Die Frau vom Meer

von Henrik Ibsen

dt

Inhalt

Besetzung
Seite 4

Schattendasein – Entwurf zu
Die Frau vom Meer von 1888
von Henrik Ibsen
Seite 8

Wovon müssen wir träumen,
um etwas Anderes leben zu können?
von Robert Pfaller
Seite 14

Im falschen Gewässer
Originalbeitrag von Julia Barbara Köhne
Seite 20

Henrik Ibsen
Daten zu Leben und Werk
Seite 41

Nachweise
Seite 46

Die Frau vom Meer

von Henrik Ibsen

Ellida Wangel Susanne Wolff
Doktor Wangel Steven Scharf
Bolette Franziska Machens
Hilde Lisa Hrdina
Arnholm Michael Goldberg
Lyngstrand Benjamin Lillie
Ballested Timo Weisschnur
Der Fremde Steven Scharf

Regie Stephan Kimmig
Bühne Katja Hass
Kostüme Anja Rabes
Musik Michael Verhovec
Licht Matthias Vogel
Dramaturgie Sonja Anders
Ton Wolfgang Ritter, Martin Person

Regieassistenz Yannik Böhmer ***Bühnenbildassistenz*** Nurel Kestel ***Kostümassistenz*** Sophie Leypold ***Dramaturgieassistenz*** Hannes Oppermann ***Inspizienz*** Frank Ulbig ***Souffleuse*** Bettina Ihde ***Regiehospitanz*** Laura Grambow, Ines Schweinlin, Ramon Zürcher ***Bühnenbildhospitanz*** Stephanie Buschmann ***Dramaturgiehospitanz*** Yuka Niwayama

Technische Einrichtung Enrico Knorr
Requisite Dietmar Lebus ***Maske*** Andreas Müller
Garderobe Sabine Reinfeldt

Technischer Direktor Olaf Grambow
Produktionsleitung Herbert Lines-Weber
Stellvertretender Technischer Direktor Marco Fanke
Konstruktion Boris Oexle
Leitung Ton- und Videoabteilung Marek Sawitza
Leitung Bühnentechnik Jörg Luxath
Leitung Beleuchtung Robert Grauel, Matthias Vogel
Leitung Requisite Jens-Thomas Günther

Herstellung des Bühnenbildes und der Kostüme
Werkstätten des Bühnenservice der Stiftung Oper in Berlin

Für das Make-up der Darsteller wurden
MAC-Produkte verwendet.

MAKE-UP PROVIDED BY MAC

Aufführungsrechte Verlag der Autoren, Frankfurt am Main
Aufführungsdauer ca. 2 Stunden, keine Pause
Premiere am 26. November 2014 im Deutschen Theater

Im falschen Gewässer

Ibsens *Die Frau vom Meer*
von Julia Barbara Köhne

In einer modernen säkularisierten Welt, in der höhere Mächte ausgefallen sind, der christliche Gott verblasst und der Stern der Adelsgeschlechter langsam zu dämmern beginnt, muss jeder einzelne Mensch aktiv werden: sich für eine Sache einsetzen, seinen Sinnen und seinem Gemüt vertrauen, Liebe geben. Doch genau dies ist dem auf sich selbst zurückgeworfenen modernen Menschen nicht so leicht möglich. Es fällt ihm schwer, zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, Leben und Tod, Gutem und Bösem, wahr und falsch, real und imaginiert, normal und verrückt zu unterscheiden. Ibsen stellt 1888 in ***Die Frau vom Meer*** die Übergänge als fließend dar. Die Dichotomien verschwimmen. Und es bedarf am Ende einer beherzten Entscheidung, um sich auf den eigenen zukünftigen Weg konzentrieren zu können. Die Frage, die Ibsen vor mehr als hundert Jahren aufwarf, was überhaupt die Kriterien sind, um entscheiden zu können, ist immer noch höchst aktuell: sind es Verpflichtungen, Gebundenheiten, Abhängigkeiten, Veranlagungen – oder eher Visionen, Träume und Wünsche? Was hängt daran, wegzugehen, aus seinem bisherigen Leben auszusteigen und was genau wird dabei gewonnen? Diesen Fragen, einigen von Ibsens dramatisierten Motiven, vor allem aber seinem komplexen Weiblichkeitsbild widmet sich dieser Text.

In seiner Spielfassung von ***Die Frau vom Meer*** setzt Stephan Kimmig an der Unergründlichkeit weiblicher Innenwelten an und

betont das Dunkle, Zwiespältige und Verwickelte an deren Geheimnisstruktur. Hier stellt die Protagonistin Ellida gegenüber ihrem Ehemann klar: „Du kannst Gewalt anwenden. Das kannst du. Aber dass ich wähle, – in meinem innersten Herzen – ihn wähle und nicht dich, – das kannst du nicht verhindern". Wie Ibsens Stück fragt auch die Stückfassung, die das Deutsche Theater auf die Bühne bringt: Ist eine Akklimatisierung an ein falsches Beziehungs- oder Familienklima möglich? Inwiefern und zu welchem Preis kann sich der Mensch verbiegen und in einen (Familien-)Raum einpassen, der traditionell für Liebe und Unterstützung, Rückzug und Geborgenheit steht, gegenwärtig jedoch als verstockt, vergiftet und tot empfunden wird? Die Protagonistin und der Protagonist des Stücks konstatieren: Nur unter der Voraussetzung freier Wahlmöglichkeit und indem sie Verantwortung für sich und andere übernehmen, können sich Menschen in neuen familiären und Liebes-Räumen akklimatisieren. Um in der märchenhaft-ozeanischen Metaphorik der ***Frau vom Meer*** zu bleiben: Nur auf diese Weise brauchen Meerjungfrauen, denen statt des Fischschwanzes Beine gewachsen und die Festlandgeschöpfe geworden sind, nicht zu sterben, wie es Andersens Märchen ***Die kleine Seejungfrau*** von 1837 nahelegt. Oder sieht das Ende doch ganz anders aus, kann es zwischen Akklimatisierung und Tod einen dritten Weg für Ellida geben?

UNERMESSLICHER MÖGLICHKEITSRAUM

Zu Beginn des Stücks ist Ellida eine halbtote Meerjungfrau, die einen Sog in ihrem Innern spürt, wie in allegorischen Bildern erzählt wird. Sie hat sich von der Weite des offenen Meeres in den Fjord verirrt und droht nun in dessen lauwarmem Brackwasser zu

verenden. (Im Fjord ist das Wasser nie frisch, es ist krank, sagt Ellida und meint damit sich selbst.) Ihre einzige Lust ist es, täglich schwimmen zu gehen und von der Grenzenlosigkeit und Wildheit der offenen See zu träumen. Im Wasser macht der Gedanke ans offene Meer als unermesslicher Möglichkeitsraum sie vielleicht vergessen, dass sie die Ehefrau aus erster Ehe, die ihr Mann Wangel und dessen Töchter immer noch idealisieren und mit absolutem Glück und erfüllter Liebe assoziieren, nie wird ersetzen können. Wie die Stiefmutter im Märchen findet sie keinen Weg zu ihren beiden neuen Töchtern, die den mütterlichen Tod augenscheinlich (noch) nicht verarbeitet haben und in Wahrheit nie offen für Ellida waren.

Ehemann und Kinder können das Idealbild der ersten Mutter nicht loslassen, das Todesereignis nicht überwinden. Die Tote wird, so ließe sich mit Laurence A. Rickels sagen, den trauernden Körpern einverleibt und stört deren psychische Funktionen.[1] Alle drei haben das Bild der geliebten Mutter, das unwiederbringlich verlorene Liebesobjekt, verschluckt und in sich konserviert. Die Mutter ist melancholischer Teil ihrer selbst geworden. Sie weigern sich, die Abwesende loszulassen und hängen in den Netzen der Vergangenheit.[2] Ergo muss Ellida weggestoßen werden, auch wenn Wangel inständig gehofft hatte, sie könne die Leerstelle ausfüllen und für Sonnenschein sorgen. Die künstliche Re-Animation der Toten auf dem Rücken einer Lebendigen misslingt.[3] Bei seinem Versuch, eine tote durch eine lebendige Frau zu ersetzen, merkt Wangel nicht, wie er Ellida – als ihr Komplize in diesem Lügenspiel – Gewalt antut. Obwohl er in groben Zügen weiß, dass auch Ellida den Verlust eines Geliebten erlitten hat, erahnt er keineswegs die Tiefe ihrer seelischen Verstrickungen, geschweige denn ihre Wünsche und Begierden. Um sie für sich und die Familie passend zu machen und in die Frau seiner

Träume (die eigentlich eine Tote ist) zu verwandeln, gibt ihr Wangel, der als Sanatoriumsarzt arbeitet, regelmäßig Medikamente. Diese sollen ihre Stimmungsschwankungen nivellieren und ihr die Flausen austreiben. Seine übergroße Fürsorge verfehlt jedoch den Kern ihres Problems, der – sähe er ihn klar – die Fortexistenz ihrer krisenhaften Beziehung empfindlich bedrohte. Denn Ellida hat sich ihm schon lange – nicht nur körperlich – entzogen. Ihr Herz wohnt woanders.

Aber auch die Stieftöchter fühlen sich im falschen Gewässer gefangen, sehen sich als Zuchttiere im Goldfischteich, die es nicht ins wilde abenteuerliche Fjordwasser schaffen. Letztlich spiegelt sich Ellidas Problematik in den Schwierigkeiten der jüngeren Generation wider. Die Töchter können sich nicht äußern, wagen nichts Eigenes, wählen den bequemsten Weg. Anstatt sich mit Ellida zu solidarisieren, schwanken sie zwischen Ablehnung und Überhöhung Ellidas.
Ibsens ***Frau vom Meer*** zieht es nicht nur von ihrem aktuellen Wohnort, dem Fjord, ans offene Meer zurück, sondern auf anderer Ebene weg von diesem Leben. Ähnlich wie Jakob Wassermanns ***Faustina*** aus dem Jahr 1912 fordert Ellida flammende Leidenschaft und gedenkt keineswegs, sich in Liebesdingen mit Halbherzigkeiten zufriedenzugeben.[4] Sie misstraut der Institution Vernunftehe und sehnt sich nach einer Liebe jenseits von Zweck- und Sicherheitsfragen. Alle traumatisch verletzten Figuren sind zu einem gewissen Grad seelisch krank, frustriert, pessimistisch, innerlich einsam, resigniert oder verbittert – allen voran Ellida, die von ihrem Jugendideal und Traummann besessen ist. Ihre Melancholie, Nostalgie und ihr Fernweh werden jedoch von ihrem Ehemann als Nervosität diagnostiziert und missdeutet – typisch für den psychologisch-neurologischen Diskurs der Entstehungszeit des Stücks.[5] Wassermann identifizierte diesen Zustand

innerer Unruhe und Unausgeglichenheit – Aggression im Wechsel mit Stille – ein paar Jahrzehnte später in seiner ***Faustina*** als „Kardinalssünde", acedia, als Trägheit des Herzens. Wie Ellida plädiert Faustina für den Einsatz des Herzens und fordert eine Form der Liebe, die auch vor Selbstzerstörung nicht zurückschreckt und sich der Endlichkeit, Zeitlichkeit und des Gegeben-Sein des Todes bewusst ist. Sie teilt das Schicksal ihrer literarischen Vorfahrin Ellida, zu der sich Ibsen unter anderem durch die norwegische Schriftstellerin, Sozialkritikerin und spätere Frauenrechtlerin Camilla Collette inspirieren ließ. Diese attackierte in ihrem Roman[6] und in ihren Schriften die ökonomisch motivierte Versorgungsehe, die Frauen in ihren Handlungen, Wahlmöglichkeiten und emotionalen Welten stark begrenze. Collette setzte sich für das weibliche Selbstbestimmungsrecht und die freie Entfaltung ihrer Wünsche und Visionen ein.

PHANTASMA SEEMANN

Feinsinnig arbeitet Ibsen heraus, dass Ellidas Schwermut biographisch zurückliegende, tiefreichende traumatische Gründe hat. Um ihren ungesicherten und unbehaglichen Zustand dramatisch umzusetzen, spaltet er ihr Erleben in zwei Welten auf. Wie ihre neue Familie hat auch Ellida keine erfolgreiche Trauerarbeit geleistet: In früher Jugend hat sie sich einem jungen Seemann und dem Meer versprochen. Der Seemann ist umgekommen und das Meer am aktuellen Wohnort unerreichbar. Entgegen ihrem Versprechen hat sie nicht auf ihren Seemann gewartet, sondern sich für ein (finanziell) sicheres Leben entschieden. Sie hat die jugendliche Vermählung beider mit dem Meer verraten. Wohl auch deswegen taucht Ellida täglich in Wasser ein, als wolle sie den

Ringen nachspüren, die beide einst darin versenkt haben. Ihr schlechtes Gewissen bedingt, dass der Seemann – als unbestatteter Leichnam im Seemannsgrab, dem sie nun auch noch Trauerriten schuldig bleibt – sich ihr wieder aufdrängt und in sich steigerndem Maß gegenwärtig wird. Auch sie schleppt etwas Totes mit sich. So träumt sie sich in eine zweite Welt hinein, die von der Vergangenheit regiert wird. Dies erlaubt ihr, ihren vielfachen Traumatisierungen nachzuspüren: der angeblichen Verrücktheit ihrer verstorbenen Mutter, dem Verlust des Meer-Manns, ihrer großen Liebe und ihres Seelenverwandten, und ihrem früh verlorenen gemeinsamen Kind mit Wangel. Parallel träumt sie davon, mutig wegzugehen und weiterzuziehen.

Durch die zweite Welt versucht Ellida, eine echte Wunde auf imaginäre Weise zu heilen – besessen von dem unbewussten Wunsch, das verlorene Liebesobjekt wieder zu erlangen. Sie wird anfällig für Trugbilder, die die einstige Nähe zu ihrem Geliebten wiederherstellen. Zunehmend kann sie schlechter zwischen Erinnerungen und Phantasiebildern differenzieren. Sie nimmt sie als zu einer Realitätsstufe gehörend wahr und verliert im Gestrüpp der sie bedrängenden Bilder die Orientierung. So kann die Vergangenheit in die Gegenwart einsickern beziehungsweise sich zum Übersinnlichen öffnen. Das Phantom „Seemann" kann Macht über sie gewinnen und sie als phantasmatischer Fremdkörper in ihrer Psyche heimsuchen. Das fiktive Surrogat ihres abwesenden (toten) Geliebten, der sie (mittlerweile wahrscheinlich sogar für immer) verlassen hat und ihre Phantasiewelt dominiert, lässt Ibsen als lebende Person beziehungsweise Untoten oder Geistwesen auftreten: Ihr heimliches Andenken materialisiert sich im nun wiederkehrenden unersetzlichen Liebesobjekt.

Schlussendlich ist nicht entscheidbar, welchen Status der zurückkehrende Seemann hat: Kehrt er als reale Person wieder

oder als Trugbild und Wunschobjekt oder stellt er eine verschlüsselte Form dar, von Ellidas eigener Todessehnsucht zu erzählen. Die Rede vom grauenvollen, angsteinflößenden, ungeheuerlichen und doch anziehenden Meer-Mann, der sie irreversibel holen kommen will, ermöglicht es, in ihm eine Allegorie des Sensenmanns zu erblicken. Hierauf deutet auch eine Aussage eines Seemanns hin, den die Zeitungsnachricht von der Heirat seiner Geliebten erzürnt hat, und die von einer anderen Figur kolportiert wird: „Du gehörst mir, und wenn ich komme und dich hole, als toter Mann".
Obwohl Wangel praktizierender Mediziner ist, weiß er die Leiden seiner Frau, die den Tod im Leben selbst sieht, nicht richtig zu deuten. Er ist machtlos gegenüber dem transzendenten Geist, dem Traum-Seemann, den Ellida erschafft, um die Lücke, die der zweifache Verlust des Seemanns (sein Weggehen und sein angebliches Sterben) gerissen hat, aufzufüllen. Der Seemann ist ein Gespenst, das in ihrer Psyche spukt und sie heimsucht. Die süße Vorstellung, sich ihrer wahren Liebe hinzugeben, beseelt Ellidas erkaltetes Gemüt und leitet sie fehl. Deswegen meinte sie auch in den Augen des Kindes, das sie Jahre vor Beginn der Handlung des Stücks mit Wangel als Vater gebar und das vermutlich an frühem Kindstod starb, die Augen ihres Seemanns wiederzuerkennen – in der Logik einer Wiedergeburt.

MEHRFACHCODIERTES MEER

Das Meer birgt verschiedene Figuren und Funktionen. Im Verlauf des Stücks füllt es sich mit unheimlichen Elementen: Vermählungsringen, entfremdeten Seejungfrauen, versunkenen Schiffen und toten Seemännern. Genau wie Ellida selbst verkörpert

es Unberechenbarkeit und Wildheit, es bedarf der Steuerung, will man nicht auf ihm verloren gehen oder in ihm versinken. Für die schwärmerische Ellida ist es ein Sehnsuchtsraum, der Vollkommenheit und Glück, Freiheit und Unendlichkeit verheißt – maritime Verliebtheit. Statt sich nach der Menschenwelt und dem ruhigen idyllischen Fjordleben zu sehnen, verzehrt sich Ellida nach dem Sturm und der Stille des Meeres. Wie vom Meer fühlt sich Ellida von einem potentiellen eigenen wahren Leben angezogen, das abschreckt und anzieht – auf diese Spannung kann sie nicht verzichten.
Das Meer ist zugleich jedoch ein abschreckender Risiko- und Gefahrenraum, der immer wieder seinen Tribut fordert.[7] Genau deswegen ist er so reizvoll für Ellida. Wie ihre Vorgängerinnen, Nymphen, Undinen, Wassergeister, verkörpert die Hauptfigur das Element Wasser und strebt am Ende des Stücks danach, sich selbstständig ins Wasser zurück zu ziehen (und dem toten Steuermann in sein kaltes Grab zu folgen). Was ihr der tote Seemann zu versprechen scheint, ist die Vereinigung mit seiner geliebten Meerjungfrau unter Wasser. Ob damit das Totenreich gemeint ist oder ob sich ihr an dieser Stelle eine reale Option auf ein neues Leben mit dem Mann ihres Herzens offenbart, bleibt offen.

KIPPFIGUR UND VIELE ENDEN

Ibsens Ellida ist wie ein Brennglas, in dem sich emotionale Bedürfnis- und Gefühlslagen einer ganzen Generation von Frauen vor und um die Jahrhundertwende 1900 verdichten. Ihr persönliches Unglück scheint bei Ibsen als soziale Pathologie auf. Mit dem Stück traf er ins Innere des ungleichen Geschlechterverhältnisses. Ellida ist jedoch keine Vorkämpferin für Frauenrechte,

soziale und politische Gleichberechtigung oder gleiche Bildungschancen. Ihre Form von Befreiungswunsch ginge nie in äußerlichen politischen Programmen auf. Vielmehr macht sie – tiefergreifender – gravierende Probleme auf der Mikroebene der Beziehung zweier sich liebender moderner Menschen sichtbar. Hier stimmt die grundlegendste Ökonomie der Kommunikation und der Gefühle nicht (mehr) – weder die geistige, seelische noch die sinnliche Liebe. In dem Ehepaar, Ellida und Wangel, bündelt sich ein irritiertes Zeitbild, in dem Teile des traditionellen Geschlechterverhältnisses instabil geworden sind und der weibliche Part für sich Emanzipation und Freiheit reklamiert. Die Spielfassung des Deutschen Theaters macht daraus ein Plädoyer für eine Suche nach Liebe, die nicht ausgehöhlt ist. Hier liegt vielleicht der angesprochene dritte Weg. Ihre Ellida handelt am Ende schranken- und bedingungslos: Sie geht weg, um selbst zu leben. Um dieses Ende vorzubereiten, nimmt Kimmig einen Kunstgriff vor: Er setzt Wangel und den Seemann in eins. Die Zusammenlegung der beiden Charaktere in eine Doppelrolle zeigt, dass die unterschiedlichen Lebens- und Liebesmodelle, die sie für Ellida verkörpern, miteinander zusammenhängen und sich wechselseitig beeinflussen. Handelt es sich letztlich um den gleichen Mann mit zwei Gesichtern? Flirtet Wangel deswegen so virtuos mit der dunklen Seite seiner Frau und lässt diese, gesteuert durch Medikamente, mal mehr, mal weniger in ihrer beider Leben präsent werden? Ist dieses gewagte Ehe-Spiel therapeutisch oder befeuert es den Reiz der Beziehung? – Der Fremde und ihr Ehemann sind Ellida letztlich beide fremd, wenn auch auf verschiedene Weise. Am Ende ist sie beiden Seiten des Januskopfes entwachsen: der krisenhaften realitätsgeprüften bürgerlichen Ehe und der vollkommenen Fiktion. Sie traut auch der idealen unerreichbaren Liebe, für die der Seemann steht, nicht. Indem sie

dessen Tod integriert, lernt sie, zwischen realen und Phantasiebildern zu unterscheiden. Dadurch, dass sie sich von dem Toten trennt, kann sie sich auf das Gegenwärtige konzentrieren. Auf ihrer todesmutigen Fahrt in ein unbekanntes neues Leben muss sie das Steuer selbst in die Hand nehmen.

Dr. Julia Barbara Köhne ist Kulturhistorikerin und Privatdozentin und arbeitet als wissenschaftliche Projektmitarbeiterin am Institut für Kulturwissenschaft der Humboldt-Universität zu Berlin. Sie forscht zu Kultur-, Wissens- und Wissenschaftsgeschichte sowie Medien- und Populärkultur des 20. und 21. Jahrhunderts.

[1] **Laurence A. Rickels**: *Der unbetrauerbare Tod*. Wien 1989.
[2] **Nicolas Abraham und Maria Torok**: *Trauer oder Melancholie. Introjizieren – inkorporieren*. In: Psyche 55/6, Juli 2001 [1972], S. 545-559.
[3] **Siegfried Kaltenecker:** *Im Labyrinth der Geschlechter. Alfred Hitchcocks Vertigo und die Dekonstruktion sexueller Differenz*. In: Ders.: *Spiegelformen. Männlichkeit und Differenz im Kino*. Basel/Frankfurt am Main 1996, S. 31-67.
[4] **Jakob Wassermann:** *Faustina. Ein Gespräch über die Liebe*. Berlin (1912 [1908]).
[5] **Joachim Radkau:** *Das Zeitalter der Nervosität. Deutschland zwischen Bismarck und Hitler.* München 1998.
[6] **Camilla Collette:** *Die Töchter des Amtmanns [Amtmandens Døttre]*. Böschen/Siegen 2000 [1854-1855].
[7] **Burkhardt Wolf**: *Fortuna di mare: Literatur und Seefahrt*. Berlin 2013.