968, S. 113-198, hier S. 168. Als norröne Quellen dienen Alnæs die *Flateyarbók*, die *Flores-* und die *Didrikssaga*, *Kongespeilet* und die *Olaf den Helliges saga*. *Magnus aa havfruva* und *Villfar und Sylvklar* sind mittelalterliche norwegische Balladen, in denen Meerfrauen auftreten. Insgesamt spielten jedoch die Meerwesen in der folkloristischen Tradition des Nordens eine untergeordnete Rolle. Nur in Dänemark fänden sich, aufgrund der geographischen Lage, Meerwesen in der Volksdichtung häufig; so z. B. in jütländischen Sagen um verirrt Meerfrauen, die im seichten Fjordwasser sterben müssen; vgl. Alnæs 2003, S. 302-305, zu den jütländischen Sagen S. 306.

¹¹⁷ Beispiele der romantischen Lyrik mit dem Motiv der Meerfrau als Verführerin sind Emil Aarestrup: „Havfruen“ (1836). In: ders.: *Digte*. Kopenhagen 1838, S. 43-46; B. S. Ingemann: „Havfruen. Romance“ (1812). In: ders.: *Digte. Anden Deel*. Kopenhagen 1812, S. 27-28; Johan Ludvig Heiberg: „Fiskeren og Havfruen“. In: ders.: *Samlede Skrifter. Poetiske Skrifter*. Bd. 9. Kopenhagen 1862, S. 17-19; Ludvig Bødtcher: „Fiskeren“. In: ders.: *Samlede Digte*. Hg. v. Johs. Brøndum-Nielsen. Kopenhagen 1940, S. 185-187. In folgenden Gedichten tritt die Meerfrau als Verkünderin auf: N.F.S. Grundtvig: „Havfru-Sangen I“ (1835). In: ders.: *Udvalgte Skrifter*. Bd. 1. Kopenhagen 1909, S. 99-102; H.C. Andersen: „Havfruen ved Samsøe (et sagn)“.

Texte sind strenggenommen nicht der Motivgeschichte der Meerfrau zuzurechnen; daher kann im Zusammenhang mit *Den lille havfrue* wohl eher von einem Einfluss des Agnete-Motivs gesprochen werden.

Vor allem auf räumlicher Ebene ist Andersens Text in vieler Hinsicht eine Weiterentwicklung der in der *Agnete og Havmanden*-Ballade und im romantischen Textkorpus angelegten Raumstruktur und Raumsemantik. Die grundsätzlich unterschiedlichen und getrennten Sphären ‚Meer‘ und ‚Land‘ als einerseits ‚heidnischer‘, andererseits ‚christlicher‘ Raum bleiben auch bei Andersen grundlegendes strukturierendes Element von Raum und Handlung – jedoch erweitert um den Aspekt der Seelenlosigkeit der Meerbewohner einerseits und des Besitzes einer Seele und damit des Zugangs zu einem ewigen Leben im Himmel andererseits. War es jedoch bisher ein Mensch, der in das Meer als Raum der Natur und Sünde hinabstrebte, strebt nun ein Meerwesen hinauf an Land, den Raum der Kultur und Tugend. Es scheint von Bedeutung, dass es bisher eine *Frau* war, die hinabstrebte und nun eine Meerfrau die hinaufstrebt. So wird unabhängig von der Repräsentation als Menschen oder als Meerwesen die Position und die Rolle der Frau in der Gesellschaft verhandelt.

Die bereits in den romantischen Nach- und Umdichtungen der *Agnete og Havmanden*-Ballade angelegte Verschiebung des Fokus’ auf das Individuum anstelle der Gesellschaft setzt Andersen weiter fort, ebenso die beginnende Detaillierung und Differenzierung der Unterwasserwelt. Wie die Gedichte es schon in Ansätzen taten, beschreibt auch Andersen die Welt der Meerwesen in Vergleichen und Parallelen zur Menschenwelt, spielt mit Exotik und Vertrautem, indem er bekannte Elemente des Raums mit außergewöhnlichen zusammenstellt und kombiniert. Die Figur der Agnete und die der kleinen Meerfrau weisen ebenso Parallelen auf wie die Räume, in denen sie verortet sind, die sie charakterisieren und die ihre Bewegungsmöglichkeiten im Raum festschreiben. Andersens bereits in Kapitel 2.2 zitierte Interpretation der *Agnete og Havmanden*-Ballade als „det store Livsbillede [...], med Hjertets aldrig tilfredsstillende Længsel, dets forunderlige Higen efter en ny, en anden Væren“¹¹⁸ prägt nicht nur sein gleichnamiges Drama, sondern auch das Märchen über die kleine Meerfrau. Einige Forscherinnen und Forscher haben Andersens *Den lille havfrue* daher zurecht als Fortsetzung und Umarbeitung seines lyrischen Dramas *Agnete og Havmanden* bezeichnet.¹¹⁹

Der Meermann, wie er in der *Agnete og Havmanden*-Ballade geschildert wird, ist in *Den lille havfrue* völlig verschwunden. Dagegen lassen sich Spuren der verwandten

¹¹⁸ Andersen 1834, S. 365.

¹¹⁹ So z. B. Sven Hakon Rossel. Er verweist zudem auf Hans Brix, der 1909 in seiner Disputation zu „H. C. Andersen og hans Eventyr“ die kleine Meerfrau als Agnetes Tochter bezeichnet; vgl. Rossel 1970, S. 154.

skandinavischen Motivtradition des Wassermanns finden, denn in den romantischen Wassermann-Gedichten werden Themen wie Isolation, Ausgrenzung, Unzulänglichkeit, Sichtbarkeit und Hörbarkeit und die Unvereinbarkeit des Naturwesens mit der christlichen Welt verhandelt. Vor allem in Norwegen und Schweden ist das Motiv verbreitet; Beispiele sind Erik Johan Stagnelius' *Näcken* (1810), Johan Sebastian Welhavens *Nøkken* (1838) und Christian Winthers *Uden Haab* (1843). Das Gedicht des Dänen Winther beschreibt zwar einen Meermann, thematisch und dem Handlungsverlauf nach gehört es jedoch zu dieser Textgruppe. Die melancholischen Texte berichten von den bezaubernd singenden, Geige oder Harfe spielenden, aber von der Gesellschaft isolierten Wesen, die in Bächen und Flüssen leben. Der Wassermann wird bei Stagnelius und Winther als trauriges, sehnsuchtsvolles Naturwesen beschrieben, dessen Geigen- bzw. Harfenspiel ein kleiner Junge bzw. eine junges Mädchen hört. Die Musik rührt die Menschen an und scheint sie gleichzeitig an den Unterschied zwischen sich und dem Wassermann zu erinnern, denn er kann als Naturwesen niemals in die göttliche Sphäre eingehen: „Arma Gubbe [Wassermann; Anm. JM]! Varför spela?/ Kan det smärtorna fördela?/ Fritt du skog och mark må lifva/ Skall Guds barn dock aldrig blifva!“ (Stagnelius, Str. 3); „Havmand! skjøn Havmand! Din Sang er sød,/ Deiligt den tidt for mit Øre lød;/ Havmand, skjøn Havmand! kom vel ihu:/ *Salig* vorder dog aldrig du!“ (Winther, Str. 5). Beide Male reagiert der Wassermann mit Trauer und Verstummen: „Tårer Gubbens anlet skölja,/ Ned han dyker i sin bölja,/ Gigan tystnar. Aldrig Näcken/ Spelar mer i silfverbäcken“ (Stagnelius, Str. 5); „*Aldrig* – gjentoned fra Skov og Vang,/ Flux forstummed den venlige Sang;/ Stille han sank i sin Vugge vaad,/ Dybet kun hørte hans bitre Graad“ (Winther, Str. 6). In Welhavens Gedicht *Nøkken* wird das „Vemodskvad“ (Str. 2) des Wassermanns als Kummer über eine unerfüllbare Liebe gezeigt: „Du aander og gløder saa skjær og varm,/ Og ved ei, hvad jeg maa friste./ Jeg døver min Sorrig i Sus og Larm;/ Men ak, min Barm/ Vil aldrig dit Billed miste!“ (Str. 6). Zunächst steht mit der Musik des Wassermanns, die von einem Menschen gehört wird, die auditive Wahrnehmung im Vordergrund. Dann findet jedoch, wie in der soeben zitierten Strophe, ein Wechsel der Wahrnehmung hin zum Sehen statt. Dies ist ebenso bei Stagnelius zu beobachten, als der Junge dem Wassermann sagt: „Paradisets månskensnätter,/ Edens blomsterkrönta slätter,/ Ljusets Änglar i det höga,/ Aldrig skådar dem ditt öga“ (Str. 4). Beide Male bleibt dem Wassermann das „Sehen“ seines Objektes der Sehnsucht verwehrt; einmal die Liebe, einmal den Himmel bzw. das Paradies. Die soeben zitierten Verse von Stagnelius erinnern an die Worte der Großmutter, die der kleinen Meerfrau den Unterschied zwischen Meerwesen und Menschen beschreibt: „Ligesom vi dykke op af Havet og see Menneskenes Lande, saaledes dykke de op til ubekjendte deilige Steder, dem vi aldrig faae at see“ (163).

Andersen überträgt diese Themen auf die kleine Meerfrau: Als Naturwesen hat sie zwar ein langes Leben, kann jedoch nicht in den ewigen Himmel aufsteigen. Auch sie hat eine wunderschöne Stimme, mit der sie die Menschen bezaubern kann, doch muss sie dem Prinzen gegenüber verstummen. Anders als der Meermann der Agnete-Nachdichtungen erregt die kleine Meerfrau, wie auch die Wassermann-Figur, Mitleid ob ihrer Ausgrenzung und Unzulänglichkeit.

In Andersens *Den lille havfrue* findet also eine Verschmelzung von kontinental-europäischen und skandinavischen Motivtraditionen der Meerwesen (und Wasserwesen) statt. Eine zentrale Funktion der Meerfrau und des Meermanns in der Literatur scheint dabei universell: Sie stehen für die Begegnung von Natur und Zivilisation und zeigen durch die Überschreitung der Grenze zwischen den Welten letztlich deren Unvereinbarkeit und Unüberbrückbarkeit auf. Über eine starke Raumsemantik wird das Verhältnis von Mensch und Natur thematisiert, werden die ideologischen Welten des Christentums und Heidentums getrennt und diese Ordnung als ‚natürliche‘ dargestellt. Stets sind es die Grenzbereiche zwischen Meer und Land, in denen sich die Konflikte der Handlung abspielen.

Die Semantisierung von Raum basiert sowohl in der kontinentaleuropäischen als auch in der skandinavischen Literatur und sowohl wenn ein Meermann als auch wenn eine Meerfrau Protagonist_in des Textes ist, auf kulturell geprägten Dualismen und wird in den Räumen Meer und Land bzw. ihren Bewohner_innen und Institutionen (der Kirche) repräsentiert. Die Grenzen markieren Übergangszonen als Orte der (unheilvollen) Begegnung, der Anziehung und Verführung, aber auch der Bedrohung und Zerstörung. So reiht sich Andersen in die raumsemantische Tradition ein, die sowohl das Motiv der Meerfrau, des Meermannes und im Speziellen das *Agnete og Havmanden*-Motiv begleitet.

3.5 Die Suche nach einem eigenen Raum

Die Untersuchung der Darstellung und Semantisierung von Raum in Hans Christian Andersens Märchen *Den lille havfrue* hat gezeigt, dass eine starke Raumsemantik konstitutives Element der Erzählung ist – so, wie es auch für andere Texte in der Tradition des Meerwesen-Motivs gilt. Die semantischen Oppositionen ‚Natur‘ und ‚Kultur‘ bzw. ‚Heidentum‘ und ‚Christentum‘ werden in der räumlichen Opposition ‚Meer‘ und ‚Land‘ dargestellt; die Begegnung von Meerwesen und Mensch zeigt die konfliktvolle Begegnung der beiden Welten. Andersen erzählt die Geschichte dieser Begegnung neu und gestaltet sie als sehnsuchtsvolles Streben aus einer defizitären, vergänglichen Welt in eine höhere, ewige Welt.

Dabei nutzt Andersen jedoch die Darstellung und Gestaltung von Räumen über deren Funktion als Träger kultureller Bedeutungszuschreibungen hinaus. Raum ist bei Andersen strukturierendes Prinzip der Handlung; er ist symbolisch aufgeladen und antizipiert den Verlauf und das Ende der Erzählung. Die das Märchen kennzeichnenden ästhetisch-szenischen Tableaus sind Mittel zur Figurencharakterisierung sowie Schauplätze von Gefühlen und Entwicklung der Hauptfigur des Märchens. Auch wenn eine sozial-konsensuelle Raumsemantik durch die optische und wertende Perspektive des allwissenden, heterodiegetischen Erzählers dominant bleibt, finden sich auch Passagen, in denen die Perspektive der kleinen Meerfrau eingenommen wird und eine subjektive Semantisierung von Raum stattfindet. Hier treten die thematischen Dualismen des Märchens hinter ein Verhandeln von Identität und Handlungsmöglichkeiten der Hauptfigur zurück und die bereits in den romantischen Nach- und Umdichtungen der Agnete-Ballade angelegte Verschiebung des Fokus' von der Gesellschaft auf das Individuum wird weitergeführt. Unter Wasser, an Land, in der Luft – überall ist die kleine Meerfrau defizitär und abhängig. So bleibt ihr nur der Garten, der einen Raum darstellt, indem sie eine aktive und selbstbestimmte Position einnehmen kann, der jedoch kein dauerhafter oder ausreichender Existenzraum ist. Ihre Blicke durchs Fenster zeigen die Schwierigkeit, als Fremde in zwei Welten die Grenzen zwischen den sozial-konsensuell semantisierten Räumen des Märchens zu überwinden und einen ‚eigenen Raum‘ zu finden.

Ein zentraler und in der Motivtradition der Meerwesen neuer Aspekt ist also Andersens Zentrierung der Erzählung auf die Meerfrau und deren Perspektive, die eine vermehrte subjektive Wahrnehmung und Semantisierung von Raum mit sich bringt. Dabei bestätigt das Märchen jedoch auch, was Natascha Würzbach für die Raumdarstellung des Romans im 19. Jahrhundert beschreibt: „[...] trotz zunehmender interner Fokalisierung [...] [bleibt] die Betrachtung des Raumes mit ihrer gesellschaftsorientierten Bedeutungsfunktion überwiegend in der fokalisierenden Kompetenz der Erzählinstanz.“¹²⁰ Diese sich hier andeutende Veränderung der literarischen Raumdarstellung von einer dominant sozial-konsensuellen zu einer subjektiven Semantisierung von Raum vollzieht sich erst im Laufe des 19. Jahrhunderts und entfaltet sich schließlich in der Literatur der Moderne.¹²¹

Im Zuge von Realismus und Naturalismus wird diese Entwicklung der zunehmenden Subjektivierung von Raum weitergeführt. So ist Henrik Ibsens Drama *Fruen fra havet* (1888) ein Text, der die tradierten dualistischen Raumordnungen erweitert und unterläuft und

¹²⁰ Würzbach 2001, S. 115.

¹²¹ Vgl. ebd., S. 109.

stattdessen ein komplexes System an ‚realen‘ und imaginierten Räumen, an sich je nach Perspektive wandelnden Grenzstrukturen und Bewegungsmöglichkeiten im Raum etabliert. Der Garten, anhand dessen die Identität und Entwicklung der kleinen Meerfrau veranschaulicht wurde, wird bei Ibsen zentrale Bedeutung für die literarische Verhandlung der gesellschaftlichen Position der Frau und für eine kritische Auseinandersetzung mit den Rollen von Mann und Frau in der bürgerlichen Ehe erhalten. In *Fruen fra havet* wird der Raum zu einer Manifestation von Fantasien und Sehnsüchten, zu einem Abbild der menschlichen Psyche.

4 Henrik Ibsens *Fruen fra havet* (1888)

Henrik Ibsens Gesellschaftsdramen haben schon zu Lebzeiten des Dramatikers aktuelle, kontroverse und tabuisierte Themen aufgegriffen und in den öffentlichen Diskurs gebracht. Auch heute sind die in *Et dukkehjem* oder *Hedda Gabler* verhandelten Themen, wie Geschlechterrollen, weibliche Emanzipation, Gesellschaftsstrukturen, Freiheit und Verantwortung, noch immer aktuell. In seinem 1888 erschienenen Drama *Fruen fra havet* werden neben den genannten auch Diskurse über die Psyche und das Unbewusste aufgegriffen. Die Hauptfigur Ellida wird aufgrund ihrer Herkunft und ihres Wesens sowohl als „Frau vom Meer“ als auch als „Meerfrau“ bezeichnet. Das analytische Drama zeigt Ellidas konfliktvolle Situation innerhalb der Familie Wangel, in die sie eingeeiratet hat. Nach und nach wird aufgedeckt, wie die Vergangenheit der Figuren zu dieser Situation geführt hat. Ellida steht schließlich vor der Entscheidung zwischen ihrem Mann, dem Arzt Wangel, und einem Leben mit ihm und seinen zwei Töchtern aus erster Ehe im Fjorddorf auf der einen Seite und einem Leben außerhalb dieser festen Größen mit ‚dem Fremden‘, einem mysteriösen Seemann aus Ellidas Vergangenheit, auf der anderen.

Besonders interessant sind die in diesem Drama hergestellten Verbindungen von alltäglich-realistischen zwischenmenschlichen Problematiken mit den literarischen Motiven der Meerfrau und des Meermannes.¹²² Was zunächst als Widerspruch zum Genre des naturalistischen Dramas erscheint, ist in *Fruen fra havet* jedoch zentrales Mittel, um einerseits patriarchale Strukturen und geschlechtsspezifische Praktiken sichtbar zu machen und kritisch zu hinterfragen, andererseits um Grenzen und Möglichkeiten der Kunst zu reflektieren, tiefgreifende psychische Konflikte und Prozesse zu erfassen und darzustellen.

In *Fruen fra havet* wird – wie auch schon der Titel andeutet – mit literarisch tradierten Vorstellungen zu Meerfrauen und Meermännern sowie motivtypischen Konflikt- und Handlungsmustern gespielt, indem verschiedene, teils widersprüchliche Bilder der Meerwesen im Text aniziert und auf die Dramenhandlung und die Figuren projiziert werden. Dies geschieht über die Alltagssprache der Figuren, über zwei Kunstwerke, die das Motiv rezipieren, sowie über die Strukturierung und Semantisierung des dramatischen Raums. Insbesondere der letztgenannte Punkt macht meiner Ansicht nach *Fruen fra havet* zu einem

¹²² Auch in *Rosmersholm* (1886) finden sich viele Anspielungen und Verweise auf die literarische Tradition des Motivs der Meerfrau und des Meermannes. Eine eingehende Beschäftigung mit diesem Stück und ein Vergleich mit *Fruen fra havet* wäre im Hinblick auf Raumstruktur und Raumsemantik lohnend, übersteigt jedoch den Umfang dieser Arbeit. Siehe zu folkloristischen Motiven in *Rosmersholm* Jacobsen u. Leavy 1988, insb. S. 11-23, 121-130, 173-195. Jacobsen fasst den unterschiedlichen thematischen Fokus der beiden Dramen im Hinblick auf das Motiv der Meerfrau wie folgt zusammen: „In [*Rosmersholm*] [Ibsen] wanted to find out what happens to a modern man when he is confronted with a mermaid. In *Lady from the Sea*, the spotlight is on Ellida, the mermaid: how will she deal with being stranded in a human family and married to a human man?“ Ebd., S. 131.

interessanten und vielschichtigen Text. Denn die außergewöhnlich intensive und vielfältige Nutzung von verschiedenen Raumebenen, räumlichen Relationen und figurespezifischer Raumwahrnehmung zeichnen dieses Drama aus und lassen den dramatischen Raum zu einem Bedeutungsträger weit über seine Funktion als Schauplatz der Handlung und als Milieusignal hinaus werden. Es sind die vielseitigen raumsemantischen Strategien des Dramas, die eine erhellende Wechselwirkung zwischen der realistischen Handlung und den fantastischen und symbolischen Elementen der Meerwesen-Tradition entstehen lassen.

Fruen fra havet stellt in vielerlei Hinsicht den letzten Schlüsseltext in der skandinavischen Motivtradition der Meerwesen dar. Er zählt nicht nur, wie Andersens *Den lille havfrue*, zur Weltliteratur, die bis heute rezipiert wird; darüber hinaus wird in *Fruen fra havet* die romantische Motivtradition durch die moderne Perspektive des Stückes und die selbst-reflexive Repräsentation der Modernität im Stück gebrochen und reflektiert. Dies lässt sich auf thematischer und inhaltlicher Ebene nachvollziehen, aber auch auf Ebene der Raumsemantik.

In der in dieser Arbeit nachgezeichneten raumsemantischen Tradition des Meerwesen-Motivs in der skandinavischen Literatur waren bislang dualistische Raumordnungen vorherrschend, die auf einer vertikalen, in ein ‚Oben‘ und ein ‚Unten‘ geteilten Raumstruktur beruhen. In *Fruen fra havet* verändert sich dies zu einer horizontalen, in ein ‚Innen‘ und ein ‚Außen‘ geteilten Raumstruktur. Das Meer bleibt im Drama stets imaginierter Raum, der nur in den Vorstellungen und Phantasien der Figuren präsent ist, als Symbol für die Psyche, das Unbewusste, das ambivalente Innere der Menschen jedoch allgegenwärtig ist.

Meine Analyse des Dramas soll diesen spannenden Entwicklungen auf Ebene der Raumstruktur und Raumsemantik nachgehen und untersuchen, wie und mit welchen Mitteln die beschriebenen Aspekte in *Fruen fra havet* realisiert werden. Dazu gehört zunächst die grundlegende Frage, wie Raum in der Gattung Drama dargestellt, evoziert und funktionalisiert werden kann. Ein grundlegendes Charakteristikum des Dramas als aufzuführender Text ist, im Kontrast zu Prosa und Lyrik, seine Plurimedialität. Regie- und Bühnenanweisungen des Nebentextes werden in außersprachliche Codes übersetzt und wirken bei der Inszenierung mit dem gesprochenen Haupttext zusammen. Damit zusammen hängt ein weiterer struktureller Unterschied zwischen dramatischen und epischen Texten: die Unmittelbarkeit der dramatischen Kommunikationssituation, die keiner die Erzählung und das Erzählte vermittelnden

Instanz bedarf.¹²³ Raum wird daher im aufgeführten Drama nicht hauptsächlich auf sprachlicher Ebene vermittelt, sondern im Bühnenbild direkt erfahren.¹²⁴ Da das Drama hier jedoch als Lesetext behandelt wird, ist auch der Nebentext als fiktionales Element des Dramentextes anzusehen; die Bühnenanweisungen werden so zum narrativen Element, das konstitutiv für die Darstellung von Raum im Drama ist. Ein realer Bühnenraum, also die variable, von vielen Faktoren abhängige Raumdarstellung der individuellen Aufführung, soll demnach bei dieser Analyse nicht berücksichtigt werden, sondern ausschließlich der fiktive, verbal vermittelte Raum. Wie in den anderen literarischen Gattungen ist dieser fiktionale Raum der sprachlichen Selektion, Abstraktion und Schematisierung unterworfen.

Ansgar und Vera Nünning unterscheiden zwei Techniken der Raumdarstellung im Drama: die hier nicht relevante Darstellung von Raum über das Bühnenbild, das in Abhängigkeit zur Umsetzung des jeweiligen Regisseurs steht und daneben die innerhalb der Figurenrede stattfindende Raumdarstellung, für die Nünning und Nünning die Begriffe „Wortkulisse“ oder „gesprochener Raum“ vorschlagen.¹²⁵

Eine Präzisierung und Differenzierung dieser Begriffe, wie Jørgen Dines Johansen sie vornimmt, scheint jedoch sinnvoll, um die komplexe Interaktion von sichtbaren und „mental“¹²⁶ Räumen in *Fruen fra havet* zu beschreiben. Johansen unterscheidet in seiner Analyse der Interaktion verschiedener Raumebenen in Ibsens letzten vier Dramen (*Byggesmester Solness*, *Lille Eyolf*, *John Gabriel Borkman*, *Når vi døde våkner*) grundsätzlich zwischen einem mimetischen und einem diegetischen Raum. Ersterer ist der für Publikum und Figuren gleichermaßen sichtbare Bühnenraum. Letzterer ist nur in den Dialogen der Figuren erfahrbar und lässt sich wiederum in drei verschiedene Raumtypen bzw. Arten der Evokation von Raum unterscheiden: (1) Beschreibungen und Kommentare zu dem für alle sichtbaren mimetischen Raum, (2) in Erzählungen und Beschreibungen aktualisierte vergangene Räume, (3) imaginierte Räume, die für eine oder mehrere Figuren existieren und in der Gegenwart, Vergangenheit oder Zukunft liegen können.¹²⁷ Erinnernte Räume und imaginierte Räume können nah bei einander liegen und nicht klar voneinander abzugrenzen sein. Die Art und Weise, wie diese Räume interagieren, zeichnet nach Johansen Ibsens Dramen auf besondere Weise aus: „One

¹²³ Ausnahmen bestätigen die Regel: So gibt es vor allem in der Moderne und Postmoderne auch Dramen, die eine Erzählinstanz aufweisen, womit die absolute Unmittelbarkeit der dramatischen Situation aufgebrochen wird.

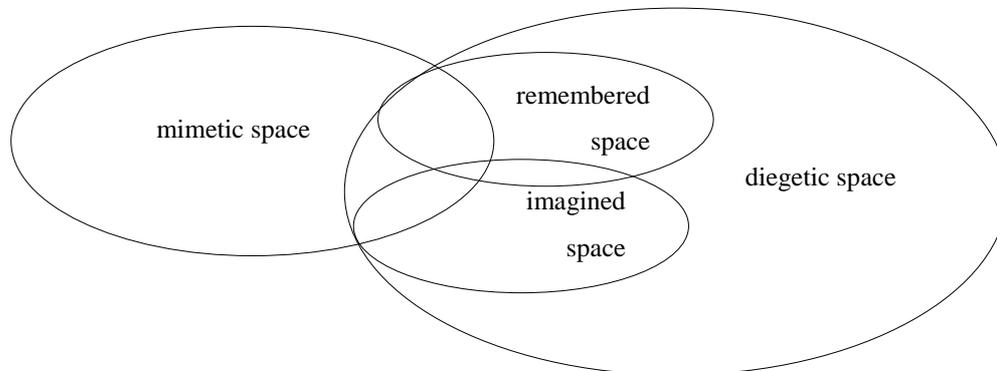
¹²⁴ Raum wird im Drama auch in Figurenrede und Nebentext dargestellt, evoziert, bewertet, etc. Die obige Aussage bezieht sich zunächst nur auf das aufgeführte Stück und den für Figuren und Publikum gleichermaßen sichtbaren Schauplatz der Handlung.

¹²⁵ Vera Nünning u. Ansgar Nünning: Grundkurs anglistisch-amerikanische Literaturwissenschaft. Stuttgart 2007 [zuerst 2001], S. 102.

¹²⁶ Jørgen Dines Johansen: „Mimetic and diegetic space in Ibsen's late plays“. In: Astrid Sæther (Hg.): Ibsen and the Arts: Painting – Sculpture – Architecture. Ibsen Conference in Rome 2001, 24-27 October. Oslo 2002, S. 133-150, hier S. 147. Seine Definition dieses Begriffs wird im Folgenden wiedergegeben.

¹²⁷ Vgl. ebd., S. 133-134.

of the reasons that Ibsen's dramatic oeuvre is so great is the way in which he handles the interaction and clashes between these spaces."¹²⁸ Denn der sichtbare, mimetische Raum ist nur ein Teil des fiktionalen Raums; er ist von erzähltem Raum umgeben. Johansen stellt das Verhältnis der Raumebenen in einem Diagramm dar, das ich hier wiedergeben möchte¹²⁹:



Raumsemantisch bedeutsam ist die Interaktion der verschiedenen Raumebenen – sei es, wenn beispielsweise mimetischer und imaginierter Raum übereinander gelagert sind und in Verbindung stehen oder wenn mimetischer und erzählter Raum – auf topographischer und/oder inhaltlicher Ebene – besonders weit auseinander liegen. Die Gleichzeitigkeit von verschiedenen Raumebenen ermöglicht eine vielschichtige Semantisierung des fiktionalen Raums. Die Figuren, auch wenn faktisch im mimetischen Raum verortet, bewegen sich zwischen den diegetischen Räumen; mimetische und mentale Räume sind stets vermischt. Johansen fasst am Ende seines Aufsatzes zusammen:

Ibsen's protagonists are never just present on the mimetic space of stage, the space that represents physical space, reality. For them physical space always becomes an extension of their own mental spaces, and meaningful only in the relation to their memories and fantasies, or rather to their blending.¹³⁰

Dies lässt sich meines Erachtens auf menschliches Raumerleben im Allgemeinen übertragen. Der uns umgebende Raum kann nie objektiver, ontologischer Raum sein; er wird vielmehr durch das Bewusstsein erschaffen. Dieser Umstand und die Kenntnisse der Theaterkonventionen lassen das Publikum auch den mimetischen Bühnenraum als ästhetisches und funktionales Element des Dramas rezipieren.

Grundlage, Bezugspunkt und damit Resonanzboden für den diegetischen Raum ist immer der Bühnenraum; hier also der im Nebentext etablierte, ‚objektive‘ Raum, der in der Logik des Dramas für alle (Figuren und Publikum) sichtbar und identisch ist.¹³¹ Im Zusammentreffen

¹²⁸ Ebd., S. 134.

¹²⁹ Vgl. ebd., S. 133.

¹³⁰ Ebd., S. 147.

¹³¹ Johansen scheint die untersuchten Dramen selbstverständlich als Lesetexte zu behandeln, denn er geht auf die Problematik des mimetischen Raums, „right there for the audience to see“, nicht ein, ebd., S. 134.

beider Raumebenen, der mimetischen und der diegetischen, entsteht neue und variable Bedeutung, und der scheinbar objektive Bühnenraum wird mehr als nur Schauplatz der Handlung. Im Hinblick auf den mimetischen Raum sind auch die räumlichen Relationen innerhalb eines Schauplatzes sowie die Relationen zwischen verschiedenen Schauplätzen des Dramas von Bedeutung. Ebenso aufschlussreich sind Verortung und Bewegung der Figuren im Raum, ihr Einhalten oder Überschreiten räumlicher Grenzen.

Ibsens naturalistische Gesellschaftsdramen zeichnen sich durch ausführliche Bühnenanweisungen aus, die einen möglichst wirklichkeitsgetreuen Raum mit großer Detailfülle konstruieren. Diese realistische Konkretisierung des Raums stellt die typische Raumkonzeption im Drama des späten 19. Jahrhunderts dar und steht im Zusammenhang mit der poetologischen Programmatik des Naturalismus: einer größtmöglichen Annäherung der fiktiven Darstellung an die empirische Realität.¹³² Daher zeigt sich im naturalistischen Drama auch eine Tendenz zu raum-zeitlicher Geschlossenheit.¹³³ Für die Darstellung und Strukturierung von Raum sind diese Regieanweisungen von grundlegender Bedeutung, da sie aufgrund der Detailliertheit und stofflichen Dingfülle ein spezifisches Milieu kreieren, in dem sich die Figuren bewegen. Die Nennung und Anordnung von Requisiten, die Aufteilung des Raums in verschiedene Teilräume sowie die Relation zwischen Vorder- und Hintergrund machen den Raum zu einem Bedeutungsträger über seine mimetisch-illusionsbildende Funktion hinaus.

Gerade in Ibsens Gesellschaftsdramen, so ist sich die Forschung einig, wird der Raum zu einem Spiegel und zu einem Resonanzboden für die Emotionen und Konflikte der Figuren: „The consistency with which the main conflict in Ibsen’s modern prose plays seems to be based on the scenography of physical narrowness, inducing in the main characters a mostly futile longing for freedom in any sense, is striking. It may be regarded as the central common feature of his dramaturgy in these plays.“¹³⁴ Als ebenfalls charakteristisch für Ibsens Gesellschaftsdramen beschreibt Aarseth an anderer Stelle den Kontrast zwischen ‚Innen‘ und ‚Außen‘, der häufig durch die Begrenzung des Bühnenraums auf das Wohnzimmer, das jedoch Fenster und/oder Türen nach draußen oder zu anderen Räumen hat, hergestellt wird: „Grensen mellom ute og inne og måten den lar seg gjennombryste på, er en fundamental spenningsgenerator [...] i hele rekken av samtidsskuespill, selv der hvor hele handlingen er

¹³² Vgl. zu verschiedenen Raumkonzeptionen verschiedener Epochen Manfred Pfister: *Das Drama. Theorie und Analyse*. Erw. u. bibliogr. aktualisierter Nachdr. der durchges. u. erg. Aufl. 1988. München ¹¹2001, hier S. 345-347.

¹³³ Vgl. ebd., S. 335.

¹³⁴ Asbjørn Aarseth: „Freedom and the Ibsen Stage“. In: *Foreign Literature Studies/Wai Guo Wen Xue Yan Jiu* 115/5 (2005), S. 31-36, hier S. 36.

flyttet utomhus [...]“¹³⁵ In *Fruen fra havet* ist (fast) die ganze Handlung ‚nach draußen‘ verlegt; das Verhältnis von ‚Innen‘ und ‚Außen‘, von ‚Enge‘ und ‚Weite‘, das im Kontrast zwischen Dorf und Meer, Bühnenraum und Raum *off stage* sowie durch schauplatzinterne Grenzen entsteht, ist gerade hier von zentraler Bedeutung.

4.1 *Her inde, der ude* – Raumstruktur

Titel und Ortsangabe

Schon der Titel des Dramas, „Fruen fra havet“, verweist mit dem Meer auf einen Raum mit langer literarischer und raumsemantischer Tradition. In der Formulierung wird zudem auf die Meerfrau, norwegisch „havfruen“, angespielt – ein literarisches Motiv, das naturgemäß eng mit dem Meer verknüpft ist und ebenfalls eine lange literarische, von einer starken Raumsemantik geprägte Tradition aufweisen kann. Dieser Effekt ist kein Zufall: Ibsen hatte in einem Entwurf des Dramas noch „Havfruen“ als Titel für das Stück vorgesehen.¹³⁶ Tatsächlich trägt, wie im Laufe der Arbeit deutlich geworden sein sollte, fast jedes literarische Werk, das sich mit Meermännern und Meerfrauen befasst, das Motiv im Titel. Dass Ibsen diese Tradition aufgreift, mit der Umformulierung von „Havfruen“ zu „Fruen fra havet“ jedoch bewusst unterläuft, ist bemerkenswert und wird in der weiteren Analyse Beachtung finden. Laut Manfred Pfister bietet der Dramentitel „[...] [g]emäß der rhetorischen Konvention, daß ein Titel auf ein zentrales Moment des folgenden Textes verweist, wichtige Vorinformationen, die die Rezeption bestimmen.“¹³⁷ Mit dem Titel „Havfruen“ würden zunächst vor allem literarisch geprägte Vorstellungen der Meerfrau anzitiert, am prominentesten wohl Andersens kleine Meerfrau. Der endgültige Titel bietet sich für komplexere Deutungsmöglichkeiten an: Durch das Wortspiel erhält der Titel einerseits eine Uneindeutigkeit, die offen lässt, ob die Protagonistin des Stückes Mensch oder Meerwesen ist. Die Formulierung „Fruen fra havet“ nimmt zudem einen Ortswechsel der Hauptfigur vorweg, und deutet an, dass darin ein zentrales Konfliktmoment liegt. Der Titel impliziert einen zweiten Raum, der dem Meer gegenübersteht und von diesem getrennt ist. In die Formulierung „fra havet“ ist mit dem lokaldeiktischen Ausdruck „fra“ schon Bewegung, Richtung und Perspektive eingeschrieben. Mit dem Verweis auf die Herkunft der im Titel genannten Frau vom Meer wird eine Verbindung von Raum und Figur etabliert; gleichzeitig

¹³⁵ Asbjørn Aarseth: Ibsens samtidsskuespill. En studie i glasskapets dramaturgi. Oslo 1999, S. 21-22; vgl. auch Aarseth 2005, S. 34.

¹³⁶ Vgl. Vigdis Ystad (Hg.): Henrik Ibsens Skrifter [HIS]. Bd. 8. Innledninger og kommentarer. Oslo 2009, S. 497.

¹³⁷ Pfister 2001, S. 69.

wird die Bewegung dieser Figur weg von ihrem ‚Ursprungsraum‘ in einen anderen angedeutet. In diesem anderen Raum liegt das perspektivische Zentrum des im Titel konstruierten Raums, von dem aus ‚gesehen‘ wird. So entsteht ein implizites ‚Hier‘, von dem das Meer als ‚anderer‘ Raum abgegrenzt wird. Dies bedeutet zugleich, dass im Raum ‚Hier‘ die geltende semantische Ordnung der fiktionalen Welt repräsentiert ist, die es ermöglicht – und erfordert –, Figuren und Orte, die in irgendeiner Form nicht dieser Ordnung entsprechen, als anders oder fremd zu markieren. Das ‚Hier‘ als Gegenüber des Meeres wird – begünstigt noch durch das auch im endgültigen Titel gegenwärtige Motiv der Meerfrau – von den durch kulturelles Wissen und literarische Traditionen geprägten Rezipierenden mit ‚Land‘ gleichgesetzt. So wird schon durch den Titel eine Erwartungshaltung an den Text evoziert, die ‚Meer‘ und ‚Land‘ als die klassischen räumlichen Oppositionen literarischer Texte mit dem Motiv der Meerwesen und die dort verhandelten semantischen Oppositionen aufruft.

Nachdem der Dramentitel mit seiner Mehrdeutigkeit und den räumlichen Implikationen Vorstellungen und Erwartungen im Hinblick auf Thema und Konflikt des Dramas geweckt hat, verortet die Angabe zum Schauplatz der Handlung unter der Liste der *dramatis personae* diese im konkreten Raum: „Handlingen foregår ved sommertid i en liden fjordby i det nordlige Norge“ (290). Bereits vor der den ersten Akt einleitenden Regieanweisung, der das Setting des Dramas detailliert beschreibt, wird hier eine knappe und grobe geographische Verortung des Geschehens vorgenommen. Dabei folgt auf die Angabe der Jahreszeit – „ved sommertid“ – der nähere räumliche Rahmen – „en liden fjordby“ – und schließlich die geographische Verortung – „i det nordlige Norge“. Die explizite Erwähnung der Sommerzeit stellt eine Verbindung zu den in der Figurenliste genannten Touristen und Sommergästen her und macht das kleine Fjorddorf somit zu einem Ferien- oder Ausflugsziel während der Reisesaison. Die Angabe zum Schauplatz des Dramas ist wertneutral; im Zusammenhang mit der Jahreszeit, den Reisenden und den Assoziationen zum Wort Fjord (Wasser, Berge, Abgeschiedenheit) entsteht jedoch das Bild einer idyllischen Szenerie.

Im Gegensatz zu anderen Beispielen der Gesellschaftsdramen Ibsens, wird in dieser Kurzangabe zum Handlungsort die landschaftliche Einbettung des Schauplatzes betont und nicht ein konkreter Raum, wie dies zum Beispiel in *Hedda Gabler* (1890)¹³⁸ („Handlingen foregår i Tesmans villa [...]“ (S. 338)), in *Et dukkehjem* (1879)¹³⁹ („Handlingen foregår i Helmers bolig“ (S. 60)) oder in *Vildanden* (1884)¹⁴⁰ („Første akt foregår hos grosserer Werle [...]“ (S. 192)) der Fall ist. Dies verweist schon auf die besondere Bedeutung der umgebenden

¹³⁸ Henrik Ibsen: „Hedda Gabler“ (1890). In: ders.: Samlede Verker 1877-1899. Bd. 3. Oslo 2003, S. 337-380, hier S. 338.

¹³⁹ Henrik Ibsen: „Et dukkehjem“ (1879). In: ebd., S. 59-99, hier S. 60.

¹⁴⁰ Henrik Ibsen: „Vildanden“ (1884). In: ebd., S. 191-242, hier S. 192.

Landschaft als Bedeutungsträger in *Fruen fra havet*. Als Beispiel für eine ähnliche Verortung im Raum kann hier *Gengangere* (1881) genannt werden: „Handlingen foregår på FRU ALVINGS landejendom ved en stor fjord i vestlige Norge“ (S. 102). Auch hier ist die umgebende Landschaft Bedeutungsträger im Stück.¹⁴¹

Fruen fra havet ist neben *John Gabriel Borkman* (1896) das einzige Stück Ibsens, das eine Angabe zur Jahreszeit enthält, in der die Handlung spielt.¹⁴² Es spielt „ved sommertid“; im Sommer ist das kleine Fjorddorf zugänglich für fremde Menschen (Touristen und Sommergäste sind Teil des Figureninventars), die restliche Zeit des Jahres ist es von der Außenwelt abgeschnitten, wie die spätere Aussage Ballesteds im Hinblick auf das letzte Dampfschiff der Saison andeutet: „Nu går snart den glade sommertid til ende. Snart er alle sunde lukket, som det heder i sørgespillet.“¹⁴³ (326). In dieser Aussage wird der Sommer dem Winter, der offene Raum dem verschlossenen und die Freude der Trauer gegenübergestellt. Auf diese Weise wird mit der Zeitangabe „ved sommertid“ auch eine Aussage über den Raum gemacht: Er ist nur über bestimmte Wege – nämlich vom Meer kommend über den Fjord – und nur temporär zugänglich.

Neben dem Titel und der Angabe zur geographischen Verortung des Dramas betonen die Touristen, die Sommergäste und „der Fremde“ in der Figurenliste das Thema Raum. Darüber hinaus haben vier weitere Namen räumlichen Bezug: Wangel ist *distriktslæge*, die Namen Ballested, Arnholm und Lyngstrand sind etymologisch auf Ortsnamen zurückzuführen, was in den Endungen noch immer sichtbar ist. *Holm* und *strand* sind zudem Grenzorte zwischen Land und Wasser.¹⁴⁴ Mit dieser Betonung von Raum im Zusammenspiel mit den Themen Reise und Fremdheit wird die Frage nach der Zugehörigkeit zu einem bestimmten Raum aufgeworfen, nach Bedingungen und Kriterien für Zugehörigkeit und Fremdheit. Ballested thematisiert dies durch das gesamte Stück hindurch auf komödiantische Art mit seiner These, dass der Mensch sich an jedem Ort „akklimatisieren“ könne.

¹⁴¹ Henrik Ibsen: „Gengangere“ (1881). In: ebd., S. 101-136, hier S. 102. In den Bühnenanweisungen zum ersten Akt heißt es bedeutungsschwanger: „Gennem glasvæggen skimtes et dystert fjordlandskab, sløret af en jævn regn“ (S. 103). Neben der dunklen, gedrückten Stimmung verweist der „Schleier des Regens“ auf ein zentrales Thema des Stückes: das Verschleiern von Geheimnissen.

¹⁴² In *John Gabriel Borkman* heißt es: „Handlingen foregår en vinteraften [...]“ (Henrik Ibsen: „John Gabriel Borkman“ (1896). In: ders.: Samlede Verker 1877-1899. Bd. 3. Oslo 2003, S. 459-497, hier S. 460.)

¹⁴³ Diese Aussage ist doppeldeutig und lässt sich auch als Vorausdeutung auf die an dieser Stelle des Dramas bevorstehende Konfrontation Ellidas mit dem Fremden lesen. Ballested zitiert in dieser Aussage gleich zwei literarische Intertexte an: „Snart er alle sunde lukket“ stammt aus Adam Oehlenschlägers *Hakon Jarl* (1849); dessen Quelle ist wiederum die *Olav Tryggvasons saga* in der *Heimskringla* (ca. 1230). „Nå går snart den glade sommertid til ende“ ist ein Zitat aus Friedrich Schillers *Don Carlos* (1830) in norwegischer Übersetzung. Vgl. dazu HIS, S. 555.

¹⁴⁴ Für eine weitergehende Interpretation der Namen, die meiner Ansicht nach jedoch weder überzeugt noch erhellend für das Stück ist, siehe Rolf Fjelde: „The Lady from the Sea. Ibsen's Positive World-View in a Topographic Figure“. In: *Modern Drama* 4 (1978), S. 379-391, hier S. 385.

Schon vor der einleitenden Bühnenanweisung zum ersten Akt zeigt sich der fiktionale Raum des Stückes durch die Nebentexte als ein Konstrukt, das sich einerseits aus geographischen und jahreszeitlichen Angaben sowie dem Figureninventar, andererseits aus Assoziationen und Erwartungen, die der Titel weckt, zusammensetzt. So werden zentrale Themen des Stückes – Fremdheit und Zugehörigkeit – angedeutet, und die Bedeutungszuschreibungen seitens der Rezipierenden zu Schauplätzen und Figuren beeinflusst.

Mimetischer Raum

Die einführende Regieanweisung des ersten Akts ist dreigeteilt und beschreibt zunächst den fiktionalen Raum des Dramas sowie Temperatur und Tageszeit:

FØRSTE AKT

Doktor Wangels hus med stor overbygget veranda til venstre. Have foran og omkring. Nedenfor verandaen en flagstang. Til højre i haven en løvhytte med bord og stole. Hækkegærde med en liden indgangsdør i baggrunden. Bag gærdet en vej langs stranden. Allé ved vejen. Mellem træerne ses fjorden og høje fjeldrækker og tinder i det fjerne. Det er en varm og strålende sommermorgen. (291)

Es fällt auf, dass das hier beschriebene Panorama wie ein Landschaftsgemälde komponiert ist: Der Blick wird vom Vordergrund mit Wangels Haus und dem Garten zum Hintergrund geführt und gleitet dabei über die Hecke, den Weg, die Allee, den Fjord und die Bergketten schließlich zu den Gipfeln in der Ferne. Hier kommt Andersens ebenfalls wie ein Gemälde gestaltetes Panorama in den Sinn, das die kleine Meerfrau erblickt, nachdem sie den Prinzen vor dem Ertrinken gerettet und an den Strand gebracht hat. Wie in der Gegenperspektive zu Ibsens Bühnenbild sieht die Meerfrau Strand, Bäume, einen Garten, ein Haus und hohe Berge mit schneebedeckten Gipfeln vom Wasser aus.¹⁴⁵

Als grundlegendes Merkmal des bei Ibsen beschriebenen Raums zeigt sich die Einteilung in ein ‚Innen‘ und ein ‚Außen‘. Der Garten der Familie Wangel macht als optischer Mittelpunkt des dargestellten Raums den Schauplatz der Handlung aus. Das Haus mit Veranda, der Flaggenmast und das Gartenhäuschen („løvhytte“) befinden sich innerhalb des Gartens, der durch einen Zaun von der Umgebung abgetrennt ist. Der Gartenzaun teilt den Raum auf diese Weise in Innen- und Außenraum und stellt eine topographische Grenze zwischen ihnen dar. Außerhalb dieser Grenze befinden sich der Weg, die Bäume, der Strand, der Fjord und die Berge.

Sowohl Innen- als auch Außenraum der ersten Bühnenanweisung sind in sich nach einem jeweils eigenen Prinzip strukturiert. Für Letzteren ist die Relation zwischen Nähe und Distanz strukturierendes Merkmal. Der Weg grenzt unmittelbar an den Garten und verläuft zwischen

¹⁴⁵ Vgl. Kapitel 3.1, S. 40.

diesem und dem Strand. Erst dahinter – und nur durch die Baumreihe wie durch einen zusätzlichen Zaun sichtbar – liegen der Fjord und schließlich Berge und Gipfel „i det fjerne“. Die Allee erzeugt durch die Möglichkeit des ‚Hindurchschauens‘ den Effekt eines Fensters („Mellem træerne ses fjorden (...)“) und verweist so erneut auf den Gegensatz von Innen und Außen; gleichzeitig wird der Fjord vom direkten Schauplatz des Stückes distanziert. Die Binnenstruktur des Innenraums ergibt sich aus der Anordnung der Gebäude innerhalb des Gartens: Doktor Wangels Haus mit Veranda und Flaggenmast befindet sich *links*, das Gartenhäuschen mit Tisch und Stühlen *rechts* im Garten. Die beiden Gebäude sind einander gegenüber angeordnet, gleichzeitig wird jedoch eine klare Hierarchie zwischen ihnen etabliert: Wangels Haus wird zuerst im Text genannt und fungiert dadurch als Ausgangspunkt der Raumwahrnehmung; alle anderen Elemente werden relational dazu angeordnet. Die Lokaladverbien der folgenden Beschreibung markieren zudem die Position des Hauses in der Mitte des Innenraums: „Have foran og omkring“ – es bildet den topographischen Mittelpunkt des fiktionalen Raums. Die Zuordnung des Hauses zu Doktor Wangel („Doktor Wangels hus“) bringt durch die Nennung des männlichen Familienoberhauptes die ebenfalls hierarchisch angeordneten Figuren der Liste der *dramatis personae* in Relation zum Schauplatz. Zudem wird der Flaggenmast, Symbol von Besitz, Sesshaftigkeit, Kultur, Zivilisation und Identität, räumlich dem Haus zugeordnet („Nedenfor verandaen en flagstang“).

Die erste den fiktionalen Raum des Textes betreffende Regieanweisung etabliert auf diese Weise eine Raumstruktur, die durch drei räumliche Relationen gekennzeichnet ist: Innen und Außen, Nähe und Distanz sowie rechts und links. Zudem erhält der Raum durch den Gartenzaun eine sichtbare Grenze, die ihn in zwei Teilräume gliedert. Die Nennung einer „liden indgangsdør i baggrunden“ betont nicht nur ebendiese Grenze, sondern antizipiert zudem ihre Überschreitung. Vor allem ist hier jedoch eine Reglementierung der Bewegung im Raum in den Text eingeschrieben, die eine regelkonforme – durch die Gartentür – oder regelwidrige Figurenbewegung – über den Zaun – ermöglicht. Der Raum selbst ist statisch, was durch die strenge, an ein Landschaftsgemälde erinnernde Komposition mit Vorder-, Mittel- und Hintergrund betont wird.

Während der Garten in drei der fünf Akte Schauplatz der Handlung ist¹⁴⁶, bildet der Raum hinter dem Gartenzaun den räumlichen Rahmen des Dramas. Die Bedeutsamkeit dieser umgebenden Landschaft aus Fjord und Bergketten zeigt sich in den wiederholten, fast

¹⁴⁶ Akt zwei spielt auf einer kleinen Anhöhe hinter dem Ort, die den Namen „Udsigten“ trägt. Der Schauplatz des vierten Aktes ist die „havestue“ (eine Art Wintergarten) in Wangels Haus; der umgebende Garten ist jedoch durch die Glastüren sichtbar.

wortgleichen Aktualisierungen dieses Rahmens in den den jeweiligen Akten vorangestellten Regieanweisungen. So heißt es im ersten Akt: „Mellem træerne ses fjorden og høje fjeldrækker og tinder i det fjerne“ (291); im zweiten Akt: „Dybt nede i baggrunden ses den ydre fjord med øer og fremspringende næs. (...) Gulrødt skær i luften og over fjeldtinderne langt ude i det fjerne“ (302); und im dritten Akt: „Længst tilbage fjeldrækkerne og tinderne hinsides fjorden“ (310). Die Einbettung des Schauplatzes in diese Landschaft und der so entstehende Kontrast zwischen einem abgeschlossenen, besiedelten Raum und einem Raum der Weite und Ferne sind zentral für die Raumstruktur des Stückes.

Asbjørn Aarseth zeigt, dass der implizite Gegensatz zwischen Enge und Weite sowie zwischen Schatten und Licht im ersten Entwurf zu *Fruen fra havet*, datiert auf den 5. Juni 1888, schon in der ersten Bühnenanweisung den Raum dominiert.¹⁴⁷ Dort wurde ein Schauplatz an der Küste beschrieben: „*Iste akt. – Det lille anløbssted for turistdamperne. [...] Høje, bratte, skyggende fjelde omkring. Frit, åbent hav ses ikke. Bare den bugtede fjord. [...]*“¹⁴⁸ Die endgültige Version setzt mit dem räumlichen Fokus auf Wangels Haus und Garten, eingebettet in eine idyllisch anmutende Szenerie aus Fjord und Bergen, den thematischen Fokus auf die Familie Wangel und die Ehe von Ellida und Wangel. Der Eindruck eines geschlossenen, einengenden Raums drängt sich nicht auf gleiche Weise auf wie in der ersten Version und wird stattdessen – im Kontrast zur beschriebenen Idylle – zu einem Ausdruck von Ellidas subjektiver, als psychisch krank markierter Wahrnehmung des Raums.

In der räumlichen Strukturierung in einen Innen- und einen Außenraum ist schon die grundlegende semantische Ordnung des Dramas angelegt, auf die immer wieder in dem Gegensatz zwischen „her inde“ und „der ude“ rekurriert wird. Wie die Analyse zeigen wird, steht der Innenraum, der umzäunte Garten mit Haus und Flaggenmast, für die Werte und Normen von Gesellschaft, Familie und Ehe. Der komplementäre Raum – die Welt außerhalb des Gartenzauns – konnotiert entsprechend einen Bereich außerhalb der dominanten sozialen Ordnung, in dem andere Regeln gelten. Das Raummodell ist jedoch mehrfach kodiert und repräsentiert, je nach subjektiver Raumwahrnehmung der Figuren, verschiedene Bedeutungssysteme. So stehen die Räume ‚her inde‘ und ‚der ude‘ nicht nur für einen Raum innerhalb und einen Raum außerhalb sozialer Gemeinschaft, sondern – je nach Figurenperspektive – auch für einen Raum der Gegenwart und der Vergangenheit, der Sicherheit und der Gefahr, der Gefangenschaft und der Freiheit, des Zwangs und der Wahlmöglichkeiten, der Unmündigkeit und der Mündigkeit. Diese verschiedenen Bedeutungssysteme sind nicht schon in die

¹⁴⁷ Vgl. Aarseth 1999, S. 179.

¹⁴⁸ Henrik Ibsen: „Fruen fra havet“. In: ders.: Samlede verker. Bd. 11. Hg. v. Francis Bull. Oslo 1934, S. 162.

einleitende Regieanweisung eingeschrieben. Sie werden jedoch auf Grundlage der hier etablierten Raumstruktur – der Opposition zwischen Innen und Außen, zwischen dem Abgeschlossenen, Eingeäunten und dem Offenen, Weiten – im Laufe des Stückes durch die figurenperspektivische Subjektivierung der Räume realisiert. Die Raumstruktur wird so zum Modell, das mit der jeweiligen Wahrnehmung der fiktionalen Welt gefüllt wird. Die Bewertung des mimetischen Raums durch die Figuren und die Überblendung von mimetischen und imaginierten Räumen lassen den Schauplatz mehrdeutig werden, wodurch unterschiedliche Aspekte und Facetten des Konflikts gezeigt und verhandelt werden können.

Es wird jedoch auch sehr schnell deutlich, dass diese starre und dualistisch anmutende Raumordnung, die in der Struktur des mimetischen Raums angelegt ist, von den verschiedenen räumlichen Ebenen, mit denen das Stück arbeitet, unterlaufen wird und so die Grenzen zwischen Innen und Außen ständig verschoben werden und letztendlich jeder Raum zum Grenzraum werden kann.

Lotman nennt dies „Polyphonie der Räume“, die im Gegensatz zur grundlegendsten Raumstruktur eines Textes, in der der Raum in zwei Teile geteilt ist und jede Figur zu einem Teilraum gehört, eine komplexere räumliche Strukturierung und Semantisierung bedeutet.¹⁴⁹ Nicht nur gehören Figuren hier verschiedenen Räumen an, auch ist die fiktionale Welt für jede Figur unterschiedlich aufgeteilt. So kann der Text mit verschiedenen Arten der Raumaufteilung und der Bedeutungszuschreibung spielen.

Zwar ist der Garten Hauptschauplatz des Dramas, doch finden zwischen allen Akten (bis auf den Wechsel vom ersten zum zweiten Akt) Ortswechsel innerhalb des Gartens statt. Nur zwei Akte, der dritte und der fünfte, spielen am selben Ort. Von einer Einheit des Ortes, wie es typisch für naturalistische Dramen ist, kann hier also nicht gesprochen werden. In *Fruen fra havet* finden laut Asbjørn Aarseth zudem mehr Ortswechsel statt, als in allen anderen Gesellschaftsdramen Ibsens.¹⁵⁰ Nur im zweiten Akt verlässt die Handlung dabei den Garten: Von dem Hügel mit dem bezeichnenden Namen „Udsigten“ sind, wie im ersten Akt, Fjord und Gipfel in der Ferne zu sehen, das offene Meer jedoch nicht, worauf explizit verwiesen wird: „Det åbne hav ses ikke“ (302). Hier wird im Nebentext eine Unterscheidung zwischen Fjord und offenem Meer gemacht, die in Bezug auf Ellidas Raumwahrnehmung von Bedeutung ist, wie die Analyse zeigen wird.

Die Handlung des dritten und fünften Aktes ist in einem abgelegenen Teil des Gartens angesiedelt, der in der Bühnenanweisung zu Akt drei beschrieben wird:

¹⁴⁹ Vgl. Lotman 1972, S. 328-329.

¹⁵⁰ Vgl. Aarseth 1999, S. 179.

En afsides liggende del af DOKTOR WANGELS have. Stedet er fugtigt, sumpigt og overskygget af store gamle træer. Til højre ses bredden af en skimlet dam. Et lavt åbent gærde skiller haven fra fodstien og fjorden i baggrunden. Længst tilbage fjeldrækkerne og tinderne hinsides fjorden. Det er sen eftermiddag, henimod aften. (310)

Die Beschreibung dieses Gartenteils steht in auffälligem Kontrast zu dem idyllischen Landschaftspanorama des ersten Aktes und dem dort geschilderten Garten. Wieder wird der trennende Zaun explizit erwähnt, hier ist er jedoch niedrig und offen; es gibt keine offizielle Tür. Dies deutet darauf hin, dass der Garten, der Innenraum, hier eine Öffnung zur Außenwelt hat und nicht auf gleiche Weise reguliert und umgrenzt ist, wie der vordere Teil – hier herrschen andere Regeln. Auch von diesem Schauplatz sind Fjord und Gipfel im Hintergrund zu sehen.

Der vierte Akt spielt in Wangels „havestue“. Es ist der einzige Akt im geschlossenen Raum, der Garten ist jedoch durch eine geöffnete Glastür zur Veranda hin zu sehen. Hier fällt die Schilderung der üppigen Blumen und Pflanzenpracht im Zimmer auf: „længere tilbage en stor blomsteropsats. [...] På bordet en blomstrende rosentræ og andre potteplanter omkring“ (317).

Die erste Regieanweisung bietet die ausführlichste Beschreibung des gesamten sichtbaren fiktionalen Raums. Sie etabliert die grundlegende Raumstruktur des Dramas, in die alle weiteren Teilräume und Schauplätze eingefügt werden. Die in ähnlichem Wortlaut zu Beginn von vier der fünf Akte wiederholte Nennung des Fjordes und der Berggipfel im Hintergrund fällt dabei genauso auf wie der abgelegene liegende, schimmelige Teich, der aus den weiteren Ortsbeschreibungen heraussticht und zweimal Schauplatz der Handlung ist. Nur ein Raum wird explizit genannt, der *nicht* zu sehen ist: das Meer. Von allen Schauplätzen aus, außer aus der *havestue*, ist der Fjord, nicht aber das Meer zu sehen. Neben dem Garten haben demnach drei Gewässer eine prominente Stellung im fiktionalen Raum: der Fjord als ständiger Hintergrund des Schauplatzes, der Karpfenteich aufgrund seiner versteckten Lage und des atmosphärischen Kontrasts zu den anderen Orten und das Meer als Raum des *off stage*, dessen Bedeutung gerade durch die Betonung seiner Abwesenheit hervorgehoben wird.

Die in der ersten Regieanweisung etablierte Ordnung mit einem Innen- und einem Außenraum, zwischen denen eine deutliche Grenze verläuft, wird durch die Teilräume, die in den folgenden Akten die Schauplätze bilden, erweitert und unterlaufen. So wird in Akt zwei („oppe på ‚Udsigten‘“) mit der Erwähnung des nicht sichtbaren Meeres die Relation zwischen Schauplatz und *off stage* betont, wodurch das Meer zum Außenraum, Fjorddorf und Fjord dagegen zu einem abgeschlossenen Innenraum werden. Akt drei verweist mit dem

Karpfenteich auf einen verborgenen, im Inneren des Gartens gelegenen Raum. Dieser Teil des Gartens ist nicht durch einen geschlossenen Zaun mit Tür von der Außenwelt abgetrennt, sondern steht offen. So bildet der abgelegene, sumpfig-dunkle Teil des Gartens einen Parallelraum zum hellen, ‚offiziellen‘ Teil. In diesem Bereich des Gartens werden Grenzen aufgehoben; er wird selbst zur Grenzzone.

4.2 Ellida – *Fruen fra havet und havfruen*

Dramatischer Auftakt

Der Dialog zwischen Lyngstrand und Ballested über dessen unvollendetes Gemälde bildet den dramatischen Auftakt des Stückes. In der zweiten Szene des ersten Aktes nähert sich Lyngstrand dem Garten vom Weg aus, bleibt vor dem Zaun stehen und spricht Ballested an:

LYNGSTRAND. De er visst maler, De.

BALLESTED. Ja, begribeligvis. Skulde jeg ikke være maler også?

LYNGSTRAND. Jo, jeg kan se det. – Måtte jeg ikke få lov at komme lidt indenfor?

BALLESTED. Vil De kanske ind og se på?

LYNGSTRAND. Ja, det vilde jeg så svært gerne.

BALLESTED. Å, der er ikke noget betydeligt at se endnu. Men vær så artig. Trød De kun nærmere.

LYNGSTRAND. Mange tak. (han kommer ind gennem havedøren.) (291)

Lyngstrand übernimmt hier die Rolle des Publikums, das sich dem Bühnengeschehen von außen nähert und nun ‚hineingelassen‘ werden – zuschauen – möchte. Ballesteds Rückfrage „Vil De kanske ind og se på?“ ist daher gleichzeitig an Lyngstrand und das Publikum gerichtet. Sein vermeintlich bescheidenes „Å, der er ikke noget betydeligt at se endnu“ lässt zudem das genaue Gegenteil des Gesagten vermuten und erhöht die Spannung. Er eröffnet somit nicht nur Lyngstrand Eintritt in den Garten, sondern lädt auf diese Weise auch die Rezipierenden ein, das Geschehen auf der Bühne zu verfolgen. Ballested hat somit die Funktion, die Rezipierenden in das Stück einzuführen und ihnen den fiktionalen Raum zu erschließen – so, wie er auch die Touristen im zweiten Akt durch die Landschaft führt: „BALLESTED (*peger opad med stokken*). Sehen Sie, meine Herrschaften, – dort borte liegt eine andere højde. Das willen wir også besteigen und so herunter – (*han fortsætter på engelsk og fører selskabet ud til venstre.*)“ (S. 302). Zu Beginn des fünften Aktes kündigt Ballested schließlich mit dem Ende der Reisezeit auch das Ende des sommerlichen Spektakels im Fjorddorf an, bei dem nicht nur Lyngstrand und die Touristen, sondern auch die Rezipierenden zuschauen konnten. Der Zugang zum fiktionalen Raum schließt sich, womit auch das Drama endet: „Ak ja, ak ja! Nu går snart den glade sommertid til ende. Snart er alle sunde lukket, som det heder i sørgespillet“ (326). In der Schlusszene des Aktes wiederholt er: „Snart er alle sunde lukket, som digteren siger“ (334).

Der Beginn des dramatischen Auftakts erfüllt also die Funktion, die Aufmerksamkeit der Rezipierenden zu wecken und einen Zugang zum Stück – auf inhaltlicher (durch das Gemälde, das im Anschluss beschrieben wird) und auf räumlicher Ebene (durch den Zutritt zum Garten) – zu öffnen.

Mit Lyngstrands Eintritt durch die Gartentür wird der Garten auch auf der Ebene des fiktionalen Raums zur Bühne; die Auf- und Abtritte der Figuren erfolgen durch die Tür im Gartenzaun, die zum Bühnenaufgang wird. Anschließend erläutert Ballested Lyngstrand sein Gemälde:

BALLESTED (*maler*). Det er fjorden der inde mellem øerne, som jeg holder på med.

LYNGSTRAND. Jeg ser det, ja.

BALLESTED. Men figuren mangler endnu. Her i byen er der ikke en model at opdrive.

LYNGSTRAND. Skal der være en figur også?

BALLESTED. Ja. Inde ved skæret her i forgrunden skal der ligge en halvdød havfrue.

LYNGSTRAND. Hvorfor skal hun være halvdød?

BALLESTED. Hun har forvildet sig ind fra havet og kan ikke finde ud igen. Og så ligger hun her og omkommer i brakvandet, forstår De.

LYNGSTRAND. Nå, således.

BALLESTED. Det var fruhen her i huset, som satte mig på tanken at male sligt noget.

LYNGSTRAND. Hvad vil De kalde det billede, når det blir færdigt?

BALLESTED. Jeg agter at kalde det ‚havfruens ende‘.

LYNGSTRAND. Det passer bra’. – De kan visst få noget godt ud af dette her. (291)

An dieser Stelle wird Ellida explizit mit dem Bild der im Brackwasser des Fjordes sterbenden Meerfrau verbunden, die nicht mehr hinaus ins Meer findet. Ellida hat Ballested zu diesem Motiv inspiriert; er kann die Meerfrau jedoch nicht malen, da er kein passendes Modell in der Stadt findet – das Gemälde bleibt ein Landschaftsbild ohne Figur. Diese Verknüpfung von Ellida und der Meerfrau, die die Grenze zwischen Außen und Innen („*forvildet sig ind fra havet og kan ikke finde ud igen*“) überschritten hat und außerhalb ihres natürlichen Lebensraums nicht leben kann, prägt die gesamte weitere Rezeption der Figur. Alle folgenden Charakterisierungen Ellidas werden in dieses Bild eingefügt. Dass Ballested sie nicht auch als Modell verwendet, scheint ein ironischer Verweis auf Ballesteds Amateurstatus als Künstler und seine optimistische Naivität, die ihn den tatsächlichen Konflikt Ellidas, den sein Bild metaphorisch illustriert, nicht erkennen lässt. Mit der Ekphrasis von Ballesteds Gemälde als dramatischem Auftakt wird den Rezipierenden sowohl eine erste Andeutung auf den Konflikt des Stückes und eine (mögliche) Deutung desselben geliefert. Ballesteds Gemälde bildet nicht nur eine inhaltliche Folie für die Handlung des Stückes, auch auf formaler Ebene rahmt es das Drama ein: So wird Ballesteds Gemälde in der Schlusszene wieder thematisiert; diesmal stellt Ballested den Vergleich zwischen seinem Motiv und der Dramenhandlung bzw. der Meerfrau und Ellida explizit her. Dazu ausführlich in Kapitel 4.4.

Mit Ballesteds unfertigem Gemälde wird der räumliche Gegensatz zwischen Fjord und Meer etabliert und in den in der ersten Regieanweisung angelegten Gegensatz zwischen Innen

und Außen integriert. Dies prägt die weitere Rezeption des fiktionalen Raums: Wann immer in der Figurenrede zwischen „her inde“ und „der ude“, dem Fjorddorf einerseits und Ellidas Geburtsort Skjoldviken andererseits, unterschieden wird, schwingt die Assoziation zur räumlichen Opposition von Fjord und Meer mit. Auf der Ebene des mimetischen Raums ist das „inde“ im umzäunten Garten, dem Schauplatz des Dramas, repräsentiert, das „ude“ in einer hinter den Berggipfeln liegenden Ferne, dem Raum *off stage*. Die Opposition von Meer und Fjord wird damit auch zum Gegensatz von Meer und Land. In dieser Raumkonstellation bildet der Fjord den Übergangsraum zwischen Meer und Land. Er bildet die zu überwindende Passage zwischen den Räumen ‚inde‘ und ‚ude‘. Das Wasser im Inneren des Fjordes ist „brakvand“, eine Mischung aus Süß- und Salzwasser, und verdeutlicht so dessen Status als Grenzraum. Die Meerfrau in Ballesteds Gemälde stirbt in diesem Wasser; sie kann weder wieder hinausfinden, noch die Grenze zwischen Wasser und Land wirklich überwinden. Ellidas Beschreibung des Fjordwassers im ersten Akt scheint sie in der Rolle der verirrtten Meerfrau zu bestätigen: „Friskt! Å Gud, her er vandet aldrig friskt. Så lunkent og så slapt. Uh! Vandet er sygt her inde i fjordene. [...] Og jeg tror det gør én syg også“ (295). Ellida wird im Fjordwasser krank, doch sie ist in dem Grenzraum, für den das Wasser steht, gefangen, wie ihr tägliches Bad zeigt („Det gør hun hver eneste dag i denne tid. Hvad slags vejr det så er“ (295)). Wangels Einschätzung „det at gå i sjøen, det er ligesom hennes liv og lyst“ widerspricht in eklatanter Weise Ellidas oben zitierter eigener Wahrnehmung des Fjordes. Die Diskrepanz zeugt von Wangels Fehleinschätzung der Situation.

Mit diesen räumlichen Relationen wird eine Raumvorstellung und -struktur aniziert, wie sie für Literatur, die das Motiv der Meerwesen behandelt, typisch ist: Meer und Land als gegensätzliche (Lebens-)Räume, deren Grenzen für die jeweiligen Bewohner unüberwindlich sind. Ein übertreten der Grenzen kann nicht von Dauer sein, fordert Opfer und/oder endet mit dem Tod. In dieser Hinsicht ist allerdings interessant, dass das Gemälde, so, wie es von Ballested angedacht ist, eine Momentaufnahme zeigt („en halvdød havfrue“), die *nach* der Grenzüberschreitung der Meerfrau liegt. Dies ist wiederum untypisch in der Motivtradition der Meerwesen. Wie die Arbeit zeigen konnte, steht entweder das Zusammentreffen der beiden Welten oder, wie als Neuerung bei Andersen, die Vorgeschichte und individuelle Motivation (einer) der Figuren im Vordergrund. In Ibsens Drama ist die Grenzüberschreitung bereits geschehen (Ellida hat Skjoldviken verlassen und ist mit der Heirat Wangels in das Dorf gekommen¹⁵¹); Gegenstand der Handlung ist die Situation der Figuren *nach* dieser Grenzüber-

¹⁵¹ Im Hinblick auf die später im Drama stattfindene Assoziation von Ellida und Agnete kann man von zwei vor der Dramenhandlung liegenden Grenzüberschreitungen sprechen: (1) Ellida geht eine eheähnliche Verbindung

schreitung. Ballesteds Gemälde als Teil dieses analytischen Dramas stellt daher eine strukturelle Parallele zu der Dramenform dar: So wie die Wurzeln des im Drama aufbrechenden Konfliktes in der Vergangenheit der Figuren liegen, so liegt auch die Grenzüberschreitung der Meerfrau bereits ‚vor dem Bild‘. Dass die Meerfrau ‚halbtot‘ ist, sich also in einem Zwischenstadium, einem Grenzraum (verbildlicht im Grenzraum Fjord) befindet und zudem noch gar nicht im Gemälde zu sehen ist, spiegelt die Ausgangssituation des Dramas: Der in der Vergangenheit liegende Konflikt ist schon angedeutet, der Ausgang ist jedoch noch unklar und offen. Wie Ballested haben auch die Rezipierenden schon Vorstellungen und Erwartungen, können den Ausgang jedoch noch nicht ‚sehen‘. Der ‚halbtote‘ Zustand der Meerfrau lässt auch in Bezug auf Ellidas ‚Zustand‘ die Spannung steigen.

Bewegung im Raum

Wie bereits angedeutet, verleiht das Raumarrangement des Dramas dem Garten der Wangels den Charakter einer Bühne. Schon die Anfangsszene des ersten Aktes mit Ballested und Lyngstrand hatte deutlich gemacht, dass die interessanten Dinge innerhalb des Gartens geschehen und man hineinkommen muss, um daran teilzuhaben. So fungiert die Tür im Gartenzaun als ‚Bühnenaufgang‘ und ermöglicht und ordnet so die Auf- und Abtritte der Figuren. In diesem Raumarrangement ist somit schon die (regelkonforme) Art und Weise der Überschreitung der Grenze zwischen Innen und Außen, zwischen Bühne und *off stage* vorgegeben. Der erste Akt hebt diese Figurenbewegung zwischen Innen und Außen deutlich hervor. Alle männlichen Figuren (außer Ballested, der sich bereits innerhalb des Gartens befindet) betreten den Garten durch die Gartentür. So beobachtet Lyngstrand zunächst Ballested, der im Garten der Wangels malt: „LYNGSTRAND (*udenfor ved hækken*). God morgen.“ Anschließend bittet er: „Måtte jeg ikke få lov at komme ind og se på?“ (291) und betritt anschließend den Garten: „*han kommer ind gennem havedøren*“ (291). Später verlässt er den Garten auf gleichem Wege: „*han hilser og går ud gennem havedøren*“ (293). Auch Ballested wählt diesen Weg für seinen Abtritt: „*han går med malersagerne gennem stakitdøren og videre ud til venstre*“ (292). Wangels und Arnholms erste Auftritte erfolgen ebenfalls durch die Tür im Gartenzaun: „WANGEL. Se, der har I mig igen, småpiger! (*han går ind gennem stakitdøren.*)“ (293); „OVERLÆRERER ARNHOLM [...] kommer udenfor på vejen fra venstre. Han [...] ser ind i haven, hilser venligt og går ind gennem stakitdøren“ (294).

mit dem Fremden ein (folgt dem Meermann in seine Welt); (2) Ellida sagt sich von dieser Verbindung wieder los und heiratet Wangel (kehrt zurück an Land).

Ausschließlich Ellida wird im ersten Akt entgegen dieser Ordnung eingeführt¹⁵²: „ELLIDAS STEMME (*høres udenfor i haven til højre*). Er det dig, Wangel! WANGEL (*rejser sig*). Ja, kære. (FRU ELLIDA WANGEL, *med et stort, let kastetørklæde om sig og med håret vådt, udslået over skuldrene, kommer frem mellem træerne ved løvhytten.*)“ (295). Ein beeindruckender Auftritt! Zunächst ist nur ihre Stimme zu hören, bevor sie anschließend zwischen den Bäumen des Gartens heraustritt. Alle anderen Figuren haben die Grenze zwischen Garten und Außenwelt explizit durch die Gartentür passiert; Ellida ist zunächst körperlos nur als Stimme anwesend und erscheint schließlich äußerst körperbetont im Garten, wobei unklar bleibt, auf welche Weise sie diesen betreten hat. Indem Ellida sich anders durch den Raum bewegt als die übrigen Figuren und die zeichenhafte Grenze des Gartenzauns, der zwischen Innen und Außen trennt, nicht regelkonform durch die Gartentür überschreitet, hebt die Szene ihre Sonderstellung deutlich hervor. Im Zusammenspiel mit ihrer für die damalige Zeit außergewöhnlich freizügigen, körperbetonten Bekleidung – „et stort, let kastetørklæde“ – und den offenen nassen Haaren wird die Figur als erotisch und exotisch markiert. Annegret Heitmann verweist auf die gleichzeitig ironische Markierung von Ellidas unkonventionellem Kleidercode, als Wangel Ellida und Arnholm kurz darauf mit dem Kommentar „Og så får jeg jo se at klæ’ mig lidt om“ (296) allein lässt, während Ellida über den gesamten restlichen Akt (und Lyngstrands Besuch) mit Badetuch bekleidet bleibt.¹⁵³

Bevor Ellida das erste Mal die Bühne betritt, wird sie bereits von Wangel im Gespräch mit Arnholm aufgrund ihres Naturells als gesellschaftliche Außenseiterin beschrieben und als die titelgebende „fruen fra havet“ identifiziert, einer Bezeichnung der Dorfbewohner für sie, die ihre Andersartigkeit markiert. Ihre Herkunft aus Skjoldviken, einem Leuchtturmstandort am Meer auf den stets mit „der ude“ referiert wird, hat ihr Wesen geprägt: „Den tiden der ude kan De tro har sat sine dybe mærker i hende. Folk her i byen kan slet ikke forstå det. De kalder hende ‚fruen fra havet‘“ (295). Diese explizit-figuralen Charakterisierungen in absentia, noch bevor Ellida das erste Mal die Bühne betritt, bauen eine hohe Spannung auf und überblenden, da sich die Rezipierenden noch kein eigenes Bild machen konnten, die innerhalb der Welt des Dramas ‚reale‘ Figur mit der mythischen Figur der Meerfrau, die – auch innerhalb der erzählten Welt – Motiv von Literatur und Kunst ist.

Wie zuvor gezeigt, wird Ellidas ‚Andersartigkeit‘ auch auf räumlicher Ebene markiert: Ihr Auftritt, der mit den bisherigen räumlichen Bewegungsmustern in dem zeichenhaften Raum bricht, und ihr Erscheinungsbild charakterisieren sie schließlich als Figur, die mit den

¹⁵² Hilde und Bolette, die beiden weiteren weiblichen Figuren des ersten Aktes, befinden sich bereits im Garten.

¹⁵³ Vgl. Annegret Heitmann: „Zeichen gegen Zeichen“. Henrik Ibsens ‚Fruen fra havet‘ als Semiodrama“. In: dies. (Hg.): Intermedialität im Durchbruch. Freiburg i. B. 2003, S. 173-197, hier S. 193.

geltenden Regeln und Normen im Konflikt steht. So ist es passend, dass Wangel bei Ellidas erstem Auftritt in der scherzhaften Umdeutung der Bezeichnung „fruen fra havet“ zu „havfruen“, die in Ballesteds Gemälde bereits implizite Überblendung von Ellida und Meerfrau schließlich explizit macht.

Auf diese Weise werden, schon bevor Ellida richtig in Erscheinung tritt, verschiedene Bilder der Meerfrau anzitiert und auf Ellida übertragen: In Ballesteds Gemälde ist es die tragische, sehnsuchtsvolle Meerfrau, in der Bezeichnung der Dorfbewohner zeigt sich das bedrohliche Naturwesen und Wangels „havfrue“ verweist schließlich im Zusammenspiel mit Ellidas Auftritt auf die erotische, verlockende Meerfrau.

Ballesteds Gemälde verweist deutlich auf das romantische Bild der Meerfrau, wie es Andersens Märchen *Den lille havfrue* geprägt hat. Die spezifische Darstellung einer verirrten Meerfrau hat seine Wurzeln nach Nina Alnæs jedoch in jütländischen Volkssagen aus dem 18. und 19. Jahrhunderts, in denen verirrte Meerfrauen im seichten Fjordwasser sterben müssen.¹⁵⁴ Die ebenfalls anzitierten Bilder der Meerfrau als eine Bedrohung und eine Verführerin stammen sowohl aus mittelalterlichen Quellen, als auch aus der skandinavischen Lyrik des 19. Jahrhunderts.¹⁵⁵

Das zeichenhafte Raumarrangement des ersten Aktes ist Ausdruck der Struktur der im Drama entworfenen Welt; die Figurenbewegungen innerhalb des Raums – das ‚regelkonforme‘ Betreten des Gartens durch die Tür oder eine Verletzung dieser Regel – markieren die Figuren als fremd oder zugehörig, angepasst oder unangepasst, integriert oder außenstehend.

Während Ellidas ‚Erscheinen‘ (und ‚Erscheinung‘) im Garten nur eine implizite Ordnungsverletzung darstellt, bilden die Auftritte des Fremden in Akt drei und fünf explizite und bewusste Verstöße gegen die Regeln des Raums. Er kommt und geht, indem er *über* den Zaun steigt, anstatt durch die Tür zu gehen (siehe ausführlich dazu in Kapitel 4.3, „Grenzüberschreitung und Verwandlung“). Der Fremde respektiert die Regeln des Raums nicht und setzt sich – im buchstäblichen Sinne – über sie hinweg. Er verstößt damit auch gegen die Regeln der Bühne, die ein geordnetes Auf- und Abtreten der Figuren fordert. Betrachtet man das Raumarrangement mit dem Garten als Bühne als Spiegelung der dramatischen Kommunikationssituation, wird deutlich, dass die regelwidrigen Auftritte des Fremden als Verstoß gegen die Theaterkonventionen zu lesen sind, da die Rezipierenden im Ungewissen gehalten werden, ob der Fremde eine ‚reale‘ oder eine ‚übernatürliche‘ Figur in der fiktionalen Welt ist. Herkunft, Beschreibung und Ellidas (Wahn-)Vorstellungen stellen

¹⁵⁴ Vgl. Alnæs 2003, S. 305-307; ebenso Åse 1968, S. 168-169.

¹⁵⁵ Vgl. dazu meine Ausführungen und Quellenangaben in den Fußnoten 116 und 117.

den Fremden als übernatürliches, eventuell zauberkundiges Wesen dar; dementsprechend erscheint sein plötzliches, scheinbar an keinerlei Regeln gebundenes Eindringen in den Garten unwirklich. Die Anekdote über Ibsens erboste Reaktion auf die Umbenennung der Figur des Fremden in „Ein Seemann“ – also eine Konkretisierung der Figur – bei der Aufführung des Stückes an einem Berliner Theater bestätigt die Anlage der Figur als nicht vollständig greifbar.¹⁵⁶ Ibsen spielt bei dem Fremden und Ellida ganz bewusst mit verschiedenen Identitäten (Mensch und übernatürliches Wesen bzw. Meerwesen), die den Konventionen des naturalistischen Dramas zuwiderlaufen.

Zeichenhafter Raum

Im ersten Akt werden mehrere direkte Hinweise auf Ellidas konfliktvolle Situation und Position innerhalb von Dorfgemeinschaft und Familie gegeben. In der Bezeichnung „fruen fra havet“, die die Dorfbewohner Ellida gegeben haben, wird die Vorstellung deutlich, dass der Geburtsort mit seinen spezifischen Charakteristika das Wesen der Menschen prägt. Bolette und Hilde schließen Ellida mit ihrer Geheimniskrämerei bei der Dekoration des Hauses aus dem familiären Zusammenhalt zwischen Wangel und den Töchtern aus; heimlich gedenken sie der verstorbenen ersten Ehefrau Wangels und Mutter von Bolette und Hilde. Neben den auf der Handlungsebene angesiedelten Zeichen des Konflikts, wird dieser auch auf räumlicher Ebene sichtbar. Schon Ballesteds Gemälde und Ellidas ungewöhnlicher erster Auftritt hatten ihren Status als Exotin und Außenseiterin in der fiktionalen Welt des Dramas deutlich gemacht. Darüber hinaus zeigt sich, dass das Setting selbst eine räumliche Strukturierung aufweist, die zum sichtbaren Zeichen für Ellidas Situation innerhalb der Familie Wangel wird. Es handelt sich um die Aufteilung des Gartens mit dem Haus samt Veranda zur linken und der Laube zur rechten Seite, die nun über den Figurendialog mit Bedeutung gefüllt wird – erst mit der zusätzlichen Ebene des diegetischen Raums erhält der mimetische Raum seine semantische Funktion.¹⁵⁷ Grundsätzlich erhält das Zeichen, im Gegensatz zum Symbol, seine spezifische Bedeutung erst innerhalb des Textes und behält nur in diesem Kontext seine Gültigkeit.

Der Dialog zwischen Wangel und Arnholm nach dessen Ankunft macht auf das zeichenhafte Raumarrangement aufmerksam:

WANGEL. Å ja, her er sagtens mangt og meget forandret i den tid.

ARNHOLM (*ser sig om*). Jeg syntes egentlig ikke det. Når jeg undtager, at træerne er vokset adskilligt til – og så at der er anlagt den løvhytten *der* –

WANGEL. Å nej, sådan i det ydre – (294)

¹⁵⁶ Vgl. zu dieser Anekdote Heitmann 2003, S. 185, Fußnote 20.

¹⁵⁷ Stanton-Ife nennt diesen Vorgang, „when one theatrical mode comments on another“, „metatheatrical valorization“. Anne-Marie V. Stanton-Ife: „A Woman’s Place/Female Space in Ibsen’s ‚Fruen fra havet‘“. In: *Scandinavica* 35/1 (1996), S. 29-52, hier, S. 52, vgl. auch S. 45.

Mit den Veränderungen während Arnholms gut achtjähriger Abwesenheit meint Wangel den Tod seiner ersten Frau und seine zweite Ehe mit Ellida. Arnholm sucht Bestätigung für Wangels Behauptung im Raum, in äußeren Zeichen („*ser sig om*“). Nachdem er zunächst nicht fündig wird, fällt ihm schließlich die Laube im Garten der Wangels auf. Der entsprechende Satzteil wird formal durch die Einfassung in Gedankenstriche hervorgehoben, die den Lese- und Redefluss unterbrechen. Das kursive, daher betont zu lesende, „*der*“ legt den Fokus auf den Standort der Laube. Der deiktische Ausdruck deutet auf einen in Relation zum Zentrum, zu einem gedachten „her“, entfernt liegenden Ort und nimmt so Bezug auf die im Stück wiederkehrende Aufteilung des Raumes in „her inde“ und „der ude“. Wie im Folgenden deutlich wird, wird diese Teilung in der Raumstruktur des Gartens zeichenhaft gespiegelt und reproduziert.

Schon die erste Bühnenanweisung hatte die Standorte von Laube und Veranda im Garten explizit benannt; nun wird die Zeichenhaftigkeit dieses Raumarrangements deutlich. In dem oben zitierten Dialog wird bereits angedeutet, dass in *Fruen fra havet* Konflikte und Vorstellungen – wenn auch den Figuren unbewusst – „i det ydre“ sichtbar werden, dass der fiktionale Raum des Stückes wichtiger Sinnträger ist. Wangel ist die Zeichenhaftigkeit des Raums nicht bewusst; sie ist nur für die Rezipierenden ‚sichtbar‘.

Ellida berichtet kurz darauf Arnholm, was es mit der Laube auf sich hat:

ELLIDA. Lysthuset her kaldes *mit* lysthus. For det er mig, som har lad't det indrette. Eller rettere Wangel – for min skyld.

ARNHOLM. Og her plejer De så at sidde?

ELLIDA. Ja, her sidder jeg for det meste om dagen.

ARNHOLM. Med småpigerne vel?

ELLIDA. Nej, småpigerne – de holder til på verandaen.

ARNHOLM. Og Wangel selv?

ELLIDA. Å, Wangel går så fra og til. Snart er han her hos mig og snart er han over hos børnene.

ARNHOLM. Er det Dem, som vil ha' det således?

ELLIDA. Jeg tror, at alle parter finder sig bedst ved det på den måde. Vi kan jo tale over til hverandre – når vi engang imellem synes, vi har noget at sige. (296)

Gartenhaus und Veranda bilden mit ihrer Positionierung innerhalb des Gartens das in zwei sich gegenüberstehende Parteien gegliederte Familiensystem der Wangels ab. Auf der einen Seite befindet sich Ellida, nicht integriert in die Familie und Außenseiterin im eigenen Zuhause; auf der anderen Seite Bolette und Hilde, Teil der ehemals intakten Familie, an der sie in Ritualen und Erinnerungen festhalten. Die räumliche Distanz und die gestörte bzw. fehlende Kommunikation zwischen beiden Orten machen deutlich, dass Ellida ihre Rolle als Ehefrau und Mutter nicht wahrnimmt, aber auch innerhalb dieses (räumlichen) Arrangements nicht wahrnehmen kann. Wangel versucht zwischen beiden Positionen zu vermitteln und wird, indem er zwischen Veranda und Laube hin und her pendelt, auch im bildlichen Sinne

zum Bindeglied.¹⁵⁸ Ellida hat damit einen persönlichen, klar gekennzeichneten und umgrenzten Raum sowohl im Garten („lyshuset her kaldes *mit* lysthus“), als auch am Fjord („Jeg [Lyngstrand, Anm. JM] så deres Mor dernede. Hun gik ind i sit badehus“ (293)). Beide Räume haben eher ausgrenzende und hervorhebende Wirkung, als dass sie Schutz- oder Rückzugsräume für Ellida darstellen, wie anscheinend beabsichtigt war. Denn sie hat ihr ‚Garten-Exil‘ nicht selbst gewählt: „Lysthuset her kaldes *mit* lysthus. For det er mig, som har lad’t det indrette. Eller rettere Wangel – for min skyld.“ Wangels gut gemeintes Zugeständnis an Ellidas ‚Andersartigkeit‘ stellt doch vor allem Wangels zentrale Position und seine Macht über den Innenraum – die häusliche Sphäre – heraus. Laut Karl Nikolaus Renner hat jeder (semantische) Raum eines Textes ein semantisches Zentrum, das häufig mit einem geographischen Zentrum zusammenfällt. Die im Raum vorherrschende Ordnung, also Werte, Regeln, Normen, Moralvorstellungen und Ähnliches, repräsentiert die Weltsicht des semantischen Zentrums, das zum Beispiel eine Figur oder eine Institution sein kann.¹⁵⁹ Wechselt das semantische Zentrum, so kann sich auch die Raumordnung verändern. In *Fruen fra havet* kann Wangel als semantisches Zentrum des Innenraums betrachtet werden; die dort herrschende Raumstruktur ist Ausdruck seiner Weltsicht. Räumlich wird dies durch die zentrale Position seines Hauses im Garten angezeigt, auf der Handlungsebene durch sein Verfügen über Ellidas Aufenthaltsort. Dies betrifft nicht nur die Laube, worauf an späterer Stelle noch eingegangen wird. Nicht Ellida, sondern Wangel ließ das Gartenhäuschen errichten – die in dem zeichenhaften Raum repräsentierte Ordnung entspricht seinen Vorstellungen. Dass so jedoch eine Ordnung festgeschrieben wird, die Ellida letztlich von Wangel wegtreibt – nämlich, dass sie eine Fremde im neuen Zuhause bleibt – ist nur Ellida klar:

ELLIDA. [...] Så rent rodløs er jeg i dit hus. Så rent udenfor alt sammen har jeg været lige fra første stund af.

WANGEL. Du har selv villet det således.

ELLIDA. Nej, jeg har ikke det. Jeg har hverken villet det eller ikke villet det. Jeg har bare simpelt hen ladet alting bli’ således, som jeg fandt det den dag, jeg kom. Det er dig – og ingen anden, – som har villet ha’ det således.

WANGEL. Jeg tænkte at gøre det bedste for dig.

ELLIDA. Å ja, Wangel, det véd jeg jo så godt! Men der er en gengældelse i dette. Noget, som hævner sig. For nu findes det her ingen bindende magt, – ingen støtte for mig, – ingen hjælp, – ingen dragning ind imot alt det, som skulde ha’ været vort fælles inderste eje. (327)

In der Laube erfährt Arnholm von diesem Konflikt aus Ellidas Sicht, in der „havestue“, also im Haus, aus Wangels Sicht. Wangel kommt zu der Erkenntnis: „Det var en ren forsyndelse

¹⁵⁸ Annegret Heitmann interpretiert Veranda und Gartenhaus dagegen als Übergangsräume, deren prominente Stellung im Bühnenbild auf „die Problematik des Verhältnisses von Innerem und Äußerem“ (S. 182) aufmerksam mache, das sich vor allem im Krankheitsdiskurs zeige, vgl. Heitmann 2003, S. 182-183.

¹⁵⁹ Vgl. Karl Nikolaus Renner: „Grenze und Ereignis. Weiterführende Überlegungen zum Ereigniskonzept vom J. M. Lotman“. In: Gustav Frank, Wolfgang Lukas (Hg.): Norm – Grenze – Abweichung. Kultursemiotische Studien zu Literatur, Medien und Wirtschaft. Passau 2004, S. 357-381, hier S. 375-377.

imod Ellida at ta' hende bort der ude fra og flytte hende hid ind!" (320). Er erklært seinen Schritt so: „For jeg holdt jo så meget af hende, ser De! Derfor tænkte jeg først og fremst på mig selv. [...] For jeg vilde jo helst ha' hende slig, som hun var!“ (320). Das Raumarrangement des Gartens zeigt Wangels Hin- und Hergerissenheit zwischen seinem Wunsch nach einer neuen Mutter für die Töchter und seinem Begehren der exotischen, andersartigen Ellida, „slig som hun var“. Im Streit wirft Ellida Wangel dies vor:

ELLIDA. [...] Du kunde ikke længer bære tomheden i dit hus. Du så dig om efter en ny hustru – WANGEL. Og efter en ny mor for børnene, Ellida.

ELLIDA. Kanske det også – sådan ved siden af. Skønt – du vidste jo slet ikke, om jeg dued til den stilling. Du havde jo bare set mig – og talt lidt med mig et par gange. Så fik du lyst til mig, og så –

WANGEL. Ja, kald du det kun, hvad du helst synes. (323)

Über die Menschen aus Skjoldviken, deren Wesen so stark vom Ort geprägt ist, sagt Wangel: „Og så lar de sig aldrig omplante“ (320) – doch genau dies hat er mit Ellida gemacht, indem er sie heiratete: Wangels Aussage „at ta' hende bort der ude fra og flytte hende hid ind“ nimmt die Pflanzen-Metaphorik der ersten Aussage auf und macht Ellida zu einem (unmündigen) Objekt. Schauplatz des Gesprächs ist Wangels „havestue“, durch dessen Glastür Veranda und Garten zu sehen sind. Der Ort, ausgestattet mit vielen Blumen und Topfpflanzen, wie die anfangs zitierte einleitende Regieanweisung zu Akt vier ausführlich beschreibt, wird zum Zeichen für Ellidas Status als schmückendes Objekt, aus ihrem natürlichen Lebensraum entfernt und zur Dekoration ins Haus geholt. Auch Hildes Wortwahl, als sie über die Unvereinbarkeit von Ellida und Familie Wangel spricht („For hun passer slet ikke for os. Og ikke vi for hende heller.“ (303)), passt in dieses Begriffsfeld: „Gud véd, hvad far skulde trække hende ind i huset for!“ (303). Das Verb „trække“ verweist auf den gewalttätigen Aspekt der Eheschließung, die Formulierung „ind i huset“ unterstreicht Ellidas Status als Naturwesen, indem es den Gegensatz von Innen und Außen aktualisiert.

Die Topfpflanzen und Blumengestecke der „havestue“ verweisen auf eine Domestizierung der Natur, die die des Gartens übertrifft und damit auf eine zum Zentrum hin steigende Distanz zur offenen, ursprünglichen Natur. An diesem Ort werden nicht nur die Folgen von Ellidas Heirat mit Wangel diskutiert, auch Lyngstrand und Bolette führen hier ein Gespräch über die Ehe und die Rolle der Frau darin:

LYNGSTRAND. Jaha, – jeg tænker svært ofte over slige ting. Mest over ægteskabet. Og så har jeg jo læst om det i adskillige bøger også. Jeg tror, at ægteskabet må være ligesom et slags underværk at regne for. At kvinden sådan efterhånden forvandler sig over til at bli' sin mand lig. [...]

BOLETTE. Så tror De kanske også, at det, som en mand har læst sig til – eller tænkt sig til, – det skulde også kunne gå over på hans hustru?

LYNGSTRAND. Det også, ja. Lidt efter lidt. [...]

BOLETTE. Er det aldrig faldet Dem ind, at en mand kanske også kunde drages således over i sin hustru? Bli' hende lig, mener jeg.

LYNGSTRAND. En mand? Nej, det har jeg ikke tænkt mig. (317)

Die domestizierte Natur in der „havestue“ wird zu einer Metapher für die Domestizierung der Frau in der Ehe. Sie erscheint hier als ungeformtes Naturwesen, das in der Ehe durch den Einfluss des geistigen Wesens Mann geformt wird. Während Wangel beginnt, diesen Umstand in Zweifel zu ziehen – zunächst jedoch nicht in emanzipatorischer Hinsicht, sondern in dem Gedanken, dass das Naturwesen Frau vielleicht besser in der Natur bleiben sollte –, sieht Lyngstrand diese Rolle der Frau in der Ehe besonders aus Sicht eines Künstlers bestätigt: (Fortsetzung des obigen Dialogs)

BOLETTE. Men hvorfor ikke lige så godt det ene som det andet?

LYNGSTRAND. Nej, for en mand har jo et kald at leve for. [...]

BOLETTE. Hver eneste en?

LYNGSTRAND. Å nej. Jeg tænker nu nærmest på kunstneren.

BOLETTE. Synes De, det er rigtigt af en kunstner, at han går hen og gifter sig?

LYNGSTRAND. Ja, det synes jeg da. [...]

BOLETTE. Jeg tænker mig, at han helst skulde leve bare for sin kunst alene.

LYNGSTRAND. Ja vel skal han det. Men det kan han jo så godt gøre, om han også gifter sig.

BOLETTE. Nå, men hun da?

LYNGSTRAND. Hun? Hvorledes –?

BOLETTE. Hun, som han gifter sig med. Hvad skal hun så leve for?

LYNGSTRAND. Hun skal også leve for hans kunst. Jeg synes, at en kvinde måtte føle sig så inderlig lykkelig ved *det*.

BOLETTE. Hm, – jeg véd ikke rigtig – (317-318)

In dem Gedanken, dass Skjoldviken die passendere Umgebung für Ellida sein könnte – „et rigtigt hjem efter dit sind“ (305) –, schlägt Wangel einen Umzug dort hinaus vor. Dabei würde jedoch die im zeichenhaften Raumarrangement des Gartens sichtbare Ordnung reproduziert, anstatt, wie von Wangel beabsichtigt, Ellida zu helfen: „Imorgen rejser Ellida ud til Skjoldviken – for en tid. [...] Ellida vil hjem igen. Hjem til havet“ (325). Auf ähnliche Weise wie schon bei der Heirat mit Ellida und dem Bau der Laube bestimmt Wangel auch hier über Ellidas Aufenthaltsort. Seine Aussage, dass Ellida selbst diejenige sei, die „nach Hause zum Meer“ wolle, lässt sich im Text nicht bestätigen, ganz im Gegenteil: Ellida wehrt diesen Vorschlag mehrmals ab („Å, kære, tænk aldrig på det! Det er rent umuligt. Du kan ikke leve lykkelig noget steds i verden uden her“ (305); „Å, tal ikke om den ting! Tænk ikke på sligt noget! Der er ingen hjælp i det for mig“ (307)). Tatsächlich würde der Konflikt lediglich verschoben, wie sich in der Wiederholung einer räumlichen und familiären Konstellation zeigt:

BOLETTE (*angst*). Far, – jeg ser det på dig, – *du* rejser også – til Skjoldviken!

WANGEL. Visst ikke, nej! Jeg ser måske derud en gang imellem –

BOLETTE. Og her ind til os –?

WANGEL. Ser jeg også –

BOLETTE. – en gang imellem, ja!

WANGEL. Kære barn, det *må* så være. (*han går henover gulvet.*) (325)

Wie zuvor im Garten ergäbe sich eine Situation, in der Wangel räumlich zwischen Ellida und den Töchtern hin und her pendelt – nun nicht mehr zwischen Gartenhaus und Veranda,

sondern zwischen Skjoldviken und dem Dorf. Wieder ist zwischen Ellida und den Töchtern keine Annäherung möglich.

Die Relation zwischen Meer und Land, Skjoldviken und dem Fjorddorf – zwischen „der ude“ und „her inde“ – wird in der Relation zwischen Gartenhaus und Veranda reproduziert und in den inneren Raum verschoben. Trotz ihrer Heirat mit Wangel und ihrer physischen Anwesenheit im Dorf bleibt Ellida ein Fremdkörper.

Es wurde deutlich, dass der mimetische Raum sowohl als Manifestation des Konfliktes, als Produkt der Umstände, sowie als reproduzierende und festigende Kraft dieser Ordnung gelesen werden kann. Die Pflanzen-Metaphorik des vierten Aktes verleiht der Raumstruktur eine geschlechtsspezifische Prägung. Im Zentrum der fiktionalen Welt ist die männliche Macht lokalisiert, während die Frau das Fremde, das Periphere, das Objekt ist, das aufgrund der Geschlechterhierarchie und der männlich dominierten Raumordnung nur mit Hilfe des Mannes mobil sein kann und sich der herrschenden Raumordnung anpassen muss. Das Gartenhaus ist ‚ausgelagert‘ aus diesem Zentrum, befindet sich aber immer noch innerhalb der Grenzen des Gartens, der als semantischer Raum für die (patriarchale) Gesellschaft steht. Eine Lesart des Dramas wäre also, dass Wangel mit der Heirat Ellidas, ihrer ‚Verpflanzung‘ in sein Haus und dem Bau der Laube innerhalb der Grenzen seines Gartens einerseits das typische Szenario der Domestizierung des weiblichen Naturwesens in der Ehe vollzieht, andererseits aber seine Phantasien über die Frau als (sexuelles) Naturwesen behält – also beide Aspekte der Frau haben will.

Eine Parallele zu diesem Thema bildet die Nebenhandlung um die Heirat von Arnholm und Bolette. Hier wird die soziale und finanzielle Abhängigkeit der Frau vom Mann – zunächst vom Vater und schließlich vom Ehemann – in den Vordergrund gestellt. Nachdem Bolette Arnholms Antrag zunächst abwehrt, gleichen Arnholms Worte einer Erpressung:

ARNHOLM. Vil De altså heller bli' ved at sidde her hjemme og la' livet gå fra Dem?

BOLETTE. Å, det er så forfærdelig våndefuldt at tænke på!

ARNHOLM. Vil De gi' afkald på at få se noget af verden udenfor? Gi' afkald på at få være med om alt det, som De selv siger, De går her og tørster efter? Vide, at der er så uendelig meget til, – og så alligevel aldrig få rigtig rede på noget af det? Betænk Dem vel, Bolette.

BOLETTE. Ja, ja, – De har så storlig ret, herr Arnholm.

ARNHOLM. Og så, – når engang Deres far ikke er her mere, – da kanske at stå hjælpeløs og alene I verden. Eller også at måtte gi' Dem hen til en anden mand, – som De – muligens – heller ikke kunde føle nogen godhed for. (329)

Nur durch die Heirat mit Arnholm hat Bolette die Möglichkeit, das Fjorddorf – den Raum der Peripherie – zu verlassen und mit ihm in die Stadt – das Zentrum – zu gehen und zumindest ein kleines Stück Selbständigkeit zu erlangen: „BOLETTE (*stille eg fordybet i sig selv*). Tænk, – at vide sig fri – og få komme ud i det fremmede. Og så ikke behøve at gå og ængste

sig for fremtiden. Ikke gå og grue for dette tossed udkomme –“ (330). Sowohl Wangel als auch Arnholm repräsentieren eine Macht, die an bestimmte Räume gebunden ist und mit der sie den weiblichen Figuren Zugang zu bestimmten Räumen gewähren können.

Schon Andersens Agnete formuliert diese Rollenverteilung von Mann und Frau in der Ehe; sie kann und will diese Rolle jedoch nicht ausfüllen. Nachdem Hintze verkündet hat, dass er Agnete heiraten werde und auch ihre Antwort schon vorweg nimmt („Ih! hvad hun siger? Pigen siger ‚ja!‘“¹⁶⁰), widerspricht Agnete:

Der feiler I! hun kan, hun tør det ikke.
En Hustrue skal forlade Slægt og Hjem
Og følge Manden, hvor han gaader i Verden,
Med Sjæl og Tanke leve kun for ham
Og skabe Lykke ved sin stille Virken;
Det kan jeg ei, det føler jeg for vel!
Det er en mægtig Higen i min Sjæl
Der driver mig, jeg kan det ei forklare!¹⁶¹

Agnete erinnert hier sehr an Ellida, die jedoch erst nach ihrer Heirat mit Wangel erkennt, dass sie die Rolle der Ehefrau nicht ausfüllen kann und will:

ELLIDA. [...] Vel kan du holde mig tilbage her! Det har du jo magt og midler til! Og det vil du jo også gøre! Men mit sind, – alle mine tanker, – alle mine dragende længsler og begær, – dem kan du ikke binde! De vil hige og jage – ud i det ukendte, – som jeg var skabt for – og som du har lukket for mig! (332-333)

Subjektiver Raum

Neben der Zeichenhaftigkeit der Räume, die Ellida als Fremde und passives Objekt charakterisieren, ist es Ellidas subjektive, stark sinnlich geprägte Wahrnehmung ihrer Umgebung, die den fiktionalen Raum zum Bedeutungs- und Funktionsträger im Drama macht.

Im ersten Akt des Stückes sind Ellidas starke körperliche Empfindungen in Bezug auf Veranda und Laube auffällig:

ELLIDA. [...] Uh, – hvor kvælende hedt her er under dette taget [das Verandadach; Anm. JM]! (*går ned i haven.*) Kom her over! Her er da i det mindste ligesom en slags luftning. (*hun sætter sig i løvhytten.*)

ARNHOLM (*går derhen*). Jeg synes såmæn her lufter ganske friskt.

ELLIDA. Ja De, som er vant til den kvalme hovedstadsluften. Der skal det jo være rent forførdeligt om sommeren, har jeg hørt. (295)

Ellidas sinnliche Wahrnehmung von Laube und Veranda scheint zunächst mit der Struktur des zeichenhaften Raums zu korrespondieren: Ellida bereitet es physisches Unbehagen, auf der Veranda, dem Raum der Töchter und der Familie, zu sein; nur in ihrer Laube ist das Klima für sie erträglich. Die durch Ellidas Wortwahl (*kvælende hedt*) und Arnholms Kommentar als

¹⁶⁰ Andersen 1834, S. 375.

¹⁶¹ Ebd., S. 375-376.

übertrieben dargestellte Empfindung wird durch Wangels entgegengesetztes Temperaturempfinden zudem als ein rein subjektives Gefühl herausgestellt, das sich nicht mit dem Raumempfinden der anderen Figuren deckt. So hatte Wangel zuvor Arnholm vorgeschlagen, vom Garten auf die Veranda zu wechseln, da es dort „svalere end her“ (294) sei. Der Kontrast zwischen „sval(ere)“ und „kvælende hedt“ stellt die unterschiedliche Raumwahrnehmung deutlich heraus.

Auch der Aufenthalt in ihrer Laube, wo „i det mindste ligesom en slags luftning“ zu finden war, wird ihr bald unerträglich:

ELLIDA (*skænker sig et glass vand. Hendes hånd ryster*). Puh, – hvor lummert her er idag – [...]. (299)

[...]

ELLIDA (*rejser sig*). Kom, – lad os gå ind. Eller helst ned til Wangel! Jeg synes, her er så kvælende lummert. (*hun går ud af løvhytten*.) (300).

Ellidas Raumempfinden ist veränderlich und scheint mehr mit ihrem inneren Zustand als mit tatsächlichen klimatischen Gegebenheiten zusammen zu hängen. Sie flieht aus der Laube, nachdem Lyngstrand von seiner Bekanntschaft mit einem mysteriösen Seemann berichtet hat, den Ellida als den Fremden identifiziert (dazu ausführlich in Kapitel 4.3, „Die *Agnete og Havmanden*-Ballade als Intertext“). Laut Aarseth ist *Fruen fra havet* das erste Drama, in dem Ibsen so deutlich die subjektiven Sinneswahrnehmungen einer Figur dazu verwendet, die Aufmerksamkeit der Rezipierenden auf den inneren Zustand der Figur zu lenken.¹⁶²

Ein von Ellida ähnlich negativ, jedoch noch intensiver empfundener Ort ist der Fjord bzw. das Fjordwasser:

WANGEL. Var vandet bra' friskt idag?

ELLIDA. Friskt? Å Gud, her er vandet aldrig friskt. Så lunkent og slapt. Uh! Vandet er sygt her inde i fjordene.

ARNHOLM. Sygt?

ELLIDA. Ja, det er sygt. Og jeg tror det gør én syg også. (295)

Ellidas Empfinden des Fjordwassers als „lunkent“, „slapt“, „aldrig friskt“ und „sygt“ verbindet diesen Ort mit Veranda und Laube, die sie als „kvælende hedt“ und „kvælende lummert“ empfand. Es scheint, als wären die Räume, die innerhalb ihres Bewegungsradius' liegen, wie physische Angriffe auf Ellida. Ellidas negatives Raumempfinden ist demnach nicht an einzelne Orte gebunden, sondern erstreckt sich scheinbar auf den gesamten sichtbaren Raum des Stückes. Ellidas Bewegungen im Raum und ihre sinnliche Wahrnehmung des Raums zeigen ihr Unvermögen, sich anzupassen. Dies manifestiert sich in körperlichen Reaktionen auf ihre Umgebung. Wie Ellidas Worte in der Laube zeigen, bietet sich kein Ort, an den Ellida ‚fliehen‘ kann – einzig Wangel stellt einen Bezugs- und Fluchtpunkt für sie dar („Kom, – lad os gå ind. Eller helst ned til Wangel!“). So sucht sie auch nach

¹⁶² Vgl. Aarseth 1999, S. 185.

ihrem Bad im „krankmachenden“ Fjordwasser scheinbar verzweifelt nach Wangel: „ELLIDA (*går iltomt op på verandaen og griber hans hænder*). Gud ske lov, at jeg ser dig igen!“ (295). Hier klingt Andersens kleine Meerfrau an, die aus Liebe zu einem Menschen die Grenze zwischen Meer und Land überquert und zum Preis dafür mit ständigen Schmerzen leben muss. Auf Ebene der Wortwahl erinnert Ellida deutlich an Andersens Agnete aus seinem dramatischen Gedicht: „AGNETE:/ Den smukke Aften lokked mig fra Huset./ Fuldmaanen skinner, det er deiligt Havblik!/ Herinde er saa trykkende, saa lummert [...]“.¹⁶³

Ellidas körperliches Unbehagen verweist auf das durchgehend als Folie für die Dramenhandlung genutzte Szenario der Meerfrau, die nicht außerhalb ihres Elementes leben kann. Das von Ellida als krank und krankmachend empfundene Fjordwasser stellt zudem eine deutliche Verbindung zu Ballesteds unvollendetem Gemälde her, in dem die Meerfrau im Brackwasser des Fjordes sterben muss. Ballesteds Gemälde wird so zum *mise-en-abyme*, das als Bild im Bild den Schauplatz des Dramas spiegelt, in dem Ellida rastlos und heimatlos ist und letztlich nicht überleben kann.

Wangel erkennt Ellidas Unbehagen im Raum und führt es auf Ellidas Herkunft aus Skjoldviken zurück:

WANGEL. Det er det, at du ikke kann bære omgivelserne her. Fjeldene trykker og tynger på dit sind. Her er ikke lys nok for dig. Ikke vid himmel nok omkring dig. Ikke magt og fylde nok i lyftstrømmen. [...] Og derfor så skal det stakkars syge barn få komme hjem til sit eget igen. [...] Ud et steds ved det åbne havet, – et steds, hvor du kan finde et rigtigt hjem efter dit sind. (305)

In der Formulierung „så skal det stakkars syge barn“ spricht Wangel in der Rolle des Arztes; Ellida wird zu einer unmündigen Patientin. Als ‚Behandlung‘ schlägt Wangel den Orstwechsel vor: „Nu skal vi forsøge en anden kur for dig. En friskere luft, end her inde i fjordene. Den saltsvangre, fejende havluft, du!“ (307). Ellida hat keine Wahl, da Wangel in seiner ärztlichen Autorität eine Entscheidung schon getroffen hat: „Går du her med slige tanker, så er der sandelig ingen anden redning for dig end – bort herfra. [...] Den sag står nu uryggelig fast, hører du“ (305). Denn Wangel glaubt, den wahren Grund für Ellidas ‚Krankheit‘ gefunden zu haben:

WANGEL. [...] Men bag alle hendes stemninger ligger der noget dulgt, som det er mig umuligt at komme på det rene med. Og så er hun jo så foranderlig, – så uberegnelig, – så pludselig vekslende.

ARNHOLM. Det fulger vel af hendes sygelige sindstilstand.

WANGEL. Ikke alene. I sin dybeste grund er det hende medfødt. Ellida hører til havfolket. Det er sagen.

ARNHOLM. Hvorledes mener De egentlig det, kære doktor?

WANGEL. Har De ikke lagt mærke til, at de mennesker der ude ved det åbne hav er ligesom et folk for sig selv? Det er næsten som om de leved havets eget liv. Der er bølgegang – og ebbe og flod også – både i deres tænkning og i deres fornemmelser. [...] (320)

¹⁶³ Andersen 1834, S. 374.

Ellida wird hier zum Naturwesen erklärt, das vollkommen den Rhythmen von Meer und Gezeiten unterworfen ist und im Einklang mit diesen denkt und fühlt. Der Satz „Ellida hører til havfolket“ ist doppeldeutig: Erneut wird hier, wie schon im Titel „Fruen fra havet“ mit dem Meerwesen-Motiv gespielt. Denn „havfolket“ kann sowohl Meervolk, also Meermänner und Meerfrauen, bedeuten, als auch, wie in Wangels Ausführungen deutlich wird, die Menschen bezeichnen, die am Meer wohnen. Auch Andersen verwendet in seinem lyrischen Drama *Agnete og havmanden* den Gedanken der Prägung durch den Raum bzw. den Geburtsort als Erklärung für Agnetes Verbindung zum Meer, die Ellidas so ähnelt:

HINTZE

[...]

Hvad driver hende [Agnete; Anm. JM] vel derved til Vandet?

Det er ei godt, og hvortil skal det lede!

GERDRUD [Agnetes Mutter; Anm. JM]

Hun kan ei andet! troe mig, thi jeg veed det.

Det reiser sig fra hendes Fødselsstund.

I veed jeg kommet er fra Jyllands Vestkyst.

Jeg med min Mand gik tidt paa Fiskefangst;

En Dag, mens jeg var svanger med *Agnete*,

Og Ebben havde trukket Havet bort,

Gik jeg med ham; vi var' en Miil fra Land,

Vi samlede Rav og Solen brændte hedt;

Da fik jeg ondt. Der stod et Vrag i Sandet,

Der krøb jeg ind og fødte min *Agnete*.

Men Floden kom; langt ude brølte Havet;

De store Bølger vælted' frem paa Sandet!

Det var ei Spøg! min Mand tog mig paa Ryggen

Og holdt det spæde Barn fast i sin Arm;

Saaledes løb og gik han, fulgt af Floden,

Der naaede ham, før han fik Fod paa Kysten.

Han vaded' frem med os igjennem Strømmen;

Den salte Bølge i sin vilde Brænding

Har døbt *Agnete*! Hun er Havets Barn!

Der blev hun født, der drømmer hendes Tanke!¹⁶⁴

Der in *Fruen fra havet* zunächst etablierte Gegensatz, auf den mit „her inde“ und „der ude“ verwiesen wurde, das Dorf und Skjoldviken, wird von Ellida auf die Räume Fjord versus Meer verlagert. Dies wird deutlich, wenn Ellida beide Räume unterschiedlich bewertet:

BOLETTE. [...] Det [skibet; Anm. JM] skal længere indover i fjorden.

ELLIDA. Og så udover igen – imorgen. Ud på det store åbne hav. Helt over havet. Tænk, – at få være med der! Den, som kunde det! Den, som bare kunde!

ARNHOLM. Har De aldrig fåt gøre nogen større sjørejse, fru Wangel?

ELLIDA. Aldrig nogensinde. Bare sådanne små farter her inde i fjordene. (312)

„Her inde i fjordene“ steht einem „ud på det store åbne hav“ gegenüber; ihr auf den Fjord beschränkter Bewegungsradius beschreibt ihre Lebenssituation, in der sie sich eingesperrt und

¹⁶⁴ Andersen 1834, S. 372-373.

fehlplatziert fühlt. Das Meer ist für Ellida der Ort, der Ausweg und Freiheit darstellt. Es repräsentiert für sie zudem einen glücklicheren, ursprünglicheren Daseinszustand: „Jeg tror, at dersom menneskene bare fra først af havde vænnet sig til at leve sit liv på havet, – i havet kanske, – så vilde vi nu ha' været ganske anderledes fuldkomne end vi er. Både bedre og lykkeligere“ (312). Ellida fühlt sich zum Meer und den Werten, für die es steht – Glück und Freiheit, hingezogen: „Nat og dag, vinter og sommer er den over mig – denne dragende hjemve efter havet“ (305).

Dem Innenraum werden – aus Ellidas Perspektive – die Eigenschaften schlapp, lau, stickig, schwül, heiß, erstickend, krank, krankmachend, eng, schwer, drückend und dunkel zugeordnet, dem Außenraum die Eigenschaften frisch, kühl, gesund, kraftvoll, offen, weit, glücklich und ursprünglich. Diese figurenspezifische Wahrnehmung des Raums ist in *Fruen fra havet* das stärkste und eindringlichste Mittel zur Charakterisierung Ellidas. Charles R. Lyons untersucht den Zusammenhang zwischen „character and theatrical space“ in seinem gleichnamigen Aufsatz in *Brand* (1866) und kommt zu dem gleichen Ergebnis. Seine These kann auch für *Fruen fra havet* gelten: „Ibsens topography in *Brand* is indivisible from the representation of character (and not an independent communicative instrument).“¹⁶⁵

4.3 Das Meer – Symbol und imaginiertes Raum

Ellida und das Meer

Wie sich in Ellidas Verbindung zum Meer zeigt, wird sie nicht nur durch die Darstellung und Semantisierung des fiktionalen Schauplatzes, sondern auch durch ihre Zuordnung zum Raum Meer, dem Raum *off stage*, charakterisiert und mit dem Motiv der Meerfrau verbunden. Die Grundlage dafür wird, wie zu Beginn der Analyse beschrieben, schon vor Beginn des eigentlichen Stückes im Dramentitel gelegt.

Das Meer spielt eine zentrale Rolle im Stück, doch bleibt es stets ein ‚Vorstellungsraum‘. In Orientierung an Johansens Definition des *imagined space* ist dies ein Raum, der sich nicht innerhalb des für alle Figuren sichtbaren Settings (dem mimetischen Raum) befindet, sondern, wie in *Fruen fra havet*, vor allem von Ellida imaginiert wird. Der ‚Vorstellungsraum Meer‘, wie er für Ellida und schließlich auch für Wangel existiert, ist allen zeitlichen und räumlichen Relationen enthoben und kann als zentrales Symbol des Stückes angesehen werden. Das Meer wird so zu einem Raum mit Bedeutungsüberschuss, der aus literarisch tradierten Zuschreibungen zum Meer und zu Meerwesen resultiert. Besonders deutlich wird der Symbolcharakter

¹⁶⁵ Charles R. Lyons: „Character and Theatrical Space“. In: James Redmond (Hg.): *The Theatrical Space*. Cambridge 1987, S. 27-44, hier S. 39.

des Meeres in Abgrenzung zu den zeichenhaften Räumen des Stückes – der Veranda, der Laube, dem umzäunten Garten – die ihre spezifische Bedeutung erst innerhalb des Dramentextes erhalten und deren raumsemantische Bedeutung nur im Kontext des Stückes gültig ist.

Auch Ellidas implizit charakterisierender Name trägt zu dieser Verknüpfung bei: Abgeleitet von dem norrönen Wort *elliði* (ein Schiffstyp) verweist er auf Friðþjófs Schiff, das in der *Friðþjófs saga hins frækna* (ca. 1300) *elliði* als Eigennamen trägt. In Esaias Tegnér's berühmter Bearbeitung des Stoffes in der *Frithiofs saga* (1820-25) wird daraus der Schiffsname „Ellida“. Tegnér verhilft dem Namen damit zu Popularität und verleiht ihm mit der a-Endung weiblichen Charakter. Ellida ist zu Ibsens Zeit ein verbreiteter Name in Norwegen, doch die Benennung seiner Hauptfigur ist kein Zufall. Dass Ibsen nicht die in Norwegen geläufige Schreibweise „Elida“ verwendet, verweist auf einen gewollten literarischen Bezug¹⁶⁶; darüber hinaus wird im Stück explizit auf die ‚heidnische Tradition‘ des Namens verwiesen. Arnholm erinnert sich an die Zeit, als Ellida noch bei ihrem Vater im Leuchtturm wohnte: „Men når jeg tænker mig Dem der ude i fyrtårnet –! Hedningen, som gamle presten kaldte Dem, fordi Deres far havde ladet Dem døbe, som han sa', med et skibsnavn og ikke med et kristent menneskenavn –“ (296). In der Übertragung der Eigenschaften des Schiffes auf Ellida wird sie zum ‚Meerwesen‘, das untrennbar mit seinem Element verbunden ist. Gleichzeitig wird Ellida mit ihrem namentlichen Bezug auf das Schiff der *Frithiofs saga* auch mit einer vorchristlichen Zeit und heidnischen Werten verknüpft. So wird sie als Figur markiert, die außerhalb der christlichen Gesellschaft steht. Durch Arnholms Äußerung „Hun kom ofte på besøg i prestegården. Og jeg traf hende også for det meste, når jeg var ude i fyrtårnet og så til hendes far“ (295) entsteht eine räumliche und semantische Opposition zwischen dem Pfarrhof im Dorf und dem Leuchtturm in Skjoldviken. Hier werden die traditionell in der räumlichen Opposition von Meer und Land repräsentierten semantischen Gegensätze aktualisiert: Heidentum versus Christentum, Natur versus Kultur, ‚defizitäre Wesen‘ versus Menschen. Dieser Gegensatz zeigt sich auch in den unterschiedlichen Namen, die Arnholm für Ellida verwendet, wenn er sie einmal „der ude“ und einmal „her inde“ beschreibt: „Men når jeg tenker mig Dem *der ude* i fyrtårnet –! *Hedningen* [...] *skibsnavn* [...]“ (296) versus „Mindst af alt havde jeg tro'd, jeg skulde få se Dem igen *her inde* som *fru Wangel*“ (296. meine Hervorhebungen).

Ellida kommt nicht nur vom Meer, sie wird als Teil des Meeres dargestellt. Dass eine besondere Verbindung zwischen Figur und Raum besteht, bekräftigen nicht nur Arnholm und Wangel wiederholt in Aussagen über Ellida; sie fühlt diese Zugehörigkeit auch selbst: „Nat og

¹⁶⁶ Vgl. zu Verbreitung und Schreibweise des Namens ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts HIS, S. 509-510.

dag, vinter og sommer er den over mig – denne dragende hjemve efter havet“ (305). So ist jede Aussage über das Meer immer gleichzeitig eine Charakterisierung Ellidas; die ambivalenten Eigenschaften des symbolischen Raums werden zu ihren Eigenschaften – gleichermaßen sind die Attribute Ellidas immer Verweise auf den Charakter des Meeres. Wangels schon an anderer Stelle zitierte Charakterisierung Ellidas als „så foranderlig, – så uberegnelig, – så pludselig vekslende“ (320) ist auch eine Beschreibung des Meeres.

Der folgende Dialog zwischen Ellida und Wangel, in dem es ursprünglich um Ellidas Sicht auf ihre Verbindung mit dem Fremden einerseits und die Ehe mit Wangel andererseits geht, zeigt die Verquickung und wechselseitige Bedeutungsaufladung von Meer und Figur:

WANGEL (*nærmere*). Hør her, Ellida, – hvad forstår du da egentlig ved det grufulde?

ELLIDA. (*tænker sig om*). Det grufulde, – det er *det*, som skræmmer og drager.

WANGEL. Drager også?

ELLIDA. Mest drager, – tror jeg.

WANGEL (*langsomt*). Du er i slægt med havet.

ELLIDA. Det er det grufulde også.

WANGEL. Og det grufulde igen med dig. Du både skræmmer og drager.

ELLIDA. Synes du det, Wangel?

WANGEL. Jeg har nok aldrig kendt dig rigtig alligevel. Aldrig helt til bunds. Det begynder at gå op for mig nu.

[...]

WANGEL. [...] Du er for mig som det grufulde, Ellida. Det dragende, – det er det stærkeste i dig. (324)

Verlockung und Gefahr („det som drager og skræmmer“) sind, wie bisher deutlich geworden ist, in der Literatur klassischerweise mit dem Meer und den Meerwesen verbunden. Ort und Bewohner_innen sind Projektionsfläche für unbewusste und verdrängte Wünsche und Ängste, die in der Gesellschaft keinen Platz haben und vor denen sie sich schützen muss. Die visuelle Abwesenheit des Meeres in *Fruen fra havet* als Raum *off stage*, der so stets imaginierter Raum ist und bezeichnenderweise noch nicht einmal von dem Ausflughügel „Udsigten“ zu sehen ist, verstärkt noch dessen Funktion als Projektionsfläche sowie dessen Symbolkraft.

Das Meer kann in Anlehnung an Freddie Rokems Einteilung des Bühnenraums in Ibsens Gesellschaftsdramen als eine Art „focal point“ des Stückes beschrieben werden. Der „focal point“ ist nach Rokem der Punkt im hinteren Bühnenbereich, „where the perspective, as it were, ends“.¹⁶⁷ Während sich im vorderen Bühnenbereich, meist das „Gesellschaftszimmer“, der Hauptschauplatz der Handlung befindet und im mittleren Bühnenbereich meist verschiedene Hinterzimmer oder Veranden dargestellt werden, hat der „focal point“ vor allem symbolische oder metaphorische Bedeutung im Hinblick auf den Konflikt, der seinen Ursprung in der Vergangenheit der Figuren hat:

¹⁶⁷ Freddie Rokem: *Theatrical space in Ibsen, Chekhov and Strindberg. Public forms of privacy*. Ann Arbor 1986 (= *Theater and dramatic studies* 32), S. 17.

This point always relates to some great emotional struggle in the past, through which one or several of the characters have to pass again in the present tense of the play to achieve their freedom. At the focal point we in the audience and/or the characters see something that relates to or is a result of this struggle. While on the interpretive level the object situated at the focal point can be understood as a symbol or metaphor for the hero's struggle, on the plot level it is a concrete physical obstacle that has to be overcome. (Rokem 1986, S. 17)

Als Beispiele für Objekte im „focal point“ nennt Rokem das Waisenhaus in *Gengangere*, die Ente in *Vildanden* oder die Pistolen in *Hedda Gabler*.¹⁶⁸ Das Meer ist in *Fruen fra havet* nur imaginärer Raum, trotzdem erfüllt es die oben beschriebene Funktion, denn es steht für Ellidas in der Vergangenheit liegende Verbindung mit dem Fremden und ist in der Gegenwart Symbol von Bedrohung und Verlockung – einer letztlich zerstörerischen Kraft, die Ellida in sich selbst verortet und die am Ende, durch die Verwandlung Ellidas, überwunden wird.

Ellidas Verwandtschaft zum Meer bedeutet auch einen unüberbrückbaren Wesensunterschied zwischen Wangel und Ellida, zwischen Mensch und Meerwesen:

ELLIDA. Værge? Hvad er da her at væрге imod? Det er jo slet ikke nogen vold og magt udenfra, som truer mig. Det grufulde ligger dybere, Wangel! Det grufulde, – det er dragningen i mit eget sind. Og hvad kan vel du gøre ved den? (324-325)

Die Tiefe des Meeres verbindet sich hier mit Ellidas Psyche. Beides wird als weiter, tiefer, unergründlicher und unbezähmbarer Raum beschrieben, dessen Grund nicht (so leicht) erkennbar und erreichbar ist. Wangel hatte, ganz in seiner Rolle als Arzt, Eifersucht und Verärgerung wegen der vermeintlich fortdauernden Bindung Wangels an seine verstorbene erste Ehefrau als Ursachen von Ellidas Leiden diagnostiziert. Doch Ellida macht deutlich, dass er noch nicht „bis auf den Grund“ des Problems vorgedrungen ist:

ELLIDA (*rejser sig*). Har du set alt dette, Wangel? Set ind i alt dette?
WANGEL. Ja, idag har jeg endelig set inderst ind i det. Helt til bunds.
ELLIDA. Helt til bunds, siger du. Å, tro bare ikke det. (305)

Schließlich sieht auch Wangel ein: „Jeg har nok aldrig kendt dig rigtig alligevel. Aldrig helt til bunds“ (324). Eine ähnliche Einsicht hatte Wangel Arnholm schon zu einem früheren Zeitpunkt mitgeteilt: „I sin dybeste grund er det hende medfødt. Ellida hører til havfolket. Det er sagen“ (320). Auch hier wird auf sprachlicher Ebene Ellidas Wesen mit den räumlichen Extremen des Meeres assoziiert: „i sin dybeste grund“. Die gleiche Formulierung verwendet Ellida, um den Ursprung der Schwermut der Menschen zu beschreiben:

ARNHOLM (*spøgende*). Nå, lad gå. Men sket er sket. Vi er da altså en gang for alle kommet på gal vej og er ble't landdyr istedet for havdyr. Under alle omstændigheder er det visst nu for sent at rette på fejlen.
ELLIDA. Ja, der siger De en sørgelig sandhed. Og jeg tror, at menneskene aner noget sådant selv. At de går og bærer på det, som på en lønlig anger og sorg. De kan tro mig, – deri er det, at menneskenes tungsind har sin dybeste grund. Jo, – tro De mig på det. (312-313)

¹⁶⁸ Vgl. ebd., S. 16-27. *Fruen fra havet* wird nicht besprochen.

In beiden Fällen steht „der tiefste Grund“ für die Annahme eines angeborenen Wesenszuges im Menschen bzw. in Ellida. Durch die Verknüpfung mit dem Bild des Meeresgrundes wird Ellidas Inneres zum mysteriösen, ambivalenten und unerforschbaren Raum von ungeahnter Tiefe. Diese Eigenschaften teilt das Meer mit dem Karpfenteich, der ebenfalls unergründlich und ambivalent ist. Für John Lingard ist der Karpfenteich das zentrale Bild für die „vertikale Schichtung von Zeichen“, die die semantische Struktur von *Fruen fra havet* auszeichnet.¹⁶⁹ Die übereinander gelagerten Bedeutungsschichten der Worte der Figuren – das Alltägliche, das Psychologische und das Symbolische – haben eine räumliche Entsprechung im Karpfenteich, unter dessen Oberfläche ungeahnte Tiefen liegen.

Während Ellida dem Meer zugeordnet wird, ist Wangel mit dem Raum Land verbunden. Durch die Eigenschaften der beiden Figuren werden auch in *Fruen fra havet* die in der bisher analysierten Literatur tradierten, ‚klassischen‘ semantischen Oppositionen dieses räumlichen Gegensatzpaares aktualisiert. So steht die als psychisch krank dargestellte und von subjektiven Empfindungen geleitete Ellida für Irrationalität, Gefühl und Imagination, Wangel, der Arzt, dagegen für Rationalität, Verstand und Realität. Der geschlechtsspezifische Charakter der Zuschreibungen ist natürlich augenfällig, er wird jedoch später mit der Überblendung des Fremden mit dem Meermann unterlaufen; ebenso wurde der Gegensatz zwischen Christentum und Heidentum schon angesprochen. Mit der Evolutions-Thematik und Ellidas Standpunkt, dass der Mensch, wäre er im Meer geblieben, weitaus glücklicher gewesen wäre, wird die Opposition von Regression versus Entwicklung bzw. schlicht Natur versus Kultur hinzugefügt. Ellidas Drang nach Freiheit wird Wangels Leitgedanke der Verantwortung gegenübergestellt. Im Fremden wird der Freiheitsdrang zur Anarchie ausgeweitet, deren Gegenstück die in Wangel verkörperte Ordnung ist.¹⁷⁰ Freiheit und Verantwortung sind die beiden Werte, die am Ende des Stückes zusammenfinden und so das in der Forschung sehr umstrittene *happy end* möglich machen. Um in der Raumsemantik des Dramas zu bleiben, nähern sich Meer und Land, Meerfrau und Mensch an.

Mit dem Gegensatz von Natur und Kultur bzw. Naturzustand versus Entwicklung wird, wie an anderer Stelle bereits thematisiert, in *Fruen fra havet* das Thema der Domestizierung der Frau in der bürgerlichen Ehe verhandelt. Die Zuordnung des Weiblichen zur Natur und

¹⁶⁹ Vgl. John Lingard: „The Conflict of Signs in Ibsen’s *The Lady of the Sea*“. In: *Dalhousie Review* 72/3 (1992), S. 342-360, hier S. 353, 357. Zitat auf S. 357 aus dem Englischen übersetzt von JM.

¹⁷⁰ Elinor Fuchs nennt darüber hinaus die Oppositionen „absolute freedom v. contingency, the Erotic v. Love, the Infinite v. the Bounded“ (Elinor Fuchs: „Marriage, Metaphysics and *The Lady from the Sea* Problem“. In: *Modern Drama* 33/3 (1990), S. 434-444, hier S. 435). Ihre Kritik an diesen Gegensatzpaaren ist jedoch, dass durch die Repräsentation der Extreme in Wangel und dem Fremden, Ellida als weibliche Figur völlig vernachlässigt und das Stück so behandelt wird, als hieße es „*The Being from the Sea*“ oder „*Modern Western Man from the Sea*“, ebd.

des Männlichen zur Kultur bestimmt die Geschlechterrollen innerhalb der Ehe. Auf den fiktionalen Raum des Dramas übertragen, zeigt sich diese Struktur wie folgt: Der Mann/die Kultur stellt das Zentrum des Raumes dar (Wangels Haus). Die Frau/die Natur ist das Periphere (Skjoldviken, Fjord), das durch künstliche Grenzen aus dem inneren Raum ausgeschlossen wird (Gartenzaun). Innerhalb dieser Grenzen werden sowohl die Frau, als auch die Natur domestiziert (Heirat, Garten) und so der männlichen Sphäre angepasst und ihren Regeln unterworfen. Das Meer als Raum von Anarchie, unkontrollierter (und keinem festen Geschlecht zugeordneter) Sexualität und der Aufhebung fester Geschlechterrollen muss imaginärer Raum bleiben, da er in die gesellschaftliche (Raum-)Ordnung des Dramas nicht integrierbar ist.

Rannveig Åse sieht in den anhand der Raumstruktur des Dramas verhandelten Lebensentwürfen weniger eine Kritik an der bürgerlichen Ehe und an patriarchalen Machtstrukturen, als ein Aushandeln eines gesunden Mittelwegs zwischen zwei Extremen. Sie interpretiert die drei Gewässer des Stückes – Karpfenteich, Fjord und Meer – als Symbole für drei unterschiedliche Lebensentwürfe, die gleichzeitig die Vergangenheit, die Gegenwart und die Zukunft repräsentieren. Teich und Meer stellen dabei die Extreme dar, während der Fjord die zukünftige Lösung, den Kompromiss zwischen den Extremen bildet. Der Karpfenteich illustriert nach Åse die „utilfredsstillende“, „usunne“ und „konfliktfylte“¹⁷¹ Situation, in der sich sowohl Bolette als auch Ellida zum Zeitpunkt der Handlung befinden. Das Meer steht für einen ursprünglichen, durch die in Volksglauben und Literatur tradierten Zuschreibungen zu Meermännern und Meerfrauen, ambivalenten Naturzustand. Es ist nicht nur mit Ellidas Jugend verknüpft, sondern wird auch evolutionsgeschichtlich als Wiege der Menschheit beschrieben. Meer und Meerwesen konnotieren Vorstellungen von „det hedenske og det dyriske“ und „det premoralske og prelogiske“¹⁷². Die in den drei Gewässern repräsentierten Lebensentwürfe sind demnach einmal ein Leben in „suverenitet utenfor ytre normer, individualisme og vitalitet“, aber auch in „frihet fra bevisst valg, frihet fra fornuftsmessig avgjørelse, frihet fra ansvar“ (Meer); ein ungesundes, von einer „større kulturfelleskap“ isoliertes Leben (Karpfenteich); und ein Leben mit „det modne menneskets spesielle frihet og spesielle forpliktelser“ (Fjord).¹⁷³ So wie der Fjord zwischen Teich und Meer liege – offener

¹⁷¹ Åse 1969, S. 187.

¹⁷² Ebd., S. 183. John Lingard sieht dagegen im Teich mit den „außerordentlich alten“ („svært gamle“) Karpfen ein Bild für die Vergangenheit, das „Präsoziale“ und das „Präspirituelle“. Vgl. Lingard 1992, S. 355.

¹⁷³ Åse 1969, S. 188.

und größer als ersterer, weniger gewaltig als letzteres –, habe er auch einen entsprechenden „symbolsk mellomverdi“.¹⁷⁴

Ähnlich argumentiert Asbjørn Aarseth, der Karpfenteich und Meer als „ytterpunktene“ des Dramas beschreibt, zwischen denen der Fjord der Ort ist, von dem aus die Perspektive und die Bewegung in beide Richtungen möglich ist: „Poenget er at det går an å akklimatisere seg, velge en viss eksistensform mellom de to ytterpunktene. I en viss forstand er dette muligens løsningen für Ellida, liksom det er det for Ballested.“¹⁷⁵ Ein wichtiger Hinweis Aarseths in diesem Zusammenhang scheint mir der unterschiedliche räumliche Fokus der beiden Akte, die im abgelegenen Teil des Gartens und damit beim Karpfenteich spielen. Im dritten Akt wird die Aufmerksamkeit vollkommen auf den Teich gelenkt; im fünften Akt dagegen vollständig auf den Fjord.¹⁷⁶ Vom abgelegenen Teil des Gartens aus sind sowohl Teich als auch Fjord zu sehen – zwei Lebensentwürfe zwischen denen Ellida sich entscheiden muss.

In Åses Lesart des Karpfenteichs als Symbol für eine „ungesunde“ und „isolierte“ Lebenssituation, in der sich sowohl Ellida als auch Bolette befinden, fügt sich Bolettes deskriptive Allegorie ein, die ihre Lebenssituation in der Bildwelt von Karpfenteich und Fjord erfasst:

BOLETTE. Å, jeg synes ikke, vi lever synderlig anderledes, vi, end karudserne nede i dammen der. Fjorden har de så lige ind på sig og der stryger de store vilde fiskestimene ud og ind. Men det får de stakers tamme husfiskene ikke vide nogen ting om. Og der får de aldrig være med.
ARNHOLM. Jeg tror ikke heller, det vilde bekomme dem videre bra', om de slap ud der.
BOLETTE. Å, *det* fik næsten være det samme, synes jeg. (311)

In diesem Sprachbild ist Bolette ein „zahmer Hausfisch“, der die weite Welt zwar so nah hat – schließlich kommen und gehen den ganzen Sommer über Touristenschiffe –, an diesem Leben jedoch nicht teilhaben kann. Der Karpfenteich steht für ihr perspektivloses und isoliertes Leben. Den immobilen Karpfen stehen die wilden und freien Fjordfische gegenüber, die sich nach Belieben „ud og ind“ bewegen können. Aus dieser Perspektive spricht Arnholm. Es ist eine überlegene, eine männliche Sicht, denn er kann beurteilen, was für die Karpfen – und für Bolette – gut ist:

ARNHOLM. For resten kan De da ikke sige, at man er sat så rent udenfor livet her. Ikke om sommeren i alle fald. Her er jo nu om dagene netop ligesom et slags mødested for verdenslivet. Næsten et knudepunkt – sådan i forbigående.
BOLETTE (*smiler*). Å ja, De, som selv er her bare sådan i forbigående, De har sagtens let nok for at gøre nar af os.
[...]

¹⁷⁴ Ebd. Åse arbeitet mit einem Symbolbegriff, bei dem prinzipiell alles im Text zu einem Symbol werden oder symbolisch für etwas stehen kann. So wird nach Åse der Teich von Bolette „bewusst symbolisch“ gebraucht, um ihre „wirkliche“ Situation zu illustrieren (ebd., S. 186). Ich verwende dagegen den Begriff der Allegorie für das von Bolette entworfene Bild der im Teich gefangenen Karpfen (siehe folgende Seiten), um es von Symbolen wie dem Meer abzugrenzen.

¹⁷⁵ Aarseth 1999, S. 194; vgl. auch S. 199, 215-216.

¹⁷⁶ Vgl. ebd., S. 215.

BOLETTE. Men der er jo ikke et sandt ord i det i grunden. Ikke for os, som lever her til stadig. Hvad nytter det os, at den store fremmede verden kommer her forbi for at rejse op og se på midnatssolen? Vi selv får jo ikke være med på det. Vi får såmæn ikke se nogen midnatssol. Å nej, vi får nok pent leve livet her i vor karudsdam. (311)¹⁷⁷

Durch die Heirat mit Arnholm scheint Bolette schließlich der Sprung aus dem Teich hinüber in den Fjord zu gelingen, denn sie wird mit Arnholm in die Hauptstadt gehen. In Åses Worten wird sie sich also aus ihrer „ungesunden“ Position befreien und ein Leben mit „det modne menneskets spesielle frihet og spesielle forpliktelse“ beginnen. Aus Ellidas Sicht ist jedoch „den kvalme hovedstadsluften“ – eine Einschätzung, die sie Arnholm gegenüber zu Beginn des Dramas äußert –, in der Bolette sich bald bewegen wird, so krankmachend wie das Wasser des Fjordes, in dem Ellida gefangen ist. Auf Grundlage des an anderer Stelle zitierten ‚Antrags‘ Arnholms bleiben tatsächlich Zweifel, ob Bolette durch die Heirat mit Arnholm wirklich die Freiheit erreicht, die sie sich wünscht.¹⁷⁸

Aarseth verwendet für diese Art der „thematischen Funktionalisierung“ eines Bühnenbildes den Begriff der „metaszenischen Metapher“. Die direkte metaphorische (oder in meinen Worten allegorische) Verwendung des Schauplatzes Karpfenteich durch Bolette – ihre „metaszenische Perspektive“ in Aarseths Worten – ist ein Stilmittel, das auf die raumsemantische Bedeutung eines Bühnenbildes aufmerksam macht.¹⁷⁹

In Bolettes Allegorie werden Karpfenteich und Fjord zu geschlechtsspezifisch semantisierten Räumen. In dem Verhältnis von Teich und Fjord, zahmen Hausfischen und freien Fischen wird deutlich, wie gesellschaftliche Hierarchien produziert und legitimiert werden. Die „husfiskene“ verweisen auf die häusliche, traditionell weibliche Sphäre. Das Attribut „tam“ verweist auf die Domestizierung der Frau in dieser Rolle. Dass auch Bolette

¹⁷⁷ Während Arnholms Aussage, das Fjorddorf sei ein Knotenpunkt und „et slags mødested for verdenslivet“ als ironisch, aber auch herablassend und überheblich erscheint, stellt der Karpfenteich, der in Bolettes Allegorie ja für das Dorf steht, innerhalb der Raumstruktur des Dramas tatsächlich einen Treffpunkt und einen Knotenpunkt dar. Auf diesen Aspekt macht John Lingard aufmerksam. Er beschreibt drei jeweils innerhalb des ersten liegende „meeting points“ des Dramas: das Fjorddorf, darin Wangels Garten und darin „a more obviously symbolic meeting point: the pond“; Lingard 1992, S. 348. Am Karpfenteich finden die entscheidenden Zusammentreffen zwischen Ellida und dem Fremden statt – aber auch alle anderen Figuren treffen an diesem Ort zusammen. In der Schlusszene versammeln sich sogar zusätzlich „mange af byens UNGE FOLK og SOMMERGÆSTER“ (S. 334) an diesem Ort, wodurch beinahe (nur verhindert durch die Abwesenheit des Fremden) eine Ensemble-Konfiguration erreicht wird.

¹⁷⁸ Anhand von Hildes Sicht auf Fjord und Teich wird eine Frauenrolle entworfen, die im Gegensatz zu der von Bolette verkörperten Position steht. Der Fjord bietet für Hilde nichts Spannendes, so wie auch das Leben, das Bolette mit Arnholm führen wird und im Fjord repräsentiert ist, nicht interessant für Hilde wäre: „HILDE. Ja, her [am Karpfenteich; Anm. JM] er det mere spændende. – Har De været i sjøen nu? ARNHOLM. Netop. Jeg kommer lige fra badehuset. HILDE. De holdt Dem vel inde i kummen da? ARNHOLM. Ja, jeg er ikke nogen særdeles svømmer. HILDE. Kan De svømme på ryggen? ARNHOLM. Nej. HILDE. Jeg kan“ (310). Für Hilde ist der Teich „mere spændende“ als der Fjord; sie ist kein zahmer Hausfisch, sondern fängt sie stattdessen („Men nu skal vi vel se at få has på nogen af dem“ (310)). Im Fjord schwimmt sie nicht wie Arnholm im Flachen, sondern weit draußen und auf dem Rücken. Stets findet sie das Gegenteil des Regelkonformen spannend.

¹⁷⁹ Vgl. Aarseth 1999, S. 37, 192-193.

dies als ‚naturegegebene Ordnung‘ verinnerlicht hat, zeigt ihr resignierter Kommentar „Jeg er vel skabt til at bli’ her i karudsdammen, kan jeg tro“ (312).

In dieser Raumstruktur hat die Frau keine Möglichkeit zur Mobilität und daher keine Selbstbestimmung, keine Handlungsmöglichkeiten. Arnholms Kommentar „Jeg tror ikke heller, det vilde bekomme dem videre bra“ verweist auf die Hierarchie zwischen Mann und Frau und ihre unterschiedlichen gesellschaftlichen Positionen, die ihnen unterschiedliche Bewegungsräume und Machtbereiche öffnen – so zeigt der Kommentar die Deutungshoheit der männlichen Position. Bolette möchte am Leben teilhaben, wünscht sich „at få lære noget mere. At få vide noget rigtig om alle ting.“ (311), doch ihre Position schließt sie von diesen Möglichkeiten aus. Hallet und Neumann beschreiben, wie sogenannte *gendered spaces* (dt. ‚geschlechtsspezifische Räume‘) auf die räumliche Dimension sozialer Ein- und Ausschlussprozesse und gesellschaftlicher Hierarchien verweisen. Der *gendered space* macht daher die Bedeutung von Räumen für die Subjektkonstitution deutlich. Mobilität, so Hallet und Neumann, steht dabei in engem Zusammenhang mit Selbstbestimmung und individueller Sinnuche, die sich in Transgression und Grenzerfahrungen exemplarisch konkretisiert.¹⁸⁰ Bolettes Vergleich ihrer Welt mit dem Karpfenteich und ihre Identifikation mit den zahmen Hausfischen sind Beispiel für eine geschlechtsspezifische Semantisierung von Raum, die auf geschlechtsspezifische gesellschaftliche Strukturen verweist. Bolettes Antwort auf Arnholms Zweifel daran, ob die Karpfen überhaupt in der Welt außerhalb des Teiches überleben könnten, lautet: „Det fik næsten være det samme.“ Hier wird deutlich, dass es Bolette um die grundsätzliche *Möglichkeit* der Grenzüberschreitung und Grenzerfahrung geht, die ihr als Frau verwehrt ist.¹⁸¹

Während für Ellida der Fjord, von dem aus sie das offene Meer nicht erreichen kann, Bild für ihre Lebenssituation ist, setzt Bolette Karpfenteich und Fjord in ein ähnliches Verhältnis. Sie ist dabei weitaus konkreter und expliziter als Ellida: Bolette strebt nach Teilhabe an der intellektuellen und kulturellen Welt außerhalb des Dorfes, wird jedoch von ihrem Verantwortungsgefühl gegenüber dem Vater an den Ort gebunden. Ellidas Sehnen ist auf eine eventuell zerstörerische Freiheit jenseits jeglicher gesellschaftlicher Rahmen gerichtet. Während sich Bolettes Unzufriedenheit in bitterer Ironie äußert, manifestiert sich Ellidas Freiheitsdrang in körperlichen Empfindungen. Die Bolettes Lebenssituation

¹⁸⁰ Vgl. Hallet/Neumann 2009, S. 25-26.

¹⁸¹ Eine weitere Lesart, in der die Räume des Dramas als *gendered spaces* beschrieben werden, bietet Anne-Marie V. Stanton-Ife, die das Stück als „play about places and spaces, more precisely, female places and spaces“ (Stanton-Ife 1996, S. 30) beschreibt. Das Meer als diegetischer, also nur narrativ realisierter Raum, ist hier die weibliche Sphäre und das Imaginäre, während der mimetische Raum die männliche Sphäre und die soziale Ordnung darstellt. Durch Ellidas Verbindung mit dem *off stage*-Raum Meer wird auf räumlicher Ebene Ellidas Kampf um Repräsentation im mimetischen Raum, um einen Platz innerhalb der Dorfgesellschaft und der Ehe mit Wangel, dargestellt. Vgl. ebd., insbesondere S. 42-50.

betreffende Raumsemantik ist ironisch, plakativ und leicht zugänglich; die um Ellida entstehende Raumsemantik ist dagegen implizit, widersprüchlich und weniger leicht greifbar.

Die *Agnete og Havmanden*-Ballade als Intertext

Die Themen Fremdheit, Zugehörigkeit und individuelle Bewegungs- und Handlungsspielräume wurden im Drama anhand von den Figuren Ellida und Bolette diskutiert, in einem zeichenhaften Raumarrangement in Szene gesetzt und, wie zuletzt beschrieben, anhand des Bühnenbildes in einer „metaszenischen Metapher“ reflektiert.

Mit der Figur des Fremden führt das Stück darüber hinaus eine Figur ein, die eine Personifikation der Themen Fremdheit und Freiheit darstellt. Der Fremde ähnelt in grundlegender Hinsicht Ellida, denn auch er wird mit dem Motiv der Meerwesen verbunden, verkörpert selbst die Eigenschaften des Meeres und kann letztlich als eine Manifestation von Ellidas unbewussten Ängste und Wünsche angesehen werden, die in die bewusste Welt der Wangels eindringt.

Wie bei Ellida werden schon vor dem ersten Auftritt des Fremden Erwartungen und Assoziationen zu seiner Figur geweckt, die die Rezeption der Figur stark beeinflussen. Beide Figuren werden über die Beschreibung eines Kunstwerkes eingeführt, das nur in der Vorstellung der jeweiligen Künstler existiert.

So wie Ellida durch Ballesteds Erläuterungen zu seinem Gemälde gleichzeitig eingeführt, implizit charakterisiert und mit dem Motiv der Meerfrau verbunden wird, so wird der Fremde durch Lyngstrands Pläne für die Skulptur, die er gerne erschaffen möchte, eingeführt und mit der Figur des Meermanns in der Tradition des *Agnete og Havmanden*-Motivs überblendet. Bevor Lyngstrand jedoch seine Vorstellungen darlegt, fragt Ellida nach den vermeintlichen Motiven für seine Skulptur: „Og hvad vil De så modellere? Skal det være havmænd og havfruer? Eller skal det være gamle vikinger –?“ (298). Ellidas Vermutungen verweisen auf die zu Ibsens Zeit populären und häufig verwendeten Kunstmotive: Meerwesen und Wikinger. Doch Lyngstrand hat ambitioniertere (und weniger realisierbare) Pläne:

LYNGSTRAND. Jo, jeg havde tænkt, det skulde være en ung sjømandskone, som ligger og sover så underlig uroligt. Og drømme gør hun også. Jeg tror nok, jeg skal få det til slig, at de kan se på hende, at hun drømmer.

ARNHOLM. Skal der da ikke være noget mere?

LYNGSTRAND. Jo, der skal være én figur til. Sådant en gestalt at kalde for. Det skal være hendes mand, som hun har været troløs imod, mens han var borte. Og han er druknet i havet.

ARNHOLM. Hvorledes, siger De –?

ELLIDA. Er han druknet?

LYNGSTRAND. Ja. Han er druknet på sjørejs. Men så er der det underlige, at han er kommet hjem alligevel. Det er ved nattens tider. Og nu står han der for sengen og ser på hende. Han skal stå så drivendes våd, som de dra'r en op af sjøen.

ELLIDA (*læner sig tilbage i stolen*). Det var da noget forunderligt noget. (*lukker øjnene*.) Å, jeg kan se det så lys levende for mig. (299)

Ironischerweise zitiert Lyngstrand mit seinem Bild jedoch eben das von Ellida vorgeschlagene Motiv an: den Meermann. Nicht nur die Kritiker zu Ibsens Zeit identifizierten die populäre *folkevis* *Agnete og havmanden* als Intertext in Lyngstrands Skulptur¹⁸²; auch im Licht dieser Arbeit kann die Überblendung des Fremden mit der literarischen Figur des Meermannes nachvollzogen werden.

Die Skulptur mit der aus dem Meer zurückgekehrten „gestalt“ und der „underlig uroligt“ schlafenden Seemannsfrau, der man ansieht, dass sie träumt, wirkt selbst wie eine Szene aus einem Traum. Während Arnholm mit Unverständnis auf die Beschreibung reagiert, scheint Ellida seltsam ergriffen von der von Lyngstrand entworfenen Szene. Mit ihrem Verhalten und ihren Worten („*læner sig tilbage i stolen*). Det var da noget forunderligt noget. (*lukker øjnene*.) Å, jeg kan se det så lys levende for mig“) inszeniert Ellida Lyngstrands Skulptur und wird selbst zu der „underlig uroligt“ Träumenden. Ähnlich wie bei Ballesteds unvollendetem Gemälde wird Ellida hier zum unerkannten Modell für das Kunstwerk, das ihre Situation metaphorisch darstellt. In ihrer Nachfrage „Er han druknet?“ wird ihr besonderes Interesse für den Seemann deutlich:

ELLIDA (*livfuldt, spændt*). Fortæl mig alt, hvad De véd og kan! Dette her må jeg ha' fuld rede på.

ARNHOLM (*smiler*). Ja, dette må jo sagtens være noget for Dem. Sådant noget med havstemning i. (299)

Während Lyngstrand von seiner gemeinsamen Zeit an Bord mit einem fremden Seemann berichtet, steigert sich Ellidas Spannung. Nach der Havarie des Schiffes, bei der Lyngstrand gerettet wurde, gilt der Andere als tot; doch als Lyngstrand schließlich die Worte des Seemanns wiederholt, die dieser sagte, nachdem er erfahren hat, dass seine Frau einen anderen geheiratet hat, scheint es, als empfinde sie die Worte als Warnung an sich selbst:

LYNGSTRAND. Ja, så kommer dette her underlige, som jeg aldrig i verden skal glemme. For han la' til, – ganske stille det også: Men min er hun og min skal hun bli'. Og mig skal hun følge, om jeg så skal komme hjem og hente hende som en druknet mand fra svarte sjøen.

ELLIDA (*skænker sig et glas vand. Hendes hånd ryster*). Puh, – hvor lummert her er idag – (299)

Die Worte des Seemanns erscheinen wie die Zeilen aus einem Märchen oder einer Sage, und es entsteht der Eindruck, dass Lyngstrand seine Erinnerungen mit literarischen Vorlagen vermischt.

Ellidas intensive körperliche Reaktionen auf Lyngstrands Erzählung machen deutlich, wie sehr sie sich in Lyngstrands Vision hineinversetzt:

¹⁸² Vgl. dazu Alnæs 2003, S. 301. Zu einer umfassenden Analyse folkloristischer Motive bei Ibsen siehe Jacobsen/Leavy 1988, zu *Fruen fra havet* S. 131-136.

LYNGSTRAND. [...] Den troløse sjømandskonen ser jeg så lebendig for mig. Og så hævneren, som er druknet og som alligevel kommer hjem fra sjøen. Jeg kan se dem begge to så tydeligt.
ELLIDA. Jeg også. (*rejser sig.*) Kom, – lad os gå ind. Eller helst ned til Wangel! Jeg synes, her er så kvælende lummert. (*hun går ud af løvhytten.*) (300)

Ihre Flucht aus der Laube ist eine Flucht vor ihren eigenen Erinnerungen, Schuldgefühlen und Ängsten. Arnholm missdeutet ihre Reaktion: „Jeg trode naturligvis, at det bare var maskespil af Dem. At De sad her og pintes, fordi De var kommen efter, at der i lønlighed fejres familjefest i huset. At Deres mand og hans børn lever et erindringsliv, som De ingen del har i.“ (300). Doch es ist Lyngstrands Skulptur, „den forstyrrede billedhuggerens skipperhistorie“ (300) in Arnholms Worten, die Ellida erkennen lässt: „Jeg har ingen ret til at kræve min mand helt og alene for mig. [...] Det er sagen. Jeg selv lever jo også i noget, – som de andre står udenfor“ (300). Ellida selbst lebt ein „Erinnerungsleben“, das sie – nicht nur auf psychischer, sondern auch auf räumlicher Ebene – einschließt und gefangen hält, wie ihre Rastlosigkeit innerhalb des Gartens, ihr scheinbar zwanghaftes Aufsuchen des „kranken“ Fjordes und ihre Sehnsucht nach dem offenen, aber unerreichbaren Meer zeigen. Gleichzeitig schließt sie ihr Erinnerungsleben aus dem Leben und dem Raum der anderen aus. Ellida bleibt auch im Dorf als die „Frau vom Meer“ eine Außenseiterin; ihr „Erinnerungsleben“ schafft einen eigenen, imaginierten Raum, in dem sich Ellida bewegt: der schwüle, drückend heiße Garten, der kranke Fjord und, als Sehnsuchtsraum, das ambivalente Meer.

Die Identifikation des Fremden mit dem Meermann der Agnete-Ballade wird durch die ungewisse Identität des Fremden mit seinen wechselnden Namen, Ellidas trügerischer Erinnerung an sein Aussehen sowie seine Herkunft „oppe fra Finmarken“ (306) unterstützt – „Altså en kvæn“, wie Wangel konstatiert. Diese Bezeichnung spielt auf den Volksglauben über die magischen und übernatürlichen Fähigkeiten der *kvener*, einer Bevölkerungsgruppe aus der Finnmark, an. Lyngstrands Fantasie über den Seemann/Meermann als „Rächer“, der seine untreue Frau zurück holt, verweist jedoch eher auf die romantischen Bearbeitungen des *Agnete og Havmanden*-Motivs, in denen der Meermann hinterlistig, boshaft und besitzergreifend ist, und weniger auf den völlig ohne Falschheit oder Bosheit – und letztlich auch ohne Macht über Agnete – beschriebenen Meermann. In Ellidas Erinnerung an die Zeit mit dem Fremden in Skjoldviken wird zunächst dieses Bild des ‚sympathischen‘ Meermanns entworfen, der in Ellida die Faszination und Sehnsucht nach seiner Welt auslöst:

ELLIDA. Vi talte mest om havet.

WANGEL. Ah –! Om havet altså?

ELLIDA. Om storm og om stille. Om mørke nætter på havet. Havet på de glitrende solskinsdage talte vi også om. Men mest talte vi om hvalerne og om springerne og om sælerne, som plejer ligge der ude på skærene i middagsvarmen. Og så talte vi om mågerne og ørnene og alle de andre sjøfuglene, som du véd. – Tænk, – er ikke det underligt, – når vi talte om sådant noget, så stod det for mig, som om både sjødyrene og sjøfuglene var i slægt med ham.

WANGEL. Og du selv –?

ELLIDA. Ja, jeg syntes næsten, at jeg også kom i slægt med dem alle sammen. (306)

Seine Verwandtschaft zu den Meerestieren macht den Fremden selbst zu einem Meerwesen. Er steht für diesen Raum und alles was mit dem Meer in Verbindung steht. Zudem hat er die Macht, auch Ellida zu einem Meerwesen zu machen. Um die Verbindung zwischen Ellida und ihm und die gemeinsame Verbindung zum Meer zu symbolisieren, vollzieht er ein Ritual:

ELLIDA. Han tog op af lommen en nøglehank og trak så af fingeren en ring, som han brugte gå med. Fra mig tog han også en liden ring, som jeg havde. Disse to ringene stak han sammen ind på nøglehanken. Og så sa' han, at nu skulde vi to vie os sammen til havet.

WANGEL. Vie –?

ELLIDA. Ja, så sa' han. Og dermed så kasted han hanken med ringene, af al sin magt, så langt han kunde, ud i dybet. (307)

Das Meer, das im vorigen Zitat noch für Lebendigkeit, Vielfalt und eine unberührte Idylle stand, wird hier als Raum der Vergangenheit, des Geheimnisses, des Verbotenen, der Gefahr, der Faszination und der Verlockung inszeniert. Ebenso hat der Fremde sowohl eine anziehende Wirkung auf Ellida, wie in ihrer Erinnerung an die Gespräche über das Meer mit dem Fremden – ihrer längsten zusammenhängenden, durch die Aneinanderreihung von vielen durch „og“ verbundenen Substantiven fast manisch wirkende Rede – deutlich wird, als auch abstoßende und beängstigende Wirkung. Mit dem Ring-Ritual hat der Fremde Ellida nicht nur untrennbar mit dem Meer verbunden, sondern die Eigenschaften, die sowohl ihn als auch das Meer charakterisieren auf Ellida übertragen.

Die *Agnete og Havmanden*-Ballade als Intertext zu Lyngstrands Erzählung und seiner unrealisierten Skulptur lässt den Fremden zum Meermann und Ellida zu Agnete werden. Ibsens Darstellung der Ellida scheint zudem inspiriert durch Andersens Beschreibung der Agnete in seinem lyrischen Drama *Agnete og Havmanden*. In *Fruen fra havet* ist Ellida demnach beides: Mensch und Meerfrau. Dies ist keinesfalls ein Widerspruch, denn es verdeutlicht noch einmal, welche Eigenschaften das Motiv der Meerfrau (und des Meermannes) auszeichnen. Meerwesen spiegeln stets Eigenschaften, Ängste und Sehnsüchte der Menschen selbst. So stehen sie für Lust und Sexualität, Ausbruch aus den starren Regeln und Normen der Gesellschaft, Unberechenbarkeit, Verführung und Schönheit, aber auch Monstrosität, Isolation, Fremdheit. So können an Meerwesen Vorstellungen von weiblicher und männlicher Sexualität, von Gendernormen und -rollen, von dem ‚Abweichenden‘ und dem ‚Außergewöhnlichen‘ im Allgemeinen (und z. B. von der Position des Künstlers in der Gesellschaft im Speziellen) verhandelt werden.

Die in Lyngstrands Skulptur und Erzählung etablierte Verbindung zwischen dem Fremden und dem Meermann der Agnete-Ballade sowie zwischen Ellida und Agnete ist

erhellend für das gesamte Stück. *Fruen fra havet* rezipiert das Motiv, wie auch die romantischen Bearbeitungen; im Gegensatz zu diesen setzt es aber an der Stelle ein, an der alle anderen Texte (mit Agnetes Tod) enden: nach Agnetes Rückkehr an Land. Schon in der Analyse von Ballesteds unvollendetem Gemälde in Kapitel 4.2 wurde deutlich, dass sich Ibsens Drama im Hinblick auf den Erzählzeitpunkt von fast allen anderen mir bekannten Texten unterscheidet¹⁸³: Es setzt erst nach der/den Grenzüberschreitung/en ein. In Ballesteds Gemälde hat die Meerfrau die Grenze zwischen Meer und Land schon überschritten und muss nun im seichten Fjordwasser sterben. In Übertragung auf Ellida bedeutet dies, dass sie, selbst „Frau vom Meer“, in der Enge und Stickigkeit des Dorfes nicht leben kann. Mit der *Agnete og Havmanden*-Ballade als Intertext verlagert sich der thematische Fokus des Stückes jedoch noch einmal. In Analogie zu Agnete hat Ellida sich auf den Fremden, den Meermann eingelassen und mit dem Ring-Ritual symbolisch die Grenze zwischen den Räumen überschritten. Ellida beendet jedoch die Verbindung und kehrt mit der Heirat Wangels zurück ‚an Land‘; auf räumlicher Ebene wird dies in ihrer Überschreitung der Grenze zwischen Skjoldviken und Fjorddorf dargestellt. Beide Grenzüberschreitungen liegen vor dem Drama, das sich im Gegensatz zur *Agnete og Havmanden*-Ballade mit der Frage beschäftigt, wie Agnete/Ellida nach ihrer Ehe mit dem Meermann/Fremden an Land weiterleben kann; ob es überhaupt möglich ist. In der *folkevis*e war die Raumordnung mit Agnetes Rückkehr wiederhergestellt – das Individuum ordnet sich unter. In den romantischen Nachdichtungen und Andersens Drama musste die Agnete-Figur sterben, da sie keiner Welt (mehr) angehörte – das abweichende Individuum kann nicht integriert werden. In *Fruen fra havet* werden nun nicht mehr Moral und Sünde oder die Position des Menschen zwischen Natur und Zivilisation verhandelt, sondern die Position und Rollen von Mann und Frau in der bürgerlichen Ehe. Auch im Drama wird am Ende die semantische Ordnung wiederhergestellt, jedoch nicht durch das völlige Aufgehen Ellidas im Raum ‚Land‘, also die völlige Anpassung, und auch nicht in Ellidas Ausscheiden aus diesem Raum, also ihrem Weggang mit dem Fremden. Stattdessen verändern sich Raum und Figur so, dass sie kompatibel werden. Dies wird im Stück durch Wangels ‚Freilassen‘ Ellidas dargestellt und Ellidas Willen, selbst Verantwortung für das gemeinsame Leben zu übernehmen. Wangel, das Zentrum des Innenraums, repräsentiert die Ordnung des Raums; seine Einwilligung in Ellidas Forderung nach Wahlfreiheit verändert diese semantischen Strukturen hin zu mehr Gleichberechtigung zwischen Frau und Mann.

¹⁸³ Nils Brunses Roman *Havmanden* (2005) setzt auch nach der Grenzüberschreitung des Meermannes vom Meer an Land ein. Nachdem der Protagonist von einer in 2005 begonnenen Segeltour zurückkehrt, stellt er fest, dass er in das Jahr 1647 zurückversetzt wurde. Er schlüpft in die Rolle des Meermannes, um in der fremden Welt zu überleben.

Ellida hingegen passt sich der herrschenden Ordnung an, indem sie ihre Rolle als Partnerin Wangels und verantwortungsvolle Mutter annimmt.

Diese Lesart orientiert sich an den von Renner beschriebenen Prinzipien von Ordnungsverletzung und Wiederherstellung der Ordnung. Renner kombiniert Lotmans Konzept der im literarischen Text anhand von räumlichen (Grenz-)Strukturen abgebildeten semantischen Ordnung mit Todorovs Konsistenzprinzip, das die Entwicklung narrativer Strukturen organisiert. So lässt sich ein Ereignis als Ordnungsverletzung, also als Widerspruch zwischen Figur und dem semantischen Raum, dem sie zugeordnet ist, beschreiben, die im Laufe der Erzählung behoben werden muss.¹⁸⁴ Inwiefern jedoch die für *Fruen fra havet* beschriebene Kombination aus einer Änderung der Raumordnung und einer Anpassung der Figur an die Raumordnung auch als überzeugendes *happy end* funktioniert, soll am Ende der Arbeit in Kapitel 4.4 mit einem Blick in die Forschungsliteratur diskutiert werden.

Der Karpfenteich als Bild für das Unbewusste

Zunächst soll hier die psychologische Ebene dieses Dramas im Hinblick auf Raum betrachtet werden. Viele Forscher_innen haben das Stück psychoanalytisch gedeutet, in Wangels ‚Behandlung‘ von Ellida einen Vorläufer von Freuds Gesprächstherapie ausgemacht, Wangel selbst als „Freudlike character“¹⁸⁵ beschrieben und das gesamte Drama als *case story* der weiblichen Hysterie betrachtet.¹⁸⁶ Diesen Themen möchte ich nicht weiter nachgehen. Interessant im Kontext dieser Arbeit ist jedoch, dass in *Fruen fra havet* die metaphorischen ‚unergründlichen Tiefen‘ der menschlichen Psyche sowohl mit dem imaginären Raum Meer verbunden werden wie auch mit dem mimetischen Raum des Karpfenteichs.

Mit dem Ring-Ritual hatte der Fremde Ellida selbst zu einem Meerwesen gemacht. Die Tragweite dieser Handlung zeigt sich im Abschluss des Rituals: „Og dermed så kasted han hanken med ringene, af al sin magt, så langt han kunde, ud i dybet“ (307). Diese Tiefe, in die der Fremde die Ringe mit aller Macht geworfen hat, ist nun Teil von Ellida. Die Erinnerung an diese Verbindung zum Meer und zum Fremden hat sie in den Tiefen des Bewusstseins zu verdrängen versucht. Wie bereits beschrieben, nehmen Wangel und Ellida sprachlich immer wieder Bezug auf diese Tiefe, wenn es um Ellidas Wesen, ihren inneren Konflikt und ihre

¹⁸⁴ Vgl. Renner 2004, S. 358-373.

¹⁸⁵ Jacobsen/Leavy 1988, S. 136.

¹⁸⁶ Vgl. z. B. Erinç Özdemir: „A Jungian reading of Ibsen’s The Lady from the Sea“. In: *Ibsen Studies* 2/1 (2002), S. 34-53; Kari Lothe: „Response to Özdemir’s A Jungian reading of Ibsen’s The Lady from the Sea“. In: *Ibsen Studies* 3/2 (2003), S. 225-235; Elin Diamond: „Realism and Hysteria: Toward a Feminist Mimesis“. In: *Discourse* 13/1 (1990), S. 59-92.

Geheimnisse geht. Die Ringe sind nicht nur Symbol für die Verbindung von Ellida und dem Fremden, ihr Versinken in den Tiefen des Meeres ist Sinnbild für Ellidas Vergangenheit, die sie vor Wangel geheim hält.

Diese Verinnerlichung resultiert in der unerklärlichen Macht, die der Fremde auch in seiner Abwesenheit über Ellida hat. Diese Macht hat die gleiche Qualität, wie die des Meeres: Sie ist gleichzeitig anziehend und abstoßend, faszinierend und beängstigend. Das Meer verkörpert für Ellida den Fremden und der Fremde das Meer, beides wird zu „det grufulde“:

WANGEL. Den mand har havt en uvanlig magt over dig, Ellida.

ELLIDA. Å ja, ja. Det grufulde menneske! (307)

[...]

ELLIDA. Det grufulde, mener jeg. Denne ubegribelige magt over sindet – (307)

[...]

ELLIDA. Det er for den rædsels skyld, som står af den fremmede mand.

WANGEL. Rædsel –?

ELLIDA. Ja, rædsel. En rædsel så grufuld, som jeg synes bare havet kan ha' den. (308)

In der völligen Verschmelzung der Eigenschaften des Meeres, des Fremden und ihrer selbst, lokalisiert Ellida diese Macht in ihrem Inneren: „Det grufulde ligger dybere, Wangel! Det grufulde, – det er dragningen i mit eget sind“ (324-325).

Als Ellida sich der nahenden Entscheidung zwischen Wangel und dem Fremden, zwischen ihrem bisherigen Leben und dem Nachgeben der Verlockung des Meeres bewusst wird, bittet sie: „Å, Wangel, – frels mig for mig selv!“ (316). Ganz ähnlich spricht Andersens Agnete, als an ihrem Hochzeitstag der Meermann auftaucht und sie sich vor die Wahl zwischen zwei Lebensentwürfen gestellt sieht: „Der staaer han! – Beskyt mig for mig selv!“¹⁸⁷

Der Konflikt des Stückes bricht auf, als diese Macht aus den Tiefen von Ellidas Psyche an die Oberfläche tritt und somit symbolhaft das Meer in die Welt des umzäunten Gartens eindringt. Dies wird dargestellt in Ellidas Visionen von den Augen des Fremden: „Aller tydeligst ser jeg hans brystnål med en stor, blåhvid perle i. Den perlen ligner et dødt fiskeøje. Og det ligesom stirrer på mig“ (308). Auch in den Augen des Kindes, das sie mit Wangel hatte, sah sie die Augen des Fremden:

ELLIDA. [...] At du ikke kunde se det! Barnets øjne skifted farve efter sjøen. Lå fjorden i solskinsstille, så var øjnene derefter. I stormvejr også. – Å, jeg så det nok, jeg, om ikke du så det.

WANGEL (*eftergivende*). Hm, – lad så være da. Men selv om så var? Hvad så?

ELLIDA (*sagte og nærmere*). Jeg har set slige øjne før.

WANGEL. Når? Og hvor –?

ELLIDA. Ude på Bratthammeren. For ti år siden.

WANGEL (*viger et skridt*). Hvad skal dette –!

ELLIDA (*hvisker bævende*). Barnet havde den fremmede mands øjne. (309)

¹⁸⁷ Andersen 1834, S. 401.

Als sie dem Fremden schließlich wieder begegnet, hält sie seinen Blick nicht aus: „Ah –! (*stirrer på ham, tumler tilbage og bryder ud i et halvkvalt skrig:*) Øjnene! – Øjnene! [...] Se ikke sådan på mig!“ (313).

In dem Blick des Fremden sieht sich Ellida mit dem Meer, dem Symbol für ihre Vergangenheit, ihre Wünsche und Schuldgefühle, ihre Sexualität konfrontiert. Seit Ellida in den Augen des Kindes die des Fremden erkannt hat, verweigert sie alle sexuellen Handlungen mit Wangel.

Die Visionen des toten Fischeauges und die Augen des Kindes können als das symbolische Eindringen des Fremden bzw. seiner Macht in Ellidas und Wangels Welt gedeutet werden; sie gehören zum Symbol Meer. Diesen stark von visuellen Wahrnehmungen geprägten symbolischen Grenzüberschreitungen folgt schließlich die tatsächliche Überschreitung der Grenze zwischen ‚Außen‘ und ‚Innen‘ durch den Fremden, die Lyngstrands Skulptur schon antizipiert hatte.

Zweimal treffen Ellida, Wangel und der Fremde in dem Stück aufeinander; beide Begegnungen finden in dem abgelegenen Teil des Gartens statt, in dem auch der Karpfenteich liegt.

Die erste, in der Vergangenheit liegende Begegnung zwischen Ellida und dem Fremden fand in Skjoldviken statt – in der Raumstruktur des Dramas ein Ort der Peripherie, ein Grenzraum zwischen Meer und Land. Auch der abgelegene Teil des Gartens ist ein Ort außerhalb des Zentrums; im Setting des ersten Aktes ist dieser Bereich nicht zu sehen. Der abgelegene Gartenbereich lässt sich, wie Skjoldviken, als Grenzraum beschreiben, der die ‚zivilisierte‘ und klar umgrenzte Welt des Gartens mit der Welt außerhalb verbindet. Damit haben Skjoldviken und dieser Teil des Gartens gemein, dass sie außerhalb geltender Regeln und Normen liegen und so die Möglichkeit zur Grenzüberschreitung bieten. Hier ist der Gartenzaun nicht durchgehend geschlossen, sondern „lavt“ und „åbent“, wie es in der Regieanweisung zu Akt drei heißt.

Der erinnerte Raum Skjoldviken erhält so im mimetischen Raum des abseits liegenden Gartens eine raumsemantische Parallele. Potential und Funktion des Ortes am offenen Meer – das Aufeinandertreffen von Meer und Land, die Begegnung zwischen Mensch und Meerwesen – werden so im Setting des dritten und fünften Aktes aktualisiert und durch die spezifischen Eigenschaften des Ortes mit neuer Bedeutung aufgeladen.

In diesem Teil des Gartens liegt der Karpfenteich, der in Bolettes Allegorie schon als spezifisch weibliche Sphäre markiert wurde und als solche für Immobilität und Stagnation steht. Darüber hinaus erhält der Karpfenteich seine besondere Bedeutung auch durch die Struktur des mimetischen Raums und seine Lage im abgelegenen Gartenbereich. Dieser wird präsentiert als der dunkle, sumpfige Teil des ansonsten wohlstrukturierten und repräsentativen

Gartens der Wangels. Dadurch erhält er die Qualität des „abgespaltenen“, „verdrängten“ Teils der Welt, für die der Garten steht. Der Karpfenteich mit seiner „schimmeligen“ Oberfläche und den alten, zähen Karpfen kann als Symbol für das Unbewusste gelesen werden. So wie er, abgetrennt vom ‚offiziellen‘ Garten, trotzdem ein Teil des Innenaums ist, so ist auch das Unbewusste Teil der Psyche.¹⁸⁸ Wie in einer Parallelwelt herrschen hier andere Regeln als im regulierten, rationalen Bewusstsein, das im vorderen Teil des Gartens repräsentiert ist. Die zähen, alten Karpfen, die Arnholm schon längst tot geglaubt hatte, sind ein Bild dafür, dass Verdrängtes und Unbewusstes nicht verschwindet, sondern bleibt und irgendwann an die Oberfläche kommt.¹⁸⁹

Der Karpfenteich als Ort des Unbewussten, des Verdrängten und der Geheimnisse ist faszinierend und gefährlich zugleich. Diese Merkmale teilt er mit dem Meer; es besteht eine Verwandtschaft zwischen den beiden so unterschiedlichen Gewässern. So wie der abgelegene Teil des Gartens als Grenzraum eine raumsemantische Parallele zu Skjoldviken bildet, so bildet der Karpfenteich die Entsprechung des imaginierten Raums Meer innerhalb des mimetischen Raums. Hier ist schließlich der Ort, an dem das Meer – personifiziert in dem Fremden – in den Garten und damit in die bewusste, streng regulierte ‚Realität‘ der Dramenwelt eindringen kann. Dass in dem analytischen Drama *Fruen fra havet* Vergangenes, Geheimes und Verdrängtes an die Oberfläche geholt werden muss, um den Konflikt zu lösen, illustriert der Dialog zwischen Hilde, Arnholm und Lyngstrand am Karpfenteich:

HILDE. Ja, her går nogen svært gamle karudser.

ARNHOLM. Nej, så de gamle karudserne er i live endnu?

HILDE. Ja, de er sejge, de. Men nu skal vi vel se at få has på nogen af dem.

ARNHOLM. De skulde da heller prøve ude på fjorden.

LYNGSTRAND. Nej, dammen – den er ligesom mere hemmelighedsfuld at kalde for.

HILDE. Ja, her er det mere spændende. – (310)

Die Fische aus dem geheimnisvollen Teich, von denen Hilde nun endlich ein paar erwischen will, können für die verdrängten Sehnsüchte und Ängste stehen, denen Wangel und Ellida gleichermaßen ins Auge sehen müssen. Dieses von Hilde zu Beginn des dritten Aktes

¹⁸⁸ Rolf Fjelde deutet das gesamte räumliche Setting des Dramas als „a kind of diorama of the human mind, with the sea corresponding to the unconscious and the land to the conscious portion.“ (Fjelde 1978, S. 386)

¹⁸⁹ Für John Lingard ist der Karpfenteich die szenische Repräsentation einer „kontinuierlichen Spannung zwischen Oberfläche und Tiefe, zwischen Realität und Symbol“, die er in den vier „psychologischen Dramen“ – *Vildanden*, *Rosmersholm*, *Hedda Gabler* und *Fruen fra havet* – ausmacht; vgl. Lingard 1992, S. 345. Zitate von dieser Seite aus dem Englischen übersetzt von JM. So wie die Räume „attic, mill-race [...] and private room“ für die ersten drei Stücke, steht der Karpfenteich als „a stranger, more dangerous inner stage area“ im Kontrast zu „a more or less ordinary or domestic area“; Lingard 1992, S. 345. In *Fruen fra havet* würden so statische Konversationsszenen vor einen „unusually rich and possibly unrealizable scenic background“ gestellt, der die symbolistischen Landschaften skandinavischer Künstler des ausgehenden 19. Jahrhunderts antizipiere; vgl. Lingard 1992, S. 345. Lingard hat hier insbesondere die Schauplätze des 2., 3. und 5. Aktes vor Augen und vergleicht sie mit den Gemälden „After Sunset“ (1886) von Kitty Kielland, „Summer Night“ (1886) von Eilif Peterssen, „Summer Night“ (1899) von Harald Söhlberg und „Nordic Summer Evening“ (1899-1900) von Richard Bergh (Abb. siehe S. 343, 346, 347, 351).

formulierte Vorhaben wirkt wie eine Ankündigung, dass nun der in der Vergangenheit liegende Konflikt, Ellidas mysteriöse Verbindung mit dem Fremden, gelöst wird und Ellida ihre Geheimnisse preisgibt. Unmittelbar bevor der Fremde tatsächlich zurückkehrt und vor dem Garten auftaucht, befindet sich Ellida für einen Moment allein auf der Bühne: „*ELLIDA står en stund og stirrer ned i dammen. Af og til taler hun sagte og afbrudt med sig selv*“ (313). Lingard beschreibt diese Szene als „[...] strange and powerful moment of theatre. As she gazes into the pond Ellida seems to be gazing into the unconscious mind, attempting to decode its depths with fragments of sentences.“¹⁹⁰ Der darauf folgende Auftritt des Fremden lässt ihn wie eine Manifestation von Ellidas tiefsten Ängsten wirken. Tatsächlich konterkariert der Auftritt des Fremden (zunächst) die dramatische Stimmung und das bisher entworfene dämonische und beängstigende Bild eines Meermanns, denn er kommt recht unspektakulär daher: „*Han har busket rødtligt hår og skæg. Skottehue på hodet og rejsetaske i en rem over skulderen*“ (313). Dass es sich ungeachtet des unspektakulären Aussehens (einige Forscher_innen merken das rote Haar als Symbol für Zauberkundigkeit an) um eine außergewöhnliche, von allen anderen abweichende Figur handelt, zeigt seine Bewegung im zeichenhaften Raum des Stückes.

Grenzüberschreitung und Verwandlung

Da Teich und Meer, abgelegener Garten und Skjoldviken strukturelle Parallelen aufweisen, ist dies der Ort, an dem der Fremde, selbst Teil des Meeres und mit Attributen des Meermanns ausgestattet, die symbolische Grenze zwischen Meer und Land und die konkrete Grenze zwischen Außen- und Innenraum – den Gartenzaun – übersteigen kann. Die Konventionen der im umzäunten Garten repräsentierten Ordnung gelten an diesem Ort nicht, dementsprechend benutzt der Fremde nicht die Gartentür – wie alle anderen Figuren des Stückes – sondern steigt mühelos und wie selbstverständlich über den Zaun, da auch er, als Wesen ohne eindeutige Identität, nicht an diese Regeln gebunden ist. Dass es sich dabei um eine eklatante Verletzung der Raumordnung des Stückes handelt, macht die explizite Erwähnung dieses Vorgangs an fünf Stellen der Regieanweisung deutlich:

ELLIDA (*holder hånden for øjnene*). Se ikke så på mig, siger jeg!

DEN FREMMEDE (læner sig med armene på havegærdet). (313) [...]

ELLIDA. Nej, nej, nej! Jeg vil ikke! Aldrig i evighed! Jeg vil ikke, siger jeg! Jeg hverken kan eller vil! (*sagtere*) Jeg tør ikke heller.

DEN FREMMEDE (stiger over gærdet og kommer ind i haven). [...] (314)

[...]

DEN FREMMEDE. Tænk altså nøye over, hvad du gør. Farvel. (*går hen og stiger over gærdet* [...]) (315) (1. Begegnung)

¹⁹⁰ Ebd., S. 355.

ELLIDA (*bryder ud*). Å, – dette, som drager og frister og lokker – ind i det ukendte! Hele havets magt er samlet i dette ene!
(DEN FREMMEDE MAND *stiger over havegærdet*) (332)
[...]
DEN FREMMEDE. Farvel, frue! (*han svinger sig over havegærdet*) (333) (2. Begegnung)

Bei beiden Begegnungen steigt der Fremde erst über den Zaun, als Ellidas Widerstand schwindet, wie sich besonders deutlich in der ersten Begegnung zeigt.

Wangel, der bis zu diesem Punkt die Raumordnung dominiert hat, indem er nicht nur das Zentrum des Raums darstellt, sondern auch über Ellidas Räume verfügt und den Raum (unbewusst) dementsprechend strukturiert, besitzt am Karpfenteich, an dem Ort, wo die Grenze zwischen Innen und Außen überschritten werden kann, keine Macht. Hier kann nicht nur der Fremde in den Garten eindringen, auch Ellida kann sich hier schließlich entscheiden, ob sie Wangel verlassen und mit dem Fremden gehen will. Wangel und der Fremde sind gegensätzliche Kräfte, die einmal nach innen, einmal nach außen ziehen. Sie repräsentieren zwei unterschiedliche Lebensentwürfe, zwischen denen Ellida sich entscheiden muss.

Wangel stellt sich dem Fremden in den Weg, doch er kann weder seinen Garten, seine Frau noch sein Lebensmodell gegen die eigenartige Macht des Fremden verteidigen:

WANGEL (*stiller sig foran ham*). De har at vende Dem til mig og ikke til hende. [...] Men hvad vil De så gøre? De bilder Dem da vel aldrig ind, at De ka ta' hande fra mig med magt! Mod hendes egen vilje!
DEN FREMMEDE. Nej. Hvad skulde det være godt for? Vil Ellida være med mig, så må hun rejse frivillig. (314-315) (1. Begegnung)

WANGEL (*træder imod ham*). Min hustru har ikke noget valg her. Jeg er sat både til at vælge og til at – værge for hende. Ja, værge! Hvis De ikke forfølger Dem herfra, – ud af landet, – og aldrig kommer igen, – véd De da vel, hvad De så udsætter Dem for? (332) (2. Begegnung)

Ellida fasst Wangels Dilemma in Worte:

ELLIDA. [...] Vel kan du holde mig tilbage her! Det har du jo magt og midler til! Og det vil du jo også gøre! Men mit sind, – alle mine tanker, – alle mine dragende længsler og begær, – dem kan du ikke binde! De vil hige og jage – ud i det ukendte, – som jeg var skabt for – og som du har lukket for mig! (332-333)

Sie erkennt in dieser Szene sowohl Wangels Macht in der Rolle des Ehemanns, die auch eine räumliche Macht ist („Vel kan du holde mig tilbage her! Det har du jo magt og midler til!; [...] som du har lukket for mig!“), als auch seine Ohnmacht („Men mit sind [...] kan du ikke binde!“).

Das letzte und entscheidende Zusammentreffen mit dem Fremden im fünften Akt bildet den Höhepunkt des Dramas. Die nahende Entscheidung und die drohende Grenzüberschreitung Ellidas werden von akustischen Signalen angekündigt und begleitet, die ständig an die

Präsenz des Meeres erinnern.¹⁹¹ So heißt es unmittelbar vor dem Auftritt des Fremden in den Regieanweisungen:

[...] ([HILDE] og LYGSTRAND går ud gennem haven til venstre. Hornmusik høres fjernt ude på fjorden under det følgende.)

ELLIDA. Kommen! Han er her! Ja, ja, – jeg føler det. (332)

Die Musik kommt von dem Dampfer, mit dem Ellida und der Fremde hinaus auf das Meer fahren würden, und warnt daher akustisch vor diesem Ausgang des Stückes. Ellida kann seine Präsenz „fühlen“, bevor sie ihn sieht, das Publikum kann seine Präsenz hören, bevor er die Bühne betritt. Das Finale hat sozusagen eine musikalische Untermalung, die ständig an die im Meer und im Fremden repräsentierten Möglichkeiten und Bedrohungen erinnert.

Ein noch deutlicheres Signal der nahenden Grenzüberschreitung ist die Schiffsglocke, die zweimal während der entscheidenden Begegnung zwischen Ellida und dem Fremden läutet und zum Aufbruch mahnt:

ELLIDA (*bønfaldende*). Å, spør' mig ikke! Frist ikke således! (*En dampskibsklokke høres i frastand.*)

DEN FREMMEDE. Nu ringer det første gang ombord. Nu får du sige ja eller nej. (332)

[...]

ELLIDA (*griber sig om hodet og stirrer frem for sig imod WANGEL*). I frihed og – og under ansvar! Under ansvar også? – Der er – forvandling i dette her! (*Dampskibsklokken lyder atter.*)

DEN FREMMEDE. Hører du, Ellida! Nu ringer de for sidste gang. Kom så!

ELLIDA (*vender sig imod ham, ser fast på ham og siger med magt i stemmen*). Aldrig går jeg med Dem efter dette. (333)

Auch in *Den lille havfrue* und der *Agnete og havmanden*-Ballade ist es der Klang einer Glocke, der der Grenzüberschreitung von der kleinen Meerfrau und Agnete vorhergeht (in beiden Fällen waren es jedoch Kirchen- und keine Schiffsglocken). Für Ellida, die sowohl Meerfrau, als auch Agnete in sich verkörpert, ist der Glockenklang daher ein symbolisches Signal des Aufbruchs. Auch sie würde Mann und Kinder verlassen, wenn sie mit dem Fremden ginge, auch sie trägt die Sehnsucht nach einem anderen Leben in sich. Gleichzeitig verkündet der letzte Schlag der Schiffsglocke auch die letzte Möglichkeit der Grenzüberschreitung – wie ein sich schließendes Zeitfenster, das die Passage zwischen Meer und Land nur temporär ermöglicht.

Wangel beschreibt Ellidas möglichen Weggang mit dem Fremden als ein ohnmächtigs Driften Ellidas in ein schwarzes Nichts:

¹⁹¹ Schon zu Beginn des Aktes wurde das Thema des Hörens und des Verklingens – wie üblich von Ballested – eingeführt. Er spricht von Land aus mit Bolette, Hilde, Arnholm und Lyngstrand, die sich im Boot auf dem Fjord befinden, doch er kann sie nicht mehr verstehen. Dies erzeugt Spannung, denn es deutet auf einen möglichen Abschied Ellidas hin: „[...] Svar høres fjernere og fjernere udenfor.“ BALLESTED. Hvad siger De? – Ja visst er det for den engelske damperens skyld. For det er sidste gang, han kommer her i år. Men vil De nyde godt af tonerne, så må De ikke drøje for længe. (*råber.*) Hvad? (*ryster på hodet.*) Kan ikke høre, hvad De siger!“ (326).

WANGEL (*i stille smerte*). Jeg ser det vel, Ellida! Skridt for skridt glider du fra mig. Kravet på det grænseløse og endeløse – og på det uopnåelige, – det vil drive dit sind helt ind i nattemørket til slut.

ELLIDA. Å ja, ja, – jeg føler det – som sorte lydløse vinger over mig! (333)

Ellidas Innenwelt („sind“), so tief wie das Meer, auf dessen Grund Wangel so krampfhaft versucht vorzudringen, scheint sich ihm nun ganz zu entziehen. Ellida selbst droht in die Dunkelheit des Meeres hinabzusinken. Doch Wangel findet schließlich recht unvermittelt doch noch die „richtige Kur“ (307) für Ellida: Indem er sie freigibt, kann sie sich für ihn entscheiden – „i frihed og under ansvar“ (333). Ellidas halb verwunderter, halb erfreuter Ausruf „– Der er – forvandling i dette her!“ (333) beschreibt, was ihre Entscheidung für Wangel und gegen den Fremden für sie selbst bedeutet: die Verwandlung von der Meerfrau zu einem „fastlandsskabning“ (334).¹⁹² Der Fremde, das Meer, „det dragende og det skræmmende“ haben nun keine Macht mehr über Ellida, und die Glocke verklingt wirkungslos. Der letzte Satz des Dramentextes lautet: „*Det store dampskib glider lydløst ud over fjorden. Musikken høres nærmere inde mod land*“ (335). Das Schiff fährt hinaus auf das Meer; die Musik kehrt jedoch zurück an Land. Auch Ellida war schon gedanklich an Bord des Schiffes und kehrt in der Schlusszene des Stückes zurück zu Wangel, zurück an Land: „ELLIDA. [...] Når en nu engang er ble't en fastlandsskabning, – så finder en ikke vejen tilbage igen – ud til havet. Og ikke ud til havlivet heller“ (334). Ballested erkennt hier die Parallele zu seiner Meerfrau:

BALLESTED. Men det er jo akkurat som med min havfrue!

ELLIDA. Omtrent, ja.

BALLESTED. Bare med den forskel at *havfruen – hun dør af det*. Menneskene derimod – de kan akklam-akli-matisere sig. Jo, jo, – jeg forsikrer Dem, fru Wangel, – de *kan* akli-matisere sig!

ELLIDA. Ja, i frihed kan de det, herr Ballested. (334)

Ellidas Zusatz „Ja, i frihed kan de det“ ist hier essentiell. Denn nur unter dieser Bedingung konnte sich Ellida aus der Position der Meerfrau und dem Status eines Objektes, einer Projektionsfläche befreien. Erst so konnte sie zum Menschen werden, der sich, wie Ballested versichert, „akklimatisieren“ kann.

4.4 *Havfruens ende* – Emanzipation oder Scheitern?

So wie Ballesteds Gemälde das Drama (auf mehreren Ebenen) einrahmt, soll auch meine Analyse mit einer erneuten Betrachtung des Gemäldes enden. Zu Beginn hatte Ballested das Drama auf inhaltlicher wie auf räumlicher Ebene mit der Ekphrasis seines unvollendeten

¹⁹² Bei Ellidas Wortwahl („forvandling“) kommt allerdings auch Lyngstrands Aussage über die Ehe zwischen Mann und Frau in den Sinn, in der er eine andere Verwandlung im Sinn hatte: „Jeg tror, at ægteskabet må være ligesom et slags underværk at regne for. At kvinden sådan efterhånden forvandler sig over til at bli' sin mand lig“ (317).

Gemäldes eröffnet; in der Schlusszene des Stückes setzt Ballested erneut sein Motiv und die Dramenhandlung in Verbindung. Dabei beschreibt Ballested im ersten Akt, implizit und (scheinbar) unbewusst, die Ausgangs- und Konfliktsituation des Stückes; im letzten Akt wird sein Gemälde schließlich im expliziten Vergleich zwischen Meerfrau und Ellida zur Metapher für die Lösung des Dramas:

ELLIDA (*smiler alvorligt*). Nå, ser De, herr Arnholm –. Husker De, – vi talte om det igår? Når en engang er ble't en fastlandsskabning, – så finder en ikke vejen tilbage igen – ud til havet. Og ikke ud til havlivet heller.

BALLESTED. Men det er jo akkurat som med min havfrue!

ELLIDA. Omtrent, ja. (334)

Indem Ellida ihre Entscheidung für Wangel mit der zur Entstehungszeit des Stückes populären Evolutionstheorie nach Darwin begründet („så finder en ikke vejen tilbage igen – ud til havet“), benutzt sie fast identische Worte wie Ballested im ersten Akt, um die Situation seiner verirrten Meerfrau zu beschreiben: „Hun har forvildet sig ind fra havet og kan ikke finde ud igen“ (291). Ballesteds Gemälde kann somit sowohl den Konflikt, als auch die Lösung des Dramas illustrieren und ist gleichzeitig inhaltlicher und formaler Rahmen für das Stück. Zudem erinnert Ballesteds Beschreibung seines Bildhintergrundes, „Det er fjorden der inne mellem øerne“ (291), an die einleitende Bühnennweisung zu Akt zwei: „*Dybt nede i baggrunden ses den ydre fjord med øer og fremspringende næs*“ (302).¹⁹³ So wird das Gemälde zum *mise-en-abyme*, das sowohl die Raumstruktur, als auch das konkrete Setting des Dramas spiegelt und so zu einem Kommentar über das Motiv der Meerfrau und die dazugehörige Raumsemantik wird.¹⁹⁴ Der Platz für die „halbtote Meerfrau“ im Vordergrund, inspiriert durch Ellida, bleibt jedoch frei, da sich kein passendes Modell findet. Damit fehlt dem Gemälde das Wichtigste: das (Vordergrund-)Motiv. Dies wiederum spiegelt die Situation im Drama und verdeutlicht die Funktion des Meerwesen-Motivs in diesem Text, aber auch in der Kunst allgemein: Ellida, die Frau vom Meer und Meerfrau, ist Projektionsfläche und Inspiration für Vorstellungen und Sehnsüchte der Figuren des Stückes. Ballested wird durch sie zu seiner an der Volksdichtung orientierten romantisch-tragischen Meerfrau inspiriert, Wangel sieht in ihr die verlockende, erotische Frau, gleichzeitig aber auch die treusorgende Ehefrau, Hilde sucht in ihr eine Mutter, und die Menschen im Dorf sehen Ellida als Fremde, als potentiell zerstörerisches Element innerhalb ihrer Gemeinschaft.¹⁹⁵ Ellida selbst entzieht

¹⁹³ Interessanterweise war Ballested, bevor er in den Ort kam, selbst Bühnenbildner bei einer fahrenden Theatergruppe („Jeg virkede nemlig dengang nærmest i dekorationsfaget“; S. 292).

¹⁹⁴ Auf die Parallele zwischen Ballesteds Gemälde und dem Bühnenbild verweist schon Heitmann, führt dies jedoch nicht weiter aus. Vgl. Heitmann 2003, S. 180.

¹⁹⁵ Vgl. zu verschiedenen Projektionen auf Ellida und „das Weibliche“, die geprägt sind durch Figuren aus Folklore und Mythen, Beret Wicklund: „Gender Relations as Projections in ‚The Lady from the Sea‘“. In: Frode Helland et. al. (Hg.): *The Living Ibsen*. Oslo 2007, S. 415-420, hier S. 415-418 und Beret Wicklund: „Ibsens kvener og havfruer. Myter, samfunnskritikk og overføring i ‚Fruen fra havet‘“. In: *Edda 1* (1997), S. 99-110, hier

sich jedoch jeder Definition und bleibt daher als Figur nicht fassbar – „figures mangler endnu“ (291), wie Ballested über sein Gemälde sagt. Mit der Übertragung der Eigenschaften des symbolischen Raums ‚Meer‘ auf Ellidas Denken und Fühlen wird die Widersprüchlichkeit und Ambivalenz, aber auch die Anziehungskraft der Figur und der Meerfrau unterstrichen. Henning K. Sehmsdorf beschreibt Ibsens Verwendung folkloristischer Elemente wie die des Meerfrauen-Motivs in *Fruen fra havet* als einen modernen Bruch mit der romantischen Folklore-Tradition: „Looking behind the surface of folk tradition, Ibsen deciphered the underlying psychological meanings and the social contexts from which they arose. What he discovered there became the foundation of imagery and symbolism in some of his most compelling plays [...]“.196 Ibsen verwende in diesen Stücken folkloristische Elemente, um die Psyche seiner Figuren darzustellen, zur „exploration of instincts and the unconscious of people at all cultural levels“.197

Ballested erkennt die offensichtliche Verbindung zwischen Ellida und seiner Meerfrau nicht. Erst am Ende des Stückes, als Ellida ihren Sinneswandel allegorisch als die Entwicklung vom Meeres- zum Landlebewesen beschreibt – eine Entwicklung, die irreversibel ist –, erkennt er eine Parallele, die jedoch kaum überzeugt. Seine spontane Erkenntnis wird so zu einem weiteren komödiantischen Element des Dramas und bestätigt Ballesteds optimistische, durch seine Versprecher als naiv gekennzeichnete Weltansicht:

ELLIDA. Omtrent, ja.

BALLESTED. Bare med den forskel at *havfruen – hun dør af det*. Menneskene derimod – de kan aklam-akli-matisere sig. Jo, jo, – jeg forsikrer Dem, fru Wangel, – de *kan* a-kli-matisere sig!

ELLIDA. Ja, i frihed kan de det, herr Ballested. (334)

Die durch Ballested vorgenommene, scheinbar unqualifizierte Kommentierung der Handlung kann auf unterschiedliche Weise interpretiert werden. Ellida wäre also tatsächlich nicht das richtige Modell für Ballesteds Gemälde gewesen, da sie ihre Position als Meerfrau verlassen und sich für Wangel und ein Leben an Land entschieden hat. Ballesteds Motiv bleibt leer, da Ellida (sowie Wangel und die Raumordnung) eine Verwandlung durchgemacht haben und sie das Fjordwasser nun nicht mehr fürchten muss – oder, wie Jacobsen und Leavy es formulieren: „She can move up on the veranda and take her baths – like everybody else – in

S. 101-107. Zu weiteren Elementen und Motiven skandinavischer Folklore, die (möglicherweise) in *Fruen fra havet* eingegangen sind, siehe Pavel Fraenkl: „Fruen fra havet“. In: Ibsenforbundet. Årbok 1954. Skien 1955, S. 7-18 und Jacobsen/Leavy 1988.

¹⁹⁶ Henning K. Sehmsdorf: „The Romantic Heritage: Ibsen and the Use of Folklore“. In: Oskar Bandle et. al. (Hg.): Nordische Romantik. Akten der XVII. Studienkonferenz der International Association for Scandinavian Studies. 7.-12. August 1988 in Zürich und Basel. Basel, Frankfurt a. M. 1991 (= Beiträge zur nordischen Philologie 19), S. 160-165, hier S. 164. Sehmsdorf meint hier die nach seiner Einteilung „symbolischen“ Stücke aus Ibsens dritter Schaffensphase, die zeitlich mit dem „neo-romantic revival“ im Skandinavien der späten 1880er Jahre zusammenfällt; ebd.

¹⁹⁷ Ebd., S. 163.

the bathtub.“¹⁹⁸ In Christophe Den Tandts Lesart ist Ellidas Entscheidung für Wangel glaubhaft, da sich Wangel und die Welt, für die er steht, als wandelbar gezeigt haben, eine Eigenschaft, die bisher nur die Vorstellung des Meers geprägt hatte: „In Ibsen [...] the family sphere, in its opposition to the call of the sea, becomes the more alluring as it proves to be an unstable space of compromise and negotiation.“¹⁹⁹ Auch der Titel von Ballesteds Gemälde, „havfruens ende“, kann in diese Richtung gedeutet werden. Nicht der Tod der Meerfrau und dementsprechend der Weggang Ellidas mit dem Fremden, sondern Ellidas Überwinden der Meerfrauen-Position wäre hier gemeint. Auch Wangels unheilschwangere Formulierung „Nu vil vi tømme en afskedspokal med – med ,fruen fra havet““ (325), die zunächst auf Ellidas Weggang hinzudeuten schien, wäre dann Hinweis auf Ellidas bevorstehende Verwandlung. Einer Emanzipation Ellidas aus der Meerfrauen-Rolle widerspricht jedoch, wie Annegret Heitmann anmerkt, unter anderem die Tatsache, „daß Ballested in der Schlußszene wieder auftaucht und von seinem Gemälde und seiner Seejungfrau faselt“²⁰⁰ und Ellida sich letztlich weiterhin mit dieser identifiziert: „BALLESTED. Men det er jo akkurat som med min havfrue! ELLIDA. Omtrent, ja“ (334).

Ballesteds Kommentar kann auch als ironischer Verweis darauf gelesen werden, dass die offensichtliche Verbindung zwischen Ballesteds Meerfrau und Ellida von den Figuren nicht erkannt und nicht reflektiert wird. Ellidas Emanzipation aus der Meerfrauen-Position, wie sie die zuerst beschriebene Interpretation des Dramenendes als *happy end* nahelegt, steht hier einer Lesart gegenüber, in der Ellida ihre Freiheit und ihre Wünsche aufgibt und sich in die Rolle als Ehefrau und Mutter einfügt. Das Stück würde so zu einem kritischen, ironischen Kommentar zum Thema der Domestizierung der Frau in der bürgerlichen Ehe. Als Beispiel dieser Lesart kann Beret Wicklunds These zum Ausgang des Stückes angeführt werden: „I det øyeblikk kvinnene avviser den romantiske rolle de tildeles og ber om den friheten som til da var forbeholdt menn, oppdager de at de er fanget i menns tradisjonelle, mytiske kvinnebilder.“²⁰¹ Jacobsen und Leavy formulieren dies genau umgekehrt, meinen aber dasselbe: „The ‚mermaid‘ is excised from Ellida, and she becomes a ‚normal‘, submissive, sacrificing housewife who sees mothering Hilde as her future calling.“²⁰² Hier ist Ellida gerade nicht in der Rolle der Meerfrau gefangen, sondern gibt das Stück ihrer Persönlichkeit auf – es wird aus ihr „herausgeschnitten“ („excised“) –, für das die Meerfrau stand: Freiheit, Individualität,

¹⁹⁸ Jacobsen/Leavy 1988, S. 136.

¹⁹⁹ Christophe Den Tandt: „Oceanic Discourse, Empowerment and Social Accomodation in Kate Chopin’s ‚The Awakening‘ and Henrik Ibsen’s ‚The Lady from the Sea‘“. In: Gilbert Debusscher, Marc Maufort (Hg.): *Union in Partition. Essays in Honour of Jeanne Delbaere*. Liège 1997, S. 71-79, hier S. 78.

²⁰⁰ Heitmann 2003, S. 182.

²⁰¹ Wicklund 1997, S. 107.

²⁰² Jacobsen/Leavy 1988, S. 136.

Eigenständigkeit – Attribute, die, so wie ich die Aussage verstehe, keine spezifisch ‚männlichen‘ oder ‚weiblichen‘, sondern menschliche Eigenschaften sind; Attribute, die die ‚domestizierte‘ Frau in einer Ehe, wie sie in *Fruen fra havet* gezeigt wird, jedoch aufgeben muss.

Nina Alnæs stellt diesen beiden in der Forschungsliteratur häufig zu findenden Deutungen des Endes von *Fruen fra havet* – also *happy end* und positive Entwicklung sowohl Ellidas als auch Wangels einerseits und Kritik an der bürgerlichen Ehe und patriarchalen Strukturen andererseits – eine dritte entgegen, die nicht danach fragt, ob Ellidas Emanzipation nun geglückt oder gescheitert ist. Das Potenzial von Ballesteds Gemälde, den Konflikt des Stückes metaphorisch zu erfassen, erklärt sie damit, dass über die Meerfrau, ein Motiv mythischen Ursprungs, grundlegende menschliche Themen verhandelt würden, die immer Gültigkeit hätten. Dass das Gemälde unfertig ist, zeigt nach Alnæs das Unvermögen von Künstlern, menschliches Leid wirklich zu erfassen, da sie so mit dessen Ästhetisierung befasst seien. So werde das Kunstwerk im Kunstwerk – das Gemälde im Drama – zu einem Kommentar über das Drama selbst und dessen Möglichkeiten, den Konflikt zu fassen. Diese gegenseitige Kommentierung von Gemälde und Drama nennt Alnæs intratextuelle Metaperspektivität. Der dramatische Raum und die dramatische Handlung sind demnach eine fiktionale Realität, die im Drama wiederum durch Ballesteds Gemälde fiktionalisiert wird; gleichzeitig wird ein Hauptmotiv des Dramas im Bild thematisiert.²⁰³ Die Rezipierenden betrachten die Figuren, die das Kunstwerk im Kunstwerk betrachten. Mit dieser doppelten Kunstbetrachtung führt der Text den Rezipierenden Verwendung, Funktion und Bedeutung des Meerwesen-Motivs in der Kunst vor Augen. Denn sowohl das Drama als auch das Gemälde (sowie Lyngstrands Skulptur) rezipieren das Motiv und bedienen sich der zugehörigen (raum-)semantischen Traditionen; Drama, Gemälde und Skulptur sind damit jeweils sowohl Bedeutungsgeber als auch -empfänger.

Das unfertige Gemälde ist nicht nur metafiktionaler Kommentar zur Handlung und zu den Hauptmotiven des Dramas. Im Zusammenspiel mit Ballesteds dramatischer Funktion, ‚durch das Stück zu führen‘, der doppelten Kunstbetrachtung und dem Anfangssetting, das selbst wie ein Landschaftsgemälde wirkt, findet auch eine Reflexion über das Drama als Kunstform, über ‚den Künstler‘ und über die Motive der Kunst statt. Aus diesem Grund bezeichnet Annegret Heitmann *Fruen fra havet* als Semiodrama – ein Stück, „das die Zeichenprozesse der Kunst selbst hinterfragt.“²⁰⁴ Neben den im Stück verhandelten Themen der bürgerlichen Ehe, (psychischer) Krankheit und Heilung sowie (sich wandelnder) Geschlechterrollen problematisiere das Drama die Frage nach „dem projektiven Charakter

²⁰³ Vgl. Alnæs 2003, S. 314.

²⁰⁴ Heitmann 2003, S. 179.

von Texten, Bildern und Mythen“²⁰⁵ sowie nach dem (Un-)Vermögen von Kunst, dies darzustellen. Das Drama lege mit seinen „zwei Künstler[n], die keine sind, zwei Kunstwerke[n], die es nicht gibt“ und „zwei Darstellungsmodi, deren intendierte Mimesis sich selbst ad absurdum führt“²⁰⁶ die Aussage nahe, dass die bildende Kunst nicht fähig ist, den Gegenstand des Stückes zu erfassen: „Die Schlußsequenz eines Dramas über die Repräsentierbarkeit des Inneren und des Fremden kann eigentlich nur in Klischees oder in der Aufgabe des eigenen Vorhabens münden.“²⁰⁷ Ist Ibsen also gescheitert?

Ballested ist gescheitert, denn er findet kein passendes Modell, und sein Bild kann den Konflikt bestenfalls „omtrent“ erfassen. Der zu Selbstüberschätzung neigende Lyngstrand wird scheitern, da sein künstlerisches Vorhaben seine Fähigkeiten und Möglichkeiten bei weitem übersteigen dürfte. Ellida und Wangel haben zusammengefunden, doch der Dampfer, der sich in der Schlussszene lautlos entfernt, wird im nächsten Jahr zurückkehren, und Ellida wird sich mit ihren Bedürfnissen und Wünschen auseinandersetzen müssen. Im Kontrast zu den ‚Lösungen‘ der anderen untersuchten Texte, beruht die Wiederherstellung der (Raum-) Ordnung in *Fruen fra havet* auf Annäherung und Kompromiss; sie bleibt labil und muss immer wieder neu verhandelt werden. Doch das Stück ist meiner Ansicht nach nicht gescheitert; es ist als letzte große Verarbeitung des Meerwesen-Motivs in der skandinavischen Literatur der Text, der seine Möglichkeiten zur literarischen Gestaltung, Funktionalisierung und Semantisierung von Raum auf vielfältigste und komplexeste Weise nutzt. Die literarische Gattung des Dramas, mit ihrem Zusammenspiel von mimetischen und diegetischen Raumebenen, hat sich, wie ich aufgezeigt habe, als besonders geeignet erwiesen, das Motiv der Meerwesen und dessen raumsemantische Traditionen zu verwenden, um psychische Prozesse, zwischenmenschliche Beziehungen, Geschlechterrollen und gesellschaftliche Machtstrukturen zu reflektieren und vor allem zueinander in Bezug zu setzen.

²⁰⁵ Ebd.

²⁰⁶ Ebd., S. 181.

²⁰⁷ Ebd., S. 197.

5 Schlussbemerkungen

Dualistische Raumordnungen bestimmen die raumsemantische Tradition des Meerwesen-Motivs in der skandinavischen Literatur. In der *Agnete og Havmanden*-Ballade und ihren romantischen Nach- und Umdichtungen sowie in Andersens Kunstmärchen *Den lille havfrue* beruht die dualistische Ordnung auf einer vertikalen, in ein ‚Oben‘ und ein ‚Unten‘ geteilten Raumstruktur. Die vertikale Raumordnung korrespondiert mit einer dichotomisch strukturierten gesellschaftlichen Ordnung und bringt eine ‚Höherstellung‘ der ‚eigenen‘ gegenüber der ‚anderen‘ Sphäre zum Ausdruck. Zunächst nur in Ansätzen, doch mit steigender Intensität ist eine weitere räumliche Struktur zu erkennen, die den Raum auf einer horizontalen Ebene in ein ‚Innen‘ und ein ‚Außen‘ teilt. In der Ballade zeigt sich dies in Agnetes Gang über die Seebrücke, in den romantischen Nach- und Umdichtungen der *folkevise* in ihrem Aufsuchen des Strandes. Die Beschreitung beider Grensräume lässt sich als eine Reaktion des Individuums auf die Gesellschaftsordnung deuten, als einen Versuch der Befreiung und der Grenzüberschreitung, aber auch als Ausdruck von Unzugehörigkeit und Fremdheit. In *Den lille havfrue* ist die in einer vertikalen Raumstruktur repräsentierte moralisch-religiöse Ordnung so dominant, dass die Figurenbewegung fast vollkommen auf das ‚Streben nach oben‘ ausgerichtet ist. Doch auch die kleine Meerfrau weist Individualität, eine eigene Motivation und eine gewisse Handlungsmacht auf, die in einer horizontalen Raumebene dargestellt werden: Ihr Garten wird zum Grenzraum, der ihre Grenzüberschreitung zwischen Meer und Land antizipiert, und ihr Weg zur Meerhexe drückt ihren Wunsch nach Selbstbestimmung aus. Auf diese Weise werden subjektiv semantisierte Räume geschaffen, die hier – deutlich intensiver als der Strand in den romantischen Nachdichtungen der *Agnete og Havmanden*-Ballade – Mittel zur Figurencharakterisierung und Schauplatz von Identität und Entwicklung der Hauptfigur werden. In Ibsens Gesellschaftsdrama *Fruen fra havet* verschiebt sich der Schwerpunkt endgültig von einer vertikalen hin zu einer horizontalen Raumstruktur, die hauptsächlich mit den Relationen von ‚Innen‘ und ‚Außen‘, ‚Nähe‘ und ‚Ferne‘ arbeitet. Die ‚Tiefe‘, der Ort, der in den vorherigen Texten als Raum der Natur, der Sünde, der Gefahr und der Verlockung markiert war, wird in *Fruen fra havet* in die Psyche der Figuren selbst verlagert, während das Meer hier nur als imaginierter Raum existiert, in seiner symbolischen Funktion jedoch allgegenwärtig ist.

Die aufgezeigte Entwicklung der Raumstruktur von der Vertikalen in die Horizontale geht mit einer Steigerung der Komplexität von Raumstruktur und Raumsemantik einher, die unter anderem auch in den unterschiedlichen literarischen Gattungen begründet ist. So hat *Den lille havfrue* als Erzähltext vielfältigere Möglichkeiten der literarischen Raumdarstellung

als die Ballade, die an Strophenform und Reimschema gebunden ist, während im Drama die Ebenen des mimetischen und des diegetischen Raums interagieren und so ein wandelbares, mehrfach kodiertes Raumsystem erzeugen. Entsprechend der Entstehungskontexte korrespondiert die Veränderung der Raumstrukturen jedoch auch mit einer Verschiebung des Fokus' von der mittelalterlich geprägten Gesellschaft hin zum romantischen Individuum und zu der Repräsentation einer modernen, komplexeren Gesellschaftsordnung. Während die (über-)mächtige und zunächst recht schematisch angelegte semantische Ordnung der fiktionalen Welt in der vertikalen Raumstruktur repräsentiert ist, wird die (konfliktvolle) Position des Individuums innerhalb dieser gesellschaftlichen Ordnung auf horizontaler Ebene und vor allem anhand der Grenzübereiche zwischen den getrennten Sphären verhandelt. Auch wenn ein System an räumlichen Dualismen in allen untersuchten Texten grundsätzlich vorhanden bleibt, so wird es jedoch – angefangen bei der *Agnete og Havmanden*-Ballade, über die romantischen Nachdichtungen, Andersens *Den lille havfrue*, bis hin zu Ibsens *Fruen fra havet* – auf immer komplexere gesellschaftliche und zwischenmenschliche Zusammenhänge übertragen. In der Ballade über Agnete und den Meermann dient die dualistische Raumsemantik dazu, die künstliche moralische Ordnung als ‚natürliche‘ darzustellen. In der romantischen Lyrik wird sie eingesetzt, um die schwierige Position des Individuums zwischen Natur und Zivilisation, zwischen Individualität und Konventionen aufzuzeigen. Bei Andersen wird über die Raumsemantik eine moralisch-religiöse Botschaft vermittelt, darüber hinaus aber auch, zumindest in Ansätzen und aus heutiger literaturwissenschaftlicher Betrachtung, die Position der Frau (und der Marginalisierten) in der Gesellschaft (kritisch) dargestellt. In *Fruen fra havet* wird Raum zur Manifestation der Weltansicht der einzelnen Figuren, zum Spiegel von Vorstellungen und Phantasien, zur Metapher und zum Zeichen von geschlechtsspezifischen Machtstrukturen und zum Symbol für die menschliche Psyche. Über die figurespezifische subjektive Wahrnehmung und Deutung des mimetischen Raums wird dem Raum die objektive und unveränderliche Qualität abgesprochen; das Stück führt den Konstruktcharakter von Raum, von Grenzen, von Hierarchien und Machtstrukturen, aber auch die von Lotman beschriebene Deutungsmacht der „Sprache räumlicher Relationen“ vor. Raum und semantische Grenzen, so vermittelt das Ende dieses letzten Schlüsseltextes der Meerwesen-Motivtradition, sind nicht nur konstruiert, sondern gerade deswegen auch verhandelbar und wandelbar.

Literatur

Quellen

- Aarestrup, Emil: „Havfruen“ (1836). In: ders.: *Digte*. Kopenhagen 1838, S. 43-46.
- Andersen, Hans Christian: „Havfruen ved Samsøe (et sagn)“. In: ders.: *Phantasier og Skizzer*. Kopenhagen 1831, S. 21-25.
- „Agnete og Havmanden. Et dramatisk Digt“ (1834). In: ders.: *Samlede Værker. Skuespil*. Bd. 1. Kopenhagen 2005, S. 362-453.
 - „Den lille havfrue“ (1837). In: ders.: *Eventyr og historier. H. C. Andersens samlede værker. Bd. 1. 1830 - 1850*. Hg. v. Klaus P. Mortensen. Kopenhagen 2003, S. 154-175.
- Anonymus: „Agnete og Havmanden“. In: Svend Grundtvig (Hg.): *Danmarks gamle Folkeviser*. Bd. 2. Kopenhagen 1856, S. 48-57.
- Anonymus: „Jomfruen og Dværgekongen“. In: Svend Grundtvig (Hg.): *Danmarks gamle Folkeviser*. Bd. 2. Kopenhagen 1856, S. 37-48.
- Anonymus: „Nøkkens Svig“. In: Svend Grundtvig (Hg.): *Danmarks gamle Folkeviser*. Bd. 2. Kopenhagen 1856, S. 57-63.
- Baggesen, Jens: „Agnete fra Holmegaard“ (1808). In: ders.: *Udvalgte Digte*. Kopenhagen 1876, S. 100-108.
- Bødtcher, Ludvig: „Fiskeren“. In: ders.: *Samlede Digte*. Hg. v. Johs. Brøndum-Nielsen. Kopenhagen 1940, S. 185-187.
- Ewald, Johannes: „Fiskerne. Et Syngespil i Tre Handlinger. En Priisdigt“ (1779). In: ders.: *Samlede Skrifter*. Bd. 3. Hg. v. Hans Brix u. V. Kuhr. Kopenhagen 1916, S. 146-220.
- Grundtvig, Nikolai Frederik Severin: „Havfru-Sangen I“ (1835). In: ders.: *Udvalgte Skrifter*. Bd. 1. Kopenhagen 1909, S. 99-102.
- Heiberg, Johan Ludvig: „Fiskeren og Havfruen“. In: ders.: *Samlede Skrifter. Poetiske Skrifter*. Bd. 9. Kopenhagen 1862, S. 17-19.
- „Liden Kirsten“. In: ders.: *Samlede Skrifter. Poetiske Skrifter*. Bd. 9. Kopenhagen 1862, S. 15-16.
- Ibsen, Henrik: „Et dukkehjem“ (1879). In: ders.: *Samlede Verker 1877-1899*. Bd. 3. Oslo 2003, S. 59-99.
- „Gengangere“ (1881). In: ders.: *Samlede Verker 1877-1899*. Bd. 3. Oslo 2003, S. 101-136.
 - „Vildanden“ (1884). In: ders.: *Samlede Verker 1877-1899*. Bd. 3. Oslo 2003, S. 191-242.

- „Fruen fra havet“ (1888). In: ders.: *Samlede verker*. Bd. 11. Hg. v. Francis Bull. Oslo 1934.
- „Fruen fra havet“ (1888). In: ders.: *Samlede verker 1877-1899*. Bd. 3. Oslo 2003, S. 289-334.
- „Hedda Gabler“ (1890). In: ders.: *Samlede Verker 1877-1899*. Bd. 3. Oslo 2003, S. 337-380.
- „John Gabriel Borkman“ (1896). In: ders.: *Samlede Verker 1877-1899*. Bd. 3. Oslo 2003, S. 459-497.

Ingemann, Bernhard Severin: „Havfruen. Romance“ (1812). In: ders.: *Digte. Anden Deel*. Kopenhagen 1812, S. 27-28.

Musker, John u. Ron Clements (Reg.): *The little Mermaid*. USA 1989. [Film]

Oehlenschläger, Adam Gottlob: „Agnete“ (1812). In: ders.: *Poetiske Skrifter. Bd 24. Oehlenschlägers Digte*. Bd. 6. Hg. v. F. L. Liebenberg. Kopenhagen 1861, S. 161-164.

Staffeldt, Adolf Wilhelm Schack von: „Havmanden og Fiskerinden“ (1804). In: ders.: *Digte*. Hg. v. F. L. Liebenberg. Kopenhagen 1882, S. 36.

Stagnelius, Erik Johan: „Näcken“ (1810). In: ders.: *Samlade Skrifter*. Bd. 2. Hg. v. Fredrik Böök. Malmö 1957, S. 426.

Welhaven, Johan Sebastian: „Nøkken“ (1838). In: ders.: *Samlede Digterværker*. Bd. 2. Oslo 1943, S. 18-19.

Winther, Chrisitan: „Uden Haab“ (1843). In: ders.: *Poetiske Skrifter*. Bd. 1. Hg. v. Oluf Friis. Kopenhagen 1927, S. 135.

Forschungsliteratur

Aarseth, Asbjørn: *Ibsens samtidsskuespill. En studie i glasskapets dramaturgi*. Oslo 1999.

- „Freedom and the Ibsen Stage“. In: *Foreign Literature Studies/Wai Guo Wen Xue Yan Jiu* 115/5 (2005), S. 31-36.

Allemano, Marina: „Mermaids Losing Their Heads. A Study of the Mermaid Cult in Andersen, Ibsen, and Svendsen“. In: *Scandinavian-Canadian Studies/Etudes Scandinaves au Canada* 12 (2000), S. 4-16.

Alnæs, Nina: *Varulv om natten. Folketro og folkediktning hos Ibsen*. Oslo 2003.

Andersson, Greger: „Metanarrative Remarks in the Fairy Tales of Hans Christian Andersen.“ In: Per Krogh Hansen u. Marianne Wolff Lundholt (Hg.): *When we get to the End. Towards a Narratology of the Fairy Tales of Hans Christian Andersen*. Odense 2005 (=Writings from the Center for Narratological Studies 1), S. 155-201.

- Baggesen, Søren: „Individuation efter (i.e., eller) frelse? Om slutningen på H. C. Andersens eventyr ‚Den lille Havfrue‘“. In: *Kritik. Tidsskrift for Litteratur, Forskning, Undervisning* 1 (1967), S. 50-77.
- Bendix, Regina: „Seashell Bra and Happy End. Disney's transformations of ‚The Little Mermaid‘“. In: *Fabula* 3/4 (1993), S. 280-290.
- Bluhm, Lothar: „Kunstmärchen“. In: Dieter Burdorf, Christoph Fasbender u. Burkhard Moennighoff (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen*. 3., völlig neu bearb. Aufl. Stuttgart 2007, S. 413-414.
- Bredsdorff, Thomas: „Nogen skrev et sagn om ‚Agnete og Havmanden‘. Hvem, hvornår, hvorfor?“. In: *Fund og Forskning* 30 (1991), S. 67-80.
- Brynhildsvoll, Knut: „Die Antinomie von Drinnen und Draußen als strukturbildendes Prinzip in den Dramen Ibsens“. In: ders. (Hg.): *Studien zum Werk und Werkeinfluss Henrik Ibsens*. Leverkusen 1988, S. 33-64.
- Bühler, Karl: *Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache*. Stuttgart 1999 [zuerst 1934].
- Dahlerup, Pil et al.: „Splash! Six Views of ‚The Little Mermaid‘“. In: *Scandinavian Studies* 2 (1991), S. 141-163.
- Den Tandt, Christophe: „Oceanic Discourse, Empowerment and Social Accomodation in Kate Chopin's ‚The Awakening‘ and Henrik Ibsen's ‚The Lady from the Sea‘“. In: Gilbert Debusscher, Marc Maufort (Hg.): *Union in Partition. Essays in Honour of Jeanne Delbaere*. Liège 1997, S. 71-79.
- Diamond, Elin: „Realism and Hysteria: Toward a Feminist Mimesis“. In: *Discourse* 13/1 (1990), S. 59-92.
- Fassbind-Eigenheer, Ruth: *Undine oder die nasse Grenze zwischen mir und mir. Ursprung und literarische Bearbeitung eines Wasserfrauenmythos. Von Paracelsus über Friedrich de la Motte Fouqué zu Ingeborg Bachmann*. Stuttgart 1994.
- Fjelde, Rolf: „The Lady from the Sea: Ibsen's Positive World-View in a Topographic Figure“. In: *Modern Drama* 24/1 (1978), S. 379-391.
- Fludernik, Monika: *Einführung in die Erzähltheorie*. Darmstadt 2006.
- Fraenkl, Pavel: „Fruen fra havet“. In: *Ibsenforbundet. Årbok 1954*. Skien 1955, S. 7-18.
- Frank, Michael C.: „Die Literaturwissenschaften und der *spatial turn*: Ansätze bei Jurij Lotman und Michail Bachtin“. In: Wolfgang Hallet, Birgit Neumann (Hg.): *Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn*. Bielefeld 2009, S. 53-80.
- Frenzel, Elisabeth: „Undine“. In: dies.: *Stoffe der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*. 10. überarb. u. erw. Aufl. Stuttgart 2005, S. 941-943.

- Fuchs, Elinor: „Marriage, Metaphysics and The Lady from the Sea Problem“. In: *Modern Drama* 33/3 (1990), S. 434-444.
- Glauser, Jürg: „Dichten in der Muttersprache“. In: Jürg Glauser (Hg.): *Skandinavische Literaturgeschichte*. Stuttgart 2006, S. 66-78.
- Grönlund, Ellen: „Falske tolkninger“. In: *Nordisk tidsskrift för vetenskap, konst och industri* 3 (1966), S. 120-136.
- Günzel, Stephan: „Raum – Topographie – Topologie“. In: ders. (Hg.): *Topologie: zur Raumbeschreibung in den Kultur- und Medienwissenschaften*. Bielefeld 2007, S. 13-29.
- Günzel, Stephan: „Spatial Turn – Topographical Turn – Topological Turn. Über die Unterschiede zwischen Raumparadigmen“. In: Jörg Döring, Tristan Thielmann: *Spatial Turn. Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften*. Bielefeld 2008, S. 219-237.
- Hallet, Wolfgang u. Birgit Neumann: „Raum und Bewegung in der Literatur: Zur Einführung“. In: dies. (Hg.): *Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn*. Bielefeld 2009, S. 11-31.
- Hastings, A. Waller: „Moral Simplification in Disney's ‚The Little Mermaid‘“. In: *The Lion and the Unicorn* 17 (1993), S. 83-92.
- Hees, Annelies van: „The Little Mermaid“. In: Steven Sondrup (Hg.): *H. C. Andersen. Old Problems and New Readings*. Odense 2004, S. 259-270.
- Heitmann, Annegret: „‚Zeichen gegen Zeichen‘. Henrik Ibsens ‚Fruen fra havet‘ als Semiodrama“. In: dies. (Hg.): *Intermedialität im Durchbruch*. Freiburg i. B. 2003, S. 173-197.
- Hoffmann, Gerhard: *Raum, Situation, erzählte Wirklichkeit. Poetologische und historische Studien zum englischen und amerikanischen Roman*. Stuttgart 1978.
- Jacobsen, Per Schelde; Barbara Fass Leavy: *Ibsen's forsaken merman. Folklore in the late plays*. New York 1988.
- Johansen, Jørgen Dines: „The Merciless Tragedy of Desire: An Interpretation of H. C. Andersen's ‚Den lille Havfrue‘“. In: *Scandinavian Studies* 68, 2 (1996); S. 203-241.
- „Mimetic and Diegetic Space in Ibsen's Late Plays“. In: Astrid Sæther (Hg.): *Ibsen and the Arts: Painting – Sculpture – Architecture. Ibsen Conference in Rome 2001, 24-27 October*. Oslo 2002, S. 133-150.
- „Begæringens nådesløse tragedie. Om H. C. Andersens ‚Den lille Havfrue‘“. In: ders.: *Litteratur og begær. Ti studier i dansk og norsk 1800-tals litteratur*. Odense 2003 (=University of Southern Denmark studies in Scandinavian languages and literature 55), S. 61-92.
- Korovin, Andrey: „Chronotope of Hans Christian Andersen's Fairy Tales and Stories“. In: Johan de Mylius, Aage Jørgensen u. Viggo Hjørnager Pedersen (Hg.): *Hans Christian Andersen. Between Children's Literature and Adult Literature. Papers from the Fourth*

- International Hans Christian Andersen Conference 1. to 5. August 2005*. Odense 2005, S. 119-130.
- Krass, Andreas: *Meerjungfrauen. Geschichten einer unmöglichen Liebe*. Frankfurt am Main 2010.
- Lakoff, George u. Mark Johnson: *Philosophy in the Flesh. The embodied Mind and its Challenge to Western Thought*. New York 1999.
- Lingard, John: „The Conflict of Signs in Ibsen’s The Lady of the Sea“. In: *Dalhousie Review* 72/3 (1992), S. 342-360.
- Lothe, Kari: „Response to Özdemir’s A Jungian reading of Ibsen’s The Lady from the Sea“. In: *Ibsen Studies* 3/2 (2003), S. 225-235.
- Lotman, Jurij M.: *Die Struktur literarischer Texte*. Übers. v. Rolf-Dietrich Keil. München 1972.
- Lyons, Charles R.: „Character and Theatrical Space“. In: James Redmond (Hg.): *The Theatrical Space*. Cambridge 1987, S. 27-44.
- Massengale, James: „The Miracle and A Miracle in the Life of a Mermaid“. In: Johan de Mylius, Aage Jørgensen u. Viggo Hjørnager Pedersen (Hg.): *Hans Christian Andersen. A Poet in Time*. Odense 1999, S. 555-576.
- Meisling, Peter: *Agnetes latter. En folkevisemonografi*. [Diss. Univ. Kopenhagen]. Kopenhagen 1988.
- „Die dänische Agnete-Ballade, eine Travestie der skandinavischen Dämonenmotive“. In: *Jahrbuch für Volksliedforschung* 34 (1989), S. 70-78.
- Nielsen, Svend. „Agnetes melodier“. In: Else Marie Kofod, Eske K. Mathiesen (Hg.): *Traditioner er mange ting. Festskrift til Iørn Piø på halvfjerdsårsdagen den 24. august 1997*. Kopenhagen 1997 (=Foreningen Danmarks Folkeminders skrifter 88), S. 18-23.
- Nünning, Ansgar: „Formen und Funktionen literarischer Raumdarstellung: Grundlagen, Ansätze, narratologische Kategorien und neue Perspektiven“. In: Wolfgang Hallet, Birgit Neumann (Hg.): *Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn*. Bielefeld 2009, S. 33-52.
- Nünning, Vera u. Ansgar Nünning: *Grundkurs anglistisch-amerikanische Literaturwissenschaft*. Stuttgart ⁷2007 [zuerst 2001].
- Nyborg, Eigil: „Den lille Havfrue“. In: ders.: *Den indre linie i H. C. Andersens eventyr. En psykologisk studie*. Kopenhagen 1962, S. 68-88.
- O’Brien, Pamela Colby: „The Happiest Films on Earth: A Textual and Contextual Analysis of Walt Disney’s Cinderella and The Little Mermaid“. In: *Women’s Studies in Communication* 2 (1996), S. 155-183.
- Özdemir, Erinç: „A Jungian reading of Ibsen’s The Lady from the Sea“. In: *Ibsen Studies* 2/1 (2002), S. 34-53.

- Pfister, Manfred: *Das Drama. Theorie und Analyse*. Erw. u. bibliogr. aktualisierter Nachdr. der durchges. u. erg. Aufl. 1988. München ¹¹2001.
- Piø, Iørn: „Overnaturlige vaesner i nordisk balladetradition II: DgFT 38 Agnete og havmanden“. In: *Danske Studier* 65 (1970), S. 24-51.
- Priedite, Aija: „Die Seejungfrau: Folklore im Kunstmärchen“. In: *Artes Populares* 16-17 (1995); S. 640-648.
- Rasmussen, Inger Lise: „Rummet i H. C. Andersens ‚Den lille havfrue‘“. In: dies.: *Øjets sekraft og billedets fødsel. Artikler om H. C. Andersen*. Kopenhagen 2000, S. 93-106.
- Renner, Karl Nikolaus: „Grenze und Ereignis. Weiterführende Überlegungen zum Ereigniskonzept vom J. M. Lotman“. In: Gustav Frank, Wolfgang Lukas (Hg.): *Norm – Grenze – Abweichung. Kultursemiotische Studien zu Literatur, Medien und Wirtschaft*. Passau 2004, S. 357-381.
- Rokem, Freddie: *Theatrical space in Ibsen, Chekhov and Strindberg. Public forms of privacy*. Ann Arbor 1986 (= Theater and dramatic studies 32).
- Ross, Deborah: „Escape from Wonderland. Disney and the Female Imagination“. In: *Marvels & Tales. Journal of Fairy-Tale Studies* 1 (2004), S. 53-66.
- Rossel, Sven Hakon: „Undine-motivet hos Friedrich de la Motte-Fouque, H.C. Andersen og Jean Giraudoux“. In: *Edda* 70 (1970), S. 151-161.
- Schmitz-Emans, Monika: *Seetiefen und Seelentiefen. Literarische Spiegelungen innerer und äußerer Fremde*. Würzburg 2003.
- Sehmsdorf, Henning K.: „The Romantic Heritage: Ibsen and the Use of Folklore“. In: Oskar Bandle et. al. (Hg.): *Nordische Romantik. Akten der XVII. Studienkonferenz der International Association for Scandinavian Studies. 7.-12. August 1988 in Zürich und Basel*. Basel, Frankfurt a. M. 1991 (= Beiträge zur nordischen Philologie 19), S. 160-165.
- Sells, Laura: „‚Where Do the Mermaids Stand?‘ Voice and Body in ‚The little Mermaid‘“. In: Elizabeth Bell, Lynda Haas u. Laura Sells (Hg.): *From Mouse to Mermaid. The Politics of Film, Gender, and Culture*. Bloomington u. Indianapolis 1995, S. 175-192.
- Stanton-Ife, Anne-Marie V.: „A Woman’s Place/Female Space in Ibsen’s ‚Fruen fra havet‘“. In: *Scandinavica* 35/1 (1996), S. 29-52.
- Svane, Marie-Louise: „Agnete og havmanden og samfundet. Motivet som tradition og metafor“. In: *Poetik. Litteratur, Videnskab, Semiotik, Marxisme* 4/2-3 (1971), S. 48-64.
- Thomsen, Ulla: „A Structuralist Approach“. In: Pil Dahlerup et al.: „Splash! Six Views of ‚The Little Mermaid‘“. In: *Scandinavian Studies* 2 (1991), S. 141-145.
- Trites, Roberta: „Disney’s Sub/Version of Andersen’s ‚The Little Mermaid‘“. In: *Journal of Popular Film and Television* 4 (1991), S. 145-152.

- Wicklund, Beret: „Ibsens kvener og havfruer. Myter, samfunnskritikk og overføring i ‚Fruen fra havet‘“. In: *Edda* 1 (1997), S. 99-110.
- „Gender Relations as Projections in ‚The Lady from the Sea‘“. In: Frode Helland et. al. (Hg.): *The Living Ibsen*. Oslo 2007, S. 415-420.
- Würzbach, Natascha: „Erzählter Raum. Fiktionaler Baustein, kultureller Sinnträger, Ausdruck der Geschlechterordnung“. In: Jörg Helbig (Hg.): *Erzählen und Erzähltheorie im 20. Jahrhundert. Festschrift für Wilhelm Fieger*. Heidelberg 2001, S. 105-129.
- „Raumdarstellung“. In: Vera Nünning u. Ansgar Nünning (Hgg.): *Erzähltextanalyse und Gender Studies*. Stuttgart 2004, S. 49-71.
- Ystad, Vigdis (Hg.): *Henrik Ibsens Skrifter. Bd. 8. Innledninger og kommentarer*. Oslo 2009.
- Åse, Rannveig: „Fruen fra havet. En studie med utgangspunkt i den norske hoespillversjonen“. In: Daniel Haakonsen (Hg.): *Ibsenforbundet. Årbok 1968-69*. Oslo 1968, S. 113-198.

Lebenslauf

Persönliche Angaben	Name: Anschrift: Geburtsdatum: Geburtsort: Nationalität:	Johanna Maresch Flotowstraße 3, 22083 Hamburg 12.11.1984 Langenfeld/Rhld. deutsch
Schullaufbahn	1995 - 2004: 2001 - 2002:	Konrad-Adenauer-Gymnasium, Langenfeld/Rheinland Abschluss: Abitur (Note 1,5) 11. Schuljahr in Nordreisa, Norwegen
Studium	WiSe 2006/2007 - SoSe 2014: WiSe 2007/2008:	Magisterstudium an der Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt am Main <i>1. Hauptfach:</i> Skandinavistik Zwischenprüfung: 16.3.2009 (Note: sehr gut) <i>2. Hauptfach:</i> Pädagogik Zwischenprüfung: 31.5.2009 (Note: sehr gut) Auslandssemester mit Erasmus an der Universität i Bergen, Norwegen
Studentische Nebentätigkeiten	WiSe 2008/2009 - SoSe 2012: WiSe 2008/2009 - WiSe 2012/2013: SoSe 2010 - WiSe 2010/2011: SoSe 2008:	Tutorium zur Einführung in die Geschichte der neueren skandinavischen Literatur Studentische Hilfskraft im DFG-Projekt Edda-Rezeption am Institut für Skandinavistik Gewähltes Mitglied des Fachschaftsrats und gewählte studentische Vertreterin im Rat des Fachbereichs Neuere Philologien Tutorium zum Seminar (Pop-)Musik in der norwegischen Gegenwartsliteratur

Erklärung

Hiermit erkläre ich, dass die vorliegende Arbeit selbständig verfasst und keine anderen als die angegebenen Hilfsmittel benutzt sowie die Stellen der Arbeit, die anderen Werken dem Wortlaut oder dem Sinn nach entnommen sind, durch Angabe der Quellen kenntlich gemacht wurden.

Johanna Maresch

Hamburg, den 22.01.2014