



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Verliebt – Verführt – Verstoßen:
Das Motiv der Verführung in ausgewählten polnischen
und englischen Texten des 19. Jahrhunderts“

Verfasserin

Mag.phil. Ruth Abfalterer

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt:
Studienrichtung lt. Studienblatt:
Betreuer:

A 243 375
Diplomstudium Slawistik/ Polnisch
Univ.-Prof. Mag. Dr. Alois Woldan

*Für alle Leser dieser Arbeit
als Dank für ihr Interesse.*

INHALTSVERZEICHNIS

| | |
|---|----|
| EINLEITUNG | 4 |
| 1 EINFÜHRUNG: Der Begriff „Motiv“ und das Motiv der Verführung | 7 |
| 1.1 Begriffserklärung: „Motiv“ | 7 |
| 1.2 Das Motiv der Verführung und häufig damit verknüpfte Motive | 10 |
| 1.2.1 Verführer, Verführte und die Verführung..... | 10 |
| 1.2.2 Liebeskonflikte und ihre Gründe..... | 15 |
| 1.2.3 Die Opposition zwischen Stadt und Land und das Paradies ‚Arkadien‘..... | 16 |
| 2 EINZELANALYSE DER TEXTE: Narration, Figuren und Setting | 18 |
| 2.1 Włodzimierz Wolski: <i>Halka</i> | 19 |
| 2.1.1 Ereignisfolge der Verführung..... | 19 |
| 2.1.2 Repräsentation in Dramen..... | 20 |
| 2.1.3 Figuren..... | 23 |
| 2.1.4 Setting..... | 27 |
| 2.2 Józef Ignacy Kraszewski: <i>Ulana</i> | 29 |
| 2.2.1 Ereignisfolge der Verführung..... | 29 |
| 2.2.2 Narration..... | 30 |
| 2.2.3 Figuren..... | 34 |
| 2.2.4 Setting..... | 45 |
| 2.3 Józef Ignacy Kraszewski: <i>Budnik</i> | 48 |
| 2.3.1 Ereignisfolge der Verführung..... | 48 |
| 2.3.2 Narration..... | 49 |
| 2.3.3 Figuren..... | 52 |
| 2.3.4 Setting..... | 58 |
| 2.4 Thomas Hardy: <i>Tess of the D'Urbervilles</i> | 60 |
| 2.4.1 Ereignisfolge der Verführung..... | 60 |
| 2.4.2 Narration..... | 62 |

| | |
|--|-----|
| 2.4.3 Figuren..... | 66 |
| 2.4.4 Setting..... | 81 |
| 2.5 Zusammenfassung und Vergleich | 86 |
| 2.5.1 Ereignisfolge: Tradition und Variationen..... | 86 |
| 2.5.2 Narration..... | 88 |
| 2.5.3 Figuren..... | 92 |
| 2.5.4 Setting..... | 101 |
| 3 DER EINFLUSS DES LITERARISCHEN KONTEXTS | 104 |
| 3.1 Merkmale der Romantik | 105 |
| 3.1.1 In den polnischen Texten..... | 105 |
| 3.1.2 Im englischen Text..... | 109 |
| 3.2 Merkmale des Realismus und Naturalismus | 111 |
| 3.2.1 In den polnischen Texten..... | 111 |
| 3.2.2 Im englischen Text..... | 116 |
| 3.3 Das Motiv der Verführung in der Romantik und im Realismus | 118 |
| 3.3.1 Romantische Elemente..... | 119 |
| 3.3.2 Realistische Elemente..... | 121 |
| 4 DER EINFLUSS DES AUßERLITERARISCHEN KONTEXTS | 122 |
| 4.1 Zur Situation in Polen | 122 |
| 4.1.1 Soziale Einflüsse..... | 122 |
| 4.2 Zur Situation in England | 129 |
| 4.2.1 Soziale Einflüsse..... | 129 |
| 4.2.2 Ideologische Einflüsse: Charles Darwin..... | 135 |
| 4.3 Das Motiv im Spiegel der Zeit | 138 |
| RESUMÉ UND FAZIT | 141 |
| BIBLIOGRAPHIE | 144 |
| Primärtexte..... | 144 |
| Sekundärtexte..... | 145 |

| | |
|--|-----|
| ZUSAMMENFASSUNGEN | 155 |
| Deutsche Zusammenfassung..... | 155 |
| Polnische Zusammenfassung..... | 158 |
| ANHÄNGE | 161 |
| Kurzbiografien der Autoren | 161 |
| Włodzimierz Wolski (1824-1882)..... | 161 |
| Józef Ignacy Kraszewski (1812-1887)..... | 161 |
| Thomas Hardy (1840-1928)..... | 162 |
| Übersetzungen | 163 |

EINLEITUNG

Die Schlagwörter des Titels, „verliebt“, „verführt“, „verstoßen“, verweisen bereits auf wichtige Elemente des Motivs der Verführung, dessen Bearbeitungen in Folge das Hauptinteresse gilt. Es handelt sich dabei um ein altbekanntes Motiv, das in zahlreichen Texten vorkommt, immer wieder von Autoren der verschiedensten Epochen aufgegriffen und verwendet wurde und in sich selbst ein so breitgefächertes Feld in der Literaturwissenschaft darstellt, dass nur ein kleiner Auszug seiner Bearbeitung hier vorgestellt werden kann.

Genauer gesagt konzentriert sich diese Arbeit auf drei polnische und einen englischen Text aus dem 19. Jahrhundert: *Halka* (1858), eine Oper Moniuszkos mit dem auf Włodzimierz Wolskis gleichnamigen Poem basierenden Libretto (vgl. Gacowa 2004: 98; Ursel 2005: 362), Józef Ignacy Kraszewskis Kurzromane *Ulana* (1843) und *Budnik* (1848) aus seinem „Cykl powieści ludowych“ (Dąbrowska 1957: 94)^{i/1} und schließlich Thomas Hardy vorletzter Roman *Tess of the D'Urbervilles* (1891).

Für diese vier doch sehr unterschiedlichen Texte wird untersucht, inwieweit sich die obligatorischen oder typischen Elemente des Motivs der Verführung in ihnen finden, welche Elemente bearbeitet oder umgestaltet werden und ob und wie dieses Motiv mit anderen Motiven verknüpft wird. Abgesehen davon werden auch die übrigen Ähnlichkeiten und Unterschiede herausgearbeitet, die es innerhalb der vier Bearbeitungen gibt.

Ziel dieser Arbeit ist es, die Gemeinsamkeiten, die bedingt durch den schematischen Charakter des Motivs über Zeiten und Landesgrenzen hinweg existieren, in den Texten aufzuzeigen. Im Zuge dessen wird aber vor allem versucht zu illustrieren, wie offen und unverbraucht dieses Motiv für Autoren trotz seines Alters und häufigen Auftretens ist, wie auch sozialer, nationaler, ideeller, literarischer oder persönlicher Hintergrund die Bearbeitung beeinflussen kann und wie somit immer wieder neue einzigartige Verführungsgeschichten, wie eben die vier Beispieltexte, entstehen können. Schließlich soll die Untersuchung von Motiven auch „kein Katalog von Übereinstimmungen und Abweichungen sein, sondern [...] Grund und Ziel von Gleichheiten und Änderungen deuten“ (Frenzel 1978: 47).

¹ Die römischen Zahlen verweisen auf die Übersetzungen der englischen und polnischen Zitate, die im Anhang zu finden sind.

Das erste Kapitel dient als Einführung in das Forschungsfeld. Es werden Definition und relevante Grundlagen der Motivforschung vorgestellt. Anschließend werden die Hauptelemente des Verführungsmotivs, d.h. die enthaltene Ereignisfolge und die darin obligatorischen Komponenten dargelegt. Des Weiteren werden auch jene beliebten Motive besprochen, die häufig mit der Darstellung einer Verführung verknüpft werden.

Bearbeitungen eines Motivs wachsen zudem immer aus einer Tradition heraus. Manchmal nehmen die Texte sogar bewusst aufeinander Bezug und kommentieren sich gegenseitig, doch zumeist entstehen Gemeinsamkeiten eben zufällig und aufgrund der Verwendung derselben Basis. Schließlich soll ein Überblick über wichtige frühere englische und polnische Bearbeitungen die Entwicklung und Variation des Hauptmotivs und jener Motive, mit denen es meistens verknüpft ist, beschreiben.

Im zweiten Kapitel werden die Texte und die Bearbeitung des Motivs darin im Detail analysiert. Die Untersuchung konzentriert sich dabei auf mehrere Bereiche: Zuerst wird die Art der Narration, also die Art der Vermittlung untersucht, mit der die Verführungsgeschichte an den Leser herangetragen wird. Es werden hier der Erzähler und sein Auftreten als Person, seine Präsentation der Handlung, sein Wissensstand und die Erfüllung der erzähltechnischen, erklärenden und kommentierenden Funktion betrachtet. Ebenso werden seine Perspektive sowie das Verhältnis zu den Perspektiven der Figuren besprochen.

Anschließend gilt die Aufmerksamkeit der Charakterisierung der Figuren und insbesondere den für das Motiv obligatorischen Charakteren des Verführers und der Verführten. Zum einen werden ihre Konstellation und Gruppierung besprochen, zum anderen werden die Art der Beschreibung ihrer äußeren Attribute, ihres Innenlebens, ihrer Umstände, ihrer Entwicklung im Verlauf der Geschichte sowie ihrer Wirkung auf andere Figuren oder den Erzähler und Leser analysiert.

Zuletzt wird das Setting beleuchtet, denn das gegensätzliche Paar des Verführers und der Verführten sowie Gründe für die aus deren Beziehung erwachsenden Konflikte werden oft in örtlichen Gegensätzen widergespiegelt. Dabei gilt die Aufmerksamkeit einerseits seiner Gestaltung als Aktionsraum und andererseits seiner Verwendung als weiteres Mittel zur Charakterisierung der Figuren und Untermalung ihrer Stimmungen und Entwicklungsschritte. Nur zu oft tritt hier auch eine Dichotomie zwischen zwei nicht nur örtlich entgegengesetzten Bereichen auf (z.B. Gutshof und Dorf), anhand derer

in den Texten auch oft Konflikte zwischen anderen konträren Konzepten (z.B. Kultur und Natur) diskutiert werden.

Es wird davon ausgegangen, dass sich in diesen Untersuchungsbereichen zahlreiche Parallelen oder Ähnlichkeiten finden werden, da sich schließlich alle Autoren für den Leser klar erkennbar an dem Motiv orientieren. Unterschiede lassen sich vor allem auf die Kreativität des Autors zurückführen, der anhand einiger Änderungen wohl das Motiv neu inszenieren oder Interpretation und Aussage des Textes steuern will.

Dieses Kapitel schließt mit einer Zusammenfassung und einem Vergleich, der beleuchten soll, in welchem Ausmaß das Motiv durch die Gestaltung der besprochenen Ebenen in den Romanen bearbeitet und teilweise neu erfunden wird.

Im dritten Kapitel wird der Vermutung nachgegangen, dass auch der paradigmatische literarische Kontext einen Einfluss auf die Bearbeitung des Motivs in den ausgewählten Texten hat. Schließlich lassen sich die einzelnen Elemente des Verführungsmotivs durch Betonung des einen oder anderen Aspekts gut nach verschiedenen bestehenden Paradigmen gestalten.

Wolskis *Halka* sowie Kraszewskis Romane fallen noch eindeutig in die polnische Romantik, während Hardys *Tess of the D'Urbervilles* schon im englischen Realismus bzw. Naturalismus anzusiedeln ist. Doch alle Texte weisen in unterschiedlicher Dichte Merkmale beider Literaturströmungen auf. Dieses Kapitel widmet sich daher der Untersuchung, inwieweit und wo die Autoren bei der Bearbeitung des Motivs die Ästhetik der Romantik bzw. des Realismus/Naturalismus aufgriffen.

Das vierte Kapitel beschäftigt sich damit, wie sehr der soziale, historische oder ideologische Kontext in die Bearbeitungen des Motivs einwirkt. Dank der Variierbarkeit der Motivstruktur können nämlich neben paradigmatischen Merkmalen auch immer wieder soziale oder historische Themen behandelt werden, indem sie an die obligatorischen Elemente des Motivs geknüpft werden. Besonders Hardy und Kraszewski nutzen diese Möglichkeit, um ihre Figuren zu charakterisieren oder die Ereignisfolge zu erklären, aber auch um anhand der Gestaltung des Motivs und der Interpretation der Verführung an gesellschaftlichen Normen und Zuständen Kritik zu üben.

Diese Arbeit soll schließlich dem Leser durch die Betrachtung der textinternen Darstellung der Verführungsmotivs einerseits und der kontextuellen Einflüsse auf die Bearbeitungen des Motivs andererseits eine Vorstellung davon geben, wie häufig und vielseitig die Verwendung des Motivs der Verführung ausfallen kann. Allein die Variationen in polnischen und englischen Texten des 19. Jahrhundert zeigen, wie viele Gemeinsamkeiten und Unterschiede in der Bearbeitung auftreten können und wodurch sie alle bedingt sein können. Dieses Modell lässt sich auch gut auf weitere Texte aus anderen Kulturkreisen oder Epochen übertragen, doch sollte darüber nie ihre Einzigartigkeit, die eben durch ihre individuelle Bearbeitung und Abänderung des Motivs entsteht, vergessen werden. Letztendlich bleiben all jene Werke nämlich vor allem durch das Zusammenspiel von altbekannten Aspekten und erstaunlichen Neuerungen im Gedächtnis der Leser.

1 EINFÜHRUNG: Der Begriff „Motiv“ und das Motiv der Verführung

Der zentrale Begriff im Titel dieser Arbeit ist der des „Motivs“. Dieses Kapitel widmet sich daher einerseits der Definition dieses Terminus und dessen Bedeutung und Verwendung innerhalb der Literaturwissenschaft. Andererseits wird die Entwicklung und Realisierung des Motivs der Verführung sowie seine Verknüpfungen mit anderen Motiven in der polnischen und englischen Literatur kurz vorgestellt.

1.1 Begriffserklärung: „Motiv“

Den Begriff „Motiv“ zu definieren ist, wie die auf dieses Feld spezialisierte Literaturwissenschaftlerin Elisabeth Frenzel (1966: 11-12) betont, keineswegs leicht. Innerhalb der Literaturwissenschaft „bezeichnet das Wort Motiv eine kleinere stoffliche Einheit, die zwar noch nicht einen ganzen Plot, eine Fabel, umfaßt, aber doch bereits ein inhaltliches, situationsmäßiges Element und damit einen Handlungsansatz darstellt“ (Frenzel 1978: 29)². Friedrich und Killy (1965: 403) weisen ebenfalls darauf hin, dass sich selbst bei unterschiedlicher Verwendung eines Motivs die (kausale) Ereignisfolge

² Vgl. auch Frenzel (1966: 12).

und Personenkonstellationen immer wiederholen bzw. nur gering variieren und daher vom Leser auch erkannt werden.

Aufgrund dieser festgeschriebenen und konstanten Merkmale eines Motivs könnte man durchaus behaupten, es weise eine schematische³ Struktur auf. Diese These wird einerseits von Lubkoll unterstützt, die vom „Motiv“ als „im weitesten Sinn kleinste strukturbildende und bedeutungsvolle Einheit innerhalb eines Textganzen; im engeren Sinn eine durch die kulturelle Tradition ausgeprägte und fest umrissene thematische Konstellation“ (2004: 515)⁴ spricht, die aufgrund ihrer allgemeinen und andauernden Gültigkeit und vielseitigen Verwendbarkeit die Zeit überdauert. Andererseits versteht von Wilpert (2001: 533) „Motiv“ nicht nur als ein Konzept mit fixen inhaltlichen Strukturen, sondern er sieht darin auch allgemeine Vorstellungen, Überzeugungen oder menschliche Erfahrungen, Erlebnisse und Verhaltensregeln vertreten.

Trotz ihrer schematischen Qualität lassen sich Motive dennoch zu einem gewissen Grad variieren. In einem literarischen Werk kann sich ein Motiv dem jeweiligen Charakter des Werks anpassen (Frenzel 1978: 46) und es wird im Grunde immer mit anderen Elementen (z.B. mit paradigmatischen oder soziokulturellen Merkmalen) oder anderen Motiven verknüpft (Frenzel 1978: 32). Man spricht deshalb von der „Kontaktfähigkeit“ und dem „Amalgamierungsvermögen“ eines Motivs (Frenzel 1978: 32).

Es können längere Motivgefüge entstehen und dadurch wird auch ein ganzes Handlungsgefüge gewoben (Frenzel 1966: 14). Die einzelnen Motive sind oft so miteinander verstrickt, dass selbst die geringste Änderung eines Motivs dieses Gefüge verändern kann (Frenzel 1978: 33). Diese Eigenschaften von Motiven bieten jedoch dem Schriftsteller auch unzählige Gestaltungsmöglichkeiten: Er kann einzelne Motive verändern, sie hervorheben oder verfremden, kürzen oder erweitern oder er kann sie mit immer neuen Elementen kombinieren und dadurch auch das Erscheinungsbild oder die Aussage der Geschichte variieren (vgl. Frenzel 1978: 73-74).

³ Der Begriff „Schema“ bezeichnet in der Sprach- und Literaturwissenschaft ein geordnetes, mentales Set gesammelter Erfahrungen und Wissen darüber, wie z.B. gewisse Handlungen oder Ereignisse ablaufen oder wie man sich in bestimmten Situationen zu verhalten hat. Schemata sind hilfreich, um auf neue Situationen zu reagieren und diese zu verstehen, und sie bieten auch gleichzeitig eine Richtlinie, nach der man sein Verhalten richten kann (van der Kolk und van der Hart 1995: 170).

In Hinblick auf literarische Schemata gilt, dass ein bestimmtes Schema oft durch den (textuellen) Kontext oder bestimmte (textuelle) Marker aktiviert wird und beim Leser Gedanken, Erinnerungen, Gefühle oder Vorstellungen hervorruft, die ihn mit dem Text näher in Verbindung treten und besser verstehen lassen (vgl. Stockwell 2002: 77-78). Der Aufbau und das Verständnis eines solchen Schemas sind jedoch kulturell und sozial bedingt (Stockwell 2002: 77) und können auch immer variiert und entwickelt werden (Stockwell 2002: 79).

⁴ Vgl. auch Friedrich und Killy (1965: 401) und Lüthi (1964: 18ff in Frenzel 1978: 29).

Manche Motive sind tatsächlich so populär, dass sie sich durch verschiedene Epochen ziehen und in sämtlichen Genres auf der ganzen Welt auftreten. Vor allem wenn ein Motiv häufige Ereignisse oder grundsätzliche menschliche Vorstellungen und Erfahrungen thematisiert, weist es eine sehr hohe „Motivkonstanz“ (Frenzel 1978: 50) auf⁵. Frenzel spricht in diesem Zusammenhang auch „von Urmotiven [...], die der ganzen Menschheit angehören und immer wieder neu erfindbar und erfüllbar sind“ (1978: 52).

Die Motivation eines Autors, ein solch häufiges und allbekanntes Motiv zu verwenden, und das Interesse des Lesers an dessen erneuter Realisierung erklärt Frenzel folgendermaßen:

Die Macht der Stofftradition ist für den Dichter ein Prüfstein seines Talents, das sich am Wie des Gestaltens und nicht am Was des Fabulierens erweist. Für das Publikum ist sie ein Prüfstein des Geschmacks, denn der Reiz der Unterhaltung und Spannung fällt bei schon bekannten Stoffen weg, und der Genuß liegt allein im Auskosten der künstlerischen Nuancen. (1978: 49)⁶

Frenzel meint weiter, dass populäre Motive „[i]n ihrem Kausalgefüge [...] irgendwo eine Lücke [besitzen], die von der Phantasie des Dichters ausgefüllt werden will“ (1978: 54). Sie bieten also an mehreren Stellen innerhalb ihres Handlungsgefüges genügend Freiraum, der es dem Dichter erlaubt, immer neue Darstellungen oder Erklärungen für einzelne Ereignisfolgen erdenken zu lassen, und in Folge wird so wieder das Interesse des Lesers geweckt, der womöglich sein Schema abändern oder erweitern muss.

Die Vorliebe für ein bestimmtes Motiv kann auch durch einprägsame historische Ereignisse und Erlebnisse, bevorzugte Traditionen, Werte- und Verhaltensvorstellungen einer Zeit oder die Sehnsüchte und Ideen einer Epoche bedingt sein (Frenzel 1978: 68). Es gibt auch Tendenzen zu einem Motiv innerhalb einzelner Nationalliteraturen, wovon man auf die Interessen und Anliegen des jeweiligen Landes, oder auch auf ähnliche länderübergreifende Geistesströmungen rückschließen kann (Frenzel 1978: 65-67). „Motivgeschichte ist daher vorwiegend eine Domäne der vergleichenden Literaturgeschichte“ (Frenzel 1978: 46).

⁵ Dabei muss der Inhalt solcher Motive nicht immer der Wahrheit entsprechen, was sich besonders an der Konstanz von oft klischeehaften Typusmotiven (z.B. der primitive Bauer, der rücksichtslose Gutsherr, die naive Dorfschönheit) zeigt (Frenzel 1978: 50).

⁶ Vgl. auch Frenzel (1978: 53).

1.2 Das Motiv der Verführung und häufig damit verknüpfte Motive

Das Motiv der Verführung ist nun sicher eines der bekanntesten und beliebtesten Motive in der Literatur vieler Epochen und Länder. Demnach zählt es zweifellos zu den „Urmotiven“ oder zumindest jenen Motiven, deren Inhalte „historisch variiert werden, aber in ihrem Kern konstant bleiben“ (Lubkoll 2004: 516).

Für die englische Literatur meint Williams, dass „[t]he seduction of village girls was a theme deeply rooted in rural tradition, going back as far as the very earliest ballads, yet in accordance with varying attitudes towards rural civilisation it was possible to treat this theme in widely different ways“ (1974: 79)^{ii/7}. Besonders in Texten des 19. Jahrhunderts taucht das Motiv immer wieder auf.

Auch in der polnischen Literatur ist das Motiv des verführten und verlassenen Mädchens weit verbreitet. Ursel meint, diese Thematik „kojarzy się z balladami ludowymi i literackimi“ (2005: 362)ⁱⁱⁱ. Bezug nehmend auf Mickiewiczs *Rybka* und Wolskis *Halka*, schreibt auch Burkot: „We wszystkich tych utworach uwodziciel jest od początku człowiekiem cynicznym, moralnie podejrzanym. Uwagę twórców skupiały wyłącznie przeżycia ‚niewinnej ofiary‘: pańska miłość kończyła się śmiercią bądź chorobą psychiczną bohaterki. Dziewczyna z ludu jako uosobnienie niewinności i naiwności była więc niewinną ofiarą rozpasanych namiętności ‚złego pana‘“ (1988: 91)^{iv}.

Die Hauptelemente dieses Motivs, wovon viele eben genannt wurden und deren Verwendung, Abwandlung, Bereicherung oder Verfremdung in dieser Arbeit besprochen werden, sind der Ablauf der Verführung und die Beziehung zwischen Verführer und Verführten. Dieses Motiv wird aber auch gerne mit bestimmten anderen Motiven verknüpft, die in Folge ebenfalls vorgestellt werden sollen.

1.2.1 Verführer, Verführte und die Verführung

Das Motiv der Verführung kennt nun zwei obligatorische Figuren, nämlich üblicherweise den verführenden Mann und die verführte Frau, und beinhaltet kurzgefasst „die durch Versprechungen, Drohungen, Alkoholeinfluß oder Erregung der Sinnlichkeit erzielte Willfährigkeit eines unbescholtenen Mädchens zum Geschlechtsverkehr, [was] [...] dann zum Problem [wird], wenn das Liebesverhältnis

⁷ Vgl. auch Beach (1922: 180, 200) und Wotton (1993: 36).

nicht zu einer dauernden Bindung führt, sondern vom Mann, indem er das Mädchen verläßt, abgebrochen wird“ (Frenzel 1976: 720)⁸.

Tatsächlich handelt es sich bei den Abwandlungen dieses Motivs häufig um Veränderungen im Hinblick auf die Charakterisierung der Hauptfiguren, die Gestaltung des Schauplatzes oder des sozialen und historischen Umfelds. Die im Motiv enthaltene Ereignisfolge und ihre kausalen Zusammenhänge bleiben hingegen fast immer gleich bzw. werden nur um Elemente gekürzt oder erweitert.

Generell beginnt alles mit der ersten Begegnung zwischen dem Mädchen und ihrem zukünftigen Verführer. Häufig hat sie das eigene Heim zum ersten Mal verlassen, während der Mann oft schon älter und erfahrener ist. Zumeist wird die Begierde des Mannes durch die (außergewöhnliche) Schönheit des Mädchens geweckt, das seinerseits eher unverständig oder verträumt darauf reagiert.

Der Mann versucht anschließend das Mädchen mithilfe von Liebesgeständnissen, Komplimenten, Versprechen, Geschenken oder Gefallen für sich einzunehmen und zu verführen. Das Mädchen reagiert oft mit Zurückhaltung, Zögern oder gar offenem Widerstand. Je weniger erfolgreich der Mann ist, desto listiger oder manchmal auch brutaler werden seine Versuche. So kommt es trotz allem früher oder später zur Verführung. Das Mädchen gibt seiner Liebe und dem Drängen des Geliebten nach, aber sehr häufig tragen auch äußere Umstände, wie ihre Armut, Unerfahrenheit und Abwesenheit von schützenden Eltern dazu bei.

Die Verführung bringt nun unweigerlich Folgen mit sich. Am Anfang entstehen meist eine (gegenseitige oder einseitige) Liebesbeziehung und die daraus resultierende (existenzielle oder emotionale) Abhängigkeit. Der eigenen Schwäche der Versuchung nicht widerstanden zu haben löst aber Gefühle der Schuld und Schande über den oft gesellschaftlich verpönten Schritt aus und in weiterer Folge kann es zu Abscheu gegenüber sich selbst oder dem Partner kommen. Manche Mädchen klammern sich auch an (utopische) Heiratshoffnungen. Problematisch wird oft, dass die Beziehung (z.B. durch die Geburt eines Kindes) anderen bekannt wird und vor allem das Mädchen sich mit der Verstoßung aus der Gesellschaft konfrontiert sieht.

Schließlich wird zumeist der Mann des Mädchens und dieser konfliktgeladenen Situation überdrüssig und verläßt es. In den meisten Fällen muss sie nun alle weiteren

⁸ Siehe auch Czerny (in Frenzel 1966: 28).

Konsequenzen alleine tragen, kämpft oft ums nackte Überleben, während der Mann ein neues Leben aufnehmen kann und vielleicht Erfolg und Glück in einer weiteren Beziehung findet. Manche Geschichten unterstreichen hier auch die unerschütterliche Liebe und Treue des Mädchens, die manchmal schon fast (oder tatsächlich) an Wahnsinn grenzt. Trotz der Trennung, den unzähligen Proben und Leiden und der geringen Hoffnung auf die Wiederkehr des Geliebten wartet sie unermüdlich.

In vielen Fällen kommt es tatsächlich zu einer erneuten Konfrontation der Partner, was vor allem für das Mädchen tragische Folgen hat. Manche erkennen nun traurig den Verrat des Geliebten und die Aussichtslosigkeit ihrer Situation und Träume an, andere reagieren verzweifelt oder sogar zu solch einem Grad verärgert, dass sie versuchen sich an ihm zu rächen. Schlussendlich kann das Mädchen aber doch nichts mehr retten; ob sie nun aus unerfüllter Liebe und Liebeskummer Selbstmord begeht oder für ihre Übertretung sozialer Normen oder gar Gesetze (z.B. Prostitution, Kindsmord, Mord) mit dem Tod bezahlen muss.

Zu den zwei Hauptfiguren des Motivs lässt sich sagen, dass der Verführer „unsere tieferen Gefühle kaum [berührt], wenn nicht etwas Exzessives in ihm steckt, etwas Kompliziertes und Verworrenes und geheimnisvoll Fesselndes in einer Natur liegt, die dazu gekommen ist, sich selbst über das bloße Faktum Sex zu definieren“ (Hardwick 1986: 205), wie es beispielsweise bei einem Don Juan der Fall ist. Im Allgemeinen sind Verführer jedoch eher Vertreter eines bestimmten Typus: Sie sind häufig reiche, verdorbene, rücksichtslose oder gelangweilte Männer, die aufgrund ihrer gesellschaftlichen Stellung, ihres Charmes oder Aussehens attraktiv auf Mädchen wirken.

Die Verführte hingegen tritt hauptsächlich in zwei Varianten auf (vgl. Hardwick 1986: 210-211, 214-215, 239): Das klischeehafte verführte Mädchen ist oft einfältig, eitel und naiv und die Verführung wird durch seine eigenen Charakterschwächen verschuldet. Aufgrund dieser Defizite kann es auch den Folgen nicht trotzen und geht zumeist elendig zugrunde. Handelt es sich bei dem Mädchen jedoch um die Heldin des Romans⁹, so weist sie trotz ihres Fehltritts erstaunliche Tugenden auf, wie z.B. einen gesunden Realitätssinn, eine stille Akzeptanz der Folgen, Mut und Ausdauer sowie eine

⁹ Für eine ähnliche Diskussion griechischer Heldinnen und Aktionheldinnen siehe Hopfner (2010: 37, 43).

unerklärbare Kraft, die sie befähigt Leiden und Erniedrigungen zu überstehen. Des Weiteren besitzt sie selbst in Anbetracht des Unrechts, das sie erfahren hat, eine unglaubliche Toleranz oder Güte und opfert sich regelmäßig für andere auf. Diese überlegenen Qualitäten machen sie einerseits wieder ehrenwert, befähigen sie auch nach ihrem Fall zu überleben und für ihr weiteres Bestehen zu kämpfen und wecken andererseits im Leser, dem Erzähler und den sie umgebenden Figuren Mitleid und Achtung.

Die äußeren Umstände, wie die Reaktionen der Familie, der Freunde oder Gesellschaft auf die Verführung, spielen auch eine wichtige Rolle für die Gestaltung des Motivs. Sie sind oft von den sozialen Werte- und Moralvorstellungen oder den literarischen Richtlinien der jeweiligen Zeit beeinflusst. Die Idee von leichten Mädchen, die aufgrund ihrer Schande aus der Gesellschaft ausgeschlossen werden müssen, steht z.B. im Zusammenhang mit der christlichen Idee von Sünde und Verfehlung, wobei seit jeher die Frau mehr bestraft wurde als der Mann (Frenzel 1976: 720-721).

Das Motiv der Verführung entwickelte sich im Laufe der Zeit. Für die englische Tradition hat die Bearbeitung des Themas in William Shakespeares „Tested Women Plays“ (Buelers 1994: 21), wie *Othello*, *A Winter's Tale*, *Cymbeline* und *Measure for Measure*, in denen die Heldinnen ihre Unschuld und Treue beweisen müssen, einen großen Einfluss. Ein weiterer einflussreicher Roman ist Samuel Richardsons *Clarissa*¹⁰ (1748) (vgl. Kearney 1975: 36), der die Verführung oder eher Vergewaltigung einer Vertreterin des Bürgertums durch einen klassischen „rake“ Charakter¹¹ erzählt. Wie viele Texte jener Zeit hat *Clarissa* eine klare moralische und didaktische Komponente (Bueler 1994: 12, 20), denn ihr Schicksal dient als Warnung (Straka 2008: 115).

Mit der Aufklärung wird das einst als naiv stilisierte Mädchen vom Lande nun zunehmend als die Inkarnation der ursprünglichen, von der Gesellschaft nicht verdorbenen Unschuld gehandhabt. Der Verführer erscheint indes als brutal, wenn nicht gar teuflisch und kommt oft in der Gestalt eines Schürzenjägers aus den sozial besser gestellten, aber nunmehr moralisch zweifelhaften Schichten. In der Romantik wird an

¹⁰ Für Diskussionen dieses Romans vor allem in Hinblick auf die Verführungsthematik und ihrer Unterschiede zu *Tess* oder *Adam Bede* siehe z.B. Hardwick (1986: 227-234).

¹¹ Ein anderer Name für den Charaktertyp des Verführers, der vor allem in englischen Restorationsdramen vorkommt, aber auch für ähnliche Figuren in späteren Werken verwendet wird. Zu Deutsch: Lebemann, Schürzenjäger.

diese Sichtweise angeknüpft. Wiederholt werden Verführungen von Dorfmädchen durch Adelige beschrieben, wobei nun vor allem die Liebesbeziehung in den Vordergrund gerückt wird. Diese enden jedoch, wie auch in Adam Mickiewiczs Ballade *Rybka*, oft tragisch mit dem Selbstmord des Mädchens, das der Herr nicht wie versprochen heiratet, sondern mit einem unehelichen Kind zurücklässt. Wolskis Oper *Halka* teilt viele dieser Elemente und auch in Kraszewskis Texten finden sich Parallelen. In der englischen Literatur feiert währenddessen der Schauerroman, in dem Verführungen ein beliebtes Randmotiv sind und in dem überspitzt gezeichnete Frauentypen¹² auftreten, seine Blütezeit.

Mit dem aufkommenden Realismus (und späteren Naturalismus) tritt die verführte Frau wieder verstärkt als Protagonistin auf und es kommt auch das Element des Kindsmordes aus Angst vor dem gesellschaftlichen Ausschluss hinzu (Frenzel 1976: 727), oder die verführten Frauen fallen bis zum Status einer Prostituierten (Frenzel 1976: 729). Zudem „erhält [das Motiv] andere Akzente, wenn zur Untreue des Verführers dessen Standeshochmut tritt“ (Frenzel 1976: 724) und oft werden durch sein Missverhalten nicht nur das Mädchen, sondern vielmehr der Vater und die Familie mitentehrt. Beispiele für bekannte englische Romane, die manche diese Elemente enthalten, sind George Eliots *Adam Bede* und Charles Dickens‘ *Oliver Twist* und *David Copperfield*, wobei auch diese Texte in vielen Punkten das Motiv der Verführung variieren¹³.

Durch die immer detailliertere Bezugnahme auf die Realität in der Gestaltung des Motivs regt sich nämlich auch Kritik an der ungleichen Behandlung von verführendem Mann und verführtem Mädchen (Frenzel 1976: 730-731). Erstere folgen nach allgemeiner Überzeugung nur ihren natürlichen Trieben, während letztere als unrettbar verloren gelten und daher berechtigterweise zum realen oder gesellschaftlichen Tod verurteilt werden können (Logan 1998: 2; vgl. Watt 1984: 5-6). Autoren hinterfragen nun diese Vorstellungen, machen sich für die Frauen stark und versuchen ihre Situation zu ändern (Watt 1984: 3, 7). Es zeichnet sich ein Trend zum verführten Mädchen in der Rolle des armen, reinen Opfers ab, das eigentlich von der Gesellschaft und ihrem Milieu

¹² In *The Monk* von Matthew Lewis wird z.B. der absolut tugendhaften Antonia die teuflische Matilda gegenübergestellt.

¹³ Besonders mit Nancy in *Oliver Twist* schafft Dickens einen Charakter voll Mut, Treue, Liebe und Mitgefühl und widerspricht so der gängigen Vorstellungen von Prostituierten (Watt 1984: 12-14). In *Adam Bede* wird Hetty Sorrel zwar vor allem wegen ihrer Einfältigkeit und Eitelkeit verführt (Hardwick 1986: 218; Logan 1998: 21-22; Watt 1984: 68), aber die Gestalt des Verführers ist ausnahmsweise ein bedachter Gutsherr (Williams 1974: 81), der dennoch seinen körperlichen Wünschen erliegt und in Folge den Frieden der Dorfgemeinschaft zerstört (vgl. King 1978: 33-34) und diese verlassen muss (Williams 1974: 82).

in die Fänge von schlechten Männern getrieben wird (Klein 1990: 268; Watt 1984: 9). Angesichts der schlimmen Folgen einer Verführung, wie Kindsmord, Prostitution oder Selbstmord (vgl. Frenzel 1976: 731-732), werden diese Missstände offen angeprangert und auch Thomas Hardy mit seinem Roman *Tess of the D'Urbervilles* gehört zu jenen Autoren (Watt 1984: 148).

1.2.2 Liebeskonflikte und ihre Gründe

Ein im Zusammenhang mit Verführung häufig auftretendes Motiv ist jenes des Liebeskonflikts. Es beinhaltet verschiedene, von außen oder innen kommende und mehr oder weniger unlösbare Hindernisse, vor denen zwei Liebende für gewöhnlich stehen. Es thematisiert auch die daraus resultierenden Beziehungsprobleme oder gar Konflikte und die möglichen Lösungsversuche der Liebenden. Variiert wird mitunter nur die Art dieser Hindernisse. Besonders kompliziert und fast unlösbar ist der Liebeskonflikt, wenn die Liebesverbindung allgemeine Werte und Normen oder das in der Gesellschaft geltende Regel- und Traditionssystem in Frage stellt (Frenzel 1976: 468).

Blickt man auf die Entwicklung dieses Motivs, ist es häufig der Unwille oder das Verbot der Eltern, die die Verbindung der Kinder verhindern (Frenzel 1976: 468). Auch sehr beliebt sind von Familienfeindschaften (z.B. in Shakespeares *Romeo und Julia*) oder von Standes- und Herkunftsunterschieden überschattete Beziehungen, die oft an der Unüberwindbarkeit dieser Grenzen scheitern und zu Tragödien führen (Frenzel 1976: 468).

Besonders ab dem 18. Jahrhundert treten die unlösbaren Standesunterschiede und die sozialen Gegensätze vermehrt als Haupthindernis und Hauptkonfliktpunkt auf (Frenzel 1976: 473). Die auftretenden Konstellationen der Liebenden sind je nach den sozialen Bedingungen oft für einzelne Länder spezifisch. In deutschen Texten treffen oft Adel und Bürgertum aufeinander (z.B. *Kabale und Liebe*, *Emilia Galotti*). In englischen Texten stammen die Liebenden manchmal aus dem Bürgertum und dem Bauernstand (z.B. *Tess*¹⁴) oder auch wie in polnischen Texten aus dem Adel und dem Bauernstand (z.B. *Halka*, *Ulana*, *Budnik*, *Adam Bede*). Je nach der Entstehungszeit der Texte können diese Hindernisse mehr oder weniger leicht von den Liebenden selbst und der sie

¹⁴ In Folge wird dieser verkürzte Titel für Zitate aus und Verweise auf den Roman *Tess of the D'Urbervilles* verwendet.

umgebenden Gesellschaft ignoriert oder gar gelöst werden¹⁵. Das Problem besteht aber selbst noch in Texten gegen Ende des 19. Jahrhundert, als standesüberschreitende Ehen langsam möglich werden und zumindest der äußere gesellschaftliche Druck nachlässt.

Das Motiv des Liebeskonflikts in Verbindung mit dem Motiv der Verführung hat einige Auswirkungen auf die Ereignisfolge. So zerbricht die Liebesbeziehung oft erst an den auftretenden Hindernissen, was zum Tod des Mädchens führt. Die Ausformung des Motivs geschieht jedoch zumeist auf der Figurenebene, wo die Standeszugehörigkeit der Verführten und ihres Verführers sowie bestimmte Charaktereigenschaften (z.B. Unsicherheit und Zweifel, Verantwortungsbewusstsein, Anerkennung gesellschaftliche Normen, etc.) ein Hindernis für das Liebesglück sein können. Nicht zuletzt kann auch das jeweilige kontextuelle, d.h. soziale und historische, Umfeld der Texte Anstöße zu der Gestaltung eines Liebeskonflikts zwischen Verführer und Verführten liefern.

1.2.3 Die Opposition zwischen Stadt und Land/ Gutshof und Dorf und das Paradies „Arkadien“

Ein weiteres oft mit dem Verführungsmotiv verknüpftes Motiv ist der in der Literatur häufig auftretende Gegensatz¹⁶ zwischen der als kalt, herzlos und korrupt, verführerisch oder sündhaft stilisierten modernen Stadt bzw. dem Gutshof und dem als idyllisch, natürlich, friedlich und traditionell empfundenen Leben am Land und im Dorf.

Diese entgegengesetzten Bereiche, an die auch oft gegensätzliche Konzepte (z.B. Kultur und Natur, Zivilisation und Wildheit) geknüpft werden, funktionieren, geordnet nach ihren eigenen Regeln, jedoch nur, solange sie voneinander getrennt bleiben. Wird die Grenze zwischen ihnen überschritten oder werden gar Elemente aus einem Bereich in den anderen transferiert, stört dies die Ordnung und es kommt zumeist zu Konflikten. Der Ausgang der oft dadurch ausgelösten Ereignisfolge reicht je nach Inszenierung des Motivs von der Lösung des Konflikts (z.B. Versöhnung von Feinden, Liebesglück) bis zu seinem tragischen Ausgang (z.B. Vernichtung eines Bereiches, Tod).

¹⁵ Für eine Diskussion über die Variationen dieses Motivs in der englischen, französischen und deutschen Literatur über verschiedenen Epochen siehe Frenzel (1976: 476-485).

¹⁶ Die Ausformung dieses Motivs ist kulturell spezifisch. So herrscht in englischen Texten zumeist eine Opposition zwischen Stadt und Land, in polnischen Texten wiederum zwischen dem Gutshof und dem Dorf.

Eng verwandt mit der Idee des natürlichen, idyllischen Landlebens ist auch das Motiv von Arkadien – einer „vielen Völkern gemeinsamen, verbreitetem Wunschdenken entsprungenen Vorstellung eines verlorenen glücklichen Urzustandes der Menschheit“ (Frenzel 1976: 27). Es bezeichnet in vielen Texten jenen paradiesischen Ort, an dem noch Unschuld, Liebe, Freiheit und Glück herrschen und dem somit entweder nachgetrauert oder nach dessen Wiederfindung gestrebt wird (Frenzel 1976: 27-28).

Beide Motive reichen bis in die *Antike* zurück (Frenzel 1976: 29; 1978: 50; Friedrich und Killy 1965: 407) und besonders das Konzept des Landes oder der Natur wird im Laufe der Zeit mit einem Bereich jenseits der Gesellschaft und ihrer Regeln gleichgesetzt (Hopfner 2010: 46). Shakespeare greift unter anderem diese Idee der Natur als Gegenstück zur Zivilisation auf. Besonders in seinen Komödien, wie *A Midsummernight's Dream* und *As You Like It*, können im Wald, anders als in der geregelten Stadt oder am strikten Herrscherhof, Triebe und Wünsche ausgelebt und die in der zivilisierten Welt bestehenden Konflikte gelöst werden (Frenzel 1976: 34). Doch müssen in allen Stücken die Personen das Idyll verlassen und in die Wirklichkeit der Zivilisation zurückkehren (Frenzel 1976: 34).

Auch in der Romantik trifft man wieder vermehrt auf die Idee der Natur als Ort des ursprünglichen, natürlichen Lebens und der wahren, befreienden Liebe. Texte der Romantik propagieren deshalb ein Streben nach einer Vereinigung des Menschen mit der Natur, zu welchem Zweck man die einschränkende Zivilisation hinter sich lassen muss. Prägend für diese neue Idee von Arkadien war Rousseau, der durch diese Rückbesinnung auf die Natur auf die Erlangung eines neuen Paradieses hoffte (Frenzel 1976: 35). Großteils handelt es sich aber bei der Verwendung des Motivs um verklärte Vorstellungen des einfachen Lebens am Lande.

Diese Gegenüberstellung von einer den Menschen einschränkenden (städtischen) Zivilisation und dem noch freien, paradiesähnlichen Leben am Land findet sich sogar noch später bei den Realisten und Naturalisten, in deren Werken die Liebesabenteuer auch häufig unter freiem Himmel oder im Wald, fernab der Zivilisation, stattfinden (z.B. *Adam Bede*, *Tess*; *Budnik*). Zumeist wird hier aber die ländliche Idylle von der fortschreitenden Modernisierung bedroht und das Aufeinandertreffen dieser beiden entgegengesetzten Welten endet zumeist tragisch für die Vertreter des Landes.

Das Motiv von Arkadien und das Motiv der Land-Stadt-Opposition in Verbindung mit dem Verführungsmotiv kommen vor allem in der Gestaltung des Schauplatzes zur Geltung, oder sie untermalen den Verlauf der Handlung, in der sich die Figuren von Ort zu Ort bewegen. Die Dichotomie zwischen Stadt und Land wird jedoch auch verwendet, wenn es darum geht, die Figuren zu gruppieren, zu charakterisieren und ihr Inneres darzustellen oder um auf einer abstrakteren Ebene unterschiedliche oder gegensätzliche Strömungen, Vorstellungen und Denkweisen, Sehnsüchte und Wünsche gegenüberzustellen oder zu thematisieren (vgl. Pfister 1997: 339). So lassen manche Autoren ihre Figuren romantischen Vorstellungen oder Sehnsüchte nach Arkadien nachhängen, aber inkludieren ebenso Aspekte des sozialen Kontextes, wie gesellschaftliche oder wirtschaftliche Probleme und Streitfragen.

2 EINZELANALYSE DER TEXTE: Narration, Figuren und Setting

Halka, *Ulana*, *Budnik* oder *Tess* sind vier Verführungsgeschichten, die viele der typischen Bestandteile des Motivs enthalten. Zudem stehen diese Texte erkennbar in einer langen Tradition. Sie knüpfen an die vorliegenden Bearbeitungen des Motivs innerhalb ihrer Kultur und Gesellschaft an¹⁷, übernehmen gewisse Elemente und erfinden sie doch neu, indem sie einzelne Aspekte abändern, Teile erweitern oder auslassen und eben mit anderen Motiven verknüpfen.

Im folgenden Abschnitt wird nun die Gestaltung des Motivs der Verführung in den ausgewählten Texten genau beleuchtet. Es wird untersucht, in welchen Punkten sich die Ereignisfolge, die Art der Narration, die Charakterisierung der Figuren und die Gestaltung des Settings ähneln bzw. unterscheiden, auch inwieweit sie darin dem generellen Schema des Motivs entsprechen und ob dieses mit anderen Motiven kombiniert wird.

¹⁷ So sehen Kritiker z.B. in Mickiewicz's Ballade *Rybka* eine Vorlage für Wolskis Oper (z.B. Ursel 2005: 362) oder Kraszewskis Verführungsgeschichten (z.B. Ziejka 1991: 135). Für eine Diskussion der Ähnlichkeiten z.B. zwischen *Tess* und *Clarissa* siehe Waldoff (1979: 138-139).

2.1 Włodzimierz Wolski: *Halka*

2.1.1 Ereignisfolge der Verführung

Die Ereignisfolge der Oper *Halka* ähnelt sehr jener von Mickiewiczs Ballade *Rybka*. Wolski verzichtet in seinem Werk z.B. ebenfalls auf die Schilderung der ersten Begegnung und des genauen Hergangs der Verführung zwischen dem Adligen Janusz und dem Dorfmädchen Halka. Man kann vermuten, dass Janusz auf einem seiner Streifzüge in einem abgelegenen Bergdorf Halka traf und, fasziniert von ihrer Schönheit, sie zu umwerben begann. Die einsame, arme Waise dürfte dem charmanten und eleganten Mann und seinen Versprechen von einer schillernden Zukunft auch kaum Widerstand geleistet haben. Doch nur zu bald schlich sich bei Janusz Langeweile und der Wunsch ein, standesgerecht zu heiraten, sodass es zur unausweichlichen Trennung kam.

Halka kann jedoch weder ihre Liebe und Leidenschaft zu Janusz vergessen noch akzeptieren, dass sie verstoßen wurde, und versucht seine Abwesenheit zu entschuldigen. Zudem hat die Affäre für Halka nachhaltige Konsequenzen, denn sie hat Janusz ein Kind geboren. Mit der Hoffnung auf eine Erneuerung der Beziehung und aus Sorge um das Kind folgt sie Janusz in die Stadt und stört dort die Verlobungsfeier zwischen ihrem Geliebten und Zofia.

Besonders für Janusz ist diese Konfrontation mit seiner Vergangenheit unangenehm und er schafft es nicht, ihr die Wahrheit und seine unschöne Rolle darin zu gestehen, sondern sichert ihr erneut seine tiefe Zuneigung zu. Halkas aussichtslose Hoffnung wird so natürlich nur angespornt und sie kann nicht einmal von ihrem Begleiter Jontek von der Wahrheit überzeugt werden.

Am Tage der Hochzeit kommt es erneut zu einem Treffen der einstigen Partner. Angesichts der gebrochenen Halka erkennt Janusz dieses Mal das schlimme Ausmaß seiner Unbedachtsamkeit und kann seinem schlechten Gewissen nicht mehr entkommen. Halka wiederum verliert fast den Verstand. Die Verzweiflung und die Sorge um ihr Kind gewinnen schließlich die Überhand. Ihre Kraft und ihr Lebenswille sind erschöpft und sie stürzt sich kurzerhand in den Fluss.

2.1.2 Repräsentation in Dramen

Ein wichtiger Faktor für die Vermittlung der Geschichte und auch für die Gestaltung des Motivs der Verführung ist die Art der Narration. Laut Stanzel (in Fludernik 2006: 104) existiert Mittelbarkeit, also das Erzählen einer Geschichte, jedoch nur innerhalb der Epik und nicht im Drama, in dem die Handlung schließlich ohne Vermittler auf der Bühne inszeniert wird.

Tatsächlich hat Halka keinen Erzähler und die Unmittelbarkeit des Dramas wird gerade durch Wolskis Wahl des Einstiegs in die Handlung verdeutlicht. Er beginnt in medias res, als die Verführung Halkas eigentlich schon lange zurückliegt. Ohne kommentierenden oder erklärenden Erzähler muss das Publikum die Vorgeschichte deshalb oft mithilfe seiner Kenntnisse des Motivs oder aus einzelnen Hinweisen zusammensetzen. Von Janusz' Kommentaren kann man beispielsweise darauf schließen, dass Halka schön und faszinierend ist (*Halka* I.3,10) oder aus Jonteks kurzem Ausruf – „on rzekł: mieć muszę! / I spojrział raz i jegoś ty. / Zabrał ci wianek, zabrał ci duszę, / O moja Halko, biedna dziewczyno!” (*Halka* II.2,22)^v – geht hervor, was zwischen Halka und Janusz passiert ist. In Halkas Lied, in dem sie klagt „Gdzieżeś, ach gdzieżeś, wianku różany, / Gdzie w nim, lilijko ty biała? / Zabrał mi wszystko Jaśko, mój sokół, / Zabrał mnie całą niebogę“ (*Halka* I.4,11)^{vi}, bedient sich Wolski sogar einer bekannten Symbolik, um die Vergangenheit zu vermitteln. In Halkas Kranz fehlt nämlich die Lilie, das Symbol der Unschuld, was eindeutig auf die Art von Halkas und Janusz' Affäre verweist.

Eine Diskussion der üblichen Elemente der Narration ist in diesem Fall also kaum dienlich, dennoch fließen ständig Informationsströme zwischen den Figuren und dem Publikum, anhand welcher die Geschichte auf verschiedenen und zahlreichen Wegen eben doch „erzählt“ und „vermittelt“ wird (vgl. Pfister 1997: 92). Die offensichtlichste Vermittlung erfolgt durch die Inszenierung des Dramas (Pfister 1997: 94). Diese beinhaltet z.B. die Gestaltung der Bühne durch Requisiten und Bühnenbild, die verwendeten Kostüme, die Besetzung der Rollen, das Einbringen von Musik oder Hintergrundgeräuschen oder die schauspielerische Interpretation des Textes (z.B. durch Mimik, Gestik, Stimmlage, Betonung, etc.). Je nach Gestaltung (die wiederum vom Regisseur oder dem Theater abhängt) kann eine Inszenierung verschiedene Assoziationen und Erwartungen oder Interpretationen im Publikum hervorrufen. Im Folgenden werden jedoch nur die textuellen Formen der Vermittlung behandelt, d.h. die

Regieanweisungen im Libretto, die grundlegende Elemente wie Raum, Zeit und Aussehen festlegen, und die Reden der Charaktere, woraus man auch auf deren Beziehungen, Gefühle, Verhalten und den Handlungsablauf schließen kann (vgl. Pfister 1997: 95)¹⁸.

2.1.2.1 Arten der Vermittlung

Wolski ist eher sparsam in seinen Regieanweisungen. Er nutzt sie, um anzudeuten, was wann und wo zu passieren hat (z.B. „*Słuchać za sceną śpiew*“ (*Halka* I.2,7)^{vii}), wer wohin mit wem kommt (z.B. „*STOLNIK, ZOFIA i JANUSZ (wchodząc z sali)*“ (*Halka* I.2,7)^{viii}), oder wer etwas mit wem zusammen sagt/singt. Hin und wieder finden sich Hinweise zu der Art und dem Ausdruck, den die Figur beim Sprechen haben soll (z.B. „*zmieszany, do Zofii*“ (*Halka* I.2,8)^{ix}), oder an wen sie das Folgende richten soll (z.B. „*na stronie*“ (*Halka* I.2,8), oder „*do siebie*“ (*Halka* I.2,9)^x). Im Grunde sind Wolskis Anweisungen also Hilfestellungen an den Regisseur bzw. die Schauspieler.

Er diktiert aber auch die Beschaffenheit der Schauplätze, wie das Aussehen von Stolniks Haus (*Halka* I,5) oder des Dorfes (*Halka* III,29), oder Tageszeiten (z.B. „*ściemnia się*“ (*Halka* IV.5,38)^{xi}, „*Księżyc rozjaśnia błękit*“ (*Halka* IV.8,46)^{xii}) und Zeitsprünge zwischen den Akten (*Halka* III,29). Zudem schreibt Wolski einzelne Handlungen fest (z.B. *Halka* I.2,7, I.2,9). Die wichtigsten Anweisungen dieser Art sind sicherlich jene gegen Ende des letzten Aktes: „*Biegnie na górę i z krzykiem rzuca się w rzekę*“ (*Halka* IV.8,46) und „*Widać na czólnie na rzece martwą Halkę, przy niej Jontek podaje rękę Januszowi, który się z wody wdziera na czólno*“ (*Halka* IV.9,47)^{xiii}.

Den Großteil der Informationen (z.B. über den Hintergrund der Figuren, ihren Gefühlszustand und ihre Pläne, aber auch deren Verhalten und Handeln) erhält das Publikum jedoch durch die Reden der Charaktere. Darunter finden sich Dialoge, die das Publikum belauschen darf, aber auch Monologe (z.B. *Halka* über ihre Lage und Hoffnung (*Halka* II.1,18-19)), in denen die Figuren dem Publikum gegenüber ihre Gedanken, Gefühle und Pläne äußern (vgl. Pfister 1997: 185-186), und vor allem Janusz (z.B. *Halka* I.2,8, I.4,11) bedient sich jenes an das Publikum adressierte Beiseite-Sprechen, das ähnlich Funktionen wie der Monolog hat (vgl. Pfister 1997: 192-193). Allein diese Sprechformen zeigen, dass die Figurenrede im Drama kaum natürlich, sondern bewusst geschaffen ist (vgl. Fludernik 2006: 79). Der Inhalt und Umfang der in

¹⁸ Pfister spricht hier von „Haupt- und Nebentext“ (1997: 35).

der Rede vermittelten Informationen, sowie das Aufeinandertreffen und Kommunizieren von Figuren ist ebenfalls immer arrangiert. Somit handelt es sich selbst beim absoluten Drama tatsächlich nicht um einen gänzlich unvermittelten Text (vgl. Pfister 1997: 91).

Innerhalb des Dramas fließen nun Informationen zudem auf zwei Ebenen, nämlich auf der internen Ebene zwischen den Charakteren und der externen von den Charakteren zu den Zuschauern. Dinge werden dabei auf beiden Ebenen sowohl direkt, d.h. verbal durch die Reden der Figuren, als auch indirekt, d.h. non-verbal, durch die Interaktion der Figuren und durch deren Handeln auf der Bühne, vermittelt (vgl. Pfister 1997: 80).

2.1.2.2 Diskrepante Informiertheit

Der jeweilige Wissenstand der Charaktere und des Publikums verändert sich immer im Laufe des Dramas und mit ihm auch die jeweilige Einschätzung der Charaktere, ihres Verhaltens und ihrer Handlungen (Pfister 1997: 80-81). Dabei kommt es zu Unterschieden des Wissenstands zwischen den einzelnen Charakteren und zwischen den Figuren und dem Publikum (Pfister 1997: 81). Vor allem das Publikum, das alle Szenen beobachtet, erhält in vielen Punkten ein detaillierteres Wissen über die einzelnen Charaktere und deren Gedanken, Pläne und Wünsche (Pfister 1997: 81). Aufgrund der größeren Menge an Informationen kann es so oft die Situationen besser einschätzen und über den Wahrheitsgehalt der Argumente und Interpretationen der Figuren entscheiden (Pfister 1997: 82). Andererseits haben die Figuren immer eine Art Hintergrundwissen, das sie dem Publikum, wenn überhaupt, nur langsam offenbaren (Pfister 1997: 81).

Pfister spricht bei diesem Phänomen der ungleichen Verteilung von Information zwischen dem Publikum und den einzelnen Charakteren von „diskrepante[r] Informiertheit“ (Pfister 1997: 80). Im Normalfall weiß das Publikum mehr als die Charaktere, hat also einen „Informationsvorsprung“ (Pfister 1997: 81). Der entgegengesetzte „Informationsrückstand“ (Pfister 1997: 83) steigert die Spannung und lädt zum Mitanalysieren/-raten ein (Pfister 1997: 84).

In *Halka* wechselt die „diskrepante Informiertheit“ immer wieder zwischen Rückstand und Vorsprung, was ein ständiges Interesse des Publikums an Halkas Geschichte nach sich zieht. Dank Janusz‘ Handlungen, Aussagen und vor allem dank seines Beiseite-Sprechens weiß das Publikum z.B. mehr über das innere Leben dieses Charakters als Halka und sieht dadurch die Hoffnungslosigkeit ihrer Träume. Basierend auf Jonteks

Sorge für Halka vermutet man auch seine Liebe zu ihr, was aber erst im 4. Akt (*Halka* IV.2,36-37) bestätigt wird. Andererseits erfährt man die Einzelheiten von Janusz' und Halkas Affäre (z.B. über das daraus hervorgegangene Kind (*Halka* II.2,23)) erst nach und nach.

Durch die vielen verstreuten Informationen, die das Publikum zusammensetzt, werden einerseits die Figuren komplexer. Andererseits wird durch die Verteilung des Wissens auch stark die Sympathie des Publikums gelenkt. So empfindet man in jeder Situation tiefes Mitleid für Halka und verurteilt sie nie wegen ihrer Hingabe zu Janusz als unmoralisch. Für Janusz fühlt man jedoch kaum Mitgefühl, erst vielleicht am Ende, als seine innere Zerrissenheit stärker zum Vorschein kommt.

2.1.3 Figuren

Wie für dramatische Texte üblich erfolgt die Charakterisierung mimetisch; d.h. die Figuren charakterisieren sich selbst und vorwiegend durch ihre eigenen Aussagen, ihr Verhalten und Handeln (vgl. Pfister 1997: 152, 177). Janusz charakterisiert sich beispielsweise besonders durch die Diskrepanz zwischen dem, was er Halka verspricht (*Halka* I.4,14), und dem, was er dann tut. Zusätzlich kommentieren und beschreiben sich die Figuren auch gegenseitig (z.B. äußern sich Janusz und Jontek über Halka (z.B. *Halka* I.3,10 bzw. IV.2,36-37)), die adelige Gesellschaft über Janusz und Zofia (z.B. *Halka* I.1,6)). Hin und wieder geben jedoch auch die Regieanweisungen Hinweise über die Gestik, das Verhalten oder den Gefühlszustand eines Charakters (z.B. über Janusz (z.B. *Halka* I.3,10, I.4,13, IV.5,42) oder Halka (z.B. *Halka* I.4,12, III.2,32, IV.8,46)).

Die Figuren in *Halka* entsprechen auf den ersten Blick teilweise sehr oberflächlichen Charaktertypen. Es gibt das arme Bauernmädchen, den unglücklich in sie verliebten Knecht, den adeligen Verführer, seine gutherzige Verlobte und deren stolzen Vater. Diese Figuren sind um das Hauptcharakterpaar Halka und Janusz gruppiert, es finden sich aber unter ihnen zahlreiche Gegensatzpaare, die den Kontrast zwischen der Bauern- und der Adelsschicht unterstreichen; so steht Jontek Janusz gegenüber, Halka spiegelt sich in Zofia und Stolniks Hofgesellschaft steht im Vergleich zur Dorfgemeinschaft. Die Zweidimensionalität der Figuren, die durch diese Konstellation anfangs suggeriert wird, täuscht jedoch, denn zumindest die beiden Hauptpersonen entwickeln sich im Laufe der Oper weiter.

In Folge werden die beiden für das Motiv der Verführung obligatorischen Figuren des Verführers und der Verführten besprochen. Dabei liegt das Hauptinteresse auf deren für die Verführung teilweise verantwortlichen Eigenschaften, Attributen wie Aussehen, Handlungen oder Gefühlen. Aber auch wie sie von anderen Charakteren (oder dem Publikum) wahrgenommen werden, spielt eine Rolle. Teilweise liegt in diesen Elementen auch der jeweilige Liebeskonflikt begründet.

2.1.3.1 *Halka, die Verführte*

Halkas Schönheit und Charakter

Halka, ein einfaches, verwaistes Bauernmädchen aus einem entlegenen Bergdorf, ist wie viele Verführte von großer Schönheit. Besonders ihr Mund und ihre Augen haben einen unvergesslichen Eindruck in Janusz hinterlassen: „Twarz jej zabłysła w warkoczach płowych, / Uśmiech czarowny z ust koralowych, / Z pod rzęsów długich źrenice dwie?“ (*Halka* I.3,10)^{xiv}.

Doch Halka ist nicht nur schön und faszinierend in ihrer Einfachheit und Natürlichkeit. Der Zuschauer kann sich im Laufe der Handlung auch von ihrer großen Herzengüte und Vergebungsfähigkeit gegenüber Janusz überzeugen. Keinerlei Berechnung oder Neid ist in ihrem Charakter. Sie liebt mit einer erstaunlichen Aufrichtigkeit, Innigkeit und fast schon an Wahnsinn grenzenden Treue, für die kein Hindernis zu groß oder kein Weg zu weit ist. Somit ist sie aber auch taub gegen Jonteks Warnungen oder gut gemeinten Ratschlägen.

Eine Träumerin und die harte Realität

Dieses blinde Anhalten an Janusz' Versprechen und das Ignorieren von offensichtlichen Fakten (z.B. der Verlobung) zeigt, wie realitätsfern Halka eigentlich ist. Sie weigert sich die Kluft, die aufgrund der unterschiedlichen sozialen Herkunft zwischen ihr und Janusz steht, zu sehen und will auch nichts von der damit verbundenen Problematik ihrer Beziehung wissen.

Nachdem sie sich einmal der Liebe und Leidenschaft hingegeben hat, zieht Halka ihre ganze Kraft aus einer einzigen Hoffnung: Sie träumt davon, mit Janusz zusammenzuleben. Um diesen Wunsch zu verwirklichen, folgt sie ihm in die Stadt, wartet die ganze Nacht vor dem Tor auf ihn und wehrt sich gegen alle, die sie von Janusz' Verrat überzeugen wollen oder sie als Verlassene bedauern (*Halka* II.2,20-21).

Sie entspricht also in vielerlei Hinsicht dem klassischen Typ des unschuldigen, aber unerfahrenen und naiven Mädchens vom Lande, die dem charmanten und gut aussehenden Herrn und seinen verlockenden Luftschlössern erliegt. Eine Bestätigung dieser Sichtweise findet sich in Jonteks Kritik ihrer Blindheit:

Ty nie wiesz, co miłość panicza
Z biedną góralką, nie wiesz ty!
U niego słodycz oblicza –
I mowa słodka, jak twarz dziewicza. –
W sercu on głąz na twoje łzy!
A ty chcesz wierzyć w miłość panicza!
(*Halka* II.2,21-22)^{xv}

Janusz kann über so viel Naivität auch nur den Kopf schütteln, bezeichnet sie gar als „[m]oże znowu obłąkana...“ (*Halka* I.2,8)^{xvi} und stellt sie so auch Zofia und Stolnik vor (*Halka* II.5,26). Tatsächlich lässt sich darüber streiten, ob Halkas Handlungen und Hoffnungen nicht ein Quäntchen Wahnsinn in sich haben. Für sie ist die Welt ohne Janusz leer und freudlos – „Jak kłos, rzucony na puste pole, / Tak zwiędnę, umrę bez ciebie“ (*Halka* I.4,11)^{xvii} – und der einzige Sinn, den sie für ihr Leben sieht, ist eben in einer Zukunft mit ihm. Dieser „Wahnsinn“ wird aber von Janusz noch bestärkt, wenn er sie mit neuerlichen Versprechen in dieser Hoffnung bestärkt und sie gegenüber Jontek meint „I wróci, wróci, już nie porzuci“ (*Halka* II.2,20)^{xviii}.

Als Halka dann die Wirklichkeit erkennt, trifft diese sie umso härter (*Halka* IV.5,41, IV.7,44) und lässt sie nun tatsächlich den Verstand verlieren und „[b]iegnie w szale“ (*Halka* IV.8,46)^{xix}. Mit einem Mal sind all ihre Träume und Hoffnungen zerschlagen und ihre Kraft und Lebenswille sind erschöpft. Unglücklich verliebt, gebrandmarkt mit einem unehelichen sterbenden Kind und unfähig diese Situation zu ändern (*Halka* IV.8,45), sieht sie keinen anderen Ausweg mehr als sich zu ertränken.

Halka beweist jedoch menschliche Größe, denn angesichts Janusz' Verrat verliert sie nicht ihre Güte. Zwar durchlebt sie einen Ausbruch des Ärgers, während dem sie schwört „Ja zemszczę się, podpaleę cię“ (*Halka* IV.8,45)^{xx}, doch in ihrem Selbstmord findet sich kein Gefühl der Rache und kein böser Wille mehr, sondern sie liebt Janusz bis zum Schluss. Sie vergibt ihrem Peiniger sogar noch im Tod segnet ihn und seine Zukunft:

Jażbym cię zabić miała, mój drogi,
Jaśka i pana mojego?
Przebacz, ach przebacz łzom twej niebogi,
Śmierci dzieciątka naszego.

O żyj szczęśliwy, żyj, choć nie dla mnie,
Z tą piękną panią raduj się ty!
I czasem tylko pomódl się za mnie,
O Jaśku, Jaśku - błogosławię ci!
(*Halka* IV.8,46)^{xxi}

Der Einfluss der äußeren Umstände

Halkas Charakter und ihre Handlungen sind natürlich auch von den Menschen, die sie umgeben oder von den Umständen bedingt, in denen sie aufgewachsen ist. Wie all ihre Leidensgenossinnen ist sie arm, sowohl im materiellen Sinn als auch in Hinblick auf die Erfüllung ihrer Wünsche und Bedürfnisse. Sie kommt aus einem Milieu ohne wahre Zukunftsaussichten und ist bezaubert von der Welt, die ihr der elegante Janusz eröffnet. Gegen den Edelmann und seine Versprechen, die doch so anders und viel faszinierender klingen als alles, was die gewöhnlichen Dorfburschen ihr bieten können, ist jeder andere Interessent (wie z.B. Jontek) oder gut gemeinte Ratschlag fruchtlos (z.B. *Halka* II.2,21-22).

Zudem ist Halka eine Waise, die sich nach Geborgenheit sehnt (*Halka* II.1,18). Ohne Verwandte, die ein Auge auf sie haben und vor nachstellenden Männern warnen, ist sie schon generell ein leichtes Opfer für Verführer, doch Halka sieht zudem noch ihr tiefes Bedürfnis nach Liebe, Zuneigung und Zugehörigkeit in der Beziehung mit Janusz erfüllt. Er wird zu ihrem Ein und Alles, und dementsprechend hart ist für sie die Trennung. Einzig allein die Hoffnung, dass „gdy wróci, wróci raj!“ (*Halka* II.1,19)^{xxii} erhält sie am Leben.

2.1.3.2 Janusz, der Verführer

Der Verführer Janusz besitzt viele typische Merkmale dieser Rolle. Er kommt aus dem Adelsstand, ist reich, charmant. Nicht zuletzt wegen seiner gesellschaftlichen Stellung ist er aber auch unbedacht und sorglos und sieht in Halka über weite Strecken einen netten Zeitvertreib. Er ist sich im Gegensatz zu Halka auch sehr wohl seines Standes bewusst und mit dem Wunsch, sich in die Gesellschaft einzugliedern, distanziert er sich von diesem jugendlichen, unbedachten Lebensstil, verstößt seine bäuerliche Geliebte ohne viele Skrupel und strebt die Heirat mit einer angesehenen Dame an. Mit diesem Verhalten ist er kein Einzelfall, wie beispielsweise auch Jontek weiß (*Halka* II.2,22), und als Adeliger kann er sich dies auch leisten.

Als er Halka aber noch einmal in der Stadt begegnet und ihre ungebrochene Liebe und Hoffnung sieht, regt sich bei ihm doch Mitgefühl mit seiner ehemaligen Geliebten (*Halka* I.4,11-14). Angesichts dieser anhaltenden Treue ist er jedoch zu feige, ihr die Wahrheit zu gestehen, und erneuert stattdessen seine Beteuerungen: „Nie bój się, nie bój! Wola niczyja / Z mojego serca nie wygna cię!“ (*Halka* I.4,12)^{xxiii}, wo er doch nur Augenblicke zuvor nüchtern zuzugeben hat, dass „[I]ecz już za późno, już się stało, / I serce inną ukochało...“ (*Halka* I.3,10)^{xxiv}. Deshalb muss Halka erneut aufs Schnellste aus seinem Leben verschwinden (*Halka* I.4,13).

Auch wenn er ein böses Spiel mit ihren Gefühlen treibt oder sich Jontek gegenüber arrogant und erniedrigend verhält (*Halka* II.4,24-26), ist Janusz dennoch kein Teufel. Man könnte eben meinen, es gehöre sich für einen hohen Herrn, seine Untergebenen zu beschimpfen (*Halka* II.4,25). Innerhalb seiner Schicht ist Janusz nämlich das Vorzeigemodell eines gut erzogenen, herzlichen Edelmannes (*Halka* I.6,16).

Als er am Tage seiner Hochzeit dann den Wandel und die Verzweiflung in Halka erkennt, zerreißt es ihm doch fast das Herz, es kommt die Erkenntnis, dass „[n]iegodnie uwiodłem ją“ (*Halka* IV.5,41)^{xxv}. Er bereut nun wahrhaftig sein Verhalten und seine Herzlosigkeit. Seine Reue kommt jedoch für Halka zu spät und die Frage, wie er mit der nun eingestanden Schuld weiterleben wird und ob sie einen Wandel in ihm bewirkt, bleibt offen. Das Ende der Oper lässt zumindest auf eine Art Versöhnung zwischen Jontek und Janusz und damit vielleicht auch zwischen dem Bauern- und Adelsstand hoffen.

2.1.4 Setting

Halka spielt an zwei Schauplätzen: In den ersten Akten befindet man sich in einer Stadt und in den beiden letzten Akten in einem Bergdorf. Die Vermittlung des Settings verläuft wie in Dramen durch Referenzen und deiktische Hinweise innerhalb der Figurenreden oder Regieanweisungen (vgl. Pfister 1997: 351), aber generell ist das Aussehen der beiden Orte kaum detailliert ausgeführt; einzig, dass es sich beim Dorf um eines in der Nähe von „nasze góry / Śnieżyście lśnią“ (*Halka* II.2,21)^{xxvi} handelt, oder um ein Haus in der Stadt (*Halka* I,5). Die Gestaltung des Szenenbildes ist also zu einem erheblichen Teil dem jeweiligen Regisseur überlassen.

Beide Orte haben jedoch eine weitere und wichtigere Funktion als nur die Gestaltung des Aktionsraums. Einerseits wird die Handlung durch die Bewegungen der Charaktere

zwischen den beiden Orten strukturiert. Andererseits dienen die Schauplätze dazu, die Eigenschaften der Charaktere zu reflektieren und deren Unterschiede gegenüberzustellen. Tatsächlich findet sich in diesem Zusammenhang auch eine Verwendung des Motivs der unwirtlichen, feindlichen Stadt und des idyllischen, paradieshaften Landes. Wolski zeigt, wie mit dem Einzug der städtischen Gesellschaft in die dörfliche Idylle auch das dortige, arkadische Paradies endet und Halkas Schicksal besiegelt wird.

2.1.4.1 Die feindliche Stadt und das idyllische Dorf

Zu Beginn der Oper befindet man sich in der Stadt, dem Ort der Zivilisation und des Anstands, doch nur zu bald merkt man, wie streng sie von strikten Regeln, Moralvorstellungen und klaren Standesgrenzen dominiert wird. An dem ausgelassenen Fest können sich nur jene erfreuen, die einen Platz in der dortigen Gesellschaft haben. Fremdlingen wie Halka und Jontek ist diese Welt nur feindlich gesinnt und sie werden kurzerhand daraus entfernt (*Halka* II.5,27).

Der Stadt setzt Wolski in den letzten beiden Akten Halkas Heimatdorf entgegen. Auf den ersten Blick erscheint das Dorfleben tatsächlich friedlich und unbeschwert. Die Bewohner sind einfache Menschen, die sich an dem erfreuen, was sich ihnen bietet. Wie in der Stadt herrscht beim dortigen Fest eine ausgelassene Stimmung, die Dorfbewohner tanzen und genießen den freien Sonntag, doch hoffen sie angesichts der Heirat des Herrn vor allem auf seine Spenden (*Halka* III.1,29). Sie wissen, dass schon am nächsten Tag die erdrückende Armut, die harte Arbeit und das mühselige Leben weitergehen (*Halka* III.1,30). Das ländliche Paradies ist hier also nur scheinbar vorhanden.

2.1.4.2 Zwischen Stadt und Land

Janusz dürfte sich in seinem jugendlichen Vergnügen oft in dieser ländlichen Gegend aufgehalten haben. Er genoss wohl die dortige Freiheit von den einengenden Regeln der Gesellschaft und lebte seine Wünsche und Träume aus. Die Sehnsucht nach diesem Leben und die damalige ungezwungene Beziehung zu Halka (*Halka* I.3,10), die er selbst noch nach seiner Verlobung verspürt, weist auf diese Sichtweise hin. Doch er entschied sich, dieses Landleben hinter sich zu lassen und wieder in die zivilisierte, städtische Gesellschaft einzutreten, was ihm als Adeltiger auch problemlos möglich war.

Halka, als Vertreterin des Bauernstandes und des regellosen Landlebens, passt nicht in die künstliche, strukturierte und (angeblich) zivilisierte Welt der Stadt. Besonders an

ihrem Verhalten erkennt man, wie fremd und unheimlich ihr die Stadt ist: „(oglądając się niespokojnie). / Jakoś tak dziwno w tem wielkiem mieście, / [...] Tak ciemna noc! Te głucho mur/ I straszą mnie – i męczą mnie“ (*Halka* II.2,21)^{xxvii}. Es hat sie sichtliche Mühe gekostet, dorthin zu kommen, und sie wird auch verändert wieder aus ihr fortziehen. Als die Dorfbewohner sie nicht erkennen, stellt sie richtig fest: „Bom zmieniona“ (*Halka* III.2,32)^{xxviii}.

Das einst unschuldige Mädchen, das nur das einfache Dorfleben kannte, hat gelernt, dass es in der Gesellschaft Bereiche gibt, die ihr verschlossen bleiben und Vorstellungen existieren, die sie als minderwertig einstufen. Sie beginnt zu ahnen, welche Gräben sie von Janusz trennen. Dadurch, dass sie jedoch über ihn mit dieser städtischen Welt und ihren Wegen in Verbindung gekommen ist, hat sie sich von ihrem eigentlichen Milieu entfremdet und kann nicht mehr dorthin zurückkehren. Gefangen in dem Grenzbereich zwischen Land und Stadt und unfähig sich in beiden Bereichen zu integrieren bleibt ihr nur der Tod.

2.2 Józef Ignacy Kraszewski: *Ulana*

2.2.1 Ereignisfolge der Verführung

Die Ereignisfolge in *Ulana* beinhaltet auch viele typische Elemente des Motivs der Verführung. Schon bei der ersten Begegnung mit der Bauersfrau Ulana ist der Edelmann Tadeusz sofort berührt von ihrer Schönheit und ihrem ungewöhnlichen Verhalten. Zwar braucht er einige Zeit, um sich seine Gefühle einzugestehen, doch hat einmal die Leidenschaft gesiegt, versucht er Ulana nach alter Manier mit Komplimenten zu umgarnen. Bei dieser rufen die Nachstellungen des Gutsherrn vorerst wenig Freude hervor, denn sie gefährden sie zusätzlich in ihrer ohnehin schon ärmlichen und aussichtslosen Lebenslage. Tadeusz lässt sich jedoch nicht beirren, schickt listigerweise ihren Gatten Okseń auf eine Reise, und mit der Zeit gibt sich Ulana ihm dann doch mit Herz und Seele hin. Letztendlich kann sie sich nämlich dem Zauber seiner Worte und ihrer eigenen Leidenschaft und ihrem Durst nach Neuem nicht entziehen.

Die Liebenden durchleben ein paar wundervolle Wochen und besonders Ulana geht in dieser Beziehung auf und will auf keinen Fall in das ihr nun freudlos erscheinende Dorfleben zurückkehren. Als Okseń wieder ins Dorf zurückkommt, kämpft sie daher

um ihre Liebe und erreicht tatsächlich, dass Okseń seine Ansprüche (anscheinend) resigniert aufgibt. Eines Abends kommt es jedoch zum folgenschweren Zwischenfall: Der Gutshof wird Opfer einer Brandstiftung. Okseń wird als Brandstifter verhaftet und stirbt wenig später im Gefängnis. Sowohl Ulana als auch Tadeusz erkennen, zu welchem Grad sie dieses Unglück selbst herbeigeführt haben. Dies verändert ihre Beziehung. Besonders Tadeusz leidet unter Schuldgefühlen, wird krank und erwacht aus einem Delirium als anderer Mensch. Er beginnt sich von Ulana zu distanzieren. Ulana, die zwar weniger von Okseńs Schicksal berührt wird, leidet umso stärker mit Tadeusz mit und fürchtet immer mehr das Ende der Beziehung.

Als in dieser unangenehmen Situation Tadeusz' Freund August vorbeikommt, lässt sich Tadeusz von ihm schnell überreden dem Land den Rücken zuzukehren. Ulana wird also in ihrer Verzweiflung und Furcht alleine zurückgelassen und verbringt ihre Tage mit hoffnungsvollem Warten auf Tadeusz' Rückkehr. Als Tadeusz schließlich entgegen allen Erwartungen zurückkommt, bringt er jedoch seine schöne, junge Ehefrau mit sich und vermeidet jede Konfrontation mit Ulana. Diese steht nun vor den Scherben ihrer Liebe, Träume und Hoffnungen, sodass sie den Tod als einzigen Ausweg wählt.

2.2.2 Narration

2.2.2.1 Art und Modus der Narration

Der Modus des Erzählens in *Ulana* ist hauptsächlich narrativ und die Geschichte retrospektiv von einem auktorialen Er-Erzähler geschildert (vgl. Witkowska und Przybylski 1997: 507). Der Erzähler ist also keine Figur in der fiktiven Welt, sondern er blickt eher distanziert von außen auf das Geschehen. Außerdem tritt er weniger als Moralist¹⁹, sondern als fachlicher, distanzierter Beobachter des dortigen Lebens auf (Burkot 1988: 94). Der Leser schätzt ihn daher als zuverlässig und glaubwürdig ein.

Obwohl er nicht als Person auftritt, ist die Präsenz des Erzählers dennoch immer wieder spürbar. Er gibt sich in der Rolle eines Reisenden oder Berichterstatters, der über eine breite Kenntnis der polesischen Landschaft, Kultur und ihrer Bewohner verfügt und dies dem Leser möglichst unterhaltsam vermitteln will (Burkot 1988: 88-89). Laut Witkowska und Przybylski „[n]atrętna czasem jego obecność wynika na pewno z chęci poszerzenia zasobu informacji, pochodzących już spoza fabularnego kręgu utworu

¹⁹ Witkowska und Przybylski (1997: 507) meinen hier, dass er in manchen Fällen sehr wohl eindeutig moralische bis ideologische Kommentare äußert.

(charakter dokumentacyjny), ale też z nikłego jeszcze zaufania pisarza do samodzielnych funkcjach dialogu i monologu“ (1997: 507)^{xxix}, obwohl diese mimentischen Erzählformen bereits in *Ułana* vorhanden sind (Witkowska und Przybyłski 1997: 507). Die Dialoge zwischen Ułana und Tadeusz bei deren erster Begegnung (*Ułana* 17) oder die Diskussion über Ułanas Bestrafung zwischen ihren männlichen Anverwandten (*Ułana* 47-50) liefern sogar wichtige und interessante Zusatzinformationen.

Beim Erzähler handelt es sich um einen allwissenden Erzähler, der je nach Belieben in die Köpfe der Charaktere hineinsehen und gegebenenfalls darüber berichten kann. Manchmal zieht er es aber vor, nur Andeutungen zu machen; z..B. über die Absicht von Tadeusz' Dorfbesuchen (*Ułana* 30) oder wenn er Ułanas und Tadeusz' Affäre beschreibt: „Z nim razem całe noce w ogrodzie albo w gęstwie lasu ukryta przesiadywała i milcząc rozmawiali lub nie niewielą słowy“ (*Ułana* 42)^{xxx}. Er überlässt auch gewisse Dinge, für deren Vermittlung er nicht die richtigen Worte findet, ganz der Kreativität des Lesers; z.B. als er den am Kneipenfenster lauschenden Tadeusz beschreibt meint er, „[c]o przez jego głowę przeszło, [...] nie podobna odpowiedzieć“ (*Ułana* 57)^{xxxi}, und ebenso wenig findet er Worte, um Ułanas Seelenzustand zu beschreiben (*Ułana* 101, 102).

Dank seiner Allwissenheit kann der Erzähler dennoch seiner Pflicht, die fiktionale Welt und die darin situierte Liebesbeziehung zu vermitteln, besonders gut nachkommen. Zu diesem Zweck nimmt er den Leser auch oft an der Hand, führt ihn von Schauplatz zu Schauplatz (z.B. „Ale czas zajrzeć do dworu i wyjść z karczmy“ (*Ułana* 12), „Ale powróćmy do nich“ (*Ułana* 91)^{xxxii}), verweist auf Einzelheiten (z.B. „Spójrzysz ponad to jeziorko“ (*Ułana* 7), „Tu to zobaczysz“ (*Ułana* 11)^{xxxiii}) oder informiert ihn über die zeitlichen Abstände (z.B. *Ułana* 16, 19, 32). Auch Burkot unterstreicht, wie der Erzähler „troszczy się o wierne przedstawienie charakterystycznych dla regionu szczegółów [...]. Status narratora-krajoznawcy pociąga za sobą konieczność opisów wyglądu karczmy, chaty, stroju Poleszuków, obrzędu pogrzebowego itd.“ (1988: 89)^{xxxiv}. All diese Details bereichern die einfache Romanze und machen sie erzählenswerter und vor allem authentischer (Burkot 1988: 89).

Um seine Beziehung zum Leser zu unterstreichen und ihn auch zur Mitarbeit zu motivieren (vgl. Michalski 1995: 131-132), bedient sich der Erzähler einerseits die den Leser miteinschließende erste Person Plural; z.B. „Zapomnieliśmy jeszcze ważnej

jednej we wsi budowy“ (*Ulana* 10)^{xxxv}. Andererseits stellt er hin und wieder Fragen an den Leser (z.B. *Ulana* 73), die er dann aber meist selbst beantwortet: „Spotkał z was kto kiedy taki wzrok cudowny przy siwej, prostej sukmance u kobiety, która jednym tylko wzrokiem była aniołem, a z resztą ciała i duszy kucharką? Nie jestże to okropne męczeństwo patrzeć na ten posąg zwiastujący piękną duszę, a nie mający jej“ (*Ulana* 35)^{xxxvi}. Er appelliert so auch oft an das Mitgefühl des Lesers: „Na niej tak było widać boleść okropną, zapomnienie na wszystko, szła rozpaczy! Mógłże ją odepchnąć? – Ktoż by to uczynić potrafił?“ (*Ulana* 80)^{xxxvii}.

Neben der erzähltechnischen Funktion, erfüllt der Erzähler auch seine erklärende und kommentierende Funktion zur Genüge. So versorgt er den Leser mit zahlreichen Zusatzinformationen, die er in Klammern hinzufügt, z.B. „kawalki tynu (płotu z dębowych szczepów)“ (*Ulana* 8)^{xxxviii/20}, oder inkludiert direkte Erklärungen im Text (z.B. „Trzeba albowiem wiedzieć, że Tadeusz nigdy po wsi nie chodził“ (*Ulana* 21)^{xxxix}). Die Art dieser Erklärungen lässt natürlich auf seine Leserschicht und deren Vertrautheit mit der Region Rückschlüsse ziehen.

Des Weiteren kommentiert der Erzähler seinen Bericht immer wieder, wie um sicher zu gehen, dass der Leser die Botschaft des Textes richtig versteht (vgl. Michalski 1995: 130-131). Der Stil in Episoden über *Ulana* ist daher z.B. sentimental, aber in jenen Beschreibungen der Väter oder Tadeusz' zeitweise ironisch und kritisch (vgl. Nowacka 1972: 66). Besonders die Suche und das Streben der Protagonisten nach Glück wird jedoch wehmütig kommentiert: „Biedna *Ulana*, na cóż jej było do dworu zaglądać i bajek słuchać – i bajkom wierzyć. Nielepiejże dla niej byłoby jak inne zostać szczęśliwą, zepsuta jak jej siostry [...]? Teraz by się pocieszała z jakim dworakiem nie dbając o męża, nie czując tej tęsknoty za drugim jakimś kochaniem“ (*Ulana* 24)^{xi}. Dies weckt im Leser einerseits Mitleid, aber auch die traurige Erkenntnis, dass eine Liebe über den Stand hinweg letztendlich nur zu Unglück führen kann. Um dies weiter zu unterstreichen, warnt der Erzähler den Leser auch immer wieder vor (z.B. *Ulana* 42-43). Besonders wenn er *Ulanas* begründete Furcht gegenüber August kommentiert („I nie myliło ją przecucie!“ (*Ulana* 92)^{xli}) und gleich darauf nachsetzt, dass Tadeusz „sercem obiecywał sobie powrócić do niej prędko, bardzo prędko, jutro. – Nie wiedział, że uczucie, którego doznawał w tej chwili, rozrzucić miał po drodze“ (*Ulana* 94)^{xlii}, bereitet er ihn auf das tragische Ende vor.

²⁰ Vgl. z.B. auch *Ulana* (17, 47).

Neben den Erklärungen und persönlichen Kommentaren webt der Erzähler auch allgemeine Weisheiten, wie z.B. „Cale jednak inny jest najnamiętniejszy nawet człowiek we dnie, a w nocy. Jest to niezaprzeczona prawda“ (*Ulana* 59)^{xliii/21}, mit ein, die sich oft im Laufe der Handlung bewahrheiten. Dadurch gibt er der Erzählung und ihrer Aussage einen allgemein gültigen Charakter.

2.2.2.2 *Perspektive*

Wie für eine auktoriale Erzählsituation üblich ist die Perspektive eine Außenperspektive auf die fiktive Welt, der Erzähler hat aber auch einen Zugang zu den Gedanken und Gefühlen der Charaktere. In Genettes (vgl. Fludernik 2006: 113) Worten: Es ist meistens der Erzähler, der sieht und spricht, und nur vereinzelt wird auch vom Blickpunkt und Bewusstsein der beiden Hauptcharaktere aus erzählt (vgl. Nowacka 1972: 65).

Wenn den Figuren erlaubt wird ihre Gefühle, Gedanken und inneren Konflikte zu äußern, so geschieht dies meist in der Form der direkten inneren Rede. So lauscht der Leser Tadeusz' Gedankengang über Ulana: „Twarz tak biała, usta tak świeże, włosy tak gładko uczesane pod białą chustką, ruch tak zręczny. Skądże to na wsi! W Polesiu!“ (*Ulana* 17); „O! byłby z nią szczęśliwy – powtórzył. – Nie jeden, dwóch raze, może pięciu – dziesięciu!“ (*Ulana* 18)^{xliiv}. Ulana kann man wiederum bei ihrer Sorge um ihre Kinder zuhören: „Sieroty! – zawołała w duchu – cóż ja im? Czy ja im matką? O! nie“ (*Ulana* 97)^{xliiv}. Natürlich ist auch hier der Erzähler klar als Vermittler spürbar. Immer wieder verbessert er offensichtlich den Sprachstil der weniger gebildeten Charaktere (vgl. Nowacka 1972: 66). Man ist sich daher nie sicher, wie nahe man tatsächlich Tadeusz' und Ulanas Innerem ist.

Die Besonderheit des Romans liegt dennoch laut Burkot (1988: 96) eben genau in dieser wechselnden, bis dahin kaum verwendeten Personenperspektive. Für ihn ist diese Art, Charaktere zu kreieren und deren Geschichte zu erzählen Kraszewskis „[n]owe zadania artystyczne, jakie sobie stawiał“ (Burkot 1988: 98)^{xlivi}.

Ebenso interessant ist die Stellung des Erzählers zu Ulana, denn in der Art, wie er ihre Wahrnehmungen, Gedanken und Gefühle schildert, findet sich kaum ein moralischer, ihren Fehltritt verurteilender Ton (Burkot 1988: 98). Anders als Tadeusz erkennt er sie und ihre Gefühle als wahr und ehrlich an (*Ulana* 67, 74-75) und ist meistens mitfühlend

²¹ Vgl. z.B. auch *Ulana* (19, 24, 73).

und verständnisvoll; z.B. wenn er ihr verzweifelt Warten beschreibt (*Ulana* 96-100). Durch seine Einstellung zu ihr und die Vermittlung ihrer Situation lenkt er auch die Sympathie subtil in Ulanas Richtung. Doch durch das Offenlegen von Tadeusz' oder sogar Okseńs Gefühlen (*Ulana* 75) erhält man auch Einblicke in deren innere Konflikte. Aufgrund dieser Pluralität der Perspektiven verliert jene des Erzählers an Dominanz. Man bekommt ein vielseitigeres Bild der Ereignisse und beginnt z.B. die Gesellschaft und ihre unüberwindbaren Grenzen zu verteufeln oder bedauert Tadeusz und Ulana wegen ihrer jeweiligen charakterlichen Schwächen, die zur Tragödie führen.

2.2.3 Figuren

Die Charakterisierung der Figuren erfolgt in *Ulana* narrativ, d.h. hauptsächlich der Erzähler vermittelt dem Leser die benötigten Informationen über deren Aussehen, Persönlichkeit und Motivation (z.B. für Ulana (*Ulana* 66-67) oder für Tadeusz (*Ulana* 12-15)). Nebenbei erlaubt der Erzähler den Figuren auch sich selbst zu charakterisieren. So wird z.B. Okseńs Wut und sein verletztes Ehrgefühl (*Ulana* 47, 51) durch seine Aussagen, Tadeusz' Verlangen nach Ulana (*Ulana* 22) durch sein Verhalten oder Ulanas Mut (*Ulana* 31) durch ihr Handeln deutlich.

Ulana besitzt die obligatorischen Figuren des Motivs der Verführung. Der Verführer und die Verführte treten gleichzeitig auch als Stellvertreter der beiden im Roman gegenübergestellten Gesellschaftsgruppen (Dorf und Hof) auf. Sie versuchen die Unterschiede, die zwischen diesen beiden Welten bestehen, zu überbrücken. Der so entstehende Konflikt zwischen der dörflichen und der höfischen Welt, der eben auf die unterschiedliche Standeszugehörigkeit, unterschiedlichen Vorstellungen von Liebe, aber auch eine falsche Einschätzung des jeweiligen Gegenübers zurückzuführen ist, entlädt sich auf Ulana, die als Verliererin von Anfang an feststeht.

Wie die folgende Analyse zeigt, entsprechen Ulanas und Tadeusz' Charaktereigenschaften, körperlichen Attribute, Vorstellungen und Handlungen sowie ihr Inneres (Gefühle, Gedanken, Träume und Wünsche) in vielerlei Hinsicht den Vorgaben des Motivs. Sie entwickeln sich aber innerhalb der Handlung weiter und nicht zuletzt durch die Wiedergabe der verschiedenen Rezeptionen dieser beiden Figuren macht sie Kraszewski zu komplexen, dreidimensionalen Charakteren.

2.2.3.1 *Ulana Honczar, die Verführte*

Ulanas Schönheit und ihr herausragender Charakter

Wie viele der verführten Mädchen besitzt Ulana eine außergewöhnliche Schönheit und edle Haltung, durch die sie aus dem Kreis der Bäuerinnen hervorsticht und Tadeusz beeindruckt (Burkot 1988: 90), der sich eine solche Anmut nie innerhalb dieser Schicht erwartet hätte (*Ulana* 17). Besonders ihre ausdrucksstarken Augen (z.B. *Ulana* 17, 71, 74) und ihr Blick (z.B. *Ulana* 23, 32) berühren Tadeusz auf eigenartige Weise. Sie verweisen aber auch auf Ulanas vorerst noch schlummernde leidenschaftliche Charakterseite (vgl. Kosowska 1995: 147).

Ulana selbst weiß um ihr ansprechendes Äußeres und die Wünsche, die sie in anderen hervorruft (Burkot 1988: 90). Sie kann ihrer Schönheit, derentwegen sie von Höflingen schief angesprochen oder von ihrem Mann geschlagen wird, aber nur wenig abgewinnen, schämt sich sogar für sie (*Ulana* 17) und verflucht sie eher: „Ja temu niewinna, ale za to pokutuję“ (*Ulana* 23)^{xlvii}. Tatsächlich bringt diese Schönheit Ulana in Folge kaum Gutes. Sie führt zur folgenschweren Liebesbeziehung, und mit den Sorgen und Traurigkeit, die damit einhergehen, schwindet auch Ulanas ursprüngliche Anmut dahin (*Ulana* 84). Dies wird zum Vorboten für das endgültige Verlöschen dieser einst blühenden Frau.

Ulana zeichnet sich auch durch ihre herausragenden Charaktereigenschaften aus. Sie ist aufopfernd, treu und, zumindest für den Großteil des Romans, tugendhaft. Im Gegensatz zu ihrer Schwester oder Mutter, die beide ebenfalls Dorfschönheiten waren, gibt sie sich nicht bereitwillig in der Hoffnung auf einen Nutzen für sich selbst der „pańska miłość“ hin (Burkot 1988: 91)²². Voll Stolz erklärt sie Tadeusz, „że dlatego, że[] piękna, to już i wiary, i serca nie ma[], i Boga nie zna[]?“ (*Ulana* 31)^{xlviii}, und vernichtet dadurch seine auf Vorurteilen aufgebaute Annahme, in ihrem Stand würde man bei Frauen kaum auf Keuschheit treffen (*Ulana* 32). Je besser er sie kennen lernt, desto mehr wird es Tadeusz auch klar, dass er sie vielleicht anders bewerten muss, denn „[b]yła to może perła zmieszana w błocie“ (*Ulana* 32)^{xlix}.

In Ulanas Widerstand gegen seine Nachstellungen zeigen sich auch ihr aufschäumendes Temperament und ungewöhnlicher Mut. Sie fürchtet nicht, sich sogar mit einem Messer

²² Sie ist also keine demoralisierte, leicht zu erobernde Frau, als welche Kraszewski (und auch Tadeusz) laut Chmielowski (1888: 154) generell die polesischen Frauen sah.

zu verteidigen und entkräftet geschickt Tadeusz' Drohungen und Erpressungsversuche: „A co mi pan zrobisz? [...] Kazesz bić? Czyż i tak mnie biją? Odbierzesz chleb? – i tak go niewiele – a dzieci małe w rekruty nie oddasz“ (*Ulana* 31)ⁱ. Tadeusz, seiner Macht beraubt, kann nur kopfschüttelnd über diese „[o]sobliwsza kobieta“ (*Ulana* 31)ⁱⁱ von dannen ziehen. Auch später, wenn sie Okseń droht Schläge mit Schlägen zu vergelten (*Ulana* 62), wird Ulana mit ihrem Mut erneut einen Mann vor den Kopf stoßen.

Zwar entledigt sie sich bald ihrer so vehement verteidigten Tugendhaftigkeit und wird durch ihren Ehebruch an ihrer Familie schuldig, doch ihre Liebe zu Tadeusz ist immer aufrichtig und rein, ohne jegliche Absicht. Wie ernst es ihr damit ist, zeigt sich an all den Risiken, die sie eingeht und den Opfern, die sie für ihn aufbringt. Als dann wie befürchtet die Beziehung scheitert, nimmt sie ihr Schicksal auch bereitwillig und heldenhaft an (Kosowska 1995: 140).

Realistin mit Erfahrung

In Ulanas Fall handelt es sich also nicht um ein unwissendes, naives Mädchen vom Lande, das sich im Charakter des Gutsherrn täuscht und sich verführen lässt, sondern sie ist eine tief in das Dorfleben eingebundene Ehefrau und Mutter, welche die Gefahren und Praktiken am Gutshof kennt (Burkot 1988: 91; 1996: 152; 1997: 109).

Sie kann nämlich auf persönliche und kollektive Erfahrungen und Beobachtungen zurückgreifen. Einerseits dient ihr die Lebensgeschichte ihrer Mutter als Vorlage (Kosowska 1995: 146), die auch immer von Höflingen umschwärmt wurde, bis sie ihr Ehemann so schlug, dass sie vor lauter Furcht nicht mehr wagte, irgendjemanden anzusehen (*Ulana* 49). Andererseits hat Ulana selbst „nieraz słyszała[], jak mówili, i widziała[], jak kochali po pańsku! [...] I kończy się, mówią, zawsze niewesoło“ (*Ulana* 23)ⁱⁱⁱ. Schließlich bedient sie sich auch des kollektiven Gedächtnisses, das sich in Volksliedern erhalten hat: „Czyż ja nie wiem? Ile razy słyszałam w pioseneczce, w skazce o takim kochaniu, zawsze tam były na końcu mogiły i śmierć“ (*Ulana* 34)ⁱⁱⁱⁱ.

Sie ist auch so realistisch und vorausschauend, dass sie erkennt wie eine Beziehung mit Tadeusz nicht nur sie, sondern ihre ganze Familie ins Unglück ziehen kann (*Ulana* 22; vgl. Kosowska 1995: 146). Das Interesse des Gutsherrn bedeutet eine Gefahr, stört er doch die herrschende Ordnung und macht die schon schlimme Lage noch aussichtsloser. Deshalb ist sie anfangs auch so wenig von Tadeusz' Komplimenten angetan (*Ulana* 28). Neben ihrem Realitätssinn muss dieser zudem noch gegen Ulanas Pessimismus

ankämpfen, der jede Beteuerung ewiger Liebe mit der Antwort „O! ja też wiem, że w takim kochaniu – śmierć być musi na końcu – śmierć koniecznie“ (*Ulana* 34)^{liv} entkräftet. Wie Recht sie hat, wird sich am Ende zeigen.

Ulana gibt zwar mit der Zeit ihrer eigenen Leidenschaft und ihrem Bedürfnis nach Liebe und Zuneigung nach, doch weiß sie worauf sie sich mit Tadeusz einlässt. Sie willigt ein in dem Wissen, dass Herren ihre Geliebten oft nach kurzem Vergnügen wieder verstoßen (*Ulana* 36) und mit welchen schlimmen Folgen sie selbst, ihre Familie und das Dorf rechnen muss. Sie ist somit nicht wirklich das Opfer der listigen Nachstellungen eines Gutsherrn, sondern wählt ihr Schicksal zu einem gewissen Grad selbst. Sie ist sich auch ihrer Schuld sehr wohl bewusst (Burkot 1988: 91; 1996: 152).

Die äußeren Umstände

Ulanas Verführung wird aber auch von ihren Umständen bedingt. Sie ist eine Frau aus dem Dorf, und so wie sich die Leibeigenen in der damaligen Ordnung der Autorität des Gutsherrn beugen müssen, so hat sich Ulana der Autorität ihres Mannes unterzuordnen²³. Okseń ist nun ein einfacher, wenig feinfühler Mann, der zwar innerhalb des Dorfes als rechtschaffen und hart arbeitend geschätzt wird, aber die emotionalen Bedürfnisse seiner jungen Frau nicht abdecken kann. Vielmehr beunruhigt ihn ihre Schönheit und ihr Temperament und er versucht sie durch Einschüchterung gefügig zu machen. Gegenüber dem eloquenten Tadeusz erscheint er somit als ein noch größerer Rohling.

In einer bäuerlichen Gesellschaft, in der Ehen arrangierte Nutzpартnerschaften sind (*Ulana* 22), die mit wenig Rücksicht auf irgendwelche Gefühle geschlossen werden, sondern um der schlimmsten Armut zu entgehen, wird von Okseń auch nicht verlangt, sich um die emotionalen Bedürfnisse seiner Frau zu kümmern. Für Ulana bedeutet diese Situation jedoch eine Unterdrückung ihrer leidenschaftlichen Seite (*Ulana* 18), die sie ausleben möchte. Da es die Umstände nicht erlauben, bleibt ihr keine andere Wahl, als die Erfüllung ihrer Bedürfnisse anderswo zu suchen.

Der Wunsch nach Selbstverwirklichung und eine wahnsinnige Liebe

Ulana leidet also zu Beginn des Romans unter der materiellen und noch mehr unter der emotionalen Armut in ihrem Leben. Sie weiß, „że jest jakieś insze kochanie, że [...] jest

²³ Vgl. Dziejic (1996: 55) für eine Beschreibung der patriarchalischen Familienstruktur.

insze życie uczucia, życie serca, obłąkania i szczęścia“ (*Ulana* 24)^{lv} und genau danach sehnt sie sich insgeheim (Warzenica 1963: 98).

Zwar ist sie vorerst davon überzeugt, dass „pańskie kochanie, królewskie [...] nie w chacie go szukać!“ (*Ulana* 31)^{lvi}, doch erliegt sie bald dem Zauber von Tadeusz‘ Versprechen von einer anderen, ihr bisher unbekanntem Liebe (*Ulana* 34-35) und beginnt in ihm langsam das Ideal ihrer Träume und die Erfüllung aller Wünsche zu sehen (Warzenica 1963: 98). Laut Chmielowski besitzt sie nämlich genügend „skłonność poetycka czy marzycielska“ (1888: 154)^{lvii}, um eben doch auf die Möglichkeit einer anderen Art von Liebe für sich zu hoffen, und dies macht sie am meisten verführbar.

Trotz noch bestehender moralischer Zweifel (*Ulana* 36) nimmt ihre geweckte Leidenschaft mit der Zeit überhand. Sie selbst meint: „Szczzerze – ja nie wiem – [...] pan mnie oczarował, ze mną się coś dzieje, czego nigdy w życiu nie było. Mnie się zdaje, że ja się budzę, [...] że nie jestem Honczarychą“ (*Ulana* 35)^{lviii}. Schließlich wirft *Ulana* für dieses Gefühl jede Vorsicht, jeden Zweifel in den Wind und erfüllt sich damit ihren Wunsch, sie selbst sein zu dürfen und ihre Träume und Leidenschaft ausleben zu können. Ihre ganze Existenz hängt an dieser Liebe. Darüber vergisst sie sogar Kinder, Ehemann und Dorf (*Ulana* 42).

Das Unglück nimmt seinen Lauf, als ihr Ehemann heimkehrt und *Ulana* ihre alte Rolle und ihr altes Leben wieder aufnehmen müsste, das ihr nun aber im Vergleich mit der „piękna miłość pańska“ (*Ulana* 62) noch trostloser erscheint (*Ulana* 61-62). In dieser Situation riskiert sie alles, indem sie sich für die weitere Erfüllung ihres Traumes, für ihre Selbstverwirklichung entscheidet und Familie, Zuhause und Ansehen willentlich und wissentlich endgültig aufgibt (*Ulana* 70; Warzenica 1963: 98; Burkot 1988: 91). Sie nimmt es sogar in Kauf, von ihrem Ehemann bestraft oder gar getötet zu werden, denn „warto umrzeć skosztowawszy tego życia – bo krótkie, ale wielkie było szczęście“ (*Ulana* 61)^{lix}. Ohne Tadeusz hat ihr Leben keinen Sinn mehr: „bez ciebie jak bez chleba nie wyżyć mnie teraz“ (*Ulana* 69)^{lx/24}.

Wie auch im Text selbst erwähnt wird (*Ulana* 71), hat diese vollkommene Hingabe durchaus etwas Verrücktes an sich. Besonders als sie in ihrer Verzweiflung nicht von Tadeusz‘ Krankenbett weicht (*Ulana* 80) oder seine wachsende Distanz zu ihr nicht wahrhaben will (*Ulana* 84), zeigt sich diese extreme Komponente in *Ulanas* Liebe. Sie

²⁴ Vgl. auch *Ulana* (71).

kann keine anderen Gefühle mehr empfinden; weder Zuneigung für ihre Kinder noch Schuld für den Tod ihres Ehemannes (*Ulana* 81). Als sie dann von Tadeusz auf dem Gutshof zurückgelassen wird, ist sie sich deshalb auch darüber bewusst, was ihr droht: „Ja tu oszaleję! – wołała. – Sama! Sama! Mnie tu zabiją! Ja nie wytrzymam!” (*Ulana* 94)^{lxi}.

Zu spät erkennt sie die kleinen Freuden und den Wert ihres früheren Lebens, das sie für immer verloren hat: „Nieraz już pożałowała życia dawnego, które opuściła, z którym zerwała na zawsze, bo od wsi zalatywały ją swoboda, wesele, śpiewy, głosy szczęśliwszych od niej ludzi“ (*Ulana* 96)^{lxii}. Zwar klammert sie sich noch verzweifelt an die Hoffnung, Tadeusz werde zurückkommen (*Ulana* 97), doch sein Verrat macht schließlich den Selbstmord unausweichlich (*Ulana* 102; vgl. Kosowska 1995: 140). Ihre Liebe ist gescheitert und es bewahrheitet sich, was sie immer wusste: „A! ja go tak kochałam, jam dla niego wszystko porzuciła, poświęciła wszystko, a on!! a on! [...] Taka miłość tak się skończyć musiała“ (*Ulana* 104)^{lxiii}. Wie so viele vor ihr tappte sie in die gleiche Falle und entgegen ihrem Wissen schätzte Ulana die eigene Erfahrung als zu gering ein und hoffte auf einen besseren Ausgang (Kosowska 1995: 147).

Ulanas fehlende Anerkennung als Individuum

Sind nun die fehlenden Möglichkeiten für Ulanas Selbstverwirklichung zum Teil für ihre Verführung verantwortlich, so trägt nicht zuletzt auch Tadeusz‘ Sicht von Ulana zu dem daraus resultierenden Unglück bei. Geprägt durch seine Erziehung und die Vorstellungen, mit denen er in Kontakt gekommen ist, entwirft Tadeusz nämlich ein verklärtes Bild von Ulana und bleibt somit für die Wirklichkeit und ihre wahre Schönheit und wahren Wert blind:

Powoli stawiała się w oczach jego czymś idealnym, a łatwo pojąć, co tak dziwaczny ideał mógł wzbudzić za uczucia w rozmarzonej głowie młodego chłopca, pełnej wyczytanych z książek przeszłego wieku przygód niepodobnych do wiary, a tak pięknie wymyślonych. Urok niepojętny padł na niego, przezeń nic już rzeczywistości nie widział – i egzaltował się tylko urzeczywistnieniem tak cudownym jednego z swych snów – marzeń. (*Ulana* 67)^{lxiv}

Er idealisiert sie aufgrund ihrer Herkunft und dem Ort, an dem er ihr begegnet, als ein „dzikie dziecię Polesia bez myśli, bez mowy“ (*Ulana* 38)^{lxv}. In seinen Vorstellungen ist Ulana und ihre Liebe im Gegensatz zu seiner vorigen Geliebten unberührt von den Lastern und Mängeln der Zivilisation und in ihrer Abgeschlossenheit noch rein und

unschuldig (*Ulana* 71). Er erschafft eine künstliche Idealvorstellung von Ulana: Er träumt davon, sie zu zähmen und zu erziehen (Kosowska 1995: 147), hofft mit ihr sein Glück zu finden. Dies ist eigentlich seine Hauptmotivation für ihre Verführung (*Ulana* 71).

Ulana praktiziert einerseits manche dieser Vorstellungen, indem sie einfach ihren Pflichten nachgeht und am Dorfleben teilnimmt. Andererseits steht sie jedoch Tadeusz' romantisches Bild vom Kind der Natur und der wahren Liebe ziemlich fern und kann es in ihrer Einfachheit und ihrem Realismus auch nicht verstehen. Sie hat z.B. Schwierigkeiten, das Konzept Liebe überhaupt zu definieren, denn für sie ist die Eifersucht ihres Ehemannes schon ein Zeichen dafür (*Ulana* 23). Tadeusz' romantisches Ideal von wahrer, leidenschaftlicher Liebe scheint also innerhalb des Bauernstandes eher selten anzutreffen zu sein und damit zeigt sich auch, wie weit Tadeusz' Ideenkonstrukt von der Wirklichkeit entfernt ist.

Dennoch entwickelt sich zwischen den beiden eine unbezähmbare Leidenschaft. Während Ulana dafür keinen Namen braucht und einfach und ehrlich liebt, verstrickt sich Tadeusz jedoch mit der Zeit in seinen Vorstellungen vom romantischen Land und von wahrer Liebe, seinen eigenen Zweifeln und den gesellschaftlichen Anforderungen an seinen Status. Er kann es nämlich doch nie glauben, dass Ulana zu wahrer, ewiger Liebe und Leidenschaft fähig ist, und verdächtigt sie, genauso wankelmütig und untreu wie alle Frauen zu sein (*Ulana* 26, 71-72).

Er erkennt nicht ihre individuelle Persönlichkeit an, sondern sieht sie hauptsächlich als Vertreterin ihres Geschlechts oder ihres Standes. Sobald die Beziehung in die Krise kommt, verwendet er diese Argumente auch vermehrt, um eine Trennung zu rechtfertigen. Seine Erziehung und sein Leben in der zivilisierten Stadt sowie seine verklärten Vorstellungen haben Tadeusz also unfähig gemacht, wie Ulana jene tatsächliche, natürliche Liebe zu empfinden (Burkot 1988: 92-93); er romantisiert sie nur. „Innymi słowy: to kultura zabiła prawdziwą namiętność, prawdziwą miłość“ (Burkot 1996: 152)^{lxvi}. Tadeusz macht sich im Grunde seine Gefühle nur vor.

Zwei verschiedene Vorstellungen und Wünsche treffen in der Beziehung aufeinander: Ulana hofft in Tadeusz die Anerkennung als eigenständiger Mensch mit eigenen Gedanken und Gefühlen zu finden, Tadeusz sehnt sich dagegen nach der wahren Liebe. Beide versprechen sich durch die Verführung die Erfüllung dieser Träume, doch am Ende ist Ulana nur ein weiteres vom Gutsherrn verführtes und verratenes Mädchen.

2.2.3.2 *Tadeusz Mrozoczyński, der Verführer*

Tadeusz' Charaktereigenschaften

Tadeusz ist dieser junge Gutsherr, den man zwar nicht wie viele Vertreter seiner Schicht als moralisch verdorben oder vergnügungssuchend beschreiben kann, aber er ist sehr wohl unbedacht und „bez rozwagi, bez uczucia potrzeby hamulca, brnący wpływ wszystkiego za uczuciami, namiętnością, walczący z opierającym mu się światem [...] Jątrzyło go wszystko, ale nic nie wstrzymywało“ (*Ulana 12*)^{lxvii}. Geprägt und gefördert wurden diese Eigenschaften einerseits durch seine Vorliebe für seichte Lektüre und andererseits durch die Gesellschaft in der Stadt (*Ulana 12*).

Ein ernüchterndes Liebesabenteuer hat seine Unbeschwertheit vor kurzem etwas zerschlagen und ließ ihn enttäuscht aufs Land ziehen, wo er nun Trost in der Einsamkeit und Natur sucht (*Ulana 12*; vgl. Burkot 1988: 84; 1996: 152; Dąbrowolska 1957: 96). Die Rolle des Einsiedlers mag ihm zwar gefallen, doch schlummert noch die alte Leidenschaft in ihm (*Ulana 12-13*). Manchmal überkommt ihn die Sehnsucht nach dem Treiben in der Stadt und die Hoffnung auf ein anderes Leben (*Ulana 14-15*). Seine fehlende Perspektive für die Zukunft lässt ihn jedoch antriebslos bleiben (*Ulana 24*); zumindest bis er Ulana trifft.

Ein Romantiker oder doch der typische Verführer und Gutsherr?

Tadeusz hat nicht zuletzt in Hinblick auf seine Melancholie, Antriebslosigkeit und Ichbezogenheit etwas von einem romantischen Helden. Noch viel mehr gleicht er den Romantikern jedoch in seinen Vorstellungen vom Land, der wahren Liebe und dem Wunsch, der großen Welt zu entfliehen, um zum Ursprung des Seins zurückzukehren. Wohl aufgrund seiner vergangenen Erfahrungen verdammt er die Stadt als korrupten, trügerischen Ort und stilisiert das Land als unberührt und noch in seiner Ursprünglichkeit und Unschuld belassen. Dort meint er Heilung von den Lastern der Zivilisation und die wahre Liebe und das Glück finden zu können (*Ulana 18*; Kosowska 1995: 139-140). Laut Burkot „[w] jego rozmyślaniach pobrzmiewają echa romantycznego ludomaństwa“ (1988: 84)^{lxviii/25}.

Die Begegnung mit Ulana bringt somit nicht nur die gewünschte Abwechslung, sondern lässt ihn hoffen, nun die tatsächliche Liebe und seinen Lebenswillen wieder zu finden.

²⁵ Vgl. auch Burkot (1996: 152).

Durch ihre aufrichtige Erwidernng seiner Liebe kann er die schmerzlichen Erfahrungen vergessen. Der Romantiker ist in ihm in all seiner Leidenschaft entfacht, er sieht über die Realität hinweg, missachtet seinen Verstand und lässt sich von seinen Träumen und Vorstellungen mitreißen (Chmielowski 1888: 154): „Tadeusz chętnie przy niej zapominał wszystkich dawnych poezyj i marzeń swej duszy [...] żył tylko tą osobliwszą sielanką, w ciągłym odurzeniu, nieustannym pijaństwie bez wytrzeźwienia. Rozum [...] podbity padł i milczał“ (*Ulana* 43)^{lxix/26}.

Die Realität schläft jedoch nicht und diese Zeit der ungebändigten Liebe ist nur kurz. Nach dem Brand seines Hofes tritt ein Wandel in Tadeusz ein. Das Bild, das er sich von der Liebe erträumt hat, bekommt angesichts der harten Wirklichkeit Risse, die er nur schwer ignorieren kann. Er ist zutiefst schockiert von den Folgen seiner unbedachten Entscheidungen und wird darüber sogar ernsthaft krank (*Ulana* 79-80). Kosowska meint, dass „[n]ie jest to zapewne zachowania typowe dla szlachcica, ale trudno zaprzeczyć, że mieści się ono w granicach romantycznych wzorów reakcji emocjonalnej“ (1995: 144)^{lxx}.

In Folge beginnt er sich von seinen romantischen Vorstellungen zu distanzieren und damit wird auch sein Verhältnis zu Ulana schal, denn schließlich kann sie ihm außer ihrer aufrichtigen Zuneigung einfach nichts bieten. Chmielowski (1888: 154) meint gar, ihre ungebrochene Leidenschaft wäre zu viel für den in seinen Überzeugungen eigentlich schwachen Tadeusz. Angesichts des Chaos, in das ihn seine romantische Euphorie gestürzt hat, beginnt er sich wieder nach seinem alten Leben und der zivilisierten Gesellschaft zu sehnen (Burkot 1988: 85). Je größer dieses Verlangen nach einem erneuten Neuanfang wird, desto mehr schwindet seine Liebe (Warzenica 1963: 98). Es genügen die Überredungskünste eines Freundes, dessen Verweis auf die Pflichten seiner Standeszugehörigkeit und das neuerliche Eintauchen in die Welt der Stadt, um Ulana unbarmherzig zu verstoßen.

Als die romantischen Ideale die Probe nicht bestehen, werden sie und die damit verbundene Ulana also ohne viel Umschweife aufgegeben und durch andere ersetzt. Laut Burkot ist Tadeusz „wewnętrznie rozdwojony: z mitów epoki rodzi się jego tęsknota a prawdziwą miłością, a równocześnie okazuje się ‘dziecięciem wieku’ – może tylko grać wymarzoną rolę“ (1988: 92-93)^{lxxi}. Wie auch Burkot (1988: 94; 1996: 152)

²⁶ Vgl. auch *Ulana* (73).

führt Kosowska (1995: 144) die Tragödie *Ulanas* auf Tadeusz' jugendlichen Idealismus und seine fehlende Kraft, diesen Idealen treu zu bleiben, zurück.

Tadeusz ist jedoch kein typischer Verführer. Hinter seiner Leidenschaft für Ulana stehen seine romantischen Vorstellungen und weniger das sexuelle Verlangen. Natürlich weisen ihn gewisse Charakterzüge als Verführer aus: So bedient er sich der traditionellen Komplimente, um Ulana zu umgarnen (z.B. *Ulana* 27-28, 31). Als diese ihm widersteht, ändert er geschickt seine Taktik. Nun bemüht er sich ihre schlafende Leidenschaft und Wunsch nach wahrer Liebe zu wecken, was die gewünschte Wirkung erzielt (Burkot 1988: 90; Chmielowski 1888: 154; vgl. Kosowska 1995: 143).

Ebenso halten ihn einerseits keine Hindernisse oder Skrupel vor diesem Schritt zurück, denn er glaubt an jene Vorurteile, die Bauersfrauen eine leichte Moral nachsagen (*Ulana* 30), und teilt die generelle Annahme, dass Bauern aufgrund ihrer Naturnähe und Primitivität nicht fähig seien, wahre Gefühle zu entwickeln²⁷. Andererseits geht er davon aus, dass ihn seine gesellschaftliche Stellung vor allen Folgen bewahren wird. Deshalb kümmert er sich nie um die Sünde des Ehebruchs (Burkot 1996: 152) oder das Leid, das er anderen damit bringen könnte.

Er ist nun einmal der Herr über all jene leibeigenen Bauern und kann somit schalten und walten, wie er will, denn nicht nur das Rechtssystem, sondern auch die generelle gesellschaftliche Akzeptanz eines solchen Verhaltens garantieren ihm seine Vormachtstellung und schützen ihn vor jeder Strafe (Kosowska 1995: 141). Deutlich wird das später in Okseńs Unfähigkeit, den weiteren Ehebruch seiner Frau zu verhindern.

Wie sehr Tadeusz in die Rolle des Gutsherrn und die Ideologie seines Standes tatsächlich eingebunden ist, verdeutlichen auch seine Denkweise und Lebensregeln. Er mag zum Teil ein Idealist und Träumer sein, doch ist er immer noch fest von seiner angeborenen Überlegenheit gegenüber Vertretern niederer Stände überzeugt (Kosowska 1995: 141).

Zwischen Verstand und Gefühl

Die ganze Affäre mit einer einfachen Bäuerin ist ihm überhaupt sehr peinlich. Er kann sich nämlich seine Faszination nicht erklären und eine innere Stimme kommentiert

²⁷ F.S. Jeziński, ein Zeitgenosse Kraszewskis, war z.B. davon überzeugt, dass „[c]hłop w Polsce ma tylko przymioty duszy i ciała, ale zaś osoba jego nie jest człowiekiem; ale rzeczą własną szlachcica“ (1948: 37 in Samulak 1997: 12).

seine Gefühle immer wieder spöttisch: „Cóż to? pokochałeś garnarczykę? prostą wieśniaczkę“ (*Ulana* 20)^{lxxii}; schließlich hat er genügend schöne Frauen gesehen, die ihn nicht berührt haben (*Ulana* 38), und in diesem Fall sollte er allein wegen seiner höheren Stellung nichts fühlen.

So unschicklich ist ihm diese Leidenschaft für eine einfache Bäuerin, dass er immer ein mögliches Bekanntwerden der Affäre fürchtet (*Ulana* 21, 58) und so beunruhigt ist er von der Unverständlichkeit und Unkontrollierbarkeit dieser Liebe, dass er sie gar als Verrücktheit empfindet: „Co ma być, niech będzie! Jam oszala!“ (*Ulana* 37)^{lxxiii/28}. Doch je mehr er versucht sich von Ulana fernzuhalten und sich dann für seine immer wiederkehrende Schwäche schämt, desto stärker werden seine Gefühle, sodass er nicht anders kann, als dieser Leidenschaft nachzugeben (*Ulana* 38-39).

Diese innere Zerrissenheit Tadeusz' zwischen Herz und Verstand ist keine Seltenheit und wird deshalb auch folgendermaßen kommentiert:

Jak często w jednym człowieku jest wyraźnie dwóch ludzi! [...] Zimny to rozum, co jak strażnik siedzi wysoko, patrzy pod nogi – i ostrzega i szydzi. [...] mści się wyrzutami późniejszymi. Im go mniej słuchają, tym ostrzej dojada, tym boleśniej kąsa, tym więcej szydzi. [...] Ten głos ducha zawsze się przeciwi woli człowieka. (*Ulana* 19)^{lxxiv}

Wie vielen anderen ist es ihm unmöglich, seine Gefühle und Leidenschaft mit seinem Verstand und Ehrgefühl zu vereinen und so lässt er eine Seite vorübergehend mehr zu, obwohl er die andere nie ganz unterdrücken kann.

Der Brand des Gutshofes bringt dann die Ernüchterung der emotionalen Seite und lässt die rationale immer mehr zu Wort kommen. Ein Wandel tritt langsam in Tadeusz ein und „[z] wytwornego, wesołego młodzieńca stał się smutnym samotnikiem“ (*Ulana* 86)^{lxxv}. Besonders nach Okseńs Tod wird er von Schuldgefühlen geplagt (*Ulana* 82) und spürt, dass er sein Glück mit Ulana nicht finden wird. Gleichzeitig weiß er aber auch, wie viel sie für ihn aufgegeben hat (*Ulana* 89). Das Mitleid und der fehlende Mut halten ihn aber noch bei ihr (*Ulana* 84).

Er findet schließlich die Kraft und den Willen, sich endgültig von Ulana zu trennen, als er zufällig auf seinen alten Freund August trifft. Dieser appelliert an seinen Stolz und bestätigt die Stimme von Tadeusz' Verstand: „No! no! dajże pokój! Przyznam ci się, że nie pojmuję takiej miłości. Jest to jakiś szal“ (*Ulana* 89); „Cóż, myślisz zestarzeć się,

²⁸ Vgl. Burkot (1996: 152).

zardzewieć, zeschnąć przed czasem u nóg twej wiejskiej Omfalii? Wartaż ona, abyś jej cały świat, nadzieje, przyszłość poświęcał?“ (*Ulana* 90)^{lxxvi}. So bestärkt und überzeugt ergreift Tadeusz diesen bereits ersehnten Ausweg aus der Misere (*Ulana* 91), findet tatsächlich sein Glück mit einer neuen Frau und verdrängt die unglückliche Geliebte rasch aus seinen Gedanken.

2.2.4 Setting

Das Setting ist in *Ulana* sehr ausführlich beschrieben und erscheint daher ziemlich real²⁹. Zu Beginn des Romans ist es, als würde ein Bildband aufgeschlagen werden, in dem man als Leser immer tiefer versinkt: „Jeśli jaki kraj cichy, jeśli jaki spokojny, to Polesie nasze. [...] Wszystkie świąty jednakowo siwe, wszystkie chustki jednakowo białe i sosny jednakowo zielone, i chaty jednakowo niskie i nieforemne, i ten sam dym czarny ponad ich dymnikami się wzbija“ (*Ulana* 7)^{lxxvii}. Auch später legt Kraszewski sehr viel Wert darauf, dem Schauplatz durch Details oder Beschreibungen der Gebräuche und Traditionen innerhalb der Dorfgemeinschaft eine für den Leser greifbare Atmosphäre einzuhauchen (z.B. mit der Schilderung der Abendstimmung im Dorf (*Ulana* 76-77)).

Der Schauplatz in *Ulana* ist zweigeteilt. Bereits in den ersten zwei Absätzen des Romans werden das am See liegende Dorf und der auf einer Anhöhe gebaute Gutshof gegenübergestellt (*Ulana* 7). Diese Orte dienen nun nicht nur der räumlichen Strukturierung, sondern rahmen die Charaktere ein, d.h. ihre gesellschaftliche, ideelle Herkunft und ihre Entwicklung werden anhand des Raumes, in dem sie sich bewegen, illustriert. Burkot unterstreicht ebenfalls, dass die äußere Welt wichtige Hinweise auf den inneren Zustand der beiden Hauptfiguren gibt (1988: 95).

Kraszewski greift auch auf die Stadt-Land-Opposition³⁰ und das Motiv von Arkadien zurück, um anhand von ihnen entgegengesetzte Konzepte und Vorstellungen zu diskutieren. Danek erwähnt ebenfalls Kraszewskis typischen „sposób patrzenia na otaczający go świat w kategoriach ścierania się dwóch przeciwstawnych sił

²⁹ Viele der Details und Zusatzinformationen beziehen sich auf das Gebiet der Kresy (Burkot 1988: 79-80), das für Kraszewski, der dort die meiste Zeit seines Lebens verbringt, eine große Rolle spielt (Noworolska 1996: 39). Der Untertitel „Powieść poleska“ (dt. „*polesischer Roman*“) oder der ursprüngliche Titel „Poleszczanka“ (dt. „*Die Polesierin*“)(Dąbrowolska 1957: 97; Burkot 1988: 86) weisen auf die Polesie als den geographischen Handlungsschauplatz hin (Kosowska 1995: 137; vgl. Witkowska und Przybylski 1997: 504).

³⁰ Bei Kraszewski handelt es sich eher um den Gegensatz Gutshof-Dorf, da die Stadt zumindest in *Ulana* kaum beachtet wird.

społecznych: dworu i wsi, pana i chłopą, właściciela i poddanego“ (1962: 22)^{lxxviii}. Dabei gilt seine Sympathie zumeist dem ländlichen, von der Zivilisation noch unberührten Bereich.

2.2.4.1 Der mächtige Gutshof und das arkadische Dorf?

Der Gutshof ist das Herrschaftssymbol und Zentrum der Macht (*Ulana* 10). Gemäß dem Motiv der Land-Stadt-Opposition wird er einerseits als Ort der Zivilisation und des guten Umgangs gesehen (vgl. Kosowska 1995: 141). Andererseits charakterisiert ihn Kraszewski generell auch als korrupt, unmoralisch oder gar grausam (Witkowska und Przybylski 1997: 506). Laut Warzenica meinte er sogar, dass besonders „nieposzanowanie człowieczeństwa chłopą przez dwór fatalnie się, mści na moralności chłopów“ (1963: 97)^{lxxix}.

Bei dem Gutshof in *Ulana* handelt es sich zwar nicht um einen absolut korrupten, sündhaften Ort, aber allein schon die vergangene Unmoral dort hatte ihren Einfluss auf das Dorf. Es gab und gibt genügend Frauen, darunter Ulanas Mutter und Schwester, die sich in der Hoffnung auf Vorteile mit Hofangehörigen einlassen. Auch Burkot unterstreicht in seiner Analyse, dass „[w]ieś przecież od dawna poddana była demoralizującym wpływom dworu“ (1988: 91)^{lxxx}. Zusätzlich ist die große Distanz zwischen Tadeusz' Lebensstil und dem Leben der Bauern, die sich im Vergleich der ärmlichen Hütten mit den reich bestückten Prunkräumen zeigt (*Ulana* 8-9, 13-14), dafür verantwortlich, dass seine unbedachten Handlungen das Elend und die Not der Bauern noch verschlimmern.

Um das Dorf zu beschreiben, greift Kraszewski nun nicht nur auf die Stadt-Land-Opposition zurück, sondern auch auf das Motiv von Arkadien. Besonders in Tadeusz' Vorstellung ist es noch ein unberührtes Paradies, denn allein die Landschaft um seinen Gutshof entspricht in all ihrer Schönheit und Unberührtheit seinen romantischen Vorstellungen (z.B. *Ulana* 16). Es ist ebenfalls auf seinen Streifzügen durch den Wald, dass er Ulana trifft, und dort inmitten der Natur werden sie sich auch lieben lernen. Diese Beziehung bestätigt ihn auch in seiner anfänglichen Annahme von der Einfachheit und Glückseligkeit des Lebens der Dorfbewohner (*Ulana* 25), die im Gegensatz zum zivilisierten Hof immer noch in Eintracht mit der Natur leben (vgl. Bachórz 1991: 1026).

Es existiert unter ihnen z.B. tatsächlich noch ein ziemlich starker Aberglaube. Ulana vermutet etwa in den Geräuschen des brennenden Hofes, „że może duchy chodziły, bo północ była blisko“ (*Ulana* 78)^{lxxxix} und erheitert damit Tadeusz nur. Ebenso präsent sind alte Legenden, wie z.B. über die Grabhügel tief im Wald (*Ulana* 32-33). Angesichts ihres Inhalts wirft Ulanas und Tadeusz' Treffen gerade an diesem Ort einen Schatten auf ihre Beziehung und deutet auch auf die kommenden Gräber voraus:

Podanie ludu mówiło, że się tam dwóch braci, ścinając sosnę zabili. [...] Niektórzy dodawali, że z dwóch braci jeden kochał i żył z żoną brata, a drugi widział to i pozwał, bo się lękał i żony wiarołomnej, i złego brata. – Bóg ich za to pokarał. Inni powiadali, że sosnę ścinali w niedzielę; – inni, że brat zabił brata, a zbójcę przywaliła sosna – ale wszyscy powtarzali, że miejsce straszne i nieszczęśliwe. (*Ulana* 33)^{lxxxii}

Des Weiteren gibt es einige Episoden, welche die im Dorf herrschende Idylle voll Frieden und einfachen Freuden suggerieren. So gewährt Kraszewski dem Leser z.B. Einblicke in das alltägliche gemeinsame Abendessen einer ganzen Hausgemeinschaft (*Ulana* 52). Im Anschluss daran beschreibt er, wie die Frauen während des Spinnens zur Unterhaltung singen:

*Bieda nam, bieda – jak kosy ostrzygą.
Szkoła wianka – kosy szkoda,
Z nimi pójdzie wesele, przepadnie swoboda.
Póty tobie życia – póty twojej doli,
Póki z ojcem, matką, a mąż nie pozwoli.*
(*Ulana* 54)^{lxxxiii}

Wie aber bereits aus dem Text dieses Liedes hervorgeht, trügt die dörfliche Idylle. Im Grunde ist im Dorf „[z]ycie to smutne“ (*Ulana* 10)^{lxxxiv}. Es herrschen Armut, Hunger und Elend trotz härtester Arbeit (Kubacki 1962: 271). Einzig die Kneipe bietet den Dorfbewohnern die Möglichkeit, den Lasten des Alltags hin und wieder zu entkommen (*Ulana* 10).

2.2.4.2 Zwischen Dorf und Hof

Wie bereits die Stadt-Land-Opposition andeutet, sind die Bereiche des Hofes und Dorfes sehr gegensätzlich und sollten am besten nicht vermischt werden. Ein Vertreter der zivilisierten Welt des Hofes und eine Vertreterin der dörflichen Welt und der ungezähmten, wilden Natur sind einfach nicht vereinbar (vgl. Burkot 1988: 85). In einem Anflug von Leidenschaft reißt Tadeusz nun aber doch die Bäuerin Ulana aus

ihrem vertrauten Umfeld, bezaubert sie mit seiner Kultiviertheit und lehrt sie eine Art von Liebe, die eigentlich nicht für sie bestimmt ist.

Tadeusz' Vorstellungen vom Landleben oder der wahren Liebe entsprechen jedoch nicht der Realität und er weckt in Ulana mit seinen verlockenden Geschichten von dieser fremden Welt nur unerfüllbare Hoffnungen (*Ulana* 43). Zusätzlich gefährdet die Überschreitung der unsichtbaren, aber klar etablierten Grenze zwischen diesen zwei Bereichen die gesellschaftlichen und hierarchischen Strukturen (Burkot 1988: 85) und der Kontakt mit der jeweilig anderen Welt stört in Folge die existierende Ordnung und den Frieden. In diesem Aufeinandertreffen unterschiedlicher Vorstellungen, Träume und Erwartungen und deren letztendlicher Unvereinbarkeit liegt einerseits der Liebeskonflikt begründet. Andererseits macht es der Kontakt mit Tadeusz' Welt Ulana unmöglich, in ihre alte Welt zurückkehren. Da sie keinen Platz für sich findet, sieht sie nur den Tod als einzigen Ausweg (Burkot 1988: 94; Kosowska 1995: 140).

2.3 Józef Ignacy Kraszewski: *Budnik*

2.3.1 Ereignisfolge der Verführung

Wie schon in *Halka*, muss der Leser in *Budnik* Teile der Ereignisfolge selbst ergänzen, denn die erste Begegnung zwischen Julusia, der Tochter des Budniks³¹ Bartosz, und dem Gutsherrn Jan wird nicht beschrieben. Jan dürfte jedoch auf einem seiner Jagdausritte auf das hübsche Mädchen aufmerksam geworden sein und der junge, gutaussehende Herr dürfte auch in Julusia keinen schlechten Eindruck hinterlassen haben. Vor allem Pawłowa, der Jan eine Belohnung für ihre Hilfe bei Julusias Verführung zugesichert hat, bemüht sich, diese Gefühle in dem Mädchen zu schüren. Doch erst als der wachsame Bartosz und sein Sohn Maciej für vermuteten Diebstahl ins Gefängnis geworfen werden, gelingt es Pawłowa, Julusia an den Hof zu bringen.

Dort bekommt das Mädchen, was sie bis dahin entbehren musste und nach dem sich ihr Herz sehnte. Zudem werden immer wieder zufällige Treffen mit Jan arrangiert und

³¹ Der Name „Budnik“ bezeichnete eine Berufsgruppe der polnischen Gesellschaft und leitete sich von deren typischen Behausungen, der „Buda“, ab (Bańkowski 2000: 90). Sie lebten von den Ressourcen des Waldes, brannten z.B. Kohle oder Teer und wanderten weiter, sobald sich die Ressourcen dezimierten. Generell wurden sie deshalb als Schädlinge für die Wälder gesehen (Budnik 41). Obwohl gleich arm wie die Bauern, waren die Budnicy jedoch keine Leibeigenen (Hahn 1923: 16-17). Aus Ermangelung eines deutschen Äquivalents für diese Gesellschaftsgruppe wurde für diese Arbeit die polnische Bezeichnung übernommen.

Julusia beginnt von einer Beziehung zu träumen. Dennoch ist ihre Unschuld nicht so leicht zu erobern. Erst als sie wieder zurück in die Stille des Waldes geschickt wird, wo Jans Besuche die einzige Abwechslung bieten, wird sie zu seiner Geliebten.

Das Liebesglück hält nicht lange, denn im Bewusstsein ihrer Schande und wegen der Angst vor der Enttäuschung und dem Zorn des Vaters verliert Julusia den Verstand. Erstaunlicherweise lässt Jan das Mädchen nicht im Stich. Vielmehr stößt Julusias Krankheit bei ihm auf Mitleid und bewirkt in ihm einen Wandel.

Als Bartosz und Maciej überraschend wieder frei gelassen werden, überstürzen sich die Ereignisse. Voll Zorn über die Entehrung und Krankheit seiner Tochter schwört Bartosz jenen Rache, die das Unglück herbeigeführt haben, aber er vergibt der wahnsinnigen Julusia und nimmt sich ihrer liebevoll an. Umso kaltblütiger agiert er, als er Jan allein im Wald trifft und ihn als Strafe für die Entehrung und Zerstörung seiner Familie versucht zu erschießen. Während Jan jedoch nur verwundet wird und langsam genest, erliegt Julusia schließlich ihrem Wahnsinn. Wenig später folgt ihr auch der an seinem Kummer zerbrochene Bartosz in den Tod. Am Hof tritt derweil eine Veränderung der Lebensweise ein.

2.3.2 Narration

2.3.2.1 Art und Modus der Narration

In *Budnik* ist der Modus des Erzählens ebenfalls narrativ und die Distanz des Lesers zum Geschehen wird einerseits durch die Retrospektive und andererseits durch die seltene Wiedergabe der Figurenreden gewahrt. Die Vermittlerinstanz nimmt ein auktorialer Er-Erzähler ein. Dieser blickt von außen auf das Geschehen, gehört also wie der Leser nicht zur fiktionalen Welt, beobachtet genau, was geschieht, und gibt diese Informationen zusammen mit Verweisen auf die Gedanken, Gefühle und Motivationen der Charaktere an den Leser weiter.

Er ist als Person spürbar, nimmt sich und seine Meinung jedoch sehr zurück. Anfangs tritt er als Berichterstatter vergessener Geschichten aus Polesien auf (*Budnik* 37-38), wobei er sich in Folge eher als Märchenonkel gibt, der auch an dieses Genre erinnernde Formeln verwendet: Z.B. „W jednej z puszczy poleskich niezupełnie jeszcze wyciętych, daleko od wsi i dworów, a nawet i dróg“ (*Budnik* 44)^{lxxxv}. Dadurch erscheint er einerseits als wenig involviert und objektiv und wirkt daher auf den Leser glaubhaft und

zuverlässig. Andererseits baut er durch sein direktes Ansprechen (z.B. „Widziałeś patrząc na nią [Pawłowę], że nie wzdrygnęłaby się na nic“ (*Budnik* 48)^{lxxxvi}) oder seine Aufforderungen (z.B. „powróćmy do lasów“ (*Budnik* 41), „wnijdźmy wewnątrz chaty“ (*Budnik* 45)^{lxxxvii}) eine Beziehung zum Leser auf und bindet ihn in die Geschichte ein.

Wie für die auktoriale Erzählsituation üblich, ist der Erzähler allwissend. Er entscheidet aber ganz offensichtlich, welche Ereignisse er beschreiben will und welche er der Vorstellung des Lesers überlässt. So spart er gerade bei der Verführung mit Einzelheiten, fordert den Leser auf, sein schematisches Wissen darüber zu aktivieren, und schlägt einen neutralen, verallgemeinernden Ton an:

Lecz godziż się szczegółowo malować tę część naszego obrazka, tak znajomą, tak pospolitą? Godziż się po setny raz rozwijać przed wami historią uwiedzenia, które im łatwiejsze, tém sroższej może warte jest chłosty! Potrzebaż opisywać i wieczorne odwiedziny w puszczy pana Jana, i zdradliwe namowy Pawłowój i upór Julusi i szal, który nareszcie młodą zakręcił głowę, i wszystkie sposoby bezecne, jakich namiętność użyć nie wahała się? (*Budnik* 103)^{lxxxviii}

Abgesehen von diesem bewussten Auslassen von Details räumt der Erzähler auch offen Lücken in seinem Wissen ein – über Jan schreibt er beispielsweise: „Nie wiem, czy miał lat dwadzieścia kilka, tak młodo mu z oczu patrzyło“ (*Budnik* 77)^{lxxxix} –, doch im Grunde behält er in allen Situationen den Überblick und versorgt den Leser mit ausreichend Informationen über die Charaktere und deren Verhalten und Taten, sodass dieser der Handlung, wenn auch distanziert, leicht folgen kann; so weiht er ihn beispielsweise in Pawłovas Pläne ein (*Budnik* 63). In anderen Fällen (z.B. *Budnik* 92, 97, 99) kündigt er dem Leser die Ortswechsel und Zeitsprünge an, die er dank seiner Fähigkeiten als auktorialer Erzähler machen kann, oder er deutet den weiteren Verlauf der Handlung voraus (*Budnik* 67), sodass dieser nicht die Orientierung verliert (vgl. Hahn 1923: 21).

Der Erzähler verbindet so die verschiedenen Kapitel und Handlungsstränge laut Hahn ziemlich „mechanisch“ (1923: 21)^{xc}, wobei er keineswegs immer chronologisch vorgeht. Er beschreibt z.B. zuerst Bartosz' Verhaftung, kehrt dann zum noch durch den Wald wandernden Maciej zurück und unterbricht diese Episode kurzerhand mit Beschreibungen des Hoflebens und Verweisen auf den Pakt zwischen Pawłowa und Jan (vgl. Hahn 1923: 22). Auf diese Weise steigert er die Spannung im Leser, der den Verlauf von Julusias weiterem Schicksal zu ahnen beginnt.

Neben der Erfüllung seiner erzähltechnischen Funktion kommt der Erzähler auch seinen Verpflichtungen als Kommentator und Erklärer der Handlung nach. In vielen Fällen verwendet er rhetorische Fragen oder allgemein geltende Grundsätze, um den Leser zum Nachdenken zu bewegen. Seine Kritik am vergnügungssüchtigen Edelmann wird z.B. klar, wenn er meint, „zwierzę nie może być obrzydliwszem od spodlonego człowieka. Cienie lasu pokryły zbrodnię popełnioną bez serca, w imię serca, z zimnym namysłem i rachubą, z lekkomyślnością występłą, z uśmiechem potępieńca“ (*Budnik* 103)^{xci/32}. Sein Mitleid gegenüber Julusia spürt man wiederum, wenn er ihre Verrücktheit beschreibt (*Budnik* 104). Er ist in seinen Kommentaren auch durchaus sarkastisch, besonders wenn es darum geht, das verblendete Bild, das Jans Mutters von ihm hat zu beschreiben: „Był to biędny Jaś, poczciwy Jaś, syn pani podkomorzynój“ (*Budnik* 77)^{xcii}.

Obwohl er sich also nicht offen bemüht, die Sympathie des Lesers zu lenken, schürt er durch seine Kommentare indirekt das Mitleid für das verführte Mädchen und die Verurteilung von Jans Verhalten. Um das richtige Verständnis der Geschichte zu garantieren, stellt er an das Ende sogar noch ähnlich wie im Märchen eine Moral der Geschichte: „i często mógłby sprawiedliwie uzalać się na niewdzięczność swojego pana, gdyby psy nie były daleko poczciwsze od ludzi, a nadewszystko cierpliwsze! Prawda, że téż to psy tylko!“ (*Budnik* 139)^{xciii}

2.3.2.2 *Perspektive*

In Hinblick auf die Perspektive herrscht generell eine eher statische Außenperspektive. Es ist der Erzähler, der sieht und berichtet. Aufgrund seiner Distanzierung zum Handlungsgeschehen und zu den Charakteren wechselt er deshalb kaum zu der Perspektive einer seiner Figuren.

Nur sehr selten erhält man Zugang zu den Gedanken oder Gefühlen der Charaktere, und wenn, dann handelt es sich dabei nicht um eine direkte Wiedergabe ihrer Gedanken, sondern der Erzähler fasst diese in seinen eigenen Worten zusammen (z.B. *Budnik* 58, 66, 101). Allein bei Jan führt der Erzähler den Leser zeitweise in dessen von Gewissensbissen geplagtes Inneres und erlaubt ihm in der Form einer direkten inneren Rede seine Gefühle und Gedanken zu äußern: „Mogłaż ona myśleć, że ją pokocham,

³² Vgl. auch Hahn (1923: 23).

tak, że się wreszcie ożenię? Cha! cha! szaleństwo! Ja z nią! - I śmiał się sucho, straszliwie błyskając oczyma“ (*Budnik* 127-128)^{xciiv}.

Prinzipiell muss der Leser aber dem Vermittler vertrauen oder das Innenleben der Figuren aus deren Handlungen und Verhalten erschließen. Bartosz‘ Liebe zu seiner Tochter kann man z.B. durch seine Vergebung, sein Ehrgefühl durch seine Zerstörung der Hütte und Rache an Janusz erkennen (*Budnik* 126-127).

2.3.3 Figuren

Kraszewski wählt mehrere Methoden für die Charakterisierung seiner Figuren in *Budnik*, doch meist erfolgt sie durch den auktorialen Erzähler. Dieser stellt die nötigen Informationen zur Verfügung und kommentiert diese; so werden Pawłowa, Julusia und Maciej im 3. Kapitel vorgestellt (*Budnik* 47-49), Jan und seine Mutter im 6. Kapitel (*Budnik* 63-65) (vgl. Hahn 1923: 24). Manchmal lässt er die Personen sich aber auch gegenseitig beschreiben (z.B. Pawłowa Bartosz (*Budnik* 121; vgl. Hahn 1923: 24), oder sie charakterisieren sich selbst durch ihre Aussagen, ihr Verhalten und ihre Handlungen; z.B. Maciej durch seine Schwäche für die Kneipe (*Budnik* 73-74) oder seine dümmlichen Antworten (*Budnik* 83-85). Bartosz‘ Intelligenz erkennt man an seinem Verhalten gegenüber Bramko (*Budnik* 57-58) (vgl. Hahn 1923: 24).

Man erhält jedoch seltener Zutritt zu den Gedanken oder Gefühlen der Charaktere und erfährt weniger über ihre Beweggründe. Die Charaktere erscheinen daher eher eindimensional oder werden gar als klischeehafte Vertreter eines Typus³³ wahrgenommen. Hahn (1923: 24) empfindet die Figuren dennoch als ausgeformt und real. Zumindest für jene, die eine erkennbare Entwicklung durchlaufen, ist dieses Argument durchaus gerechtfertigt.

Gemäß ihrer Zugehörigkeit zu gesellschaftlichen Schichten sind die Charaktere in zwei Gruppen geteilt, die angesprochenen Entwicklungen ihres Charakters werden dabei durch die Überschreitung der jeweiligen Grenzen initiiert. Um die Figuren weiter zu gruppieren, bedient sich Kraszewski auch gerne des Kontrasts: So stellt er dem dummen Maciej die vernünftige Julusia gegenüber, oder der berechnenden, hinterlistigen Pawłowa setzt er den aufrichtigen Bartosz entgegen (Hahn 1923: 24-25).

³³ Witkowska und Przybylski (1997: 506) meinen generell, Kraszewskis Figuren in seinem „Cykl ludowy“ seien eher Typen als individuelle Persönlichkeiten.

Unter diesen verschiedenen Figuren finden sich nun der obligatorische Verführer und sein Opfer. Viele ihrer Charaktereigenschaften sowie äußerlichen Attribute oder innerliche Dispositionen entsprechen den klassischen Vorgaben des Motivs; d.h. Jan ist unachtsam und zügellos, Julusia naiv und verträumt. Dementsprechend wächst der Liebeskonflikt neben dem Standesunterschied auch aus diesen Charakterschwächen. Diese verhindern, dass sie mit dem Konflikt umgehen können.

2.3.3.1 *Julusia, die Verführte*

Julusias Schönheit, ihre Charakterstärken und -schwächen

Julusia hat Attribute und Charaktereigenschaften, die sie leicht zur Verführten machen. Allen voran steht ihre Jugend und Unerfahrenheit verbunden mit ihrer Sehnsucht nach Neuem (*Budnik* 48). Sie ist naiv und unbedacht wie ein junges, ungezähmtes Tier und neugierig auf die Welt und das Leben außerhalb der vertrauten Hütte. Da sie zurückgezogen und vom Vater gut behütet im Wald aufgewachsen ist, weiß sie jedoch nichts von den Gefahren der Welt, die sich hinter dem Gesicht von gutaussehenden, netten Männern verstecken: „podołał jój się ładny chłopiec, ale zrozumieć jeszcze nie mogła, jaki jój los gotowano“ (*Budnik* 101)^{xcv}.

Mit ihrem langen schwarzen Haar und einer anmutigen Gestalt besitzt sie ein hübsches Äußeres, das natürlich Jans Aufmerksamkeit auf sich zieht. Später werden auch ihre dunklen, ausdrucksvollen Augen hervorgehoben, die Jan imponieren. Seine Verführungsversuche misslingen, denn Julusia „dumném [...] wejrzeniem odtrącała zuchwałych daleko, nie pozwalając nawet przybliżyć, nawet się dotknąć do siebie“ (*Budnik* 102)^{xcvi}.

Sie selbst bemüht sich, gepflegt zu wirken (*Budnik* 48-49) und hat eine leichte Schwäche für Äußerlichkeiten und materielle Güter. Dies wird klar, wenn Jan sie mit Geschenken überhäuft, denn Julusia „nie miała siły, żeby te dary niebezpieczne odrzucać od siebie. W zwierciadélku tak jój z tém było pięknie, gdy się w niedzielę przystroila do kaplicy!“ (*Budnik* 100)^{xcvii}; und er fördert natürlich genau diese Seite an ihr. Ungern erinnert sie sich nun an ihr altes, eintöniges und von Armut, Hunger und Sorgen geprägtes Leben und versucht es zu verdrängen (*Budnik* 100-101). Zu schön ist das neue Leben und voller „przyjaciółki, piosenki, i zabawy wesole, i przechadzki swobodne, i tańce niedzielne, i słówka pochlebne i jakiś raj w przyszłości świecący“ (*Budnik* 101)^{xcviii}. Doch geblendet vom fröhlichen Treiben am Hof und ohne den Vater,

der sie vor den Gefahren dieser neuen Welt warnen könnte, verbinden sich hier ihre Unerfahrenheit und Vorliebe für Luxus zu einer fatalen Mischung, denn „[w]ęza, co pełnął pod tym wieńcem kwiatów, nie widziało dziewczę jeszcze“ (*Budnik* 101)^{xcix}.

Julusia hat aber neben dieser Charakterschwäche auch viele Stärken. Bedingt durch ihre Erziehung hat sie ein gutes Empfinden dafür, was gut und recht ist, und fühlt immer eine tiefe Liebe und Verehrung für ihren Vater. Das Vertrauen, das sie in ihn setzt, und der Respekt, den sie für seine Entscheidungen hat, äußern sich schon ganz zu Beginn, wenn sie das Gejammer ihrer Tante in die Schranken weist (*Budnik* 51-52). Ihre Trauer über seine Verhaftung ist aufrichtig. Letztendlich verringern auch all die schönen Geschenke nicht ihre Sehnsucht nach Bartosz und ihre Treue zu seinen Grundsätzen (*Budnik* 96, 100). Jans Verführungsversuche scheitern somit vorerst an ihrer darauf aufbauenden Tugendhaftigkeit (*Budnik* 102). Erst in der Einsamkeit und Armut des Waldes gibt sie seinem Drängen nach.

War einst ihre Zuneigung zu und Achtung vor dem Vater ihre Kraftquelle, so wird diese jedoch nach ihrem Fall zur Hauptverursacherin ihres Wahnsinns. Das verführte Mädchen kann mit der Schande, die sie über sich und den geliebten Vater gebracht hat, nicht zurechtkommen und wird verrückt (vgl. Hahn 1923: 19). Sie bemüht sich den Fehler zu mindern, indem sie sich nun vehement gegen Jan wehrt oder versucht ihre Schande zu verstecken, indem sie die offensichtlichen Zeichen ihrer Käuflichkeit, wie Kleider und Luxusgüter, verräumt (*Budnik* 103-105). Immer aber fürchtet sie den Zorn und die Strafe des Vaters: „W każdym izby kącie widziała czarne oczy ojca, poglądujące na nią boleścią i wyrzutem“ (*Budnik* 105)^c.

Sie fürchtet vom Vater für ihren Ungehorsam getötet zu werden (*Budnik* 118, 125), denn wie alle anderen kennt sie die Geschichte ihrer Mutter, die ebenfalls eine Schönheit war (*Budnik* 122) und von Bartosz so unerwartet mit ihrem höfischen Liebhaber erwischt wurde, dass sie an dem Schock erkrankte und starb (*Budnik* 123). Die Vermutung, dass ihr ein ähnliches Schicksal blüht, sitzt so tief, und so groß sind die Schuldgefühle, dass Julusia es gar nicht glauben kann, dass Bartosz nicht bestrafen will, sondern sie immer noch als sein unschuldiges, geliebtes Kind annimmt (*Budnik* 125). Dank seiner Vergebung kommt sie kurzfristig noch einmal zu Bewusstsein (*Budnik* 126), bis sie bald darauf die Erschöpfung und der Wahnsinn dahinraffen (*Budnik* 135).

Die äußeren Umstände und Julusias Familie

Julusias Verführung hängt zu einem großen Teil auch von ihren Umständen ab. Einerseits passt sie durch ihr Aussehen von Anfang an nicht zu ihrer Umgebung: „Dziwne to było w chacie biédnego budnika zjawisko: biała, blada, wysmukła, z czarnym, kruczym włosiem, czarnemi oczyma, ócmionemi długą rzęsą, pokrytemi brwią kształtną“ (*Budnik* 48)^{ci}. Noch stärker unterscheidet sie sich von ihrem dümmlichen Bruder (*Budnik* 49). Andererseits wird Julusias Schicksal zum Teil auch von ihrer Familie und den verschiedenen Wünschen der Familienmitglieder herbeigeführt.

Die Hauptverantwortliche für ihren Fall ist ihre Tante Pawłowa, die das Mädchen für eine Verbesserung der eigenen Situation an den Herrn verkauft (*Budnik* 67). Indem sie an Julusias Schwächen und Wünsche anknüpft, immer wieder das gegenwärtige Elend unterstreicht und vom schönen Hofleben schwärmt (*Budnik* 61-63), gelingt es Pawłowa langsam, den Glauben des Mädchens an den Vater zu vermindern, sowie sie für den jungen Herrn zu erwärmen (*Budnik* 52). Sie appelliert auch an das Verantwortungsgefühl des Mädchens, wenn sie meint, „że tybyś wszystko mogła u panicza“ (*Budnik* 61)^{cii}. Bartosz' Verhaftung gibt ihr die Möglichkeit ihren Plan durchzuführen, was sie auch ohne Gewissensbisse tut. Selbst später empfindet sie keinerlei Mitleid für das durch ihr Zutun verrückt gewordene Mädchen und wendet sich sogar gegen sie, um sich selbst mit Lügengeschichten zu retten (*Budnik* 119).

Aber auch die Rolle, die Julusias Vater spielt, trägt zu ihrem Schicksal bei. Bartosz ist ein etwas autoritärer (*Budnik* 59), aber im Grunde grundehrlicher, rechtschaffener, von allen geschätzter Mann (*Budnik* 93-94) mit festen Prinzipien, der durch nichts und niemanden bestechlich ist (*Budnik* 57, 67). Für Julusia haben diese Charakterzüge des Vaters, zusammen mit seiner großen Liebe zu ihr, jedoch fatale Folgen. Sie wird verführt, weil ihr Beschützer eingesperrt ist, und im Bewusstsein des Verrats an der väterlichen Liebe und ihres Verstoßes gegen seine Grundsätze verfällt sie aus Angst und Verzweiflung darüber dem Wahnsinn.

Julusia kann also auch verführt werden, weil sie aus einem Umfeld kommt, das von drückender Armut und Aussichtslosigkeit geprägt ist und weil sich ihr familiäres Umfeld zu ihren Ungunsten entwickelt. Solange der Vater präsent ist, wird sie behütet und beschützt, doch sobald er aus dem Weg geschafft worden ist, wird sie zu einer Art Waise, die den Machenschaften ihrer Tante nichts entgegenzusetzen hat. Sie zerbricht

schließlich an der Habgier ihrer Tante auf der einen Seite und der Liebe und Rechtschaffenheit ihres Vaters auf der anderen.

Realität, Träume und Wahnsinn

Abgesehen von ihrer Naivität gegenüber Jans Absichten ist sie jedoch kein „nieświadomém dziecięciem, bo nędza i cierpienie dojrzewają rychło i uczą wszystkiego“ (*Budnik* 101)^{ciii}. Auch durch die Erziehung ihres Vaters und das Wissen um das Schicksal ihrer Mutter ist sie sehr wohl mit der Lebenswirklichkeit vertraut. Sie wird aber, wie viele verführten Mädchen vor ihr, zum Opfer ihrer eigenen Träume und Hoffnungen von einem Leben außerhalb des abgeschiedenen Waldes (*Budnik* 49).

Als sie das aufregende und vor allem sorglose Leben am Hof kennenlernt, erscheint es ihr, als wären ihre Träume in Erfüllung gegangen. Daher ist es nicht verwunderlich, wenn sie sich nun trotz der Erziehung des Vaters und des eigenen Realitätsempfindens auch der Hoffnung einer Liebe und Heirat zwischen ihr und dem jungen Herrn hingibt (*Budnik* 101-102); ein Traum, der sowohl Jan (*Budnik* 127-128) als auch Bartosz (*Budnik* 131) wegen seiner Unerfüllbarkeit erheitert. Dieser Wunsch nach einem Märchenende trägt wohl auch zu ihrem Einlenken in Jans Drängen bei. Besonders in ihrem Wahnsinn hält sie noch stärker an dieser Idee fest; würde sie doch eine Heirat in den Augen der Gesellschaft wieder rein waschen (*Budnik* 105-106).

2.3.3.2 Jan, der Verführer

Gutsherr und Schürzenjäger

Jan ist der typische, unbedachte Verführer aus der höheren Schicht. Anstatt sich um den Hof zu kümmern, genießt er das Leben in vollen Zügen (Hahn 1923: 26-27). Er ist unbedacht und nicht vorausdenkend, der „największ[y] łotr[er]“ (*Budnik* 64)^{civ}, der das mütterliche Vermögen in den Sand setzt, sich in Schlägereien verwickelt, dem Alkohol und Glücksspiel frönt und sogar am Sonntag auf die Jagd geht (*Budnik* 65, 78).

Auf seine Untergebenen nimmt er auch nicht die geringste Rücksicht; weder auf deren Werte noch auf den Schmerz und das Unglück, das er durch sein Verhalten über sie bringt (Hahn 1923: 18). Er begegnet ihnen eher mit Hochmut und Überheblichkeit, wie sich in seiner Einschätzung Bartosz' – „Jednakże to łajdaki! [...] A wszyscyście mi mówili o tym starym Bartoszu, że poczciwy, dumny i ciężki, człowiek“ (*Budnik* 90)^{cv} – oder seinem Verhalten gegenüber Maciej zeigt, als dieser mit dem Begriff „Dukaten“

nichts anfangen kann: „Otóż bałwan! nie znasz dukata? - Za cóż do kata? Jak chybię, to do kata, a póki... Wszyscy się śmiali. - Któż ty taki“ (*Budnik* 84)^{cv}.

In den Augen der Mutter, einer herzensguten und gütigen Frau (*Budnik* 63), ist er jedoch immer noch die Tugend in Person: „w postępowaniu jego nic nie widziała, nic widzieć nie chciała zdrożnego; jedno złe poczytując małym, przypisywała wiekowi, drugie ludziom, nie jemu“ (*Budnik* 64)^{cvi}. Zudem lässt sie sich von ihrer mit Jan verbündeten Gesellschafterin alles weismachen (*Budnik* 64-65, 80-81) und meint wohlwollend, er solle sich ruhig amüsieren, solange er noch jung sei (*Budnik* 64).

Der bekehrte Schürzenjäger

Julusia ist für Jan vorerst nur ein Mädchen von vielen, das sein Verlangen stillen soll. Hat er einmal sein Ziel erreicht, ist er jedoch von den Folgen seines Handelns erschüttert. Einerseits ist er fasziniert von ihren so schnell wechselnden Gemütszuständen, die von Liebesbekenntnissen, Tränenausbrüchen bis zu plötzlichem Widerstand und Verachtung ihm gegenüber reichen (*Budnik* 104). Andererseits berührt ihn der Zustand des Mädchens auf eine eigenartige Weise und er wird nachdenklicher, fast traurig und ratlos (*Budnik* 104, 106). Als die Budnicy ihn in der Hütte antreffen, ist die Veränderung sichtbar: „Nie był to już żwawy hulaka, jakimeśmy go widzieli niedawno: zbladły, smutny, gniewny zdawał się bliski tego szaleństwa, które z ust Julusi płynąc, sączyło się w mózg jego i serce“ (*Budnik* 117)^{cvi}.

Noch versucht er sich zu rechtfertigen und die Affäre herunterzuspielen, denn schließlich „[a]lbożto tak wielka zbrodnia? Dam im, co zechcą: nagrodzę, obdarzę, zapłacę“ (*Budnik* 127)^{cix}, aber besonders in der Nacht, die auf Bartosz' Freilassung folgt, kann er sein Gewissen nicht mehr beruhigen. Denn „w sercu czuł przecie, że zapłacić nie był w stanie, że nienagrodzonego nagrodzić nie mógł, a na duszy wiecznie mu kamieniem występki cięższe będzie“ (*Budnik* 127)^{cx}. Langsam aber doch bewirkt Julusias Elend in Jan einen Sinneswandel.

Als er von Bartosz angeschossen wird, ist er sich deshalb seiner Schuld daran sehr wohl bewusst und versucht den Budnik durch seine Lüge, es hätte sich um einen Unfall gehandelt, zu decken (*Budnik* 132). Die darauffolgende Krankheit läutert ihn vollkommen, er „innym powstał z téj choroby człowiekiem“ (*Budnik* 139)^{cx} und dementsprechend verändert sich auch das Leben am Hof (*Budnik* 139).

2.3.4 Setting

Die Landschaft und die Schauplätze werden in *Budnik* (anders als in *Ulana*) teilweise nur skizziert (z.B. der Gutshof oder das Dorf), da das Hauptaugenmerk auf der Handlung liegt (Hahn 1923: 30). Das Setting erscheint aber z.B. durch die Erwähnung eines Ortsnamens (*Budnik* 63), die Beschreibungen des Waldes (z.B. *Budnik* 44-45), der Kneipe (z.B. *Budnik* 72-73) und besonders der detaillierten Darstellung der Hütte Bartosz' (*Budnik* 45-47) dennoch realistisch.

Das Setting hat in *Budnik* abgesehen von der Definition des Aktionsraums auch eine weitere wichtige Funktion. Gemäß der Stadt-Land-Opposition ist er in zwei entgegengesetzte Bereiche, den Hof und den Wald, geteilt. Diese beiden Bereiche strukturieren nun wiederum nicht nur den rein physischen Raum. Einerseits dienen sie nämlich als Spiegel für die Gefühle und Gedanken der Charaktere und als Hilfsmittel für ihre Charakterisierung, andererseits initiieren die Ortswechsel den Fortgang der Handlung und bewirken die Entwicklung der Charaktere. Schließlich nützt Kraszewski den räumlichen Gegensatz auch, um andere entgegengesetzte Konzepte, wie die Lebensart des Adels und der Budnicy oder der Diskrepanz zwischen der Idee vom idyllischen, arkadischen Land und der eigentlichen Wirklichkeit zu thematisieren. Anhand der Handlung illustriert er schließlich das Konfliktpotenzial, das beim Aufeinandertreffen solch unterschiedlicher Welten entsteht.

2.3.4.1 *Der friedliche Wald und der aufregende Hof*

Der Wald, „daleko od wsi i dworów, a nawet i dróg“ (*Budnik* 44)^{cxii}, ist das Zuhause der Budnicy, aber anders als in den gewöhnlichen als idyllisch verklärten ländlichen Schauplätzen findet man darin wenig arkadische Züge. Eher bekommt man ein befremdendes Gefühl, denn Kraszewski zeichnet hier selbst für den Frühling ein düsteres Naturbild: „Drzewa nagie, płachty śniegów czarnych niedotopionych, zlodowaciałych leżące po dołach, kryjące się w cieniach [...]. Człowiek już w téj porze czasem mrze głodem“ (*Budnik* 47)^{cxiii}. Daher ist auch die Verführung, die zwar im Wald stattfindet, kaum mit dem Ausleben und der Erfüllung von Wünschen gleichzusetzen.

Einige Elemente idyllischen Landlebens und Arkadiens finden sich dennoch darin. Obwohl die Budnicy in ihrer Tätigkeit für gewöhnlich als „Schädlinge“ für einen Wald gehalten werden (*Budnik* 44), zeigt sich nämlich vor allem in Bartosz' Charakter, wie eng sie mit ihrem Umfeld verbunden sind (z.B. *Budnik* 68, 93). Auch der dümmliche

Maciej weiß, wo und wie er zu jagen hat und kennt sich im dichten Wald blind aus (*Budnik* 70-71). Für die Budnicy ist der Wald also ein Lebensraum, von dessen Gaben sie leben und in dem sie sich fern von jeglicher Zivilisation frei bewegen können (*Budnik* 45). Demnach entsprechen sie in diesem Detail doch dem Bild der unberührten, wilden Landbevölkerung. Julusia wird beispielsweise als „dzika jak leśna koza“ (*Budnik* 101)^{cxiv} beschrieben.

Gemäß dem Motiv von Arkadien finden sich auch folkloristische Elemente, wie Verweise auf das Beisammensitzen und den Austausch von alten Geschichten und Liedern. Sogar Bartosz, ein eher zurückgezogener Geselle, „opowiadał im dawne dzieje, stare podania, które najlepiej pamiętał“ (*Budnik* 93)^{cxv}. Ebenso finden sich innerhalb dieser Gemeinschaft Elemente des Aberglaubens (z.B. *Budnik* 71). Pawłowa vermutet z.B., als Bartosz und Maciej nicht heimkommen, sofort ein Unglück, denn „niedarmo się z rana sól wywróciła“ (*Budnik* 94)^{cxvi}. Selbst die Gesellschaft am Gutshof kann Jans Wandel nur auf eine mögliche Hexerei Pawłomas zurückführen (*Budnik* 107).

Dennoch kann man bei den Budnicy kaum von glücklichen Kindern der Natur sprechen, denn alle leiden unter ihrer Armut, dem Hunger und der harten Arbeit. Einzig im Gegensatz zum korrupten Hof (und somit getreu der Stadt-Land-Opposition) bekommt der Wald die Atmosphäre der noch unberührten Natur, die jedoch, kaum dass ihr Hüter Bartosz entfernt wurde, vom Hof langsam infiltriert wird. Symbolisch steht dafür die einfache Hütte der Budnicy, die gemäß den Maßstäben der Zivilisation umgebaut wird.

Der eigentliche Gutshof liegt fernab des Lebensraumes der Budnicy und ist im Gegensatz zu ihm strukturiert, geplant angelegt und hat nichts von der Ruhe und Natürlichkeit des Waldes; dementsprechend eingeschüchtert ist Maciej, als er dort ankommt (*Budnik* 76). Er gilt zwar auch in *Budnik* als Sitz der Zivilisation, doch im Grunde herrscht dort Schein und Trug, Sittenlosigkeit und Rücksichtslosigkeit. Man vergnügt sich in vollen Zügen, kaum einer arbeitet und von früh bis spät „[w]esoło doprawdy było we dworze“ (*Budnik* 76)^{cxvii}. Somit entspricht der Gutshof in *Budnik* dem klassischen Sumpf an Korruption, den die Stadt für gewöhnlich bei einer Stadt-Land-Opposition einnimmt.

2.3.4.2 Zwischen Wald und Hof

Die Wechsel der Charaktere zwischen diesen zwei Bereichen treibt nun die Handlung voran. Vor allem Julusias Überschreitungen der Grenzen zwischen diesen so

gegensätzlichen Welten gehen einher mit ihrer Verführung, ihrem Wahnsinn und Tod. War sie einst die Unschuld aus dem Walde, so lernt sie am Hof die Laster der materiellen, korrupten Welt kennen, die ihre Reinheit verderben. Wieder zurück im Wald wird sie teilweise wegen ihrer neuen Vorlieben und Träume verführt und von ihrer ursprünglichen Umgebung entfremdet. Einerseits ist sie nicht mehr zufrieden mit dem, was der Wald ihr bietet, andererseits hat sie auch die Sittenlosigkeit an diesen einstigen Ort der Unschuld gebracht. Unfähig in ihr altes Leben zurückzukehren und unwillig das Hofleben zu übernehmen, kann sie aus dieser Position zwischen zwei Welten nicht mehr entfliehen und verfällt dem Wahnsinn. Erst in ihrem Tod und mit dem Grab im Wald findet sie schlussendlich wieder zu dessen Ruhe und Frieden zurück.

Das Überschreiten dieser Grenzen bewirkt auch einen Wandel in Jan. Solange er ausschließlich am Hof ist, gibt er sich dem wilden und frivolen Leben eines Gutsherrn hin. Er ist jedoch gezwungen Julusia in den Wald zu folgen, um dort seine Wünsche ausleben zu können. Dort wird er nun von ihrem Charakter und ihrer fortschreitenden Krankheit berührt, nimmt diese neuen Gefühle der Schuld und Reue mit an den Hof, an dem er nun nicht mehr in das alte, frivole Leben einsteigen kann. Auf der Jagd im Wald ereilt ihn schließlich die Strafe für sein missliches Verhalten. Die nun endlich gelernte Lektion lässt ihn daraufhin geläutert an den Hof zurückkehren.

2.4 Thomas Hardy: *Tess of the D'Urbervilles*

2.4.1 Ereignisfolge der Verführung

Tess wird in ihrem kurzen Leben dreimal verführt. Das erste Mal erliegt sie Alec d'Urberville, dem sie als noch unerfahrenes Mädchen bei ihrem Besuch in Tantridge begegnet. Dieser ist sofort von ihrem ansprechenden Äußeren angezogen und bietet ihr bereits mit Hintergedanken eine Arbeitsstelle an, die sie aufgrund der Not ihrer Familie bald annehmen muss.

In Folge beginnt der erfahrene Schürzenjäger Alec ihr nachzustellen. Er verfolgt und beobachtet sie, versucht sie mit Komplimenten zu umgarnen oder Geschenken gefügig zu machen, doch seine Listen (z.B. der gefälschte Brief (*Tess* 55) oder der erzwungene Kuss (*Tess* 64-65)) zerschlagen sich an Tess' Misstrauen. Schlau wie er ist, ändert Alec daraufhin seine Strategie, tritt nun als Helfer und Freund auf und verunsichert sie so in

ihrer Einschätzung von ihm. Schlussendlich kommt ihm auch ein Zufall zur Hilfe: Er rettet Tess vor dem Zorn seiner vorigen Mätressen, verirrt sich absichtlich im Wald, und macht sich schließlich Tess' Müdigkeit und vorübergehende Dankbarkeit zu Nutzen.

Nach dieser Nacht wird Tess für eine Zeit lang Alecs Geliebte. Da sie sich aber nicht wirklich zu ihm hingezogen fühlt, kehrt sie bald nach Marlott zurück und gebiert dort ihren Sohn Sorrow. Zwar durchlebt sie eine depressive Phase, aber ohne Gefühle für ihren Verführer ist sie immer noch Herrin ihrer selbst. Als der frühe Tod des Kindes ihr die Möglichkeit eröffnet, neu anzufangen, macht sie sich voll Hoffnung auf nach Talbothays.

Dort wartet schon Angel, ihr zweiter Verführer, auf sie. Wie alle Milchmägde liegt sie diesem edlen jungen Mann, den sie schon früher während des Maitanzes erblickt hat, auch bald zu Füßen. Angel wird erst langsam auf Tess aufmerksam, doch dann faszinieren ihn ihre Schönheit und vor allem ihre eigenwilligen Ansichten. Seine Moralvorstellungen verbieten es ihm, sie zu verführen, doch beschließt er nach einigem Hadern mit seinem Standesempfinden sie zu heiraten. Tess kann ebenfalls ihrem Vorsatz, niemals wieder einem Mann nahe zu kommen, nicht treu bleiben. Zwar lehnt sie wiederholt Angels immer drängendere Anträge ab, doch als sie vor der Kündigung steht (*Tess* 257), willigt sie schließlich ein.

Das Eheglück hält jedoch nicht einmal einen Tag an. Tess' Aufrichtigkeit bewegt sie dazu, ihre Vergangenheit mit Alec zu beichten, die für Angel so inakzeptabel ist, dass er sich von ihr trennt. In der Hoffnung auf eine Versöhnung stimmt Tess dieser „Bestrafung“ unterwürfig zu. Während Angel daraufhin in Brasilien sein Glück versucht, muss Tess besonders in Flintcomb-Ash hart für ihr Überleben arbeiten. Sie zieht ihre Kraft aus einem idealisierten Bild ihres Gattens, wartet treu und geduldig auf seine Heimkehr, und erst als sich die Lage ihrer Familie drastisch zuspitzt, gibt sie ihre Hoffnung und den eigenen Willen auf.

Tess' dritte Verführung geschieht wieder durch Alec, doch ist sie nun nicht mehr das unschuldige, unerfahrene Mädchen, das in seine Falle tappt, sondern eine verzweifelte, ermüdete und ausgelaugte Ehefrau, die von ihrem Ehemann im Stich gelassen wurde. Die beiden begegnen sich durch Zufall wieder, und anfangs scheint ihr vom nun zum Glauben bekehrten Alec keine Gefahr zu drohen. Schon bald aber zeigt sich, wie oberflächlich seine neue Prinzipien sind, als er beginnt sie erneut zu bedrängen. Wiederum wehrt sie sich eine Zeit lang erfolgreich gegen Alecs Versuche. Schließlich

kann und will sie Angel noch nicht aufgeben, doch am Ende zwingt sie erneut die prekäre Lage ihrer Familie, Alocs Hilfe anzunehmen und seine Mätresse zu werden.

In dieser Verfassung findet sie der nun doch heimgekehrte Angel. Der Schock und Schmerz darüber, dass ihr innigster Wunsch doch in Erfüllung gegangen wäre, lassen Tess fast verrückt werden. In ihrem Zorn und ihrer Verzweiflung rächt sie sich an Alec, den sie als den Schuldigen an all ihrem Unglück sieht. Ihr wird daraufhin eine kurze Zeit der Erfüllung erlaubt, in der sie mit dem Mann ihres Herzens zusammen sein kann, aber letztendlich hat sie mit dem Mord an Alec ihren eigenen Tod besiegelt. Anders als ihre Leidensgenossinnen richtet sich Tess jedoch nicht selbst, sondern wird für die Tat, zu der sie ihre beiden Verführer getrieben haben, gerichtet.

2.4.2 Narration

2.4.2.1 Art und Modus der Narration

Der Modus des Erzählens ist in *Tess* wie in den anderen untersuchten Werken hauptsächlich narrativ und retrospektiv (Ingham 2003: 107; vgl. Page 2001: 171). Die Erzählinstanz nimmt ein auktorialer Er-Erzähler ein, der von außen auf das Geschehen in der fiktiven Welt blickt (Miller 1979: 10-11 in Lothe 1986: 160; Lothe 1986: 159). Er lässt zwar die Charaktere auch miteinander sprechen oder ihre Gefühle und Gedanken in Monologen äußern (Lothe 1986: 168), doch vermittelt er die Handlung fast immer mit erklärenden oder wertenden Kommentaren. Die Distanz zum Erzählten ist daher generell groß. Laut Lodge ist der Erzähler „a combination of skeptical philosopher, and local historian, topographer, antiquarian, mediating between his ‘folk’ – the agricultural community of Wessex – and his readers – the metropolitan ‘quality’“ (1979: 169)^{cxviii}. Als solcher inszeniert er sich aber auch als Vertreter der allgemeinen Wahrheit bzw. scheint er alles richtig einzuschätzen, und somit vertraut ihm der Leser.

Hardys Erzähler ist, wie in viktorianischen Romanen üblich, allwissend (Handley 1991: 83; Lothe 1986: 162, 168, Plietzsch 2004: 35). Er steht klar über den Dingen, weiß um den Gefühlszustand der Charaktere um die Gründe für ihr Verhalten und Handeln. Dieses Wissen vermittelt sie je nach Belieben an den Leser. Er kann mühelos Zeit und Raum überspringen und so ist es ihm ein Leichtes zuerst Tess zu beobachten, wie sie ihren Brief in Flintcomb-Ash verfasst (*Tess* 428-430), und wenig später nach Brasilien zu blicken, um festzustellen, dass der Brief aufgrund der komplizierten Postwege Angel erst dann erreicht, als Tess‘ Hoffnung schon am Schwinden ist (*Tess* 436-437).

Er nutzt seine Allwissenheit, auch Vergangenes und dessen Verbindung mit der Gegenwart darzustellen (z.B. *Tess* 91, 96-97, 475), oder um Vorausdeutungen zu machen. So werden z.B. der Tod des Vaters (*Tess* 22) oder Alecs Ermordung früh angedeutet (*Tess* 97) (vgl. King 1978: 100). Ebenso bereitet er den Leser, indem er jede verpasste Chance bedauert, die Tess' Schicksal in eine andere Richtung gelenkt hätte (z.B. "and she went her way without knowing that the greatest misfortune of her life was this feminine loss of courage at the last and critical moment" (*Tess* 384)^{cxix}) (vgl. Lothe 1986: 166), immer wieder auf den tragischen Ausgang der Geschichte vor.

Hin und wieder erlaubt er es sich, auch Elemente auszulassen. In manchen Fällen (z.B. für die Zeit nach Sorrows Tod oder der Trennung von Angel) ist diese Nachlässigkeit nicht weiter störend, aber die fehlende Berichterstattung über die wichtigsten Ereignisse, d.h. die Verführung, den Mord, die Hinrichtung, aber auch Tess' Beichte, wird eher bedauert (vgl. Ardis 1990: 73). Der Leser muss sich z.B. bei der Verführung (*Tess* 90-91) mit Andeutungen zufrieden geben (vgl. Handley 1991: 84). Dadurch entsteht auch die Unsicherheit darüber, ob es sich um eine Verführung oder Vergewaltigung handelt³⁴. Auch zur Hinrichtung erhält man nur ein paar wenige Hinweise, wie z.B. dass "[a] few minutes after the hour had struck, something moved slowly up the staff, and extended itself upon the breeze. It was a black flag" (*Tess* 508)^{cxx}. Laut Page (2001: 54) ist deren Verständnis zudem von der Erfahrung des Lesers abhängig ist³⁵. Ebenso werden jene enttäuscht, die sich vom Erzähler eine Rehabilitierung Tess', abschließende Erklärungen oder eine didaktische Note erwartet haben (Ingham 2003: 110-111).

Durch seine Koordination der Informationsweitergabe kriert der Erzähler aber schließlich auch Spannung. Er vermittelt dem Leser wesentlich mehr Überblick, als die einzelnen Charaktere ihn haben: Zu Beginn der letzten Phase, als man Angel bei seiner Suche nach Tess beobachtet, ahnt man im Gegensatz zu ihm, was sich in der Zwischenzeit zugetragen haben dürfte, da man Tess nur Seiten zuvor mit Alec verlassen hat. Umso quälender sind dann auch Angels Suche und seine Bitten (*Tess* 482-484) (vgl. Handley 1991: 43).

³⁴ Vgl. z.B. Bach (2006: 216) oder Davis (2010: 109). Die Problematik liegt darin, dass eine Vergewaltigung Tess brutal aufgezwungen worden wäre, während sie bei einer Verführung einen gewissen Grad an „Mitschuld“ aufgrund ihres fehlenden Widerstandes gehabt hätte (vgl. Brady 2005: 89; Hardwick 1986: 205). Die Auslegungen des Motives wird also davon abhängig sein, welche der beiden Varianten, für die in Folge Indizien geliefert werden, für den Leser glaubwürdiger ist.

³⁵ Der viktorianische Leser wusste vielleicht, dass Hinrichtungen um 8 Uhr morgens stattfanden (Page 2001: 54).

Abgesehen von seiner erzähltechnischen Funktion erfüllt der Erzähler auch seine erklärende und kommentierende Funktion. Vor allem wenn es darum geht, die Motivation oder Gründe für die Handlungen eines Charakters zu beschreiben, meldet er sich zu Wort, z.B. um Angels fehlendes Mitgefühl für Tess (*Tess* 308) oder sein plötzliches Agieren als Verführer (*Tess* 343-344) oder Bräuche wie den Maitanz zu erklären (*Tess* 10-11). Seine zahlreichen Kommentare und Erklärungen sind oft indirekt, denn mitunter wählt er dafür Bilder (z.B. um Tess' geistige Reife zu beschreiben (*Tess* 96)), Umschreibungen (z.B. wenn er Tess' große Brüste beschreibt (*Tess* 47-48)), oder macht versteckte Anspielungen (z.B. wenn er auf das Verhältnis zwischen Tess und Alec anspielt (*Tess* 97)).

Durch die Art mancher seiner Erklärungen und Kommentare bringt der Erzähler, obwohl er großteils versucht durch die Verwendung von Verallgemeinerungen (z.B. *Tess* 436) objektiv zu berichten, seine persönliche Sicht der Dinge mit ein, sodass ihn der Leser als Person mit klarer Denkweise wahrnimmt (vgl. Schwarz 1979: 19). Besonders seine Abneigung gegenüber der zunehmenden Modernisierung wird oft durch den verbitterten Tonfall deutlich, etwa wenn er beispielsweise die Dreschmaschine als „the red tyrant that the women had come to serve“ (*Tess* 414)^{cxxi}, beschreibt (vgl. Lothe 1986: 162; Ingham 2003: 110). Zudem agiert er immer wieder als Sprecher und Anwalt der Charaktere, wobei er besonders sein Mitleid und Verständnis für Tess klar macht (z.B. *Tess* 311, 437) und jene wie Angel (z.B. *Tess* 312, 338) kritisiert, die sich gegen sie verschulden. Durch die Verwendung des „wir“ (z.B. „our heroine“ (*Tess* 82, 383)) versucht er den Leser außerdem für seine Sichtweise zu erwärmen (vgl. Southerington 1971: 125).

2.4.2.2 Perspektive

Die vorwiegende Perspektive in *Tess* ist jene des Erzählers, d.h. er ist gleichzeitig die Person, die sieht und erzählt. Man nimmt also alle Ereignisse, die Gedanken, Gefühle und Wünsche der Figuren sowie deren Verhalten über weite Teile mit den Augen des Erzählers wahr (vgl. Lothe 1986: 159-161). Nur hin und wieder lässt er seine Charaktere Motivationen und Gefühle selbst beschreiben oder die Dinge aus ihrer Sicht wahrnehmen. Vereinzelt findet man dafür die Form der erlebten Rede (vgl. Lothe 1986: 165-166), wie beispielsweise in der Gartenszene, als Tess die Wirkung von Angels Musik auf sie beschreibt (*Tess* 158; vgl. Lodge 1979: 186; Moxham 2002: 194), über ihren Tod sinniert (*Tess* 125) oder ihre Schuld hinterfragt (*Tess* 323, 454-455).

Ebenfalls zu finden sind Beispiele für direkte innere Rede (z.B. Tess' Gedanken, nachdem sie von anderen beleidigt wurde (*Tess* 357, 384)). Doch meistens werden ihre Gedanken indirekt durch den Erzähler vermittelt, der sie dann zusätzlich mit seinen Kommentaren versieht (z.B. nachdem Angels Brüder Tess' Stiefel gefunden haben (*Tess* 383)).

Besonders in Hinblick auf Tess ist der Erzähler manchmal so stark als Mittler zu spüren, dass manche Kritiker³⁶ in ihm sogar einen weiteren Mann sehen, der Tess liebt und besitzen will. Einerseits spricht er ihr oft ihre Individualität ab, wenn er sie als Tier, Feldarbeiterin oder Eva beschreibt oder als die Essenz einer Frau stilisiert (vgl. Moxham 2002: 200). Andererseits poliert er immer wieder Tess' Ausdrucksweise auf und legt ihr Vokabular in den Mund, das sie als gewöhnliches Bauernmädchen (vor allem in äußerst emotionalen Situationen) nie und nimmer verwenden würde (Lothe 1986: 165, 167; vgl. Boumelha 1993: 47). Lodge (1979: 171) verweist beispielsweise auf eine Episode, in welcher der Erzähler stellvertretend für Tess ihre Gedanken (paradoxaerweise in erlebter Rede) formuliert: „She thought, without exactly wording the thought, how strange and godlike was a composer's power, who from the grave could lead through sequences of emotions, which he alone had felt at first, a girl like her“ (*Tess* 107)^{cxvii}. Ihr wird auf diese Weise nicht wirklich erlaubt zu sprechen.

Seine manchmal sehr ambivalente Stellung zu Tess ist außerdem verwirrend und trägt dazu bei, dass der Erzähler nicht immer als zuverlässig erscheint (vgl. Bach 2006: 179). So schwankt er ständig zwischen Lob und Kritik ihrer Person (z.B. *Tess* 111-112, 355 bzw. 323-324), ironischen und fatalistischen Einschätzungen ihres Schicksal (z.B. *Tess* 16 bzw. 48) oder Bedauern und Verteidigung von Tess' Fehltritt oder ihren Entscheidungen (z.B. *Tess* 91 bzw. 242).

Der Erzähler drückt also der ganzen Vermittlung deutlich seine Note auf, doch ist er in seiner eigenen Perspektive nicht statisch³⁷. Er weicht wiederholt, und manchmal sehr plötzlich, von seiner alles überblickenden Position zurück, konzentriert sich auf einzelne Charaktere oder Details oder zieht auch zeitweise seine Präsenz zurück und übernimmt die Perspektive einer seiner Figuren, sodass der Leser durch die scheinbare

³⁶ Unter anderem Boumelha (2005: 87) oder Hunter (1984: 181).

³⁷ Für eine Diskussion über Perspektivenwechsel z.B. in der Passage von Princes Tod siehe Pettit (1994: 178-179).

Unvermitteltheit mehr in die Geschichte gezogen wird (vgl. Hugman 1974: 55; Ingham 2003: 156; Lothe 1986: 161)³⁸.

Der Erzähler wählt hauptsächlich Tess' Wahrnehmung, um Ereignisse (z.B. *Tess* 35-37) oder ihre Gedanken und Gefühle (z.B. *Tess* 18) zu schildern (Southerington 1971: 128). Durch diese Fokussierung entwickelt der Leser Sympathie und ein sehr starkes Naheverhältnis zu Tess und ihren Gefühlen und Problemen (Pettit 1994: 179). Umso störender ist es, wenn der Erzähler sowohl in der Mordszene als auch im letzten Kapitel plötzlich den Zugang zu Tess' Gedanken und Gefühlen versperrt und so eine große Distanz zwischen ihr und dem Leser schafft, indem er den neutralen Tonfall eines Berichterstatters übernimmt (vgl. Page 2001: 18-19, 53).

Abgesehen von Tess erlaubt der Erzähler aber auch Angel persönliche Eindrücke zu schildern, beispielsweise seine verschiedenen Sichtweisen von Tess (*Tess* 300, 433-434) oder seine Eindrücke, als er die Molkerei nach seinem Besuch bei den Eltern betritt (*Tess* 217). Überdies lässt er gar Nebenfiguren, wie Mrs. Brooks, ihre Sicht der Dinge darlegen (Pettit 1994: 182-183). Durch diesen Wechsel in der Fokussierung beleuchtet er Ereignisse von verschiedensten Seiten (Lothe 1986: 168), sodass sich der Leser ein detailliertes Bild der Situationen und der Charaktere zusammensetzen kann. Zudem entfacht der Erzähler auf diese Weise auch Spannung (z.B. durch die Schilderung des Mordes aus Mrs. Brooks' Sicht (*Tess* 486-488; vgl. Pettit 1994: 183)) und fordert den Leser gleichzeitig zu aktiver Mitarbeit auf (vgl. Pettit 1994: 189).

Die kurzzeitige Übernahme der Perspektive von außenstehenden Personen nutzt der Erzähler letztendlich auch um aus verschiedenen Gründen eine Distanz zwischen dem Leser und dem Geschehen zu schaffen. Im Falle von Alecs Ermordung greift er zu diesem Mittel, da die genaue Beschreibung des Hergangs wohl die Sympathie für Tess, die er den ganzen Roman über im Leser wecken wollte, zerstört hätte (Page 2001: 18).

2.4.3 Figuren

Die Charakterisierung der Figuren in *Tess* erfolgt hauptsächlich narrativ. Der Erzähler informiert den Leser über das Aussehen, das Verhalten und das Handeln sowie über die

³⁸ Diese verschiedenen Perspektiven und raschen Perspektivenwechsel (vgl. Glendening 2007: 75; Musselwhite 2003: 111) erinnern an die Einstellungen einer Kamera. Es gibt Close-ups, wenn der Erzähler Tess' Mund oder ihr Gesicht beschreibt (*Tess* 217; vgl. Hugman 1974: 56), Long-shots beispielsweise bei Alecs Ankunft in Flintcomb-Ash (*Tess* 400-401; vgl. Hugman 1974: 55) die Vogelperspektive, wenn er auf die auf dem Feld arbeitende Tess blickt, oder Zoom-outs und Zoom-ins z.B. beim Maitanz (*Tess* 11-12).

Gedanken, Gefühle und Motivationen der einzelnen Charaktere; z.B. wenn er Izz' und Marians Entscheidung, Angel einen Brief zu schicken, beschreibt (*Tess* 465-466). Hin und wieder übergibt er das Wort den Figuren selbst und lässt sie sich so durch ihre Äußerungen oder auch Gedanken zusätzlich selbst charakterisieren. So kann man beispielsweise von Tess' Aussagen auf ihren Pessimismus (*Tess* 34), die Naivität und Einfachheit ihrer Mutter (*Tess* 21) oder den fehlenden Realismus ihres Vaters (*Tess* 442) schließen. Jedoch mischt der Erzähler sich selbst in diesen Situationen oft kommentierend und interpretierend ein; z.B. wenn er die Diskussion der Milchmägde über Angels Religiosität (*Tess* 182), oder Tess' Bedauern, Angel nicht früher getroffen zu haben (*Tess* 250-251), kommentiert.

Die Konstellation der Charaktere betont vor allem die Kontraste zwischen Gruppen (z.B. Stadt und Land, Arbeiter in Talbothays und Flintcomb-Ash, Frauen und Männer) oder einzelnen Personen (Alec und Angel, die Darch-Schwester und Izz und Marian). Sie sind alle wie ein Chor um Tess herum angeordnet: Die weiblichen Gestalten treten in den Rollen von Freundinnen oder Angreiferinnen auf, während die zwei sich kontrastierenden Verführer jeweils verschiedene Seiten in Tess ansprechen und sie immer wieder zwischen sich hin und her ziehen (Handley 1991: 47). Diese zwei unvereinbaren Seiten sind auch für den Liebeskonflikt verantwortlich.

Ein weiterer großer Erfolg Hardys ist seine komplexe und dreidimensionale Ausformung der Hauptcharaktere, die er durch eine genaue Darstellung ihres Aussehens, ihrer Charaktereigenschaften und ihres Innenlebens sowie ihrer plausiblen Entwicklung im Laufe der Geschichte erzielt. Die beiden Männer wirken zwar zeitweise wie Vertreter eines Typus – „the sensual Alec d'Urberville and the intellectual Angel Clare“ (Handley 1991: 47) –, doch räumt Handley (1991: 47) auch ein, dass Hardy ihnen im Laufe des Romans eine eigene Persönlichkeit gibt. Tess überzeugt währenddessen zweifellos als eigenständiger Charakter und auch die verschiedenen Rezeptionen von ihr, die sich im Roman finden, tragen zu ihrer Dreidimensionalität bei.

2.4.3.1 Tess, die Verführte

Tess' Schönheit und Attraktivität

Tess wird im Laufe ihres Lebens dreimal verführt und somit überraschen die viele Eigenschaften, die sie mit anderen verführten Mädchen teilt, kaum. Sie besitzt einerseits eine außergewöhnliche, verlockende Schönheit; besonders ihre großen, tiefgründigen

Augen (z.B. *Tess* 12, 114, 246, 411) oder ihr langes, schweres Haar werden betont (z.B. *Tess* 119, 217). Andererseits wird vor allem ihre sexuelle Attraktivität, die oft durch ihren verführerischen Mund angedeutet wird (*Tess* 192, 411), immer wieder hervorgehoben (z.B. *Tess* 217- 218; vgl. Wotton 1993: 34; Boumelha 1993: 50, 87).

Sowohl ihre Schönheit als auch ihre sexuellen Reize werden ihr jedoch zum Verhängnis, denn ihre jeweiligen Verführer deuten ihr Aussehen immer falsch: einmal als Zeichen ihrer sexuellen Reife und Verführbarkeit („what a crumby girl“ (*Tess* 49)^{cxixiii}), ein anderes Mal als Zeichen ihrer Jungfräulichkeit und Reinheit („a fresh and virginal daughter of Nature“ (*Tess* 155)^{cxixiv}). Tess sieht sich weder als das eine noch als das andere (Boumelha 1993: 51). Anfangs ist sie sich ihrer Schönheit sogar kaum bewusst, später verwünscht sie ihr Aussehen wegen des Leides, das es über sie gebracht hat (vgl. Boumelha 1993: 52). Im Gegensatz zu ihrer Mutter denkt sie auch nie daran, ihre Reize zu ihrem Vorteil einzusetzen (*Tess* 56), sondern verstümmelt sich sogar selbst, um unerwünschte Verehrer abzuschrecken (*Tess* 356; vgl. Boumelha 2005: 88).

Charaktereigenschaften und Gewohnheiten

Zu Tess' Außergewöhnlichkeit tragen ihre zahlreichen bewundernswerten Charakterzüge bei. Zu diesen zählen ihr Verantwortungsbewusstsein, ihre Wärme, Fürsorge und Sanftmut, die sich z.B. in ihrem Verhalten gegenüber ihrer Familie (z.B. *Tess* 20-22) oder ihrem Kinde (*Tess* 116-120) zeigen. Ihr guter Charakter wird überdies durch ihre Einstellung zur Arbeit unterstrichen (Hardwick 1986: 238). Sie ist produktiv, während ihre Antagonisten, wie Alec oder Angels Brüder, nichts schaffen (Williams 1974: 177; Williams M. und R. 1980: 39).

Tess zeigt auch Achtung und Mitgefühl für die Menschen und sogar die Tiere, die sie umgeben, und sie hat eine erstaunliche Fähigkeit zu lieben. Angel kann nie erahnen, wie groß ihre Zuneigung ist, oder weiß nichts von „its single-mindedness, its meekness; what long suffering it guaranteed, what honesty, what endurance, what good faith“ (*Tess* 271)^{cxixv}. Besonders am Anfang, als sie „was a mere vessel of emotion untinctured by experience“ (*Tess* 13)^{cxixvi}, wird ihr diese Emotionalität zusammen mit ihrer Unerfahrenheit jedoch zum Verhängnis (Reed 2004: 289). Später sind es oft ihre unüberlegten, intuitiven Entscheidungen, wie ihre überstürzte Flucht von Tantridge oder ihr Geständnis in der Hochzeitsnacht, die ihr mehr Schlechtes als Gutes bringen.

Weitere Qualitäten ihres Charakters, die sich negativ auf ihr Leben auswirken, sind einerseits ihre Treue zu Angel, die an eine blinde Akzeptanz seiner Grundsätze und Vorstellungen grenzt (z.B. *Tess* 323; vgl. Handley 1991: 35-36) und die sie innerlich zermürbt (z.B. *Tess* 351). Andererseits ist ihr Stolz dafür verantwortlich, dass sie z.B. trotz Müdigkeit die Fahrt nach Casterbridge auf sich nimmt (*Tess* 31-32) oder mit Alec vor der „whorage“ (*Tess* 83)^{cxvii} flüchtet. Sie macht ihre Situation auch aussichtsloser, indem sie die Bitte um finanzielle Hilfe an ihre Schwiegereltern viel zu lange aufschiebt (*Tess* 349, 376).

Eine weitere Ursache für ihr Unglück stellt ihr übersteigertes Schuldempfinden dar (vgl. Robinson 1980: 139-140). Handley spricht von Tess' „capacity for guilt“ (1991: 17)^{cxviii}, die nur zu oft ihre Entscheidungen und ihr Handeln beeinflusst und zudem noch von ihrer Mutter oder Alec ausgenutzt wird (vgl. Handley 1991: 18). So gerät sie erst in Alecs Fänge, weil sie es als ihre Pflicht sieht, Princes Tod, für den sie sich allein verantwortlich fühlt (*Tess* 36, 38), auszugleichen (vgl. Handley 1991: 24). Ähnlich negativ wirkt sich die Einschätzung ihrer Schande nach der Affäre mit Alec aus. Tess sieht sich selbst immer wieder als sündig und schuldig, obwohl ihr Fehltritt letztendlich nur auf konstruierten Moralvorstellungen basiert (z.B. *Tess* 108; vgl. Handley 1991: 25), und akzeptiert deswegen Angels Strafe.

Zum Teil sind auch Tess' Passivität und Willenlosigkeit, wenn sie sich z.B. von Alec mit Erdbeeren füttern und Rosen schmücken lässt (*Tess* 47), für ihr Unglück verantwortlich (vgl. Handley 1991: 19-20). Andere Kritiker³⁹ erwähnen wiederum die vielen Situationen, in denen sich Tess in einen oft verhängnisvollen Trancezustand zurückzieht (z.B. vor Princes Tod (*Tess* 34), vor ihrer Verführung (*Tess* 89), oder als Alecs Geliebte (*Tess* 484)). Ebenso fatal wirkt sich ihre langsame Reaktion in brenzligen Situationen aus, wie z.B. bei dem erneuten Treffen mit Alec (*Tess* 389).

Bis zu einem gewissen Grad ist dieses Verhalten durch ihren Fatalismus begründet. Da Tess ständig durch Anekdoten oder Andeutungen an ihre Affäre mit Alec erinnert wird (z.B. *Tess* 171-172, 222, 265) oder auf Überbleibsel der gefallenen D'Urbervilles trifft, empfindet sie ihre Vergangenheit und ihr Familienerbe⁴⁰ als schicksalsbestimmend (z.B. *Tess* 249-250). Die Überzeugung, ihr Unglück sei deshalb unausweichlich, hemmt ihre

³⁹ Z.B. Musselwhite (2003: 111) oder vgl. Boumelha (2005: 87), Brady (2005: 91) oder Silverman (1993: 139).

⁴⁰ Eine Idee, die sogar Angel nach ihrer Beichte aufgreift (*Tess* 297).

Entscheidungsfreiheit (z.B. als sie ihre Opferrolle einfach akzeptiert (*Tess* 423)) und hält sie davon ab, ihr Schicksal selbst in die Hand zu nehmen.

Tess' Familie, die äußeren Umstände und ihre persönlichen Wünsche

Weitere bestimmende Faktoren für Tess' Lebensweg und ihre Verführungen sind die gesellschaftlichen Umstände, ihr Umfeld und vor allem ihre Familie, an deren Schicksal ihr Fortbestand sowie ihre Unschuld gebunden sind (*Tess* 24; vgl. Handley 1991: 54; Williams 1974: 91).

Beide Elternteile bieten Tess keinen Schutz (Zangen 2004: 322): Sie sind unverantwortlich, nicht vorausplanend (z.B. *Tess* 442) und schlichtweg „waiters on Providence“ (*Tess* 41)^{cxix}, bei denen jede Sorge oder jedes Bedenken zu spät kommt (vgl. Handley 1991: 55). Im Vergleich zu ihnen ist Tess bodenständig und realistisch. Sie erkennt nämlich von Anfang an, dass die neu entdeckte Abstammung der Familie keine Vorteile bringen wird (*Tess* 39-40) und hat ein instinktiv ungutes Gefühl, wenn es darum geht, mit den angeblichen Verwandten Kontakt aufzunehmen (vgl. Zangen 2004: 322).

Dennoch fügt sie sich wiederholt dem Willen ihrer Eltern und aus Liebe zu ihrer Familie und insbesondere ihren Geschwistern ist sie bereit, sich selbst und ihre Wünsche aufzugeben und Alecs Drängen zweimal nachzugeben, um deren Lage zu verbessern (vgl. Williams 1974: 97; King 1978: 24). Allein durch ihre Klassenzugehörigkeit, die sie zwingt zu arbeiten, um sich selbst und ihre Familie zu unterstützen, ist Tess gefährdet verführt zu werden (Williams M. und R. 1980: 35; Zangen 2004: 322).

Schließlich sind es aber auch ihre eigene Unzufriedenheit mit ihren Lebensumständen (z.B. *Tess* 19) und ihr Wunsch nach einem besseren, selbstbestimmten, glücklichen Leben, die sie immer wieder verführbar machen und in Folge ins Unglück stürzen (vgl. Dolin 2009: 338). Als Tess beim Maitanz z.B. bemerkt, dass keiner der Dorfburschen „speak[s] so nicely as the young man had done“ (*Tess* 18)^{cxix}, wird ihr Wunsch nach mehr und die damit einhergehende Bereitschaft zur Mobilität geschürt. Tess jagt also der Erfüllung ihres Wunsches hinterher und versucht neue Richtlinien und Welten für sich zu entdecken (Othman 1992: 100). Einerseits ist dieser „invincible instinct towards self-delight“ (*Tess* 127)^{cxix} natürlich einer von Tess' wichtigsten Antrieben, andererseits beeinflusst der Wunsch nach dessen Befriedigung auch ihre

Entscheidungen. So schlägt sie z.B. Alocs Hilfe aus (*Tess* 98) oder schafft es nicht, Angel vor der Hochzeit von ihrer Vergangenheit zu erzählen (z.B. *Tess* 242, 244). Das Bedürfnis nach einem besseren Leben führt sie daher auch ins Verderben (vgl. Glendening 2007: 91).

Naivität, Erfahrung, Resignation und Verrücktheit: Tess' Entwicklung als Verführte

Zu Beginn ist Tess wie viele andere verführte Mädchen jung, unerfahren und naiv (*Tess* 13, 104), aber gleichzeitig neugierig auf Neues (vgl. Handley 1991: 17) Diese Kombination macht sie zu einer leichten Beute für den erfahrenen Verführer Alec (vgl. Williams 1974: 92). Sie verliert in dieser Beziehung zwar nicht ihr Herz (z.B. *Tess* 97, 104) und kann ihn deshalb einfach verlassen, doch die Erfahrung, die sie gemacht hat, haben sie mehr berührt, als sie zugibt. Einerseits sind ihre kindliche Unschuld und die heile Welt ihrer Mädchentage für immer dahin, denn das Kind zwingt Tess nun endgültig erwachsen zu werden; dadurch erklärt sich auch ihre Depression (vgl. Brooks 1974: 50; Handley 1991: 25). Andererseits gewinnt sie an körperlicher und geistiger Reife: „Symbols of reflectiveness passed into her face, and a note of tragedy at times into her voice. Her eyes grew larger and more eloquent. She became what would have been called a fine creature“ (*Tess* 125)^{cxxxii}.

Die daraus resultierende Art zu denken und das Leben zu hinterfragen weckt Angel Clares Interesse (z.B. *Tess* 160). Ihre Erfahrungen und ihre geistige Reife nützen Tess nun jedoch nichts, um diesen Verführer abzuwehren. Zwar spürt sie instinktiv, dass Angel, würde er ihre Vergangenheit kennen, sie nicht heiraten würde (*Tess* 225; vgl. Handley 1991: 29), aber in ihrem Unwissen um die Bedeutung viktorianischer Moralvorstellungen für Angel lässt sie sich von ihm „geistig“ verführen (Goetsch 1994: 271). Dieses Mal verliert sie auch ihr Herz.

Als dann das Gefürchtete tatsächlich eintritt, nimmt sie jedoch wie viele ihrer Leidensgenossinnen die Folgen schweigend an. Erst als die Situation immer unerträglicher wird, beginnt sie Angels Verhalten in einem neuen Licht zu sehen und zu hinterfragen. Dabei erkennt sie langsam, dass ihr Leiden, das sie in den Augen der Gesellschaft ertragen muss, zu einem großen Teil ungerechtfertigt ist: „Never in her life – she could swear it from the bottom of her soul – had she ever intended to do wrong; yet these hard judgments had come. Whatever her sins, they were not sins of intention,

but of inadvertence, and why should she have been punished so persistently?“ (*Tess* 455)^{cxxxiii}

Zwei Verführungen haben Tess die Wahrheit über Männer und die Gesellschaft erkennen lassen, aber sie haben auch ihren Glauben in das Gute gebrochen und ihren Lebenswillen zerstört. So nimmt sie alles Folgende teilnahmslos an. Die Konfrontation mit Angel ist jedoch zu viel für sie. Innerhalb weniger Momente kommen lang unterdrückte Gefühle ans Tageslicht, losgelassene Hoffnungen werden erfüllt und gleichzeitig zerbrochen. In ihrer Verwirrung und emotionalen Aufregung weiß sie nicht mehr, nach welchem Denkmodell oder welcher Moralvorstellung sie sich richten soll. Der Mord an Alec geschieht im Affekt, aber ist begründet in Tess' aufgewühlter Stimmung und ihrer Verwirrung in dieser Situation. Angestachelt durch Alecs Beleidigung Angels (*Tess* 492) greift sie zum Messer und bringt, einer eigenen Logik folgend, wieder Ordnung in ihr Leben:

I feared long ago [...] that I might do it some day for the trap he set for me in my simple youth, and his wrong to you through me. He has come between us and ruined us, and now he can never do it any more. I never loved him at all, Angel, as I loved you. [...] It came to me as a shining light that I should get you back that way. I could not bear the loss of you any longer (*Tess* 491-492)^{cxxxiv}.

Sie führt jene Situation herbei, von der Angel in ihrer Hochzeitsnacht gesprochen hatte (*Tess* 310; vgl. Ingham 2003: 173)⁴¹, und tatsächlich, „[u]nable to realize the gravity of her conduct she seemed at last content“ (*Tess* 492)^{cxxxv}. In der Einschätzung der Gesellschaft ist die Erklärung ihres Handelns jedoch eher ein Zeichen von Wahnsinn und ihre Tat ein Verbrechen.

Tess' Idealisierung und Individualität

Ein weiterer wichtiger Punkt, der in Tess' Verführungen eine Rolle spielt, ist, wie sich Charaktere selbst und andere sehen oder gesehen werden. Besonders Tess wird immer wieder in eine Rolle hineingedrängt oder als etwas idealisiert, das sie nicht ist (King 1978: 112; Freeman 2005: 76-77). Vor allem der Liebeskonflikt und das Scheitern ihrer Beziehungen lässt sich durch diese falschen Sichtweisen und ihre Versuche, jene zu berichtigen, erklären.

⁴¹ Manche Kritiker wie Handley (1991: 51) erklären Angel deshalb auch für mitschuldig an Alecs Ermordung, da Tess' Überzeugung, Alec sei ihr wahrer Ehemann, der zur Erfüllung der Ehe mit Angel getötet werden muss, ursprünglich von ihm stammt (vgl. Hugman 1974: 28-29).

Die zwei dominantesten Bilder von Tess sind Alocs „cottage girl“ (*Tess* 65) bzw. die „deserted wife“ (*Tess* 405) und Angels „essence of woman“ (*Tess* 167)^{cxxxvi} (vgl. Boumelha 1993: 57-58). Beide versuchen sie ungeachtet ihrer eigenen Persönlichkeit so zu stilisieren, dass sie zu deren jeweiligen Männlichkeits- bzw. Identitätsmodell⁴² passt (Reitz 1991: 288, 291; vgl. Musselwhite 2003: 98, 100). Tess lässt sich jedoch schwer in eine Kategorie einfügen, was unweigerlich zu Konflikten führt. Alec muss beispielsweise bald lernen, dass Tess eben „mighty sensitive for a cottage girl“ (*Tess* 65)^{cxxxvii/43} ist und sich nicht so leicht wie ihre Vorgängerinnen verführen lässt. Er ändert kaum seine Sichtweise (Reitz 1991: 290) und wird am Ende mit seinem Tod dafür bezahlen, dass er Tess zur Aufgabe ihres Willens und ihrer Persönlichkeit gebracht hat (vgl. Freeman 2005: 78).

Nichtsdestotrotz hat aber besonders Angels Idealisierung von Tess tragische Folgen (Freeman 2005: 78). Er liebt nämlich im Endeffekt ein Bild seiner eigenen Kreation, das Bild „of rustic innocence and virgin purity“ (Waldoff 1979: 143)^{cxxxviii}, und will sie gemäß seinen Vorstellungen sogar noch weiter perfektionieren (z.B. *Tess* 242). Seine Liebe ist im Grunde narzisstisch (Sumner 1981: 136; vgl. Othman 1992: 99), denn ihre eigentliche Persönlichkeit und ihr Verständnis der Welt amüsieren ihn nur (z.B. *Tess* 240; vgl. Goode 1993: 187). Tess selbst hat diese Romantisierung ihrer Person immer abgelehnt (*Tess* 167; vgl. Watt 1984: 151), denn sie weiß nur zu gut, dass dieses ländliche Idyll nicht existiert.

Umgekehrt idealisiert Tess aber auch mit ähnlich schlimmen Folgen ihren Angel. Für sie ist er zuerst „an intelligence rather than as a man“ (*Tess* 161)^{cxxxix} und besonders sein Pflichtgefühl und sein Anstand, die ihn so von Alec unterscheiden, gewinnen ihre Verehrung (*Tess* 246). Für sie wird er mit der Zeit gottgleich (vgl. *Tess* 493; Handley 1991: 33) und sie übernimmt daher auch seine Ansichten, ohne sie unbedingt zu verstehen oder zu hinterfragen (*Tess* 409; Goetsch 1994: 272). Handley schreibt hier von „Tess’s pathetic delusion“ (1991: 30)^{cxl/44}, die sie immer mehr ihr eigentliches Ich aufgeben (vgl. Moxham 2002: 205) und mehr als notwendig leiden lässt.

Im Großen und Ganzen kämpft Tess jedoch immer für ihre eigene Identität, die Anerkennung ihres „very self“ (*Tess* 293) und ihre Selbstbestimmung. Dies führt zu

⁴² Zur Zeit Hardys entstand laut Othman (1992: 17) ein verstärktes Individualitätsempfinden und damit kamen auch Probleme in der Beziehung zwischen Mann und Frau auf, da beide in den seltensten Fällen ihre Individualität behalten können.

⁴³ Vgl. auch Robinson (1980: 142).

⁴⁴ Vgl. auch Handley (1991: 97).

weiteren Konflikten (vgl. Bach 2006: 184, 220; Reitz 1991: 291). „Tess is different, and her difference is her fate“ (Dolin 2009: 340)^{cxli/45}, denn dadurch, dass sie sich weigert, vorhandene Rollenmuster zu übernehmen, steht sie immer und überall zwischen zwei Welten (vgl. Pettit 1994: 175). Niemand erkennt zudem ihre Individualität an. Viele Kritiker⁴⁶ meinen daher, dass Tess' Schicksal aus der Erfolglosigkeit ihres Bemühens, sich einzugliedern und einen Platz in der Gesellschaft für sich zu finden, erwächst und auch, dass sie letztendlich ihre Authentizitätsbestrebungen an den Galgen bringen.

2.4.3.2 Alec, der Verführer

Der typische Bösewicht und Verführer

Alec spielt den prototypischen Bösewicht⁴⁷, den unermüdlichen Verführer, der aus Rache ermordet wird. Er ist so in vieler Hinsicht eine Figur wie aus einem Schauerroman. Dies ist schon an seiner Ausdrucksweise („Well, my Beauty, what can I do for you?“ (*Tess* 44)^{cxlii}) und seinem Aussehen erkennbar (Waldoff 1979: 137): Er hat „an almost swarthy complexion, with full lips, badly moulded, though red and smooth, above which was a well-groomed black moustache with curled points [...]. Despite the touches of barbarism in his contours, there was a singular force in the gentleman's face, and in his bold rolling eye“ (*Tess* 44)^{cxliii}. Immer wieder wird er auch mit Feuer, Rauch, Nebel und Dunkelheit in Verbindung gebracht (z.B. *Tess* 44, 83, 464), sodass er auch mit dem Teufel assoziiert wird (Reitz 1991: 282). Gegenüber Tess spricht er diese Ähnlichkeit sogar einmal selbst an: „A jester might say this is just like Paradise. You are Eve, and I am the old Other One come to tempt you“ (*Tess* 445)^{cxliv/48}.

Den erfahrenen Verführer erkennt man aber nicht nur an seinem Auftreten, sondern ebenso typisch sind sowohl seine Beharrlichkeit, Tess für sich zu gewinnen, als auch seine Verführungsmethoden (Hardwick 1986: 235). Alec ist zwar kein Gutsherr, denn er hat den Titel nur gekauft (*Tess* 43-44). Aufgrund seiner gesellschaftlichen Stellung, Erfahrung und Ausbildung hat er aber gegenüber Tess eine eindeutige Machtstellung (Roy 2003: 278), die er zusammen mit seinem Reichtum beide Male nutzt, um die Gunst Tess' und ihrer Familie zu erkaufen und seinen Willen zu bekommen (Hardwick 1986: 235).

⁴⁵ Vgl. auch Page (2001: 95).

⁴⁶ U.a. Bach (2006: 221), Bayley (2005: 76), Glendening (2007: 89) und Sumner (1981: 144).

⁴⁷ Kritiker, die dies hervorheben, sind z.B. Handley (1991: 52), Moxham (2002: 202), Nemesvari (2002: 87) und Southerington (1971: 127).

⁴⁸ Vgl. auch Bullen (1986: 202) und Handley (1991: 53)

Beim zweiten Mal erkennt er zusätzlich ihre Schwächen, wie die Sorge um ihre Geschwister (*Tess* 446) oder ihren Stolz, der ihr verbietet, die Familie ihres Mannes um Hilfe zu bitten (*Tess* 454), und spricht Tess' heimliche Furcht an: „I was your master once! I will be your master again. If you are any man's wife you are mine!“ (*Tess* 423)^{cxlv/49} So inszeniert er sich erfolgreich als der einzige Ausweg, gewinnt sie schließlich zurück, nur um dann ihrer Rache zu unterliegen. „Nicht zuletzt weil er sich jeglicher Vergeltung enthoben wähnt, wird sein Tod als gerechte Strafe empfunden“ (Reitz 1991: 287).

Der Rollenspieler

Alecs tatsächlicher Charakter ist schwer zu erfassen, denn er liebt es, sich in immer verschiedenen (oft klischeehaften) Rollen zu inszenieren. Reitz meint sogar, er sei „weniger eine Person als vielmehr ein Rollenfach“ (1991: 282)⁵⁰. Als der Sohn eines Emporkömmlings und ohne die Notwendigkeit, sich über sein Leben Gedanken zu machen, hat Alec tatsächlich keine eigene Identität entwickelt⁵¹, und so kann er nach Belieben seine Rolle wechseln.

Sein Auftreten als Verführer und Bösewicht zeichnet sich dadurch aus, dass er seine Sexualität ausleben will und seine Identität über seinen sexuellen Erfolg definiert, anstatt dieses Verlangen zu sublimieren, wie es sich für Vertreter der Mittelklasse gehören würde (Nemesvari 2002: 90). Er ist laut Gregor somit auch ein Produkt des „nineteenth-century *laissez-faire* capitalism“ (2005: 102), der glaubt sich aufgrund seiner finanziellen Stärke alles leisten zu können. Tatsächlich wird jedoch sein Verhalten von seinen Untergebenen auch gebilligt, die ihm sogar Tess fast aktiv als neue Geliebte zuführen (Williams 1974: 93).

Tess' Persönlichkeit bedroht nun Alecs Männlichkeit, denn sie entzieht sich trotz ihrer körperlichen Hingabe seinem Bedürfnis, sie ganz zu besitzen (Nemesvari 2002: 91). Besonders klar wird Alecs Rollenverlust bei der Trennung, die von Tess ausgeht, während er noch von dem Wunsch getrieben ist, sie zur Gänze zu erobern (vgl. Nemesvari 2002: 93-94). Sobald er sie daher wiedertrifft, gibt er seine neue Identität als Prediger auf und unternimmt einen zweiten Versuch, sie für sich zu gewinnen. Seine Bekehrung ist letztlich also nur ein zeitweiser Rollenwechsel (Reitz 1991: 286) und

⁴⁹ Vgl. auch *Tess* (457).

⁵⁰ Vgl. auch Bach (2006: 207) und Handley (1991: 77).

⁵¹ Laut Reitz (1991: 285-286) hat er in dieser Hinsicht tatsächlich ein Problem, denn er ist weder ein Adeliger noch ein Kaufmann wie sein Vater.

tatsächlich wird schnell klar, dass „[i]t was less a reform than a transfiguration“ (*Tess* 389) und „[t]he inferior man was quiet in him now; but it was surely not extracted, nor even entirely subdued“ (*Tess* 395)^{cxlvi}. Er macht jedoch Tess für seinen neuerlichen Wandel verantwortlich (*Tess* 411, 420).

Doch ein Liebender?

Die Meinungen gehen auseinander, ob Alec eben nur ein Typus ist oder doch eine Figur mit individuellen Charaktereigenschaften. Moxham (2002: 202) meint beispielsweise, dass Alec zu einem gewissen Grad der typische schlechte Verführer sein muss, sonst funktioniere Tess' Charakterisierung als Opfer nicht und sie bekäme auch nicht die Sympathie für ihr Leiden, die der Erzähler für sie verlangt.

Tatsächlich aber ist Alec bei genauerem Hinsehen mehr als nur eine stereotype Figur. Im Gegensatz zu anderen Verführern weiß er um seinen schlechten Charakter (*Tess* 98) und er empfindet neben Verlangen auch wahre Gefühle für Tess, laut Claridge (1993: 74) sogar Liebe. Aus diesem Grund gibt er ihr seinen Mantel (*Tess* 89), reitet ihr nach und sichert ihr Unterstützung im Falle einer Schwangerschaft zu (*Tess* 98), will sie heiraten (*Tess* 402), ärgert sich über ihre Behandlung in Flintcomb-Ash (*Tess* 406) und hilft Tess und ihrer Familie im Grunde mehr, als Angel es jemals in Erwägung zieht (Claridge 1993: 73-74; Southerington 1971: 127; vgl. Handley 1991: 53). Wie Claridge (1993: 74) einlenkt, sehen jedoch weder der Leser noch Tess diese guten Seiten in Alec. Tess lässt ihm somit fast keine andere Wahl, als den Verführer zu spielen.

2.4.3.3 Angel, der Verführer

Angels Identitätskonflikt: Visionär oder Traditionalist?

Für Casagrande (1994: 28)⁵² ist Angel eine wenig ausgeformte Figur. Bei genauerem Hinsehen erweist er sich jedoch als ein komplexerer Charakter, der seine Persönlichkeit erst im Laufe des Romans entwickelt. Im zweiten Kapitel ist er noch im Anfangsstadium seiner Identitätsfindung, wie sein Aussehen zeigt, das „would hardly have been sufficient to characterize him; there was an uncribbed, uncabined aspect in his eyes and attire, implying that he had hardly as yet found the entrance to his professional groove“ (*Tess* 14)^{cxlvii}. Angel ist aber im Gegensatz zu seinen Brüdern kein typischer „middle-class prig“ (Williams 1974: 178)^{cxlviii}. Er lehnt nicht nur deren

⁵² Vgl. auch Nemesvari (2002: 95).

Denkweisen ab, sondern auch die alten Werte und Regeln seines Vaters⁵³. Durch seine Teilnahme am Maitanz (*Tess* 15) wird bereits klar, dass er versucht die Klassengrenzen zu überschreiten bzw. zu ignorieren (vgl. Ebbatson 2009: 165).

Ohne feste Überzeugung erscheint er jedoch als ziellos, und dementsprechend schwierig gestaltet sich seine Suche nach einer Identität und einem Platz innerhalb der Gesellschaft. Im Grunde ist er nämlich unsicher und tendiert dazu, zwischen den alten und neuen Ansichten und Wertmodellen ständig hin und her zu schwanken (Wotton 1993: 35). Seine innere Unsicherheit zeigt sich immer wieder in seinem Hadern mit sich selbst (Sumner 1981: 130-131) oder für Handley (1991: 50), auch in seiner Eile Tess zu heiraten.

Auf seiner Identitätssuche rutscht also Angel ebenfalls von Rolle zu Rolle und die Leidtragende ist auch in diesem Fall Tess. Als sie ihn in der Molkerei wiedertrifft, erprobt er gerade sein Identitätsmodell des „gentleman farmer“ (Reitz 1991: 289)^{cxlix}, der sich nicht zu gut ist, um zusammen mit dem einfachen Volk zu arbeiten und in Eintracht und Harmonie mit der Natur lebt. Als solcher besitzt er einerseits noch die Tugenden der Mittelklasse und nützt somit die Verliebtheit der Milchmägde nicht aus (*Tess* 180). Andererseits hat er aber durch seine finanzielle Unabhängigkeit und Bildung immer eine andere Stellung und Machtposition innerhalb der Molkerei, die sich auch in der Beziehung zu Tess deutlich macht. Er fühlt sich ihr geistig und materiell überlegen, behandelt sie wie ein Kind (*Tess* 244; vgl. Sumner 1981: 136) und mit seinem doch klischeehaften Verständnis der Landbevölkerung (*Tess* 152) und seiner Idealisierung von Tess, erniedrigt er sie immer wieder und erkennt ihre einzigartige Persönlichkeit nicht an (Pettit 1994: 175; Robinson 1980: 140). Gerade seine Worte nach Tess' Geständnis: „the woman I have been loving is not you [...] [but] [a]nother woman in your shape“ (*Tess* 293)^{cl} zeigen, dass er sie nie so gesehen hat, wie sie wirklich ist (Williams 1974: 94-95).

In seiner Idealisierung Tess' und des Landlebens schimmert „a romantic readiness which hopes for a new world“ (Watt 1984: 150)^{cli} durch. Er, der seinen Glauben und seine Stellung in der Gesellschaft aufgegeben hat, versucht eine neue Lebensphilosophie zu gestalten, sehnt sich aber gleichzeitig nach dem einstigen Frieden und der Geborgenheit, die er glaubt auf dem Land wiederfinden zu können (Dolin 2009:

⁵³ Vielsagend ist die Szene, in der er seinem Vater entgegnet, dass seine Ausbildung „may be used for the honour and glory of man“ (*Tess* 150). Dies zeigt seinen Wunsch nach neuen Richtlinien und Werten sowie nach Unabhängigkeit und Freiheit des Geistes, die er als Landwirt zu erlangen hofft.

339; Goetsch 1994: 257; Watt 1984: 150; vgl. Othman 1992: 73). Tess verkörpert für ihn diese Unberührtheit der Natur und die ländliche Unschuld (Boumelha 1993: 50; Pite 2009: 135), die noch nicht mit der modernen Zivilisation in Kontakt gekommen ist. So greift Angel im Kern nur die alten Ideale der Romantiker auf und hält an dieser Idee vom Idyll fest, obwohl er zu einem gewissen Grad das reale Leben am Land kennenlernt hat.

Die Verstoßung von Tess hängt größtenteils mit seiner Weigerung zusammen, diese romantische Idee ländlicher Unberührtheit und Idylle aufzugeben und doch die harte Realität und Tess' wahre Identität zu erkennen (vgl. Ardis 1990: 76; Hugman 1974: 30; Lodge 1979: 184). Durch die Zerstörung dieser Illusion bleibt ihm schließlich auch eine Bestätigung der von ihm kreierten Rolle des „gentleman farmers“ versagt. Anstatt seine Ansichten zu ändern, hält er lieber weiter an jenen alten Klischees fest und wirft Tess vor, sie alleine würde dagegen verstoßen: „I thought – any man would have thought – that by giving up all ambition to win a wife with social standing, with fortune, with knowledge of the world, I should secure rustic innocence as surely as I should secure pink cheeks“ (*Tess* 304)^{clii}.

Angel scheitert in seinem Versuch eine Nische zwischen dem konservativen, religiösen Umfeld, aus dem er kommt, und seinen modernen Ideen zu finden und eine eigenständige Identität und einen Platz in der Gesellschaft für sich zu definieren (Bach 2006: 207). In dieser Unfähigkeit liegt laut Watt (1984: 152) seine und Tess' Tragödie, aber auch das Problem der Zeit und der Gesellschaft, in der er sich bewegt. Anhand von Angel zeigt Hardy „how difficult it is to move against the social current, and to reconcile theory and practice. New thought is so very hard to turn into action“ (Watt 1984: 155)^{cliii}. Denn nicht nur die Gesellschaft wehrt sich gegen die Ansichten der Jungen, sondern auch etwas in ihnen selbst; sie können ihre Erziehung, die Werte oder Vorurteile nicht einfach aus ihrer Persönlichkeit streichen (Watt 1984: 152). So hängt über Tess' und Angels vielversprechender, standesübergreifender Liebe „the shade of his [Angel's] own limitations. With all his attempted independence of judgment this advanced and well-meaning young man, a sample product of the last five-and-twenty years, was yet the slave to custom and conventionality when surprised back into his early teachings“ (*Tess* 33)^{cliv}.

Der geistige Verführer zwischen Verstand und Gefühl

Angel ist auch ein Verführer, der in manchen seiner Handlungen sogar Alec widerspiegelt (Musselwhite 2003: 128). Beide verfolgen Tess solange, bis sie der Verführung/Heirat zustimmt, nützen ihre bessere soziale Stellung aus, um sie unter Druck zu setzen (Alec verweist auf ihre arme Familie, Angel auf die drohende Arbeitslosigkeit), agieren autoritär (Alecs Befehle werden in Angels autoritären Entscheidungen über die Bekanntgabe der Hochzeit oder den Ort für die Flitterwochen gespiegelt (Handley 1991: 31-32)) und beide stürzen sie wiederholt in die Verzweiflung, indem sie Tess verlassen und wieder zurückkommen (Ingham 2003: 176).

In vielerlei Hinsicht repräsentiert Angel aber nicht das typische Rollenmodell. Er benötigt in erster Linie nicht Tess' körperliche Hingabe (vgl. Waldoff 1979: 147), sondern verlangt von ihr eine Bestätigung seines Bildes der reinen Tochter der Natur und der Frau ohne sexuelle Bedürfnisse, das seine wacklige Identität nicht in Frage stellt (vgl. Nemesvari 2002: 97-98). Mit dieser Sichtweise scheint er zwar nach einer geistigen, tieferen Bindung zu streben, doch im Endeffekt hat er auf seine idealisierende Art doch nur das Bedürfnis, sie zu besitzen (Nemesvari 2002: 87).

Angels fehlende Körperlichkeit wird schon in seiner Beschreibung durch die Milchmägde erwähnt: „He is a pa'son's son, and is too much taken up wi' his own thoughts to notice girls“ (*Tess* 146)^{clv}. Als ein Mann des Geistes bemüht er sich seinen Trieben die Vernunft gegenüberzustellen und versucht dann auch die ihm unerklärbare Faszination und Leidenschaft, die er für Tess empfindet, zu sublimieren (vgl. Handley 1991: 50). Tatsächlich empfindet Angel seine Leidenschaft zu Tess als Bedrohung, denn sein Verstand verliert angesichts dieser starken Gefühle die Kontrolle über seine Entscheidungen, was zu seiner inneren Zerissenheit führt (vgl. Nemesvari 2002: 97, 99; Sumner 1981: 132). Deshalb bemüht er sich Tess eben ohne Verlangen als Abstraktion und Ideal zu lieben (vgl. Waldoff 1979: 150).

In Anbetracht der Enttäuschung, die er durchlebt, als sein mühsam konstruiertes Bild von ländlicher Unschuld schließlich zerbricht, schafft er es auch nicht, seine Ideale schnell genug gehen zu lassen oder die wahre Tess zu akzeptieren. Ihm bleibt nur der Rückzug in alte Denkmuster. Spätestens hier zeigt sich, wie unsicher Angels Lebensgrundsätze waren, denn, einmal auf die Probe gestellt, fällt er unvermittelt in die sichere Sphäre der viktorianischen Doppelmoral zurück (Page 2001: 152; Watt 1984:

152). Sein Versagen, diese Ideale wirklich einzuhalten, ist dadurch umso tragischer (Williams 1974: 179). Er beginnt ausschließlich rational zu handeln (vgl. *Tess* 310; Sumner 1981: 138), vergisst jede Humanität und unterdrückt die Liebe, die er doch für Tess empfindet (*Tess* 308).

Auch der Erzähler unterstreicht, selbst wenn er Angel von seiner schlechten Seite zeigt, dass „[i]t was for herself that he loved Tess; her soul, her heart, her substance“ (*Tess* 211)^{clvi/54}. Die Zerrissenheit Angels und seine wahren Gefühle kommen in der Schlafwandelszene zum Vorschein (vgl. Howe 2005: 65; Sumner 1981: 134), in der er Tess als tot betrauert (*Tess* 316-318)⁵⁵.

Angels (ungelegener) Wandel

Im Grunde ist Angel jung und unerfahren, er muss erst das Elend in den brasilianischen Kolonien erleben, um zu seiner Menschlichkeit und Liebe zurückzufinden und um die Realität und die Falschheit gesellschaftlicher Normen und Moralvorstellungen zu erkennen (*Tess* 433; Hugman 1974: 30). Diese neue Erkenntnis führt auch zu einer Neueinschätzung von Tess, deren Wert er nicht mehr an ihren vergangenen Fehlern sondern gegenwärtigen Charakterqualitäten misst (z.B. *Tess* 435). Sobald er seine alten Zweifel abgelegt und sich für seine Liebe entschieden hat, kann der gewandelte Angel sogar über Alecs Ermordung hinwegblicken (Sumner 1981: 140; vgl. Handley 1991: 52): „Tenderness was absolutely dominant in Clare at last“ (*Tess* 493)^{clvii}.

“His real goodness [however] takes to much time to surface, though his moral awareness and self-questioning (and self-suffering) show his innate movement towards the positive enlightenment“ (Handley 1991: 52)^{clviii/56}. Er kommt gerade um ein wenig zu spät zurück und deshalb sieht beispielsweise Zangen (2004: 325) Angel trotz seines positiven Charakters auch als mitschuldig an Tess' Leiden, Mord und folgender Hinrichtung.

⁵⁴ Vgl. auch *Tess* (324).

⁵⁵ Seine „Bestattung“ Tess' (*Tess* 318) zeugt von seinem Bedauern und seiner Trauer um den Verlust des Idealbildes (Brooks 1974: 53) und davon, dass er die reale Tess noch nicht akzeptieren kann und will (Sumner 1981: 134-135); Die Episode spiegelt aber auch Tess' Wünsche in dieser Situation wider (Handley 1991: 36, vgl. auch 72; Ardis 1990: 77).

⁵⁶ Vgl. Robinson (1980: 143).

2.4.4 Setting

Hardy kreierte für seine Romane ein teilweise fiktionales Universum namens „Wessex“⁵⁷ (Williams 1974: 103). Da er sich bei der Beschreibung seiner Szenen und Landschaften zahlreicher Details bedient, erscheint das Setting unglaublich real (vgl. Ingham 2003: 102-103).

In *Tess* dient der Schauplatz natürlich als Aktionsraum, viel wichtiger ist jedoch seine Untermalung und Strukturierung der Handlung. Die Wechsel vom traditionellen Marlott zum idyllischen Talbothays und höllengleichen Flintcomb-Ash initiieren beispielsweise immer neue Phasen in Tess' Abstieg. Bullen sieht auch „analogies between the physical properties of a landscape and the human drama enacted within it“ (1986: 196)^{clix}. In seiner Gegenüberstellung von Schauplätzen knüpft Hardy außerdem an die Stadt-Land-Opposition an, und besonders für die Gestaltung der ländlichen Bereiche greift er auch auf das Motiv von Arkadien zurück.

Das Setting spielt ebenso eine wichtige Rolle in der Charakterisierung der Figuren (Handley 1991: 64). Einerseits dient er oft als Spiegel für ihre Stimmung und Entwicklung (vgl. Dolin 2009: 330; Plietzsch 2004: 37). Flintcomb-Ash, dieser „starve-acre place“ (*Tess* 363) spiegelt z.B. eindeutig Tess' Zustand, ihre Hoffnungslosigkeit, Trauer und Todessehnsucht zu dieser Zeit wider (Brooks 1974: 54; Handley 1991: 111-112). Andererseits sind laut Hugman für Hardy Menschen gar „integral parts of the natural scene“ (1974: 44)^{clix} und tatsächlich werden immer wieder die Beziehung und gegenseitige Einflussnahme zwischen Natur und Mensch betont. Viele Kritiker⁵⁸ heben hervor, wie die Etappen von Tess' Lebensweg sowie ihre Erfahrungen und Gefühle mit bestimmten Orten oder Jahreszeiten harmonieren: Sie erfährt Liebe und Verführung im Frühling und Sommer im blühenden Talbothays, im Winter wird sie verlassen und stößt in Flintcomb-Ash an ihre Grenzen, kann aber im Frühling mit Angel noch einmal eine Phase des Glücks durchleben, bis sie die Welt für immer verlässt.

In vielen Fällen hat der Schauplatz auch eine die Handlung erklärende Funktion. Immer wieder werden die Landschaften als gewaltig, überwältigend beschrieben, in denen die Charaktere ganz klein, unbedeutend und hilflos gegenüber den kosmischen Kräften

⁵⁷ Wessex war die Bezeichnung für eines der antiken angelsächsischen Königreiche Großbritanniens (vgl. Ingham 2003: 98; Page 2001: 164). Hardy siedelt seine Romane ungefähr in diesem Gebiet an und vermischt beispielsweise erfundene Ortsnamen mit existierenden (Ingham 2003: 99, 102).

⁵⁸ Siehe z.B. Handley (1991: 64), King (1978: 114-115), Robinson (1980: 136-137), Southerington (1971: 129) oder Watt (1984: 159).

auftreten (Bullen 1986: 192). Die Natur ist Lebensspender und Lebensnehmer in einem. Nur zu oft zeigt sie sich grausam und unberührt von menschlichen Schicksalsschlägen (Glendening 2007: 75; Goetsch 1994: 255).

2.4.4.1 Merkmale der Stadt und des Landes

Die Opposition zwischen Land und Natur auf der einen Seite und Stadt und Zivilisation auf der anderen Seite spielen in Hardys Roman eine wichtige Rolle, wobei seine Sympathie zweifellos beim traditionellen, naturverbundenen Landleben und nicht bei den kultivierten und industrialisierten Städten liegt (Glendening 2007: 81).

Hardy empfindet die Stadt mit ihren Sitten und Regeln als künstlich, da sie sich fernab der Natur bewegt. Er behandelt deshalb alles Städtische (d.h. Bildung, Moral, Gesetze und Werte) oder Moderne (z.B. Maschinen) als minderwertig im Vergleich zu den elementaren und naturnahen Traditionen der Landbevölkerung (Hugman 1974: 35-37). Figuren, wie z.B. Alec, Angel oder die Clares, die in Kontakt mit dem modernen, städtischen Leben stehen, sind durch Schwäche, Heuchelei, fehlende Menschlichkeit, Hochmut oder Oberflächlichkeit gekennzeichnet. Besonders Tess bekommt ihr fehlendes Verständnis und ihre Vorurteile zu spüren (vgl. Glendening 2007: 82; Hugman 1974: 39). Im Gegensatz zu ihr sind sie nicht mehr rein, sondern wurden durch ihre Erziehung und Ausbildung, d.h. ihre Zivilisierung, korrupt.

Im Gegensatz dazu haben Hardys ländliche Schauplätze durchaus arkadische Züge. Die dortige Gesellschaft ist zwar ärmer und weniger gebildet, doch kennt man noch ein Gemeinschaftsgefühl, Mitleid und gegenseitige Hilfe. Somit ist es verständlich, wenn Angel sich danach sehnt, die Zivilisation hinter sich zu lassen, um in dieses für ihn verlorene Paradies zurückzukehren.

Besonders Marlott (*Tess* 9) und Talbothays (*Tess* 133, 216), die beide noch unberührt von der sich ausdehnenden Industrialisierung sind, können als Idylle bezeichnet werden. In ihrem Heimatort verbringt Tess ihre Nachmittage singend und tanzend im Freien und nimmt an den immer noch praktizierten alten Riten, wie dem Maitanz, teil. Williams bestätigt, dass „she seems to embody the traditional, Arcadian view of the countryside“ (1974: 91)^{clxi}. In Talbothays, wo die Tage auch durch gemeinsames Melken, Singen und Geschichten erzählen ausgefüllt sind (vgl. Goetsch 1994: 269), herrscht ein ähnlich idyllisches Landleben (Hardwick 1986: 238; Williams 1974: 175). Selbst der alte Aberglaube ist in beiden Orten intakt (vgl. Goetsch 1994: 269): So befragt Tess‘ Mutter

regelmäßig ein Buch namens „Compleat Fortune-Teller“ (*Tess* 23) oder Tess deutet den Stich durch den Rosendorn als „an ill omen“ (*Tess* 50). Die Cricks schließen wiederum von der nicht zu Butter gerinnenden Milch auf eine Liebesaffäre im Haus (*Tess* 170-171) oder fürchten das Schlimmste, als der Hahn Clare nach der Hochzeit direkt ins Gesicht kräht (*Tess* 274-275).

Hardy ist und ist dennoch nicht der Sentimentalist in Bezug auf das Landleben, als den ihn seine Leser oft sehen wollen (Pite 2009: 134). Er „disrupts pastoral assumptions“ (Pite 2009: 144)^{clxii}. Lodge (1979: 172) sieht beispielsweise in der von Hardy immer wieder porträtierten zerstörerischen oder herzlosen Seite der Natur einen Bruch mit der romantischen Vorstellung vom ländlichen Paradies. Dass das Idyll trügt, erkennt man auch daran, dass Hardy jedes Mal einerseits von der Härte, dem Leid und den dunklen Seiten des Landlebens berichtet. In Marlott kehrt Tess z.B. in ein trostloses Haus zurück (*Tess* 19), wo man sich, um der Armut und den Sorgen zu entgehen, regelmäßig dem Alkohol hingibt (*Tess* 23). Andererseits zeigt er im Verlauf der Handlung, wie jene paradiesischen Orte und Gemeinschaften durch die sich ausdehnende Modernisierung langsam rar werden. Selbst Talbothays ist nur noch eine isolierte Insel innerhalb der fortschreitenden Industrialisierung (*Tess* 239; vgl. Plietzsch 2004: 54).

Mit der Ankunft von städtischen Charakteren in ihrer Welt (z.B. Alec und Angel) werden der Landbevölkerung auch die gesellschaftlichen Regeln und Gepflogenheiten der angeblich zivilisierteren städtischen Gesellschaft aufgezwungen. Dies zerstört langsam ihre Natürlichkeit und den idyllischen Charakter des Landes (vgl. Handley 1991: 95). Orte, wo dies bereits geschehen ist, sind Tantridge und Flintcomb-Ash.

Bei Tantridge handelt es sich um ein korruptes und feindseliges Umfeld, das sich durch raue, grobe Frauen anstelle der jungfräulichen, arkadischen Töchter der Natur und durch nächtliche, orgiastische Tänze und einen ausgiebigen Alkoholkonsum auszeichnet (Williams 1974: 92). Tess fühlt sich in dieser Gesellschaft verständlicherweise nicht wohl und flüchtet lieber mit Alec in den abgeschiedenen mystischen Wald⁵⁹ des „Chase“, wo sie auch verführt wird. Ähnlich verheerend sind ihre Erfahrungen in Flintcomb-Ash. Es handelt sich hier um eine wahrliche Hölle auf Erden, ohne

⁵⁹ Die Beschreibung der Ereignisse jener Nacht wurde sogar zuerst unabhängig und unter dem Titel „*Saturday Night in Arcady*“ (Williams 1974: 93) publiziert. Die Ironie, die jedoch mit diesem Titel einhergeht, zeigt, wie weit Hardy von dem Stereotyp des Naturidylls abrückt (Williams 1974: 93). Anders als bei Shakespeare, an den die Wahl dieses Schauplatzes auch anknüpft, beschreibt Hardy nicht das freie, sorglose und naturverbundene Leben. Die Erfahrungen, die Tess nämlich dort sammelt, bringen ihr keine Heilung, sondern verstoßen sie aus dem Paradies und ziehen sie ins Verderben. Für eine ähnliche, aber doch anderwertige Deutung siehe Johnson (2005: 104).

Solidarität und Liebe und voll von harter, erniedrigender Arbeit (vgl. Williams 1974: 176). Zudem hat die Industrialisierung hier den landwirtschaftlichen Betrieb zu einer Art Fabrik gewandelt und die Arbeiter zu Sklaven der Maschinen erniedrigt (*Tess* 414; Hardwick 1986: 238; Williams 1974: 177).

2.4.4.2 *Zwischen Land und Stadt*

Die Bewegungen der Charaktere zwischen diesen zwei so entgegengesetzten, aber langsam verschwimmenden Welten treibt die Handlung voran und durch das Aufeinandertreffen der unterschiedlichen Vorstellungen, Normen und Regeln entsteht auch der Großteil der Konflikte.

Tess fungiert als die Vertreterin der Landbevölkerung, wobei sie zu Beginn in vielerlei Hinsicht noch jener unschuldigen Tochter der Natur⁶⁰ entspricht, als die sie Angel später stilisieren wird. Doch ihre Abstammung und noch mehr ihre höhere Bildung und die daraus resultierenden Ambitionen distanzieren sie bereits von ihrem Umfeld. So „gelangt sie in eine Zwischenstellung zwischen Land und Stadt, Unterschicht und Mittelschicht“ (Goetsch 1994: 274) und in Folge kommt sie immer wieder (oft auf schmerzhaft Weise) mit der städtischen Welt in Kontakt.

Es beginnt in Tantridge, wo sie ihre Unschuld und Unbeschwertheit verliert und deshalb auch nicht mehr in ihr altes, idyllisches Leben in Marlott zurückkehren kann. Sie selbst fühlt sich als Fremdkörper in der sie umgebenden Landschaft (*Tess* 108) und ist von nun an gezwungen zwischen den städtischen und ländlichen Bereichen hin und her zu wandern.

In Talbothays findet Tess für kurze Zeit einen Teil des idyllischen, ländlichen Paradieses wieder (vgl. Brooks 1974: 52): „Tess had never in her recent life been so happy as she was now, possibly never would be so happy again. She was [...] physically and mentally suited among these new surroundings“ (*Tess* 165)^{clxiii/61}. Tatsächlich ist dieser Ort eine Art Insel der Seligen, denn er ist frei von den Regeln der kultivierten Zivilisation und wird stattdessen von Trieben, Leidenschaft, Impulsen und spontanen, unbedachten Entscheidungen regiert (vgl. Watt 1984: 160). Sowohl Vertreter des städtischen Lebens (Angel) als auch des ländlichen Milieus (die Milchmägde) und

⁶⁰ Lodge (1979: 173) zählt eine ganze Liste von Zitaten auf, in denen Tess' Aussehen mit Referenzen zu Pflanzen oder ihr Verhalten wie das von Tieren beschrieben wird. Sie scheint dadurch tatsächlich mit der Natur in Verbindung zu stehen.

⁶¹ Vgl. auch Handley (1991: 109).

eben Tess können sich dort integrieren. In einer solchen Atmosphäre der Eintracht und Fruchtbarkeit ist auch die Beziehung zwischen Angel und Tess letztlich nicht zu verhindern (Handley 1991: 108; Watt 1984: 161): „All the while they were converging, under an irresistible law, as surely as two streams in one vale“ (*Tess* 165)^{clxiv}.

Aber auch dieses Paradies ist nicht von Dauer und beide müssen wieder mit der Realität und der modernen Welt in Verbindung treten (vgl. Page 2001: 113). Tess lernt, dass ihre Vergangenheit in der viktorianischen Gesellschaft niemals vergessen werden kann. Angel ist schockiert herauszufinden, dass das pastorale Milieu sehr wohl von den Lasten der Gesellschaft durchzogen ist (vgl. Williams 1974: 96). „Insgesamt ist Talbothays ein Ort, der Illusionen weckt und zerstört“ (Goetsch 1994: 270).

Angel und Tess können sich nach dieser Erfahrung nicht mehr in ihre alten Welten eingliedern, die sie ihrer Liebe wegen willentlich hinter sich gelassen haben, und beide landen an Orten, die ihnen fremd und feindlich erscheinen: Angel erlebt Leid und Krankheit in Brasilien und Tess arbeitet sich im trostlosen, industriellen Flintcomb-Ash fast bis zur geistigen und körperlichen Zermürbung.

Alec hebt sie wieder in die städtische Sphäre, aber Tess ist an den ständigen Grenzüberschreitungen zwischen Stadt und Land zerbrochen, die sie „transformed from the apparently idyllic figure of a milkmaid which attracted Angel’s sentimental regard into a wage-labourer of the least romantic kind. Her only way of escaping from this life is to become something even less romantic, a kept woman“ (Williams 1974: 121)^{clxv}. Im noblen Sandbourne ist Tess noch weniger zuhause, als sie es in Flintcomb-Ash war (Page 2001: 19) und als eine Frau „dressed now in the walking costume of a well-to-do young lady“ (*Tess* 487)^{clxvi} ist sie eindeutig nicht mehr sie selbst (vgl. Robinson 1980: 136).

Mit Angel gelingt es ihr, diesem Ort zu entfliehen, um noch einmal ihr Glück in der Abgeschiedenheit eines leerstehenden Hauses zu finden. Dort, an diesem weder ländlichen noch städtischen Ort erschaffen sie ihr eigenes Paradies. „Their every idea was temporary and unforesending, like the plans of two children“ (*Tess* 494)^{clxvii} und besonders Tess weigert sich Dinge, die jenseits der Welt des Hauses liegen, zu besprechen, um solange wie möglich in diesem arkadischen Zustand zu bleiben: „Why should we put an end to all that’s sweet and lovely? [...] What must come will come. [...] All is trouble outside there; inside here content“ (*Tess* 498)^{clxviii}.

Nur zu bald werden sie aber gestört und Tess' Reise zwischen Stadt und Land, die sie immer weiter von ihrem Ursprung entfernt hat, findet schließlich auf dem heidnischen Altar in Stonehenge ihr Ende. Inmitten der Natur und Mystik, an einem Ort aus einer lang vergessenen Zeit, fühlt sie sich schließlich wieder zuhause (*Tess* 502). Jedoch wird sie bald auch aus dieser Welt gerissen und der Zivilisation zugeführt, die sie dann hinrichtet (vgl. Johnson 2005: 105). In diesem Moment begreift sie auch, dass sie keinen Platz in der Gesellschaft mehr hat und deshalb sterben muss: „It is as it should be [...]. Angel, I am almost glad – yes, glad! This happiness could not have lasted. It was too much. [...] I am ready“ (*Tess* 505)^{clxix}.

2.5 Zusammenfassung und Vergleich

Wie bereits im Theoriekapitel gezeigt wurde, handelt es sich beim Motiv der Verführung um ein bekanntes Urmotiv, also um ein Kulturen und Generationen übergreifendes Schema, das gewisse elementare Bestandteile enthält, die auf ähnlichen Erfahrungen basieren und die inhaltlich konstant bleiben. Dies verbietet aber nicht die Variation einzelner Elemente, sodass im Laufe der Zeit das Motiv von verschiedenen Autoren beliebig abgewandelt oder ausgelegt wurde.

Anhand der Bearbeitung dieses Motivs in den ausgewählten Texten kann man generell feststellen, dass sich aufgrund seines schematischen Inhalts viele Ähnlichkeiten finden lassen. Die Unterschiede und die Art der Verknüpfung des Verführungsmotivs mit anderen Motiven gehen hingegen auf die einzelnen Autoren und deren Kreativität zurück. Der folgende Abschnitt soll nun die Unterschiede, aber noch mehr die Ähnlichkeiten zusammenfassen und kurz kommentieren.

2.5.1 Ereignisfolge: Tradition und Variationen

Die Ereignisfolge der Verführung weist in den untersuchten Werken viele der typischen Elemente auf. In allen Texten liegt auch eine starke Betonung auf den Folgen für die beteiligten Personen. Besonders in *Budnik* (vgl. Hahn 1923: 18) oder *Halka* verläuft die Verführung ganz nach dem traditionellen Schema, wenn auch Wolski und Kraszewski Teile der Vorgeschichte auslassen. Auch bei *Ulana* und *Tess* handelt es sich trotz einiger Variationen (in *Tess* gibt es zwei Verführer und Hardy modifiziert das Motiv dreimal in ein- und demselben Roman) im Grunde um die altbekannte Geschichte über

das vom Herrn verführte Dorfmädchen, doch wird bei diesen Autoren der psychologische Aspekt, d.h. die Wünsche, Vorstellungen oder inneren Konflikte der Protagonisten, mehr beachtet.

Im Detail lässt sich feststellen, dass die ersten Begegnungen und die Verführung in *Ulana*, *Budnik* und *Tess* im Freien und in unberührten, mystischen oder abgelegenen Wäldern stattfinden. Der Verführer ist in all jenen Fällen sofort vom Mädchen fasziniert, während dieses in seiner Unerfahrenheit eher unsicher, aber doch beeindruckt reagiert. Wolski allein verzichtet auf die Schilderung der ersten Begegnung, der Verführung und der darauffolgenden Beziehung und betont dadurch noch mehr die Folgen eines solchen Ereignisses.

Alle Paare durchleben auch eine Phase des Nachstellens, Umgarnens und des Widerstandes, doch der Weg vom ersten Treffen bis zum erfüllten Liebesglück ist verschieden steinig. Tadeusz versucht z.B. mit Komplimenten sein Glück, Janusz und Alec setzen auf Geschenke, Listen und Druckmittel und Angel und Jan wiederum auf Versprechen, doch allen kommt letztendlich ihre Stellung und Macht zu Hilfe. Von den Mädchen leisten Halka und Julusia vergleichsweise wenig Widerstand, und glauben folglich auch an eine Heirat, während sich Ulana und Tess (gegenüber Alec) zeitweise vehement gegen ihre Verehrer wehren; schließlich kommt bei ihnen hinzu, dass sie verheiratet sind. Am Ende geben jedoch alle dem Drängen des Mannes nach, und die Verführung findet (zumeist) im gegenseitigen Einverständnis und mit Hoffnungen auf eine glückliche Zukunft statt. Einzig Tess' Beziehung mit Alec entspricht nicht dem traditionellen Muster, da sie ihn in beiden Fällen nicht liebt (Hardwick 1986: 235), bzw. im ersten Fall sogar unklar ist, ob es sich um eine Verführung oder doch Vergewaltigung handelt.

Die Folgen, die aus der Affäre erwachsen, sind unterschiedlich (das uneheliche Kind findet sich z.B. nur in *Halka* und *Tess*), aber für die Mädchen immer schwerwiegender als für die Verführer, da sie zumeist gegen die Moralvorstellungen der Gesellschaft verstoßen haben. Während die Männer problemlos neu anfangen können, reichen die Konsequenzen, welche die Frauen tragen müssen und auch oft stillschweigend akzeptieren, von Verstoßung über Wahnsinn bis zum Selbstmord. Interessant ist in diesem Zusammenhang Tess' Trennung von Alec, die von ihr ausgeht. Wegen dieses Umstands leidet sie auch weniger unter den Konsequenzen. Ihre Vergangenheit wird erst problematisch, als sie auf Angels altertümliche Moralvorstellungen trifft (vgl.

Hardwick 1986: 236-237). Auch in Juliusias Fall kommt es zu keiner Trennung im herkömmlichen Sinn, denn ihr Wahnsinn lässt sie langsam die Realität und dadurch auch Jan verlassen.

Eine weitere Besonderheit in *Tess* ist ihre Resignation, die sich durch Angels lange Abwesenheit einstellt. Anders als Halka und Ulana gibt sie das Warten auf und lässt sich noch einmal von Alec verführen. Sie entscheidet sich auch nicht für den Selbstmord, sondern rächt sich an Alec und wird am Ende dafür gerichtet. In *Budnik* und *Ulana* findet sich zwar auch das Element der Rache, doch wird sie im ersten Fall vom Vater stellvertretend für seine Tochter vollzogen. Im zweiten Fall versucht Okseń durch Brandstiftung seine verlorene Ehre wiederzuerlangen⁶².

Auch die Botschaft, die am Ende dem Leser durch die Art des Schlusses oder den Kommentar des Erzählers gesendet wird, variiert. *Halka* endet mit einer Geste der Hilfe zwischen Janusz und Jontek, die auf einen Lernprozess innerhalb Janusz hoffen lässt. In *Budnik* wird Jan tatsächlich als geläutert gezeigt, während in *Ulana* und *Tess* die Verführer Tadeusz und Angel eine neue Chance in der Form einer neuen Frau bekommen.

Die typische Ereignisfolge des Motivs der Verführung ist also in allen Texten eindeutig erkennbar und selbst wenn Teile davon fehlen, ist sie für den Leser leicht erfassbar. Es bieten sich zusätzlich genügend offene Stellen, um verschiedene Bearbeitungen des Handlungsablaufs innerhalb des Motivs zuzulassen, welche die Autoren auch nutzen. Die auftretenden Abwandlungen von Elementen (wie z.B. die Art des Umgarnens, des Verlassens, der Rache, des Todes, etc.), Kürzungen (z.B. das uneheliche Kind, der Aspekt der Rache) und Zusätze (z.B. die Resignation) spielen jedoch mit den schematischen Vorstellungen und Assoziationen des Publikums, beleben das Motiv neu und machen die jeweilige Geschichte so für den Leser interessant, obwohl er früh ahnen dürfte, wie das Ende aussehen wird.

2.5.2 Narration

Die Art der Vermittlung dieser Ereignisfolge durch den Erzähler ist ebenfalls ein für die Bearbeitung des Motivs wichtiger Bereich. Er kann durch seine Präsentation der Ereignisse, seine Betonung gewisser Aspekte oder die Ausformulierung der einzelnen

⁶² Siehe Seite 126.

Bestandteile des Motivs sehr viel zur Aufnahme, dem Verständnis und der Interpretation der Geschichte beitragen.

Die Oper *Halka* hat hier durch ihre Textgattung automatisch eine Sonderstellung. In diesem Fall hängen die Vermittlung von Informationen und die dadurch erzielten Effekte, wie Spannung oder Sympathielenkung, eben von der Wahl der Regieanweisungen, der Art der Figurenrede und der Anordnung der Szenen und Akte ab. Wolski nutzt sowohl den Aufbau der Oper sowie das Zusammenspiel von Haupt- und Nebentext, um durch diskrepante Informiertheit das Interesse des Publikums immer wieder neu zu entfachen oder es durch Einblicke in die Gedanken und Gefühle der Figuren Mitleid für die leidende Halka oder Verständnis für den hin- und hergerissenen Janusz empfinden zu lassen.

2.5.2.1 Die Person des Erzählers

In allen hier untersuchten epischen Texten gibt es einen auktorialen Er-Erzähler, der von außen auf das Geschehen blickt, der also auf einer Ebene mit dem Leser über den Figuren und deren Welt steht. Dabei wählt er einen leicht distanzierten Modus, indem er die Informationen hauptsächlich narrativ und nicht mimetisch vermittelt sowie alles retrospektiv berichtet. Dadurch erscheint er als zuverlässig und glaubhaft. Er inszeniert sich zudem gerne in der Rolle eines Chronisten, Berichterstatters oder Beobachters, der sich einmal mehr, einmal weniger über den Schauplatz, das Geschehen oder das Verhalten und den Gefühlszustand der Figuren äußert.

Ohne Zweifel ist er jedoch in allen Texten allwissend und kann dadurch seiner erzähltechnischen Funktion ausgezeichnet nachkommen. Wie ein Gott ist ihm alles bekannt und er kann mit Leichtigkeit die Informationen ordnen, arrangieren und präsentieren und auch mühelos örtliche und zeitliche Entfernungen überspringen, Vergangenes mit der Gegenwart verknüpfen oder Vorausdeutungen machen. Über weite Strecken sorgt er dafür, dass der Leser der Handlung und den Figuren gut folgen kann, doch nimmt er es sich manchmal heraus, gewisse Episoden nur anzudeuten oder ganz auszulassen. Eine besondere Vorliebe zur Lücke beweisen z.B. alle Erzähler, wenn es darum geht die Verführung zu vermitteln. So entwickeln sie aber auch Spannung oder motivieren den Leser zur Kreativität und Mitarbeit.

Eine weitere Ähnlichkeit aller Romane ist auch, wie der Erzähler seine erklärende und kommentierende Funktion handhabt. Er ergreift immer wieder das Wort, um Dinge klar

zu stellen, aber auch um sie zu kommentieren. Dabei ist er selten moralisierend, sondern versucht vielmehr dem Leser vor allem seine Sichtweise der Dinge zu vermitteln. Zu diesem Zweck versucht er durch verallgemeinernde Aussagen, die Verwendung des den Leser miteinbeziehenden „Wir“ oder direkte Fragen eine Beziehung zu ihm aufzubauen und ihn auf seine Seite zu ziehen. Er lenkt so die Sympathie des Lesers auf bestimmte Figuren und liefert ihm ein Normensystem für die Interpretation, indem er z.B. alternative Interpretationen kritisiert oder, abgesehen von Tess, ein eindeutiges Bild oder einen Kommentar zum Schluss setzt, um die gewünschte Auslegung des Textes zu garantieren.

2.5.2.2 Die Perspektive des Erzählers

Die Perspektive, von der aus die Geschichten erzählt werden, ist hauptsächlich jene des Erzählers. Er sieht und er erzählt, wie es für auktoriale Romane typisch ist. Dies heißt jedoch nicht, dass er nur auf diese eine Perspektive beschränkt ist, die von außen auf die Ebene der fiktiven Welt blickt. Dank seiner Allwissenheit kann er nämlich auch auf die Ebene der Figuren hinabsteigen, in diese hinein schlüpfen und deren Wahrnehmung der Ereignisse sowie ihre Gedanken und Gefühle oder Motivationen darlegen. In den meisten Fällen verschwindet der Erzähler jedoch nicht als Vermittler, sondern zieht sich letztlich nur hinter die Figuren zurück.

Besonders durch die Darstellung des Inneren der Figuren zeigt sich jedoch auch, wie nahe der Erzähler den einzelnen Charakteren steht. In *Tess* stellt er das Innere seiner Heldin oft kritisch, zynisch oder gar verärgert dar und erscheint dadurch als besonders involviert und berührt von ihrem Schicksal. In *Ulanas* steht der Erzähler der Hauptfigur auch sehr nahe, doch er behält eine eher neutrale, ihre Gedanken und Gefühle respektierende Stellung. In *Budnik* erscheint er trotz zahlreicher Kommentare und Erklärungen, die er in der Ich-Form verfasst, ebenfalls distanzierter und deshalb auch glaubwürdig.

Die Fokussierung liegt in allen Romanen also auf den weiblichen Figuren, wobei auch die männlichen Charaktere oder gar Randfiguren zu Wort kommen. Diese in allen Romanen auftretenden Perspektivenwechsel ermöglichen es dem Leser, sich ein besseres Bild der äußeren Begebenheiten, aber auch des Inneren der Figuren zu machen. So bemerkt man z.B. bald, dass Ulanas oder Tess' wahre, treue Liebe Tadeusz' und Angels Unsicherheit und Zweifel gegenübersteht. Auch beginnt man in diesen beiden

Fällen eher die Gesellschaft und ihre unüberwindbaren Grenzen in Frage zu stellen und die Liebenden für ihre jeweiligen charakterlichen Schwächen, die zur Tragödie führen, zu bedauern.

Die in allen Texten verwendete auktoriale Erzählform durch einen allwissenden Erzähler bewirkt einerseits eine klare, geordnete und nachvollziehbare Darstellung des Motivs der Verführung. Eine personale Erzählform oder Ich-Erzählung hätte es möglicherweise verfremdet und eine Zuordnung für den Leser schwerer gemacht. Aufgrund seiner Allwissenheit besitzt der Erzähler andererseits aber auch die Allmacht zu entscheiden, was er wann weitergibt und wie er es vermittelt. So kann er subtil die Sympathie lenken, indem er gewisse Seiten eines Charakters ins bessere oder schlechtere Licht rückt oder dessen Verhalten mitleidig oder kritisch kommentiert. Ebenso kann er die Spannung und das Interesse des Lesers steuern, indem er manche Dinge erst später klarstellt oder überhaupt auslässt. Nicht zuletzt durch seine Fähigkeit, den Leser, der ja in den meisten Fällen auf einer Ebene mit ihm steht, direkt anzusprechen, kann er diesen auch mehr in die Geschichte einbeziehen und zur Mitarbeit auffordern. So kann er die Ereignisfolge des Motivs nachvollziehbar und überzeugend vermitteln und gleichzeitig, durch die Nutzung von Spannungsstrategien oder Sympathienlenkung, das altbekannte Motiv auffrischen und erneut interessant machen.

Vor allem durch die Erklärungen und Kommentare des Erzählers, die mitunter amüsierend und anregend sind und so das Motiv zusätzlich beleben, wird der Leser nicht nur durch die Handlung geführt, sondern ihm wird auch eine bestimmte Interpretation des Motivs nahe gelegt. Dazu zählt z.B. das geforderte Mitleid für die eigentlich gegen Moralvorstellungen verstoßende Frau, das ihn möglicherweise sein herkömmliches Schema etwas abändern lässt. Oder der Leser wird durch die Illustration, dass romantische Ideen sich angesichts der harten Realität als verheerend erweisen können, aufgefordert, seine Vorstellung über das schöne, friedliche Landleben zu verändern. In keinem der Texte tritt der Erzähler jedoch in der Rolle des Moralisten auf, die ihm die Struktur des Motivs der Verführung eigentlich anbieten würde und welche ihm von vielen Autoren auch zgedacht wurde. Hardy, Krasszewski und Wolski entscheiden sich hingegen gegen diese Möglichkeit für die Gestaltung des Motivs.

Die Perspektive des Erzählers erlaubt dem Leser auch die Figuren auf verschiedene Weise und von verschiedenen Blickpunkten wahrzunehmen und somit ihren Charakter und ihr Verhalten besser zu verstehen und zu bewerten. Ebenso ist es durch eine Fokussierung auf einzelne Figuren möglich, sich manchen mehr zu nähern und so Sympathie für die Verführte oder Verständnis für den Verführer zu erwecken. Die obligatorische Personen des Motivs werden dadurch individualisiert, sodass man sie nicht mehr als Vertreter eines Typus, sondern als einzigartige Charaktere wahrnimmt.

So werden durch die Art der Narration sowohl die Ereignisfolge belebt, als auch die Figuren automatisch komplexer gezeichnet. Schließlich wird vom Erzähler eine Leseart des Motivs suggeriert, der sich der Leser durch den Aufbau einer Beziehung zwischen ihm, dem Erzähler und den Figuren, kaum entziehen kann. Dies ist in der unbearbeiteten Rohform des Motivs nicht der Fall.

2.5.3 Figuren

In den behandelten Texten steht die Verführung im Mittelpunkt: Verführer und Verführte sind dabei immer die obligatorischen Personen. Sie weisen auch viele der typischen Merkmale auf, sodass manche Figuren daher auf den ersten Blick wie Vertreter des Typus des naiven Bauernmädchens und des adeligen Schürzenjägers wirken. Im Verlauf der Handlung erhalten sie jedoch meistens komplexere Persönlichkeitsmerkmale und entwickeln sich besonders in den drei Romanen weiter.

Die Verführte (d.h. Tess, Ulana, Halka und Julusia) und ihr Schicksal stehen generell im Zentrum. Ihr werden entweder nur der Verführer an die Seite gestellt (d.h. Alec, Tadeusz, Janusz, Jan), oder auch noch ein zusätzlicher Verehrer bzw. Mann (d.h. Angel, Okseń, Jontek, Bartosz), der einen starken Kontrast zu diesem Verführer darstellt. Die Heldin ist für gewöhnlich zwischen diesen beiden Männern hin und hergerissen.

Aufgrund dieser bereits in der Figurenkonstellation ersichtlichen Gegensätze und spannungsgeladenen Beziehungen zeigt sich auch die Ausformung des Motivs des Liebeskonflikts auf dieser Ebene am deutlichsten.

2.5.3.1 Die Verführten

Die typischen Merkmale

Eines der typischen Merkmale einer Verführten, das sich bei Halka, Ulana, Julusia und Tess findet, ist ihr ansprechendes Äußeres. Alle vier besitzen eine außergewöhnliche,

berührende Schönheit und Anmut, die in ihren Verehrern eine unbezwingbare Leidenschaft weckt. Vor allem der tiefe Ausdruck der Augen (z.B. bei Julusia, Ulana und Tess), der Mund (z.B. bei Halka und Tess) und das schwere, lange Haar (z.B. bei Tess und Julusia) werden immer wieder betont.

Des Weiteren besitzen diese Mädchen auch eine außergewöhnliche Charakterstärke. Ulana und Tess beweisen z.B. ihren Mut, wenn sie sich gegen die sie bedrängenden Männer körperlich und verbal wehren. Die Intensität, mit der sie alle ihre Verführer, Alec ausgenommen, lieben und die Leidenschaft und die Ausdauer, mit der sie sich in die Beziehung stürzen, spricht ebenfalls für sie, auch wenn z.B. Halka und Tess und später auch Ulana, in ihrer Liebe blind für unüberwindbare Differenzen zwischen ihnen und ihren Geliebten werden oder sich weigern deren Fehler zu sehen. Es handelt sich bei diesen Verführten also um jene, welche die Folgen ihres Fehltritts heroisch hinnehmen⁶³ und somit nicht an ihrem Wert verlieren. Sie alle sind außergewöhnlich feinfühlig, tolerante und liebevolle Frauen, die sich trotz des erlittenen Unrechts z.B. wie Tess für die Familie opfern, sich wie Ulana der Pflege des Geliebten hingeben oder wie Tess und Halka alles für ihr illegitimes Kind zu tun versuchen. Dank dieser Eigenschaften ist es ihnen möglich selbst nach der Verstoßung die Kraft aufzubringen weiter zu kämpfen, zu hoffen und schließlich den Tod zu akzeptieren. Angesichts solcher Stärken erscheinen sie nicht mehr als moralisch verwerfliche Mädchen, sondern Opfer eines kaltherzigen Herrn, wie es bei Halka, Julusia und Ulana der Fall ist, oder der gesellschaftlichen Normen, wie es sich vor allem bei Tess zeigt.

Typische und ähnliche Elemente finden sich auch, wenn man auf die Umstände blickt, aus denen alle Heldinnen stammen. Alle gehören sie der ländlichen Gesellschaft an, leiden dementsprechend unter dem harten Alltagsleben und der Armut und sehnen sich aus ihrer harten Realität hinweg oder hängen Wünschen von einer helleren Zukunft oder der Anerkennung ihres Selbsts nach. In einem gewissen Sinn sind alle vier Mädchen also auch Träumerinnen. Als sie dann auf Männer treffen, die genau diese innersten Herzenswünsche zu erfüllen scheinen, sind sie bezaubert. Dies spielt den Verführern und ihren Absichten in die Hände: Janusz braucht nicht viel versprechen, um die nach Liebe dürstende Halka für sich zu begeistern. Julusia fällt ihrer Vorliebe für Äußerlichkeiten zum Opfer und Ulana und Tess werden dem Charme eines Edelmannes bzw. eines Vertreters der Mittelklasse unterliegen, der so anders und dadurch als so viel

⁶³ Für *Tess* vgl. Hardwick (1986: 237).

edler erscheint als die Männer ihres eigenen Standes. Hinzu kommt, dass Halka, Julusia und die junge Tess anfangs unerfahrene und naive Mädchen sind.

Ebenfalls wie viele andere verführte Mädchen verschließen alle in unterschiedlichem Ausmaß in ihren Beziehungen die Augen vor der Realität. In diesem Festhalten an ihren Träumen und Hoffnungen zeigen sich auch Zeichen eines Wahns oder gar Wahnsinns. Die einst so bodenständige Tess erkennt z.B. nicht, wie ungerecht Angel sie behandelt, idealisiert ihn stattdessen und hofft verzweifelt auf seine Rückkehr, die sie dann aber in eine noch tiefere Krise stürzt. Halka weigert sich ebenso, den Verlust von Janusz zu akzeptieren und verliert angesichts der Zerschlagung all ihrer Hoffnungen auf eine Wiederaufnahme der Beziehung ihre Beherrschung. Auch Ulana hängt nach dem Brand des Gutshofs und Tadeusz' Fortgehen wie wahnsinnig an der Hoffnung, dass alles sich doch zum Guten wenden wird. Julusia verfällt schließlich gänzlich dem Wahnsinn.

Besonderheiten bei Tess und Ulana

Wie bereits erwähnt, haben alle verführten Mädchen große Charakterstärken. Tess und Ulana zeichnen sich jedoch durch zusätzlich Qualitäten aus, die sie zu faszinierenden Individuen⁶⁴ machen. Sie stechen allein schon in ihrer Anmut und mit ihrer ungewöhnlichen Geisteshaltung aus dem Kreis der Bäuerinnen hervor. Beide erstaunen auch durch ihr Temperament, das plötzlich aufflammen kann und sie sogar zum Messer greifen lässt. Zudem erfährt man von ihren Träumen von einem Leben jenseits der trostlosen Dorfhütte, in dem sie sich selbst verwirklichen und jene emotionalen oder intellektuellen Seiten ausleben können und in ihrer Individualität akzeptiert werden. Tess und Ulana überschreiten somit klar den Typus des einfachen Dorf Mädchens, weil sie als Charaktere wesentlich vielschichtiger sind.

Ein weiteres typisches Merkmal einer Verführten, das von Kraszewski und Hardy ebenso erweitert wird, ist die Schönheit. In *Ulana* schwinden die äußere Reize der Hauptfigur je mehr die Beziehung in die Brüche gerät. Der Verlust ihrer Schönheit deutet so auch die Zermürbung ihres Geistes an und weist auf das ihr bevorstehende tragische Ende hin. In *Tess* wird anders als in den polnischen Texten zudem die sexuelle Attraktivität der Heldin immer wieder deutlich hervorgehoben. Damit wird auch die sexuelle, triebbedingte Seite einer Verführung in den Mittelpunkt gerückt, ein weiterer, seltenerer Aspekt in der Bearbeitung des Motivs.

⁶⁴ Für Diskussionen über Tess' Einzigartigkeit aufgrund ihrer Komplexität siehe u.a. Beach (1922: 208), Millgate (2005: 68) oder Watt (1984: 157-158).

Ein Zusatz zum eigentlichen Schema des Motivs ist auch das Bedürfnis dieser beiden Heldinnen, sich selbst und ihre Wünsche nach Liebe zu verwirklichen und als die anerkannt zu werden, die sie tatsächlich sind. Sowohl Ulana als auch Tess besitzen ein zu gesundes Realitätsempfinden, um nicht wie Halka oder Julusia von der Heirat mit einem reichen Edelmann zu träumen; Tess schlägt diese Möglichkeit sogar aus, als sie ihr von Alec angeboten wird. Sie treffen jene riskanten Entscheidungen, von denen sie wissen, dass sie sie ins Unglück stürzen können, und lenken beide ihr Schicksal willentlich in eine bestimmte Richtung, um eben sich selbst zu verwirklichen und ihre Bedürfnisse zu befriedigen. Diese Entscheidungen führen in beiden Fällen zum Tod durch den Strang.

Letztendlich gehen sie also nicht an ihrer Naivität, sondern an ihrem Wunsch nach Selbstverwirklichung und einem besseren Leben zugrunde. Ihre Individualität wird nämlich von keinem ihrer Verführer anerkannt, die sie vielmehr in idealisierte Rollen drängen, denen sie nicht entsprechen. Zwar akzeptieren beide die Notwendigkeit ihres Todes und stehen zu ihrer Liebe, doch mischt sich bei ihnen eine Note des Bedauerns hinein, dass der Traum von Anerkennung eben doch nur ein Traum war.

Besonderheiten bei Julusia und Halka

Julusia und Halka entsprechen mit ihrer Unerfahrenheit und Naivität in vielen Fällen mehr dem Typus der naiven Schönheit vom Lande. So geben sie sich in ihrer Weltfremdheit leichter und viel stärker ihren Träumen hin, als dass sie die Realität wahrhaben wollen. Doch auch in diesen beiden Figuren werden manche Merkmale einer Verführten besonders akzentuiert, wodurch sie und ihre Geschichte doch einen eigenen Charakter erhalten.

Julusia ist sich beispielsweise zu einem gewissen Grad ihres ansprechenden Aussehens bewusst und empfindet es nicht wie Tess und Ulana als Bürde. Sie hat eine Vorliebe dafür, sich herzurichten und gefällt sich umso besser im Spiegel, je mehr sie all die schönen Dinge am Hof bekommt. Man könnte deshalb ihre Verführung zu einem guten Teil auf ihre Eitelkeit zurückführen und sie weniger als reines Opfer von Jans hinterlistigen Machenschaften sehen. Diese Charakterschwäche könnte somit auch das Mitleid für sie vermindern.

Einzigartig ist jedoch auch der Wahnsinn Julusias, der weniger durch Liebeskummer oder den plötzlichen Schock, der dem Erkennen der Realität folgt, sondern durch ihre

Liebe zum Vater und ihr Schuldempfinden ausgelöst wird. Dadurch rückt Kraszewski am Ende des Romans eher die Beziehung zwischen Tochter und Vater in den Mittelpunkt, die durch die Verführung Julusias zerstört wird.

Halka sticht wiederum in ihrem Tod hervor. Während sich Tess tätlich an Alec rächt und versucht Angel an ihre Schwester weiter zu vermitteln, sodass sie zumindest durch die Verwandtschaft mit ihm verbunden bleibt, Julusia vor ihrem Tod niemals wieder das Bewusstsein erlangt und Ulana die Welt weinend verlässt, vergibt Halka ihrem Peiniger und wünscht ihm noch kurz vor ihrem Selbstmord Glück und Zufriedenheit. Durch diese Güte wird sie von all diesen Mädchen am meisten rehabilitiert.

2.5.3.2 Die Verführer

Die typischen Merkmale

Janusz, Tadeusz, Jan, Alec und Angel entsprechen in vieler Hinsicht dem Typus des Verführers. Sie alle stammen aus höheren Klassen, sind reiche, moralisch eher leichtfertige, rücksichtslose, tollkühne, gelangweilte oder unbedachte, wenig vorausdenkende Männer, die aufgrund ihres Verhaltens, Charmes oder Aussehens attraktiv auf Mädchen wirken. Besonders Jan und Alec betreiben Verführung zur Eigenunterhaltung, aber selbst Angel verwandelt sich in seinem Ärger über Tess' Betrug kurzzeitig gegenüber Izz Huett in den unbedachten Verführer.

Alle dieser Charaktere nehmen dank ihrer Herkunft eine Machtposition gegenüber den Mädchen ein. Diese erlaubt es ihnen, sie mit Geschenken zu umgarnen oder Druck auf sie auszuüben. Alle können auch, sobald sie von der Beziehung gelangweilt oder enttäuscht sind, von dannen ziehen und die ehemaligen Geliebten ungestraft ihrem Schicksal überlassen. Bei erneuten Konfrontationen mit den einstigen Geliebten werden sie aber alle von deren Wandel berührt. Deren Elend hat verschiedene Auswirkungen auf ihren Charakter. Dies reicht von kompletter Läuterung (Jan), zu Trauer (Angel, Janusz) und Angst (Tadeusz).

Besonderheiten bei Tadeusz und Angel

Abgesehen von diesen typischen Merkmalen eines Verführers zeichnen sich aber besonders Angel und Tadeusz durch vom Motiv abweichende Charaktereigenschaften aus, die sie einerseits jenseits ihrer Rolle als Verführer interessant machen. Andererseits wird durch den Einblick in ihr Inneres auch ihr Handeln nachvollziehbarer.

Angel und Tadeusz sind keine Männer der körperlichen Triebe wie Alec oder Jan. Angel verschwendet überhaupt keinen Gedanken an eine herkömmliche Verführung und Tadeusz schämt sich für solche Gedanken. Sie legen Wert auf ihren Verstand und stürzen unweigerlich in einen inneren Konflikt, als ihre Leidenschaft doch einmal entflammt. Sie brauchen viele lange einsame Morgenstunden oder Streifzüge durch die Wälder, um sich ihre Liebe einzugestehen, und selbst dann kostet es sie einiges an Überwindung, einmal auf ihre Gefühle und nicht auf den Verstand zu hören.

Beide begegnen den Frauen auch mit romantischen Vorstellungen von wahrer Liebe oder ländlicher Unschuld und versuchen sich damit selbst neu zu definieren. Anders als die typischen Verführer, die in ihren Partnerinnen nur ein sexuelles Objekt sehen, drängen Angel und Tadeusz somit Tess und Ulana in vorgefertigte Rollenbilder, die sie als unberührte, reine und wilde Kinder der Natur stilisieren und beide träumen davon, sie zu zähmen und zu zivilisieren. Diesen Hang zur Verklärung führen sowohl Hardy als auch Kraszewski einerseits auf Angels und Tadeuszs' enttäuschenden Erfahrungen in der Vergangenheit oder ihr fehlendes Zugehörigkeitsgefühl innerhalb der Gesellschaft zurück. Andererseits machen sie deren Erziehung und Studium sowie das zeitliche Umfeld für deren Suche nach Geborgenheit in den romantischen Vorstellungen verantwortlich.

Weder Tess noch Ulana können jedoch in ihrer Bestrebung nach Selbstverwirklichung den ihnen zugeordneten Rollen gerecht werden. Als diese Vorstellungen zerbrechen, wird Angel nach Tess' Geständnis genauso wie Tadeusz verbittert und verdammt daraufhin das weibliche Geschlecht als verräterisch. Er wählt auch wie Tadeusz das gleiche Heilmittel und entflieht zwar nicht in die Stadt, aber nach Brasilien. Beide haben sie also nicht die Ausdauer, ihre romantischen Vorstellungen und guten Vorsätze zu adaptieren oder weiter zu entwickeln.

Im Grunde sind sie nämlich immer noch fest von den allgemeinen Normen und von ihrer Überlegenheit gegenüber Vertretern niedrigerer Stände überzeugt. Angel hadert deshalb mit seinem Standesbewusstsein, das ihn eine Heirat mit Tess als eher prestigelos erscheinen lässt, und Tadeusz kämpft ebenso mit seiner Ansicht, dass ein Verhältnis mit Ulana für ihn als Gutsherrn erniedrigend ist. Dieser Gewissenskonflikt in beiden ist so groß, dass die Hindernisse für die Verführung und die Gründe für den darauffolgenden Liebeskonflikt weniger im Widerstand des Mädchens liegen, sondern im Moral- und Standesempfinden der Verführer.

Die Verführung und das daraus resultierende Unglück erhalten daher in diesen Bearbeitungen des Motivs eine zusätzliche Komponente. Es ist nicht mehr allein die Unbedachtsamkeit eines Gutsherrn, die das Mädchen ins Unglück stürzt, sondern Träume und Sehnsüchte, die mit dem tatsächlichen Leben nicht vereinbar sind (Reed 2004: 269). Wie Reed meint, „Hardy [and also Kraszewski] did not condemn [their] characters for their poetic fancies but simply showed how out of keeping such high-minded poetry was with daily life“ (2004: 290)^{clxx}. Erwähnenswert ist jedoch, dass sowohl Angel als auch Tadeusz eine zweite Chance gegeben wird, denn sie finden in ‘Liza-Lu (*Tess* 506) und der Edelfrau das jeweilige Gegenstück zu ihren Geliebten (*Ulana* 101).

Besonderheiten bei Alec, Jan und Janusz

Im Gegensatz zu Tadeusz und Angel entsprechen Alec, Jan und Janusz schon eher dem Modell des klassischen Verführers, doch auch hier fügen die Autoren eine zusätzliche Note zum klassischen Schema hinzu. Sie alle mögen reich, unbedacht und vergnügungssüchtig sein und die üblichen Listen und Intrigen benützen, um an die Mädchen zu kommen, doch sie sind nicht gefühllos. Besonders in den polnischen Texten durchlaufen diese Verführer angesichts des Leides ihrer Geliebten einen Sinneswandel, wobei Jan sich sicher am meisten verändert.

In *Tess* kommt es zur entgegengesetzten Entwicklung, denn der geläuterte Alec verwandelt sich wieder in einen Schürzenjäger, der ermordet wird, bevor er vielleicht Reue empfinden kann. Doch auch er ist Tess gegenüber nicht nur herzlos. Seine Handlungen lassen sogar vermuten, dass er mehr für sie empfindet als nur bloßes Verlangen.

Besonderheiten bei Alec und Angel

Zu einer weiteren Besonderheit in *Tess* gehört, dass das Motiv der Verführung insgesamt dreimal abgewandelt wird und Hardy zu diesem Zweck zwei charakterlich sehr unterschiedliche Verführer erschafft. Alec und Angel wollen Tess aus verschiedenen Gründen besitzen und agieren daher auch auf andere Weise, um sie zu verführen. Es finden sich dennoch gewisse Parallelen zwischen diesen beiden Männern.

Bei beiden (und zu einem Teil auch in Tadeusz) wird die Figur des Verführers, wie sie im Motiv typischerweise auftritt, nämlich erweitert. Laut Nemesvari (2002: 88) fühlen sich sowohl Alec als auch Angel von Tess und der Leidenschaft, die sie in ihnen

erweckt, in ihrer Identität bedroht. Trotz ihres unterschiedlichen Charakters haben beide Angst um den Erhalt ihrer Männlichkeit, weswegen sie eben versuchen Tess in von ihnen geschaffene Rollen zu drängen und entweder körperlich oder geistig zu besitzen; für ihr wahres Selbst haben beide kein Interesse oder Verständnis (vgl. Handley 1991: 54).

Laut Waldoff (1979: 142)⁶⁵ illustriert der Gegensatz Alec-Angel Hardys Auffassung, dass Männer eine Frau entweder körperlich oder geistig anziehend finden, es diesen aber unmöglich ist, gleichzeitig als spirituell/emotional und sexuell/körperlich anziehend anerkannt zu werden. Liebe führt daher unweigerlich zu Konflikt und Leid (Waldoff 1979: 147). Hardy zeigt anhand des Motivs der Verführung, wie dieses Konfliktpotential und die scheiternden Lösungsversuche das Schicksal der Charaktere zum Negativen lenkt. Vor allem wenn die Regeln der Gesellschaft die Beziehungsprobleme fördern, entstehen Tragödien (vgl. Page 2001: 172-173)

2.5.3.3 *Der Liebeskonflikt*

Der Liebeskonflikt entwickelt sich sowohl in den englischen als auch polnischen Werken hauptsächlich durch den Standesunterschied⁶⁶ zwischen dem Verführer und der Verführten, wobei auch die Reaktion des jeweiligen gesellschaftlichen Umfelds eine große Rolle spielt. Die Grenzen werden in den meisten Fällen mit großen Hoffnungen überschritten, doch alle Mädchen zerbrechen an der Kluft zwischen den Ständen, die von ihrer Liebe nicht überwunden werden kann. Am Ende bezahlen sie eben für diesen Versuch mit ihrem Leben.

Der Liebeskonflikt in *Halka* und *Ulana* entsteht ganz klassisch durch die Überschreitung der Standesgrenzen⁶⁷. Während ihrer Beziehung kümmern sich weder Ulana und Tadeusz noch Halka und Janusz um ihre unterschiedliche gesellschaftliche Herkunft, doch nur zu bald werden sich die Männer ihrer höheren Stellung bewusst. Um sie nicht zu verlieren, verlassen sie kaltblütig ihre Geliebten. Zusätzlich fördern bestimmte Seiten besonders in Ulanas und Halkas Charakter diesen Basiskonflikt, denn sie geben die Hoffnungen auf einen guten Ausgang der Beziehung nicht auf. Wie aber ihrer beider Schicksal beweist, sind die Grenzen zwischen den Ständen für solche

⁶⁵ Siehe auch Othman (1992: 21, 107).

⁶⁶ Anhand dieser Konflikte und ihrer Eskalation thematisieren die Autoren auch oft die zur damaligen Zeit tatsächlich bestehenden Konflikte zwischen dem herrschenden Gutsherrn und seinen Untergebenen. Für eine Diskussion dieses Aspekts siehe Kapitel 4.1.1.1.

⁶⁷ Für *Ulana* siehe z.B. Langner (2010: 95).

Überschreitungen noch strikt geschlossen. Am Ende, als sie Tadeusz bzw. Janusz mit deren neuen Ehefrauen sehen, zerbrechen beide an der Erkenntnis, dass die erhoffte gemeinsame Zukunft nicht möglich ist.

Im englischen Text ist der Standesunterschied zwischen Tess und ihren jeweiligen Verführern ebenso ein Hindernis für ihre Liebe – doch sind diese Unterschiede meistens nicht ausschlaggebend für das Scheitern der Beziehung. Bei Alec besteht im Grunde kein Liebeskonflikt, da Tess ihren Verführer niemals liebt und von all seinem Tun und Denken unberührt bleibt. Man könnte zudem argumentieren, dass Alec genau genommen kein Gutsherr und Tess wiederum kein Bauernmädchen, sondern die Erbin einer aristokratischen Familie ist und die eigentlichen Stände somit von vornherein unbedeutend sind. Anders gestaltet sich die Situation bei Angel, der sich seiner gesellschaftlichen Überlegenheit bewusst ist und Tess zeitweise mit Hochmut begegnet, während sie bewundernd zu ihm aufblickt. Trotz seiner späteren Fehler muss man ihm jedoch zugute halten, dass er, sobald er sich entschieden hat, Tess zu heiraten, zu seiner Wahl steht und die Zweifel beiseite schiebt.

Diese beiden stürzen vielmehr durch die ebenso konfliktfördernden Normen und Moralvorstellungen der Gesellschaft. Tess' Beichte über ihre sexuelle Vergangenheit führt dazu, dass Angel sie wegen seines Festhaltens an der viktorianischen Doppelmoral nicht mehr als seine Frau akzeptieren kann und sie verlässt. In Folge treibt er sie so zuerst in menschenunwürdige Arbeit und dann wieder in Alects Arme, wo sie sich als Ehebrecherin und Mörderin noch mehr gegen Moral und Recht verschuldet.

In den polnischen Texten sind die gesellschaftlichen Normen oder Reaktionen vor allem auch für den Tod der Heldinnen verantwortlich. Für Julusia ist es ihr Verstoß gegen die Prinzipien und das ausgeprägte Ehrgefühl ihres Vaters, der sie schlussendlich in den Wahnsinn und Tod treibt. Ulana kann schließlich aufgrund ihrer Schande nicht mehr in ihr altes Leben im Dorf zurückkehren, wo sie die Bewohner nun feindselig betrachten, und der Selbstmord ist daher wirklich ihre letzte Möglichkeit.

Schließlich können die unterschiedlichen Vorstellungen von der Realität oder Wunschbilder über den Geliebten/die Geliebte des jeweiligen Partners zu Problemen in der Beziehung führen. Besonders der Gegensatz zwischen romantischen Vorstellungen über das idyllische Landleben und die harte Realität stürzt die Liebenden ins Verderben (vgl. Burkot 1988: 92). Tess' zerbricht beispielsweise auch an ihrer Unfähigkeit und Unwilligkeit den Rollenvorstellungen ihrer Verführer zu entsprechen. Ulana geht

wiederum an ihrer Liebe und Leidenschaft zugrunde, denn ihr Partner versteht unter Liebe etwas anderes als sie (vgl. Burkot 1988: 95; 1996: 148).

Die Ebene der Figuren braucht zwar für die Bearbeitung des Motivs immer die Figuren eines Verführers und einer Verführten, aber generell bietet diese Ebene die größte Bearbeitungsfläche des Motivs. Es stehen zahlreiche Charaktereigenschaften und weitere Gestaltungselemente zur Verfügung, die ein Autor variieren, anders betonen, ergänzen oder neu kombinieren kann. Sowohl Wolski, aber noch vielmehr Kraszewski und Hardy nützen diese Möglichkeit zur Genüge, um ihren Figuren zusätzliche Charaktereigenschaften zu geben und sie dadurch interessanter und komplexer zu machen. Des Weiteren können die Autoren beliebig viele zusätzliche Figuren an die Seite des Verführers und der Verführten stellen und so die Geschichte ausweiten. In den behandelten Texten findet sich beispielsweise zusätzlich zum Verführer immer eine weitere Männerfigur, die ebenfalls eine starke Beziehung zur Verführten hat. In *Tess*, *Halka*, und *Ulana* kommt es dadurch zu Spannungen, da die Frauen nicht nur von ihren Verführern (Alec, Janusz und Tadeusz), sondern auch von weiteren Verehrern (Jontek, Angel) bzw. vom Ehemann (Okseń) geliebt werden. In *Budnik* wiederum entsteht ein Konflikt zwischen Julusias Vater Bartosz und ihrem Verführer Jan.

So lebt die Geschichte hauptsächlich durch die Gestaltung der Figuren. Der Verführer und die Verführte werden zu greifbaren Personen mit individuellen Gefühlen, Gedanken, Bedürfnissen und Wünschen. Ihr Schicksal ist ihr ganz individuelles. Ausgearbeitete Figuren hauchen also dem Verführungsmotiv zweifellos Leben ein.

Gleichzeitig kann man durch Variationen der Figuren das Motiv immer wieder neu einfärben, um neue Aspekte zu bereichern, verschiedene Seiten beleuchten und die Geschichte aus anderen Blickwinkeln, mit einer anderen Aussage oder Moral erzählen. In weiterer Folge garantiert die Ausformung der Figuren, mit denen sich der Leser möglicherweise identifiziert, auch sein Interesse, Mitgefühl und seine Teilnahme an der Geschichte.

2.5.4 Setting

In allen behandelten Texten wird versucht das Setting möglichst authentisch erscheinen zu lassen, wobei die erzählenden Werke für die Gestaltung natürlich zu anderen Mitteln

greifen als das Drama, in dem vor allem Requisiten und Bühnenbild den Aktionsraum schaffen.

In allen Werken findet sich eine Dichotomie zwischen zwei entgegengesetzten Räumen. Diese dient einerseits der Strukturierung der Handlung, andererseits wird sie auch als Hilfe zur Charakterisierung der oft entgegengesetzten Figuren oder als Spiegel ihrer Eigenschaften, Gefühle oder Entwicklungsschritte verwendet. Schließlich werden anhand der gegensätzlichen Verortungen auch unterschiedliche gegensätzliche Konzepte diskutiert.

2.5.4.1 Dichotomie und ihre räumliche/strukturelle Funktion⁶⁸

Die Zweiteilung des Raumes herrscht in den behandelten Romane entweder zwischen einem Gutshof und einem Dorf (*Ulana*), einem Hof und den ihm umgebenden Wald (*Budnik*), der Stadt und dem Land (*Halka*) oder unterschiedlich aufgebauten Dörfern und kleineren Städten (*Tess*). In der Gestaltung dieser entgegengesetzten Bereiche greifen die Autoren auf die Stadt-Land-Opposition und das Motiv von Arkadien zurück.

Zu einem gewissen Grad haben nämlich sowohl der Wald in *Budnik* als auch die Dörfer in *Ulana* und *Halka* sowie Marlott und Talbothays idyllische, paradiesische Züge, in denen die Charaktere ihre Träume ausleben und ihr Glück finden können. Die Verführung und die Phase der Liebe finden somit zumeist in dem natürlicheren, ländlichen Bereich statt. Im Gegensatz dazu weisen die Gutshöfe in *Ulana* und *Budnik*, das Stadthaus in *Halka*, sowie Tantridge, Flintcomb-Ash oder Sandbourne eine oft korrupte, zerstörende Komponente auf. Trotz ihrer angemäßen Stellung als Ort der Zivilisation und Modernisierung herrschen dort Brutalität, Unmenschlichkeit oder Zügellosigkeit. An diesen kalten, strikten Orten spielen sich auch die Tragödien ab.

Die Handlung kommt hauptsächlich durch die Überschreitungen der Grenzen zwischen diesen Bereichen zustande (vgl. Frank 2009: 67; Mahler 2010: 249-250). Die Charaktere wechseln immer wieder mit verklärenden Vorstellungen über die jeweilig andere Welt oder mit Hoffnungen und Träumen zwischen diesen Bereichen, doch nur zu oft werden sie in ihren Wünschen enttäuscht oder ihre Ansichten werden durch die Realität zerstört. Das Aufeinandertreffen von zwei Welten, deren Vorstellungen oder

⁶⁸ Für den folgenden Abschnitt vgl. auch Jurij Lotmans Theorie über den „künstlerischen Raum“; zusammengefasst in Mahler (2010: 249-250) und Frank (2009: 65-).

Normen einfach noch unvereinbar sind, initiiert in Folge auch den Konflikt, der zumeist für die ländlichen Charaktere im Unglück endet.

2.5.4.2 *Dichotomie und ihre charakterisierende, widerspiegelnde Funktion*

Diese Opposition der zwei räumlichen Bereiche dient ebenso der zusätzlichen Charakterisierung der Figuren, sowie der Verdeutlichung ihrer Konstellation, Gegensätze und Parallelen. Die Vertreter der ländlichen Räume werden prinzipiell als rein, unschuldig, ungezähmt und in Einklang mit der Natur gesehen, während die in der Stadt verorteten Personen von Kultur und Zivilisation verblendet oder verdorben und somit künstlich sind.

Nur zu oft wird auch die Gefühlslage oder Denkweise der Charaktere anhand der sie umgebenden Landschaft verdeutlicht: Tess liebt im Frühling in Talbothays und erlebt ihren emotionalen wie auch tatsächlichen Winter in Flintcomb-Ash. Julusia verstärkt am Hof ihre Vorliebe für Luxusartikel und kann im Wald dann nur noch verrückt werden. Ulanas emotionale sowie materielle Armut zeigt sich an der Armseligkeit und Kälte in ihrer Hütte und Halkas Fremdheit in der Welt von Janusz wird anhand der ihr feindlich gesinnten Stadt gezeigt.

Schließlich dient die Dichotomie auch um Konzepte gegenüber zu stellen. Das in *Tess* und *Ulana* verwendete Gegensatzpaar ist beispielsweise die Vorstellung der städtischen, modernen Gesellschaft vom idyllischen Land, die aber so gar nicht zur harten Realität passt. Deren Sehnsucht nach diesem verlorenen Paradies kann daher bei einem Aufeinandertreffen mit der unschönen Wirklichkeit zu Enttäuschung und schlimmen Folgen führen. In *Budnik* und *Halka* trifft das Leben des reichen, unbedachten Adels auf jenes der armen Bauern, die um das reine Überleben kämpfen müssen. Die Vermischung dieser Welten, die bei den Mädchen Träume und Hoffnungen auf eine bessere Zukunft weckt, während ihre Liebhaber sich nur die Zeit vertreiben wollen, endet für die niedere Schicht tragisch.

Bei der Gestaltung des Schauplatzes bieten sich also ebenfalls zahlreiche Bearbeitungsmöglichkeiten des Motivs der Verführung, nicht zuletzt, weil sich hier genügend Möglichkeiten bieten, um es mit anderen Motiven zu verknüpfen. Die Wahl fällt dabei tatsächlich oft auf die Stadt-Land-Opposition und das damit eng verbundene Motiv von Arkadien. Diese bieten nämlich die Möglichkeit, die Gegenüberstellung

zwischen Verführer und Verführter auf anderen Ebenen (z.B. der Gegensatz zwischen Kultur und Natur, Stadt und Land, Standesunterschiede, etc.) weiter hervorzuheben und von verschiedenen Seiten zu beleuchten sowie den Liebeskonflikt zu erklären.

Schließlich können auch neue Interpretationen favorisiert werden, denn, wie auch das letzte Kapitel zeigen wird, ist dies neben der Charakterisierung der Figuren jener Bereich, wo sich am besten Elemente des sozialen und kulturellen sowie literarischen Kontexts integrieren lassen.

Auf die Bearbeitung des Verführungsmotivs und der damit häufig verknüpften Motive haben auch kontextuelle Elemente einen Einfluss. So finden sich darin Merkmale der jeweiligen Zeit, d.h. der gängigen literarischen Richtlinien und Trends, sowie der sozialen Regeln und Bräuche, Werte und Vorstellungen, auf welche die Autoren zurückgreifen und nach ihren persönlichen Vorlieben und Bedürfnissen variieren. Zusätzlich spielen persönliche Erlebnisse und Erfahrungen des Autors⁶⁹ eine wichtige Rolle, und dementsprechend individuell wird manchmal die Gestaltung des Motivs.

Bei der Bearbeitung des Verführungsmotivs in Hinblick auf diese Aspekte gibt es mehr Unterschiede als Gemeinsamkeiten zwischen den untersuchten Texten. Schließlich schreiben Hardy, Kraszewski und Wolski zu verschiedenen Zeiten, in verschiedenen Ländern, mit unterschiedlichen kulturellen, gesellschaftlichen, historischen aber auch persönlichen Hintergründen. Ordnet man jedoch die Werke beispielsweise ihrem literarischen Kontext zu oder untersucht die darin enthaltenen außerliterarische Einflüsse, so lassen sich in ihnen nach wie vor ähnliche Muster entdecken, welche in Folge behandelt werden sollen.

3 DER EINFLUSS DES LITERARISCHEN KONTEXTS: Paradigmatische Zuordnung

Sowohl Hardy als auch Wolski und Kraszewski wirken über eine längere Zeitspanne, die von verschiedensten Literaturströmungen dominiert oder beeinflusst wird. Dementsprechend vielseitig sind auch ihre Werke. Für die untersuchten Texte greifen sie teilweise auf dieselben Paradigmen (Romantik und Realismus) zurück, wobei sich

⁶⁹ Danek (1962: 100) unterstreicht dies in Bezug auf Kraszewski.

aber bedingt durch die unterschiedlichen Entstehungszeiten der Texte auch viele Unterschiede finden lassen. Wolski schreibt nämlich sein Poem noch in der Zeit der Romantik, Kraszewskis Texte stammen aus einer Übergangszeit von der Romantik zum Realismus und Hardy schafft seinen Roman schon in einem vom Realismus und Naturalismus geprägten Umfeld. Außerdem ist zu beachten, dass alle Autoren nicht immer nur den ästhetischen Tendenzen oder Vorgaben des jeweiligen Paradigmas folgen, sondern auch eigene Erfahrungen und Ansichten inkludieren.

Im Folgenden werden jene zwei Paradigmen besprochen, deren Elemente man unterschiedlich stark in den ausgewählten Texten finden kann und welche die Verführung untermalen, in eine Atmosphäre einbetten und sich sogar manchmal direkt auf die Bearbeitung des Motivs auswirken.

3.1 Merkmale der Romantik

3.1.1 In den polnischen Texten

Kraszewskis und Wolskis Texte stammen aus den 40er Jahren des 19. Jahrhunderts und fallen demnach noch in die polnische Romantik. Obwohl sie beide nach den großen Vertretern der polnischen Romantik debütieren und z.B. Kraszewski gar die in der Romantik unpopuläre und geringgeschätzte Gattung des Romans wählt (Bachórz 1987: 189; Burkot 1962: 8; Lam 1912: 33), finden sich in den Werken beider Autoren zahlreiche Elemente einer romantischen Ästhetik⁷⁰.

Alle polnischen Texte können nun erst einmal als Liebesgeschichten zwischen einem Adligen und einer Frau aus dem Volk, die für die Romantik ziemlich häufig sind (Burkot 1988: 85; vgl. Ziejka 1991: 135), gesehen werden. Zudem weisen sowohl *Halka* als auch *Budnik* und *Ulana* einen ebenfalls in der Romantik üblichen melodramatischen Aufbau und Ausgang auf (vgl. Bachórz 1987: 188). Allein die Verführung des unschuldigen, guten Mädchens durch den lasterhaften, bösen Gutsherrn ist typisch (vgl. Brockhaus 2010: 539). Ebenso dreht sich der Konflikt klassischerweise um Leidenschaften, die der gesellschaftlichen Ordnung, ihren Normen und Moralvorstellungen widersprechen.

⁷⁰ Für Kraszewski vgl. Dąbrowska (1957: 49) und Przesmycki (1962: 256).

Die Verführungsgeschichten selbst sind trotz ihrer schematischen Ereignisfolge mitreißend und voll von überraschenden Wendungen (vgl. Burkot 1988: 92); man bedenke Bartosz' überraschende Verhaftung für den von Bramko begangenen Diebstahl, Jans Intrigen und Bartosz' Mordversuch in *Budnik* oder den Brandanschlag in *Ulana*. Am Ende von *Halka*, *Ulana* und *Budnik* steht auch ein meist pathetischer Selbstmord der Heldin, ein weiterer beliebter Aspekt in der Romantik (vgl. Dąbrowska 1957: 96). Das ursprüngliche Poem, aus dem *Halka* entstehen sollte und in dem Halka und Janusz noch heiraten, wurde sogar für die Oper abgeändert, um wohl den dramatischen Effekt zu vergrößern (Ursel 2005: 362).

Es finden sich auch stimmige, geheimnisvolle Schauplätze, wie die unberührten dunklen Wälder in *Budnik*, das abgeschiedene Bergdorf in *Halka* oder der stille See und die Legenden umwitterten Gräber in *Ulana*. Auch Martuszevska meint, dass „pojawia się wiele razy skłonność do prezentowania miejsc tajemnisznych, przypominających przestrzeń zamku z powieści gotyckiej“ (1996: 17)^{clxxi}. An diesen großteils unberührten, natürlichen Orten offenbaren sich unerwartete Seiten in den Charakteren und die oft unterdrückten ursprünglichen, triebhaften Bedürfnisse der Menschen werden nicht zuletzt hier geweckt.

Bei der Gestaltung des Settings oder zur Untermalung der Handlung greifen jedoch Kraszewski und Wolski auch noch auf andere romantische Merkmale zurück. Beide interessieren sich nämlich für die Landschaft, Kultur und Sprache ihrer Heimat⁷¹ und verwenden folkloristische Elemente, wie dialektale Formen, Legenden oder Bräuche, in ihren Texten (vgl. Brockhaus 2010: 702; Burkot 1997: 107).

So lässt Wolski seine Dorfbewohner in *Halka* beispielsweise „gorzalka“ (*Halka* III.1,30) trinken und „Tance góralskie, z małym dodatkiem krakowskich“ (*Halka* III.1,30)^{clxxii} tanzen, um Halkas Herkunft und ihr Milieu zu verdeutlichen. *Ulana* enthält ebenfalls das für die Romantik typische regionale und volkstümliche Kolorit (Burkot 1988: 86). Es wird beispielsweise die Art und Weise, wie man Wodka in der Kneipe zu trinken pflegt, genau beschrieben (*Ulana* 49). Man erfährt auch über Tadeusz, der beim ersten Treffen mit Ulana gleich kontrolliert, ob sie noch ihre „kosy“ trägt, von dem Brauch einer Braut vor der Hochzeit eben jene Zöpfe abzuschneiden (*Ulana* 17)⁷². Auch

⁷¹ Für Kraszewski vgl. Hahn (1923: 4), Langer (2010: 99), Przesmycki (1962: 250) und Zalewska (2006: 292).

⁷² Diese „kosy“ tauchen auch später in dem Lied auf, das die Frauen während des Spinnens singen (*Ulana* 54).

die bereits erwähnte Geschichte über die Grabhügel der zwei Brüder, die einen Schatten über Ulanas und Tadeusz' Beziehung wirft, ist ein Beispiel für die Verwendung von Legenden in romantischen Texten.

Vereinzelt trifft man auch auf die romantische, verklärende oder sentimentale Sichtweise der Natur (vgl. Brockhaus 2010: 702; Witkowska und Przybylski 1997: 504). Wolskis Porträt des Landes mit der tanzenden, unbeschwerten Dorfgemeinschaft entspricht beispielsweise der Idee des paradiesischen, unbeschwerten Landlebens. Kraszewskis Romane werden wiederum als „powieść sielska“ (Kosowska 1995: 137)^{clxxiii} charakterisiert, was bereits auf den idyllischen Charakter von manchen seiner Schauplätze und Handlungsschemata hinweist.

Auch auf der Ebene der Figurengestaltung richten sich Wolski und Kraszewski manchmal nach den Mustern der Romantik. Die bäuerlichen Charaktere in *Halka*, *Budnik* und *Ulana* entsprechen in vielerlei Hinsicht den romantischen Vorstellungen. Besonders über Kraszewskis Romane meinen Witkowska und Przybylski, sie enthielten eine typische romantische „widzenie ludu i natury. Polega ono przede wszystkim na tym, że wieś i jej mieszkańcy stają się dla Kraszewskiego wcieleniem tyle cenionej przez romantyków pierwotności. Chłop w tych powieściach jest człowiekiem pierwotnym, naturalnym“ (1997: 504)^{clxxiv/73}.

Tatsächlich hebt Kraszewski in *Budnik* immer wieder die naturverbundene Lebensweise der Budnicy hervor, die von den verschiedenen Gaben des Waldes leben (*Budnik* 93). In *Ulana* beschreibt er die Bewohner gar als „stan wpół dzikiego ludu nie myślącego o niczym nad zaspokojenie pierwszych swych potrzeb zwierzęcych“ (*Ulana* 9)^{clxxv/74}. Fernab moderner Zivilisation und Erziehung sind jene Figuren also auch noch hauptsächlich von ihren Trieben geleitet (vgl. Budrewicz 1997: 54-55) und dementsprechend ungebündigt äußert sich beispielsweise die Liebe und Leidenschaft in *Halka* oder *Ulana*. Die Tendenz zum Wahnsinn dieser Frauen, ein ebenfalls beliebter Aspekt in der Romantik (vgl. Brockhaus 2010: 702; Dąbrowska 1957: 96), erklärt sich ebenfalls durch deren Einfachheit.

Ein weiteres Merkmal der Romantik, das sich vor allem bei Kraszewskis Gestaltung der Figuren zeigt, ist die Betonung der Subjektivität, die Beschäftigung mit dem eigenen Innenleben (Burkot 1988: 80; vgl. Kremer 2008: 633; Ursel 2005: 371, 339) und der

⁷³ Vgl. auch Hahn (1923: 9) oder Ziejka (1991: 134).

⁷⁴ Vgl. auch Kosowska (1995: 140-141).

damit zusammenhängende Egoismus mancher seiner Helden. Besonders Tadeusz, der Tage mit Lesen und Grübeln verbringt oder sich allein durch einsame Wälder schlägt, immer auf der Suche nach einer Offenbarung, entspricht diesem Muster. Den ganzen Roman über ist er auch auf sich, seine Gefühle und Wünsche konzentriert und handelt vorwiegend egoistisch, ohne sich über dessen Folgen lange Gedanken zu machen. Tadeusz vertritt zudem die sentimentale Sichtweise des Landlebens und die Sehnsucht nach dem verlorenen Paradies vieler Romantiker (vgl. Ursel 2005: 455). Er romantisiert Ulana als eine zu zähmende Frau oder idealisiert seine Liebe zu ihr als wahr und rein und versucht in der ländlichen Umgebung jenes Idyll zu finden, das er in der Stadt vermisst hat.⁷⁵

Schließlich drehen sich alle Romane um das zentrale Gefühl der Romantik, nämlich um die Liebe. Nach den Vorstellungen der Romantik ist die Liebe rein, wahr, ewig und erfüllend und verbindet so auch den Menschen mit seinen Ursprüngen und dem Paradies; sie hebt ihn über den Bereich der Immanenz hinweg und kann ihn aus der schlechten Welt befreien (Burkot 1996: 148). Für die Liebe ist es daher wert und gerechtfertigt zu kämpfen und alles hinter sich zu lassen. Die Paare Tadeusz und Ulana bzw. Halka und Janusz erleben für einige Zeit tatsächlich diese große Leidenschaft der wahren Liebe, für die sie bereit sind alles aufzugeben und mutig gegen jene Leute oder gesellschaftlichen Normen aufzubegehren und zu kämpfen, die sie davon abhalten wollen (Burkot 1988: 90-91). Besonders Halka, Ulana (*Ulana* 66) und Tadeusz (*Ulana* 38-39) agieren wie typische Verliebte im Liebeswahn. Sie lassen sich von ihren Gefühlen leiten, fühlen keine Angst, keinen Zweifel mehr und sehen die Welt wahrhaft durch eine vieles verklärende rosarote Brille.

In *Ulana* heißt es beispielsweise, dass „[w] nasyceniu każdej namiętności jest taka chwila zapamiętałości, zaślepienia, obojętności na wszystko, co nie jest nią i nie ma z nią związku“ (*Ulana* 73)^{clxxvi/76} und solange sich Tadeusz und Ulana in diesem Zustand befinden, haben sie die Kraft, allen Hindernissen zu trotzen. Auch Witkowska und Przybylski meinen über *Ulana*, dass zu einem Teil „[m]iłość potraktowano tu jako dar [...]. Jako romantyczne szaleństwo w stanie czystym, nie deformowane ani hamowane przez kulturę, bo rozegrane w duszy polskiej chłopki“ (1997: 505)^{clxxvii/77}. Kraszewski entschuldigt sogar Ulanas Ehebruch, denn schließlich ist dieser durch ihren Durst nach

⁷⁵ Kraszewski stellt aber auch die tatsächliche, wenig paradiesische Wirklichkeit des ländlichen Lebens dar (siehe Seite 113) und parodiert somit gleichzeitig diese romantischen Klischees.

⁷⁶ Vgl. auch Burkot (1988: 82).

⁷⁷ Vgl. auch Burkot (1988: 92-93).

Liebe motiviert (vgl. Sadlik 2006: 332), der in der Romantik eben einen höheren Wert hat. In *Budnik* besitzt die Liebe zwischen Julusia und ihrem Vater auch solch eine Macht, dass zuerst Julusia in Anbetracht ihres Fehltritts und der dadurch dem Vater bereiteten Enttäuschung ihre geistige Gesundheit verliert und anschließend Bartosz an seinem gebrochenen Herzen stirbt.

3.1.2 Im englischen Text

Hardys *Tess* entsteht in einer Zeit, die hauptsächlich von den Strömungen des Realismus und Naturalismus beeinflusst wird, doch manche Elemente des Romans verdeutlichen, dass man zu jener Zeit dennoch vom Idealismus und Sentimentalismus der Romantik zehrt. Wie manche Kritiker⁷⁸ unterstreichen, bedient sich Hardy, um seine Verführungsgeschichte zu gestalten, für inhaltliche Inspirationen z.B. bei Schauerromanen und verwendet ebenso Märchen- und Sagenstoffe wie Balladen oder übernimmt Strukturen des Melodramas.

Es finden sich tatsächlich zahlreiche melodramatische Elemente bereits im Verlauf der Handlung von *Tess of the D'Urbervilles* (Handley 1991: 52). Dazu zählen z.B. die Verführung eines Bauernmädchens durch einen Adligen⁷⁹, Angels Verstoßung seiner Frau aufgrund ihres moralischen Fehltritts, der Mord aus Rache an Alec⁸⁰ und schließlich Tess' Tod (Reitz 1991: 281). Typisch melodramatisch und ähnlich den Szenen aus Schauerromanen sind die vielen geheimnisvollen, sensationellen Begebenheiten, wie beispielsweise Angels Schlafwandeln, während dem er Tess in einen leeren Sarg legt⁸¹, die Legende von der D'Urberville-Kutsche (*Tess* 272, 452), die Tess' Schicksal und Mord vorauszudeuten scheint, das Lebendigwerden der Statue in der Gruft der D'Urbervilles, die sich als Alec entpuppt, oder die Nacht und Verhaftung Tess' im heidnischen Tempel von Stonehenge. Nicht zu vergessen sind die vielen unwahrscheinlichen oder unglücklichen Zufälle, wie Princes Tod, Tess' Begegnung mit

⁷⁸ Vgl. Bach (2006: 173), Bailey (1974: 4) oder Boumelha (1993: 54).

⁷⁹ Kritiker, die auf diesen melodramatischen Aspekt hinweisen, sind u.a. Millgate (2005: 68). Ingham (2003: 92) zieht auch eine Parallele zu der damals populären „sensational literature“, die ebenfalls das Schicksal gefallener Mädchen behandelte (vgl. auch Dolin 2009: 330; Handley 1991: 52).

⁸⁰ Dolin (2009: 336) verweist hier auch auf die Farbsymbolik des wiederkehrenden Kontrastes von rot und weiß, der den Hauptkonflikt des Romans zwischen Reinheit und Gewalt/ Sexualität unterstreicht (Roy 2003: 277). Besonders die Assoziation von Rot mit Blut taucht häufig auf; sie zieht sich wie eine Kette von Prince' Blut über den Verlust von Tess' Jungfräulichkeit, Alocs blutender Lippe bis hin zum herzförmigen Blutfleck an der Decke (Handley 1991: 20; Musselwhite 2003: 114-115; Page 2001: 95; Schwarz 1979: 29-30).

⁸¹ Für Moxham ein „embarrassing gothic symbol“ (2002: 205); zu Dt. „peinlich gotisches Symbol“.

dem Spruchmaler (*Tess* 100-102), die unheimlichen Porträts ihrer Vorfahrinnen (*Tess* 276-277) oder der unter den Teppich gerutschte Brief (*Tess* 269) (Dolin 2009: 336).

In Hardys Gestaltung der Hauptfiguren lassen sich auch Figuren aus Melodramen erkennen (vgl. Brockhaus 2010: 539). Allein die Konstellation von Angel als dem rechtschaffenen Ehemann und Tess als der schönen, unschuldigen, tugendhaften, aber hilflosen Heldin, der das Mitleid des Lesers gilt (vgl. Dolin 2009: 335), aber die an den gesellschaftlichen Regeln zugrunde geht, und Alec als dem verführenden, teuflischen Bösewicht, ist ganz getreu dem melodramatischen Muster (Reitz 1991: 281). Nemesvari (siehe 2002: 89-90) meint, dass besonders Alec aufgrund dieser stereotypen Attribute überhaupt nicht dem Realismus entspricht, denn er „bears all the marks of the villainous seducer of Victorian melodrama“ (King 1978: 113)^{clxxviii}.

Dolin meint auch Hardys Landschaftsgestaltung, die zur Untermalung der Charaktere und deren Gefühle dient, geschehe mit „a *melodramatic* intensity“ (2009: 330)^{clxxix}. Doch man entdeckt in Hardys Beschreibungen des ländlichen Lebens mit all seinen Bräuchen und Traditionen auch vereinzelt etwas von der romantischen Vorstellung der friedlichen, ländlichen Idylle (vgl. Page 2001: 164). Es finden sich überdies zahlreiche folkloristische Elemente. Angefangen von den Dialekten, die Tess' Mutter oder die Milchmägde sprechen, über die Lieder, die Tess und ihre Mutter singen (*Tess* 20, 70, 437), die noch praktizierten Bräuche wie den Maitanz, bis zu Legenden über das „Cross-in-hand“ (*Tess* 396, 398) oder das Kleid der Königin Guénever (*Tess* 263) verwendet Hardy fast alles, um das Land als Ort der Traditionen und des Volkstums auszuzeichnen.

Ebenso wichtig sind bei ihm die Natur und die Naturverbundenheit seiner ländlichen Charaktere, die sich in dieser Landschaft und Atmosphäre bewegen. Besonders Tess ist mit ihrem Umfeld und dem natürlichen Kreislauf von Tod und Wiedergeburt verbunden (*Tess* 134); wenn sie z.B. auf Talbothays blickt „she felt akin to the landscape“ (*Tess* 132)^{clxxx/82}. Nicht zuletzt deswegen stellt sie in Angels Augen auch noch das ungezähmte Kind der Natur dar (*Tess* 242). Wie die Romantiker sehnt sich auch Angel, der sich in der modernen, lauten, korrupten Stadt mit all ihren Pflichten und Forderungen unglücklich fühlt, nach diesem verlorenen Paradies und hofft es durch Tess wiederzuerlangen (vgl. Page 2001: 164; Ursel 2005: 455). Auch Othman meint,

⁸² Andere Episoden, in denen ihre Verbindung mit der Natur ebenfalls betont wird, sind z.B. beim Melken in Talbothays (*Tess* 192) oder auf dem Weg nach Flintcomb-Ash (*Tess* 357).

dass aufgrund der idealisierten Vorstellungen, die Angel von Tess und dem Land hat „[t]heir relationship was more romantic than realistic“ (1992: 101)^{clxxxii}.

Aber nicht nur Angel hat Züge eines romantischen Helden. Besonders Tess' Gefühle, Wünsche und Vorstellungen werden immer wieder beschrieben und sie scheint zudem die Fähigkeit zu besitzen den von vielen Romantikern angestrebten Zustand der Transzendenz und der Verbundenheit mit der Natur zu erleben (vgl. Kowalczykowa 1991: 833; Moxham 2002: 195). Diese Fähigkeit sticht besonders heraus, wenn sie beschreibt, wie sie beim Betrachten der Sterne das Gefühl hat, ihren Körper zu verlassen (*Tess* 154-155). Ihre Empfindungen in der Gartenszene werden ähnlich beschrieben. Moxham bezeichnet diese sogar als eine „Wordsworthian affirmation of transcendence“ (2002: 200)^{clxxxiii}, und auch Wotton meint, „we have a sense of her profoundly physical intimacy with the natural environment“ (1993: 35)^{clxxxiiii}. Doch in Tess' Fall bringt ihr diese Verbindung mit der Natur nicht eine Offenbarung, sondern ebnet immer wieder ihren Verführern den Weg, sich ihr in diesen Momenten zu nähern.

3.2 Merkmale des Realismus⁸³ und Naturalismus

3.2.1 In den polnischen Texten

Wolskis *Halka* und Kraszewskis Bearbeitungen des Motivs der Verführung lassen sich in manchen Punkten auch dem Realismus zuordnen. *Ulana* und *Budnik* fallen sogar in jene Periode, als sich Kraszewski immer mehr von dem Denkmuster der Romantik entfernt und sich dem aufkommenden Realismus zuwendet⁸⁴. Zahlreiche Interpreten⁸⁵ sind der Meinung, dass er ab dieser Zeit wie viele der Realisten eine genaue und detaillierte Nachzeichnung des wirklichen, alltäglichen Lebens fordert (vgl. Brockhaus 2010: 671; Nowacka 1972: 52; Widdowson 1994: 83)), also eine Darstellung seiner guten und schlechten Aspekte (Burkot 1988: 55). Mimesis⁸⁶ und die Schaffung einer

⁸³ In Polen wird der Begriff „Realismus“ kaum verwendet; man sprach eher vom „Positivismus“ (Langer 2010: 101; Markiewicz 1991: 816).

⁸⁴ Kritiker, die diesen Wandel bzw. dieses Umdenken beschreiben, sind z.B. Burkot (1962: 21; 1988: 11-12, 56-57) Nowacka (1972: 5, 51) und Zalewska (2006: 286).

⁸⁵ U.a. Burkot (1962: 9, 15; 1988: 72, 99-100), Witkowska und Przybylski (1997: 584) oder Zalewska (2006: 286-287).

⁸⁶ D.h. das Bestreben, eine detaillierte und objektive Kopie des alltäglichen Lebens und der Stärken und Schwächen eines Menschen anzufertigen bzw. „die Romanwelt als Teil der realen Welt erscheinen zu lassen“ (Fludernik 2006: 68).

überzeugenden ästhetischen Illusion⁸⁷ waren demnach ein großes Anliegen für Kraszewski. Zu einem geringeren Grad ist dies auch in Wolskis *Halka* der Fall. Beide wollen, dass die Verführung ihrer Heldinnen als Tatsache hingenommen wird, wie sie in der damaligen Gesellschaft auftreten konnte.

Bereits der auktoriale Erzähler bemüht sich daher bei Kraszewski⁸⁸ darum, den Leser von der Authentizität der Verführungsgeschichte zu überzeugen (vgl. Burkot 1988: 51). Auch Nowacka (1972: 53) meint, dass eine möglichst neutrale, objektive, fast empirische Darstellung der Wirklichkeit angestrebt wird (vgl. Noworolska 1996: 47, 53). Der Erzähler unterstreicht daher immer wieder, dass er basierend auf genauen Beobachtungen von der bäuerlichen und adeligen Gesellschaft und deren oft schlimmen Lebensbedingungen und Bräuche berichtet und zeigt genau die kausalen und temporalen Zusammenhänge auf (Bachórz 1991: 743-744). Er versteht sich zwar wie die Romantiker als ethnographischen Forscher, aber auch in der Rolle eines Historikers oder Zeugen der Geschehnisse, dessen Aufgabe es ist, dem Leser die reale Welt und ihre Bewohner wahrheitsgetreu näher zu bringen (Hahn 1923: 21).

In *Ulana* deklariert der Erzähler sogar im Vorwort, dass diese „historia Ulany jest prawdziwą [...] opowiadano [mu] głuchą nocą na noclegu wśród lasów poleskich“ (Kraszewski, Vorwort zu *Ulana*: 1956)^{clxxxiv/89} und verweist darin zudem auf frühere Geschichten oder die allgemeine Bekanntheit von Verführungen. Auch *Budnik* erscheint dem Leser durch die Art der Vermittlung als sehr wahrscheinlich (Hahn 1923: 23, 31), wobei vor allem die genaue, fast empirische Beschreibung von Juliusias Wahnsinn mit ihrer Überzeugungskraft hervorsteicht: „wkrótce wstręt, pogarda, rozpacz, zachwiały słabą jej głowę. - Przechodziła z szalonego śmiechu do łez nieutulonych, tłukła głową o

⁸⁷ D.h. die Geschichte möglichst so wahrscheinlich und logisch erscheinen zu lassen und den Leser am besten emotional so zu involvieren, sodass er den Umstand vergisst, es könne sich dabei doch nur um Fiktion handeln. Zu diesem Zweck bemühen sich die Autoren den Handlungsschauplatz detailliert und greifbar zu gestalten, eine interessante, mitreißende Handlung zu entwerfen und eine genaue und nachvollziehbare Darstellung des Hergangs und der Zusammenhänge der Handlung zu liefern, sowie das Handeln, Verhalten und Bewusstsein von Charakteren, welche die Interessen und die Sympathie des Lesers ansprechen, kontinuierlich zu präsentieren. Für eine genaue Diskussion über ästhetische Illusion und die Methoden, sie zu erschaffen oder zu durchbrechen siehe Fludernik (2006: 69) oder besonders Wolf (1993: 115-207).

⁸⁸ Kraszewski selbst (siehe das Vorwort zu *Budnik* in der Ausgabe aus dem Jahr 1874; in Hahn 1923: 16) und auch viele seiner Kritiker, wie z.B. Bachórz (1991: 745, 1027), Chmielowski (1962: 246), Danek (1962: 54), Dąbrowolska (1957: 46, 95), Hahn (1923: 4), Lam (1912: 39-41) und Nowacka (1972: 55) erwähnen, dass ihm als Grundlage für seine Romane die genauen, größtenteils persönlichen Beobachtungen der bäuerlichen und adeligen Gesellschaft als Vorbild dienten.

⁸⁹ Vgl. auch Witkowska und Przybylski (1997: 507).

ściany, rwała piękne czarne włosy, łamała ręce i latała jak obłąkana po łące i po lesie, powtarzając: Ojczy! Ojczy!“ (*Budnik* 103)^{clxxxv/90}.

Das Bemühen um Authentizität wird auch in der Gestaltung des Schauplatzes und der Figuren spürbar. Zwar sind die Darstellung der Landschaft oder Bauern nicht ganz unbeeinflusst von vorherrschenden (romantischen) Vorstellungen, doch Wolski und noch viel mehr Krąszewski (vgl. Chmielowski 1888: 38) beschreiben auch das genaue Erscheinungsbild von Gebäuden, Orten⁹¹ und Lebensbedingungen und stellen das Dorf eher als

wieś wzbierającego doznania krzywd, upokorzeń brutalnego deptania przez panów chłopskiej godności – i wieś rodzącego się zawrzewia zemsty. Taka wieś, daleka od harmonii i idylli, stanowi centrum polskiego pejzażu. (Bachórz 1991: 1027)^{clxxxvi}

Die Beschreibung der wirklichen Lebensumstände⁹² und die Darstellung des Leids und Unrechts, das den Bauern von Seiten der Herren widerfährt und gegen das sie sich versuchen zu wehren bzw. für das sie Vergeltung suchen (Danek 1962: 56), führt auch dazu, dass die Verführung der Mädchen oder die Handlungen ihrer Verwandten glaubhaft werden. In *Ułana* zeigt Krąszewski deutlich, in welcher Armut seine Heldin lebt, und wie machtlos Okseń mit seinen Möglichkeiten gegenüber dem Gutsherrn ist. Auch Wolski lässt seine bäuerlichen Charaktere ihre Armut und ihr Leid beklagen (*Halka* III.1,29-30), dem Halka eben durch ihre Affäre kurzzeitig entfliehen konnte.

Sowohl Krąszewski als auch Wolski bemühen sich ebenso ihre Charaktere und deren Inneres glaubhaft und nachvollziehbar darzustellen (Lam 1912: 38; Zalewska 2006: 286-287). Sie zeigen getreu dem Realismus deren gute und schlechte Charakterseiten⁹³ (vgl. Burkot 1988: 56, 94) sowie inneren Konflikte⁹⁴ und dadurch entsprechen diese dreidimensionalen Hauptfiguren zu einem gewissen Grad nicht den stereotypen Gestalten des Verführers und der Verführten, wie sie im Motiv enthalten sind. Sie erscheinen dem Leser als lebendige, individuelle Personen.

⁹⁰ Vgl. auch *Budnik* (104-107).

⁹¹ Aus den vielen und detaillierten Beschreibungen der Landschaft geht auch hervor, dass beim Leser keine Kenntnis des Lebens und der Landschaft in Polesien vorausgesetzt wurde (Kosowska 1995: 140).

⁹² Witkowska und Przybyłski (1997: 504) erwähnen z.B. Krąszewskis teils romantische, teils realistisch angehauchte Darstellung der Landbevölkerung in Hinblick auf ihre „pierwotność“. Für Diskussionen über Krąszewskis realistische Darstellung der Bauern und ihres Lebens siehe u.a. Dąbrowolska (1957: 95-96) und Nowacka (1972: 68).

⁹³ In *Budnik* hat die tugendhafte Julusia z.B. eine Schwäche für Luxusartikel, während Krąszewski die Tücke ihrer Tante durch ihre lange Armut erklärt (*Budnik* 48). In *Halka* ist Janusz sowohl zu Mitgefühl als auch Kälte gegenüber Halka fähig.

⁹⁴ Z.B. Tadeusz' Kampf mit seinem Standesempfinden, Ulanas Hadern mit ihren Pflichten als verheiratete Mutter oder Janusz' Gewissensbisse, die auf seiner Behandlung Halkas basieren.

Um dies zu erreichen, gibt Wolski Halka und Janusz viel Raum, sich in ihren Monologen zu erklären. In *Ulana* und *Budnik* widmet Kraszewski der Beschreibung der Gefühle, Gedanken und Wünsche seiner Charaktere ebenso viel Zeit. Diese ernsthafte Behandlung der Herzenswünsche und -regungen einfacher Bauersfrauen (vgl. Burkot 1988: 79) stellt laut Burkot (1988: 99-101) eine noch nicht dagewesene Einzigartigkeit in der polnischen Literatur dar⁹⁵. Für *Ulana* merkt er beispielsweise bewundernd an, dass „[c]ała ta faza romansu [...] zarysowana została z wielkim znanstwem psychologicznym, otoczona aurą niezwykłości i powagi“ (1988: 90)^{clxxxvii}. Kraszewski kommt also selbst modernen Standards der Darstellung der Psyche eines Menschen nach.

Ebenso nutzen beide Autoren verschiedene Sprachvarianten, um ihre Figuren als realistisch überzeugende Personen zu gestalten. Kraszewski bedient sich einerseits der Regionalismen oder Ukrainismen⁹⁶. Im Roman *Ulana*, der in Polesien spielt, finden sich tatsächlich viele Ukrainismen⁹⁷ oder andere Marker für die Sprache der Kresy⁹⁸ und auch in *Budnik* ahmt Kraszewski die lokalen Dialekte und Regiolekte nach⁹⁹. Selbst bei Wolski finden sich ähnlich regional gefärbte Ausdrücke¹⁰⁰.

Mithilfe der verschiedenen Ausdrucksweisen und dem Sprachunterschied, der manchmal tatsächliche zwischen Bauer (meistens ein Ukrainer) und Gutsherr (zumeist ein Pole) besteht, werden auch die Unterschiede zwischen Verführer und Verführter

⁹⁵ Laut Dąbrowska (1957: 129-130) und Hahn (1923: 6) kritisiert Kraszewski in diesem Zusammenhang auch die Einstellung, dass ein Bauer aufgrund seiner einfachen Herkunft und Primitivität nicht fähig sei, tiefe und wahre Gefühle zu entwickeln (und fordert deren Anerkennung als vollwertige Menschen mit Gefühlen, Wünschen, Träumen oder Gewissenskonflikten (Burkot 1988: 14). In *Ulana* zeigt sich diese Einstellung deutlich im Kommentar des Erzählers: „W prostej kobiecie – spyta z was niejedyn – skąd tyle uczucia? [...]. Ona nie była prostą kobietą, bez duszy, bez myśli“ (*Ulana* 66-67). Zu Dt. „In einer einfachen Frau – fragt einer von euch – woher so viele Gefühle? Sie war keine einfache Frau ohne Seele und ohne Gedanken“.

⁹⁶ Vgl. u.a. Burkot (2006: 13), Nowacka (1972: 66) oder Bartnicka (1995: 250) und Danek (1962: 10-11).

⁹⁷ Z.B. „bat’ku“, laut Kommentar „rus., dziś ukr. i białorus.“ für „ojciec“ (*Ulana* 41), „Taże to moja rodzona córka“, laut Kommentar: „z rus., dziś ukr.“ für „przecież“ (*Ulana* 49), oder „Dobry deń“, laut Kommentar „rus., dziś ukr.“ (*Ulana* 64).

⁹⁸ Dazu gehören beispielsweise Archaismen (vgl. Bartnicka 1995: 245), wie „szpichlerzami“, laut Kommentar „szpichlerz – dawna forma obok śpichlerz; dziś poprawnie: spichlerz“ (*Ulana* 9), „smętarz – wyraz dawniej częściej używany niż cmentarz“ (*Ulana* 10), „Zakazywał“, laut Kommentar „zakazywać (starop.) – zapowiedzieć, przykazać“ (*Ulana* 63) oder die Endung –m für die erste Person Singular (Bartnicka 1995: 245), wie z.B. „Zobaczym“ (*Ulana* 64).

⁹⁹ Zu den Markern, die Hahn (1923: 30-31) auflistet, gehören u.a. bestimmte Substantivformen (z.B. „żydziuk“ (*Budnik* 55), „kapszuk“ (*Budnik* 110), „mieszczanćzuk“ (*Budnik* 111)), Verbformen und –abwandlungen (z.B. „porzuc“ für „daj pokój“ (*Budnik* 61), „nie truście“ für „nie obawajcie się“ (*Budnik* 96)) oder die Verwendung von altpolnischen Formen (z.B. „wilcy“ (*Budnik* 136)) und Russizismen (z.B. „zakon“ für „prawo“ (*Budnik* 112), „dzieło“ für „sprawa“ (*Budnik* 112)).

¹⁰⁰ Eben auch die Endung –m für die erste Person Singular (Bartnicka 1995: 245) wie z.B. „powrócim“ (*Halka* IV.6,44).

verdeutlicht¹⁰¹. Die unterschiedliche gesellschaftliche Stellung ist z.B. in *Ulana* bei der ersten Begegnung zwischen Tadeusz und Ulana ganz offensichtlich:

- A z *witki ty?* (A skąd ty) – spytał Tadeusz.
 - Z *sela* (Z wioski).
 - Z *Ozera?*
 - Z Jeziora – odpowiedziała po polsku.
 - Umiesz po polsku?
 - A cóż? (zwyčajna odpowiedź w Polesiu, zamiast prostego – tak). Umieję.
 - Gdzieżeś się nauczyła?
 - We dworze.
- (*Ulana* 17)^{clxxxviii/102}

Tadeusz' Sprachwahl zeigt, dass er automatisch annimmt, die Bäuerin Ulana sei des Polnischen, der Sprache am Hof, kaum mächtig. Zu seiner Überraschung ist sie jedoch zweisprachig, kann ihre Sprache dem jeweiligen Gegenüber anpassen und sticht dadurch aus ihrer Schicht als etwas Besonderes heraus¹⁰³.

Schließlich finden sich Ansätze des für den im Realismus typischen Determinismus (vgl. Schneider 2008: 530) in Kraszewskis Texten, denn die Verführung und das darauffolgende Schicksal seiner Charaktere hängt zu einem großen Grad von deren Umständen, Vergangenheit und Charaktereigenschaften ab. Burkot (vgl. 2006: 21) vertritt ebenfalls diesen Ansatz und laut ihm „trzy sfery życia – doświadczenia wcześniejsze, szara codzienność i marzenia układają się w tę samą tragiczną triadę“ (1988: 84)^{clxxxix}. Besonders in Kraszewskis Romanen bekommt man den Eindruck, dass hinter den handelnden Personen höhere Mächte stehen, denen die Figuren nicht gewachsen sind.

In *Ulana* kolportiert Kraszewski tatsächlich das Gefühl, dass die Liebe zwischen Tadeusz und Ulana nur zu einem Unglück führen kann (Burkot 1996: 153; Chmielowski 1888: 155), weil sie vor allem den gesellschaftlichen und kulturellen Regeln und Normen widerspricht (Burkot 1988: 95). Die von der Romantik viel gerühmte große Leidenschaft mag die Liebenden vielleicht für einige Zeit über diese Probleme hinwegheben, doch laut Burkot (1996: 148) sieht Kraszewski die Liebe in *Ulana* im Grunde als kurzlebig und nur als das Ausleben eines natürlichen Verlangens, dem man nicht widerstehen kann. Sie ist daher gleichzeitig „źródł[o] ludzkiego szczęścia i

¹⁰¹ Dieser nationale Aspekt, der ebenfalls für die entstehenden Konflikte verantwortlich sein könnte, wird in *Ulana* wenig herausgearbeitet.

¹⁰² Vgl. auch Budrewicz (1997: 46).

¹⁰³ Hinweise, wie die polnische Übersetzung von ukrainischen Ausdrücken in Klammern (Für eine Diskussion dieses Umstandes vgl. auch Budrewicz (1997: 47)), deuten auch darauf hin, dass wohl die Leser mit dem Ukrainischen nicht vertraut waren.

ludzkiego cierpienia“ (Burkot 1996: 153)^{cxc/104}. Ähnlich steht es in *Halka*, wo besonders die Dorfbewohner schon das Unglück als unausweichlich hinnehmen (*Halka* III.2,33).

Anhand der Verführungsthematik beschäftigt sich besonders Kraszewski mit gesellschaftskritischen, moralischen oder didaktischen Fragen, was ebenfalls typisch für den Realismus ist. Er bezweckt den Leser auf die Lebensbedingungen der einfachen Leute aufmerksam zu machen und ihm mithilfe seiner Werke Wissen und Achtung für die beschriebenen Welten und Personen näher zu bringen (Burkot 1988: 14, 36, 73). Sowohl *Budnik* als auch *Ulana* gehören zu jenen Geschichten, in denen Kraszewski die adeligen Herren und deren Ausnutzung und Unterdrückung der Bauern manchmal auf humoristische, an die Satire grenzende Weise (Danek 1962: 56; Lam 1912: 39) kritisiert (Hahn 1923: 10-11) und zur Änderung auffordert.

3.2.2 Im englischen Text

Hardys *Tess* kann zweifellos auch als realistisch klassifiziert werden, denn getreu der damaligen Mode thematisiert er die soziale Situation und knüpft die Handlung an Konflikte zwischen Individuum und Gesellschaft oder den Klassenunterschieden (Page 2001: 174). Wie aus seinem Essay „Candour in English Fiction“ hervorgeht, fordert er u.a. die Darstellung der wahren Realität ohne Idealisierung oder Beschönigung mit allen (z.B. auch sexuellen) Seiten des Lebens (Hardy 2005: 22)¹⁰⁵.

Zu realistischen/naturalistischen Merkmalen in Hardys *Tess* zählen daher vor allem seine Bemühungen um eine überzeugende ästhetische Illusion (vgl. Wolf 1993: 134-199). Um seiner Verführungsgeschichte Authentizität zu verleihen, bedient er sich eines auktorialen Erzählers, der die ländliche Gesellschaft der damaligen Zeit, deren Berührung mit der Industrialisierung und der städtischen Gesellschaft sowie die Problematik und Gefahren, die daraus für Personen wie Tess entstehen, so plausibel nachzeichnet, dass er (und mit ihm Hardy) oft auch als Historiker bezeichnet wird (vgl. Plietzsch 2004: 40-41). Allein der Zusatz zum Titel „faithfully presented“ suggeriert die Authentizität des Textes (Lodge 1979: 170). Des Weiteren wählt er eine neutrale, objektive, fast empirische Schreibweise und „structures the novel [...] as if he were an experimentalist exhibiting his ‘scientific‘ knowledge of his characters in all their ‘phases’“ (Ardis 1990: 74)^{cxc/106}.

¹⁰⁴ Vgl. auch Burkot (1988: 84).

¹⁰⁵ Auch in Ingham (2003: 94).

¹⁰⁶ Vgl. auch Hugman (1974: 48).

Um seine Leser von der Authentizität seiner Geschichte weiter zu überzeugen, bemüht er sich auch die verschiedenen Handlungsorte und Figuren möglichst real und greifbar erscheinen zu lassen. In *Tess* überzeugt vor allem seine Darstellung des ländlichen Lebens in all seinen Facetten¹⁰⁷ (vgl. Robinson 1980: 136), das trotz mancher pastoraler Elemente weit entfernt von den Schilderungen der Romantiker ist. Hardy vermittelt seinen Lesern die Härte dieser Umstände, erklärt so auch die Gründe für die Verführung seiner Heldin und deren Folgen und fügt immer eine sozialkritische Komponente hinzu (Page 2001: 164). Auch Ingham unterstreicht, dass „Hardy’s preoccupation is with the damaging effect of social inequality, exploitation, and the imposition of rigidly authoritarian moral views upon individuals“ (2003: 111)^{cxcii}.

Hardys Protagonisten entsprechen ebenso den realistischen Anforderungen. Sowohl Verführer wie Verführte sind im Grunde wenig außergewöhnliche Personen (King 1978: 51). Da Hardy aber viel daran liegt, das Innere seiner Charaktere plausibel darzustellen, entsprechen besonders die Protagonisten nicht den stereotypen Figuren des Motivs, sondern sind mit all ihren im Detail dargestellten Schwächen und für den Leser einprägsam. Besonders Tess, deren Gefühle und Gedanken der Leser zumeist aus geringer Distanz verfolgen kann, ist somit in ihrer Persönlichkeit überzeugend. Ebenso wird Angels Verhalten durch die Einblicke in seinen Gewissenskonflikt nachvollziehbar (*Tess* 198-199).

Zu erwähnen ist zudem Hardys Verwendung von Sprachvarianten, um seine Figuren authentisch erscheinen zu lassen oder Unterschiede zwischen ihnen zu verdeutlichen (Handley 1991: 77). So sprechen Tess‘ Mutter oder Retty, Izz und Marian, als Vertreterinnen der einfachen Landbevölkerung, in einem breiten Dialekt (*Tess* 21-22, 253-255). Angel und Alec sprechen hingegen eine gehobene Sprache und Tess kann sich sprachlich an ihren Gesprächspartner anpassen (*Tess* 21).

Hardys Verführungsgeschichte dreht sich schließlich wie bei vielen Realisten auch um den Kampf des Individuums für seine Selbstverwirklichung und einen Platz in der Gesellschaft. Dabei spielen „Milieu, Vererbung und Triebe“ (Goetsch 1994: 258) eine große Rolle und sind oft für das Schicksal des Einzelnen determinierend (vgl. Schneider 2008: 530). Tess‘ Verführungen werden u.a. von ihren Umständen¹⁰⁸, ihrer

¹⁰⁷ Dazu gehören z.B. die Beschreibung des Knoblauchstichs in der Milch (*Tess* 177), das Melken (*Tess* 156-157) oder die Arbeit auf dem Acker (*Tess* 112).

¹⁰⁸ Z.B. King (1978: 66) sieht die Armut ihrer Familie und die gesellschaftliche Doppelmoral als Gründe für ihre Tragödie.

Abstammung¹⁰⁹, ihrer Schönheit¹¹⁰ oder ihren persönlichen Eigenschaften und Bedürfnissen¹¹¹ mitbestimmt.

In diesem Kontext finden sich auch die vor allem im Naturalismus verwendeten Theorien Darwins (z.B. „evolutionary legacy“¹¹², oder „Survival of the Fittest“¹¹³) (vgl. Brockhaus 2010: 586). So beschreibt Hardy Tess' Schicksal einerseits als einzige Wiederholung der verschiedenen Erlebnisse ihrer Vorfahren, z.B. auch die Verführung (Tess 91) oder den Mord¹¹⁴, andererseits stellt er immer wieder die natürlichen Triebe dem sozialen Rationalismus gegenüber (Goetsch 1994: 258) und „erläutert, daß die Gesellschaft die Bedürfnisse der menschlichen Natur mißachtet und die Natur ihrerseits immer wieder die Absichten des Menschen durchkreuzt“ (Goetsch 1994: 259).

Hardy vermittelt in seinen Romanen demnach auch die durch die Modernisierung und den damit verbundenen Gesellschaftswandel entstehende Unsicherheit und die Konflikte zwischen alten und neuen Ansichten und Werten (vgl. Bailey 1974: 2, 12). Viele seiner Charaktere stehen wie Tess oder Angel zwischen zwei Welten und können sich nirgendwo eingliedern und müssen demnach in Folge untergehen (vgl. Glendening 2007: 89-90; King 1978: 29-30; Page 2001: 80-81). Besonders in diesem spürbaren Pessimismus steht Hardy den Naturalisten nahe.

3.3 Das Motiv der Verführung in der Romantik und im Realismus

Wie in diesem Kapitel gezeigt wurde, weisen alle vier Texte Merkmale des paradigmatischen Kontexts auf, in dem sie entstanden sind. Die Autoren müssen sich nämlich innerhalb dieser Vielfalt an literarischen Strömungen definieren. Sie orientieren sich in ihren Werken aber auch an den zur Verfügung stehenden Stoffen. Hardy selbst „wrote out of the assumption that the already-written cannot be erased, that the writer of the ‘new style of novel’ must be prepared to write ‘the old with added ideas’ rather than

¹⁰⁹ Z.B. das Schicksal und das Erbe der D'Urbervilles zeigen laut Handley (1991: 102), Ingham (2003: 175), Robinson (1980: 137-138), King (1978: 21-22), Waldoff (1979: 135) Tess' Charakter, ihr Schicksal bzw. ihre Handlungen an.

¹¹⁰ Kritiker, die ihre Schönheit als schicksalsverantwortlich sehen, sind u.a. Williams (1974: 173) und Reed (2004: 289).

¹¹¹ Z.B. ihre Sexualität und Leidenschaft, die sie nicht unterdrücken kann (Waldoff 1979: 135).

¹¹² Die Idee, dass alles Gegenwärtige mit allem Vergangenen durch Vererbung verbunden ist. Siehe z.B. Bailey (1974: 6-7), Ingham (2003: 167-168) oder Padian (2010: 226, 228).

¹¹³ Vgl. Ingham (2003: 159) oder Padian (2010: 218).

¹¹⁴ Dieser Mord wird immer wieder vorausgedeutet (Ingham 2003: 173) und auch Angel sieht am Ende den Grund für den Mord in ihrer Abstammung (Ingham 2003: 175).

ignore or avoid the old“ (Casagrande 1994: 23)^{cxciiii}. Sowohl in Wolskis und Kraszewskis¹¹⁵ als auch in Hardy's *Tess* finden sich somit Elemente der Romantik und des Realismus bzw. Naturalismus, die es erlauben alle Texte diesen beiden Paradigmen zuzuordnen.

In der folgenden Zusammenfassung soll deutlicher herausgearbeitet werden, wie die Stellung der Texte zwischen diesen beiden Paradigmen sich in der Motivbearbeitung spiegelt. Das Verführungsmotiv, die Vorstellung von Arkadien und die Stadt-Land- Opposition sind nämlich sowohl in der Romantik als auch im Realismus unvermindert beliebt. Sie werden dementsprechend häufig verwendet, wobei jeweils verschiedene Aspekte betont werden. Die Zuordnung eines Textes, basierend auf der darin enthaltenen Bearbeitung des Motivs, ergibt sich daher je nachdem, welchen Blickwinkel man wählt.

3.3.1 Romantische Elemente

Für das Paradigma der Romantik in Bezug auf die Verwendung des Verführungsmotivs spricht beispielsweise, dass in allen untersuchten Geschichten ein großes Interesse den Gefühlen (und im weiteren Sinn deren Auswirkungen, wie z.B. Wahnsinn) und der Liebesbeziehung gilt. Vor allem die in den meisten Texten enthaltene Idee von Liebe als befreiend und erfüllend entspricht den romantischen Vorstellungen. Bei Ulana und Tadeusz oder Tess und Angel hat man besonders das Gefühl, als würde in deren ungebändigter Liebe die Erfüllung und das Glück warten, für die es sich lohnt, gegen alle Hindernisse aufzubegehren oder alles zu opfern oder zu riskieren. Diese Liebe gibt den Charakteren auch tatsächlich die Kraft, die Kritik anderer zu ertragen (z.B. in Ulanas und Halkas Fall) oder Leiden zu ertragen (besonders bei Tess). In ihren Augen ist sie einfach das höchste Gut, nach dem es zu streben gilt.

Ebenfalls für die Romantik spricht die Konzentration in allen Texten auf das Innenleben der beiden Hauptfiguren. Man erhält einen Einblick in die Gedanken- und Gefühlswelt jedes Verführers und jeder Verführten und entdeckt so deren individuellen Eigenschaften und Persönlichkeiten. Bei Angel oder Tadeusz zeigt sich zudem die für romantische Helden typische Subjektivität: Beide lieben es, sich zurückzuziehen, zu grübeln und zu träumen und haben im Umgang mit der Welt und ihren Geliebten durchaus egoistische bis narzisstische Züge.

¹¹⁵ Für Kraszewski siehe u.a. Bachórz (1987: 188-192) oder Danek (1962: 50).

Auch das Auskosten der melodramatischen Komponente des Verführungsmotivs kann durch dessen Beliebtheit in der Romantik erklärt werden. Aufgrund der Darstellung ihres individuellen Innenlebens entspricht zwar keiner der Verführer oder der Verführten nur dem Typus des frivolen Schürzenjägers oder des naiven Bauernmädchens, doch sie alle tragen durchaus Züge melodramatischer Charaktere. Besonders Alec und Jan sind die teuflischen, unmoralischen Bösewichte, welche Tess oder Julusia, die arme Unschuld vom Lande, auf Abwege führen. Ebenso entspricht die Konstellation der Charaktere dem melodramatischen Muster. So stehen positive, gute Personen (meist arme aber einprägsame und faszinierende Bauern, wie Tess, Ulana, Halka oder Julusia und Bartosz) den negativen Personen (oft reiche, unbedachte Adelige, wie z.B. Alec, Tadeusz, Janusz oder Jan) gegenüber (vgl. Martuszevska 1996: 15; Witkowska und Przybylski 1997: 505) und die Handlung spannt sich am Konflikt zwischen diesen beiden Seiten auf. Des Weiteren weisen alle Texte nach einer oft nervenaufreibenden Handlung ein tragisches bis pathetisches Ende auf.

Gemäß dem romantischen Interesse an der volkstümlichen Kultur stammt auch eine Figur des Liebespaares immer aus dem ländlichen Milieu. Deshalb finden sich in den Texten viele folkloristische Elemente, die zum einen den Aktionsraum ausschmücken oder die Ereignisse untermalen, aber manchmal auch die Verführung kommentieren oder vorausdeuten. Zu diesen Elementen zählen z.B. Lieder, die wie in *Tess* Verführungen thematisieren, oder Legenden und abergläubische Ansätze, wie die Gräber in *Ulana* oder die Legende über die D'Urberville-Kutsche, die jeweils auf das Ende der Heldinnen verweisen. Immer wieder begegnen sich auch Verführer und Verführte bei Bräuchen, wie Tess und Angel beim Maitanz oder Halka und Janusz bei den dörflichen Feierlichkeiten anlässlich seiner Hochzeit.

Deutlich in Verbindung mit der Romantik stehen auch die häufig in den Texten auftretende Verklärung der Natur als rein, unberührt und idyllisch. Für die Gestaltung dieser Elemente bietet sich die Verwendung des Motivs von Arkadien an und so spielen sich die Verführungen oft in geheimnisvollen Wäldern oder an anderen lauschigen Orten unter dem freien Himmel ab. Der Sentimentalismus in manchen Charakteren (z.B. in Angel und Tadeusz), die jene ländlichen Orte und deren Bewohner als das verlorene Paradies ansehen, steht damit in Zusammenhang.

Des Weiteren werden mit der Idealisierung der Natur als Wiege des ursprünglichen Lebens und der Unschuld auch die ländlichen Charaktere, zu denen meist die Verführte

gehört, oft als frei, naturverbunden und primitiv stilisiert, während die städtischen Figuren, u.a. die Verführer, oft korrupt, herzlos oder rücksichtslos erscheinen. Hier knüpfen die Autoren auch oft an die ebenfalls in der Romantik beliebte Stadt-Land-Opposition an.

3.3.2 Realistische Elemente

Untersucht man nun die Bearbeitung des Motivs der Verführung in den Texten auf realistische Merkmale, so wird man ebenso fündig. Besonders die Forderung nach einer objektiven, wahrheitsgetreuen Darstellung der Ereignisse, nach Mimesis und einer möglichst perfekten ästhetischen Illusion wirken sich auf viele Gestaltungsbereiche des Motivs deutlich aus.

Um die im Realismus geforderte Kopie der Wirklichkeit zu erschaffen, tritt schon der Erzähler als allwissender Berichterstatter oder Chronist auf, dessen Berichterstattung und Urteil man als Leser vertrauen soll. Die Art der Vermittlung der Ereignisfolge konzentriert sich auch vor allem auf eine nachvollziehbare Darstellung der kausalen und zeitlichen Zusammenhänge.

Ebenso bemühen sich die Autoren die Schauplätze durch möglichst viele Details als authentische Orte zu gestalten oder stellen die Lebensweise der Charaktere möglichst realistisch dar. So werden auch die dunklen und harten Seiten des Landlebens beschrieben, die mit der romantischen Vorstellung von der dörflichen Idylle stark in Kontrast stehen, aber Gründe für die Sehnsüchte und Träume der Heldinnen liefern. Des Weiteren beschreiben die Autoren meist ohne Wertung und ohne Verklärung die Äußerlichkeiten der Charaktere (z.B. ihr Aussehen, ihre Sprache), sowie deren Innenleben (Gedanken, Gefühle, Pläne) und erwähnen sowohl deren Stärken als auch Schwächen.

Im Zentrum stehen zwar immer noch die Personen des Verführers und der Verführten sowie deren Gefühle und innere Konflikte, doch werden diese oft anders beleuchtet. Das Gefühl der Liebe und die Leidenschaft werden somit zeitweise nicht mehr als das zu erstrebende Ziel gesehen, sondern vielmehr als natürliche Triebe gehandhabt, gegen die man sich nicht wehren kann. Man muss sie ausleben, obwohl sie den gesellschaftlichen Sitten entgegenstehen und oft zu großem Unglück führen. Die Bedeutung der Gefühle tritt daher manchmal hinter die Besprechung der gesellschaftlichen Hindernisse und des durch die Beziehung ausgelösten Konflikts zurück.

In diesem Kontext findet sich jedoch erneut die Stadt-Land-Opposition, die hier der Untermauerung der Differenzen sowie der Gegenüberstellung von konträren Weltanschauungen dient. Oft sprechen die Autoren unter Verwendung dieses Motivs und des Verführungsmotivs auch Probleme an, kritisieren gesellschaftliche Normen oder Strukturen und fordern eine Änderung.

Auch in der Thematik entsprechen die Texte jenen des Realismus. Im Mittelpunkt steht das alltägliche Leben gewöhnlicher, unauffälliger Menschen. Deshalb ist auch die Herkunft vieler Charaktere aus der Bauernschicht nicht ungewöhnlich. Oft sind sie mit ihren Umständen unzufrieden und suchen ihren Platz in der Gesellschaft. Die Verführung wird gerade durch dieses Bedürfnis nach Veränderung oder nach Selbstfindung initiiert (z.B. bei Halka, Ulana und Tess). In diesem Bereich findet sich in allen Texten auch deterministische Elemente: Die Figuren sind nämlich nicht frei, ihr Schicksal ist vielmehr durch ihren Charakter und ihre Abstammung, ihre Umstände und die jeweiligen Zufälle zu einem gewissen Grad vorbestimmt.

4 DER EINFLUSS DES AUßERLITERARISCHEN KONTEXTS: Gesellschaftliche Zuordnung

Abgesehen vom paradigmatischen Umfeld werden die Autoren in ihrem Schaffen auch von ihrem historischen, sozialen und ideologischen Kontext beeinflusst. Aufgrund der Variierbarkeit und Kontaktfähigkeit des Motivs der Verführung verarbeiten Wolski, Krzewski und Hardy darin auch zeitgenössische Diskussionsthemen, thematisieren bestehende Werte, Vorstellungen und historische Entwicklungen oder kritisieren gesellschaftliche Missstände. Im folgenden Kapitel wird nun manchen dieser Elemente, die in die Bearbeitung des Motivs der Verführung mit einwirken, nachgegangen.

4.1 Zur Situation in Polen

4.1.1 Soziale Einflüsse

In der Bearbeitung des Motivs bei Krzewski und Wolski kann man zahlreiche Elemente entdecken, die auf die damalige gesellschaftliche Situation und vor allem die Beziehung zwischen Adel- und Bauernstand oder die Rolle der Frau verweisen.

4.1.1.1 Von Herren und Bauern

In der polnischen Gesellschaft besteht damals noch das hierarchisch in Stände gegliederte Feudalsystem mit der Szlachta, dem Adelsstand, an der Spitze und den zumeist leibeigenen Bauern¹¹⁶ am Fuße der Gesellschaftspyramide. Aus der Sicht des Adels besteht dieses System zum Wohle der Bauern, um die er sich wie ein Elternteil kümmert und mit Bedauern glaubt, die eigene Güte und Sorge werde mit Faulheit und Falschheit vergolten (Dziedzic 1996: 65; Samulak 1997: 13-14; Warzenica 1963: 92). Doch nicht zuletzt in der Literatur findet sich ein realistischerer Blick auf das Elend der Bauern und es wird gezeigt, wie groß der soziale Abstand zwischen den beiden Ständen ist. In *Budnik* und *Ulana* schildert Kraszewski voll Verständnis und Mitgefühl die Armut, Aussichts- und Machtlosigkeit der Bauern und Budnicy, die innerhalb des Feudalsystems kaum Rechte und Freiheiten besitzen und in der Beziehung zum Herrn immer den Kürzeren ziehen (vgl. Hahn 1923: 23). Auch in Wolskis *Halka* werden Jontek und Halka von Stolnik und Janusz nur mit Hochmut behandelt (*Halka* II.2,23, II.5,27).

Vor allem Kraszewskis Darstellung der Szlachta, aus der er seine Verführer stammen lässt, baut auf seinen eigenen Beobachtungen dieses Standes und seinen Wünschen für deren Verhalten auf¹¹⁷. Einerseits spricht er dem Adel zwar eine wichtige Stellung zu, aber meint, ihm fehle das Interesse und Verständnis für ihre Pflichten und das Bemühen um ein gutes Verhältnis zu ihren Untergebenen (Chmielowski 1888: 142-143; Dąbrowska 1957: 37).

Tadeusz ist in vieler Hinsicht ein solcher Vertreter der Szlachta. Er kümmert sich wenig um die ihm unterstehenden Dorfbewohner, begegnet ihnen mit Vorurteilen (z.B. sehr gut ersichtlich in seiner Denkweise über Ulana), und weiß eigentlich nichts über deren Lebensbedingungen. Erst seine Beziehung zu Ulana öffnet ihm ein bisschen die Augen und er „chciał ją wywieść z tej niewoli trudu“ (*Ulana* 39)^{cxciiv}, doch hat er sie einmal erobert, fehlt ihm das wirkliche Interesse, um dieses Vorhaben umzusetzen. Auch in *Halka* berühren die tatsächlichen Probleme der Bauern kaum die Vertreter des Adels. Stolnik ist nur erbost über den fehlenden Respekt Halkas, die sein Fest stört (*Halka*

¹¹⁶ Für kurze Beschreibungen der Bedingungen unter der Leibeigenschaft siehe Warzenica (1963: 95), Ichnatowicz et al. (1988: 491).

¹¹⁷ Kraszewski vertritt in vielen seiner Werke hauptsächlich einen Parentalismus und bietet demnach für die soziale Frage folgende Lösung an: Laut ihm liegt es in der Pflicht des Gutsherrn, sich wie ein Elternteil um das Wohlergehen seiner weniger gebildeten Untertanen zu sorgen (vgl. Witkowska und Przybylski 1997: 506; Danek 1969: 124).

I.2,9). In *Budnik* beginnt Jan zwar, sobald er Julusia in ihrer Bleibe im Wald besuchen muss, die alte Hütte rundum zu erneuern, doch eigentlich nur, um sie seiner würdig zu machen (*Budnik* 102, 115-116).

Andererseits haben viele Vertreter der Szlachta bei Kraszewski nur ihr eigenes Vergnügen im Sinn (Dąbrowolska 1957: 45; vgl. Chmielowski 1888: 144). Dies zeigt sich besonders in der gängigen Sitte, sich zur Befriedigung der fleischlichen Gelüste bei den Frauen und Töchtern der Untergebenen zu bedienen, da nach allgemeiner Ansicht Bauern keine Gefühle besaßen und somit der durch solch ein Verhalten entstehende Schaden nie groß sein konnte (Hahn 1923: 27). Besonders diesen Vertretern des Adels steht Kraszewski negativ gegenüber und kritisiert offen deren Sittenlosigkeit, indem er anhand von Verführungsgeschichten die schlimmen Folgen dieses Verhaltens skizziert. Jan aus *Budnik* ist ein solch typisches Beispiel für die Verkommenheit und Sittenlosigkeit der Grundherren.

Die Bearbeitung des Motivs zeugt auch vom damaligen Machtverhältnis zwischen Bauern und Szlachta, das in den Texten die Verführung erleichtert, wenn nicht gar erst möglich macht, und dann den Männern erlaubt die Frauen ungestraft zu verstoßen. In *Ulana* ist die Leibeigenschaft¹¹⁸ beispielsweise noch intakt. So kann Tadeusz Ulanas Ehemann einfach auf einen Botengang zu schicken (*Ulana* 26) und nutzt auch in Folge seine Macht aus, um Ulana zu erobern (Dąbrowolska 1957: 97; Kosowska 1995: 141). Tadesuz' Stellung schränkt auch die Handlungsfreiheit von Okseń drastisch ein. Als Leibeigener hat er keine Chance gegen den Herrn und kann seine Frau kaum für ihren Ehebruch bestrafen (Kosowska 1995: 142), denn es gilt der Grundsatz „[t]y jemu raz, a on tobie sto, ty jemu dwa, a on tobie tysiąc“ (*Ulana* 49)^{cxv}. Diese Rechtlosigkeit und Handlungsunfähigkeit der Leibeigenen hat sich sogar in Volksweisheiten niedergeschlagen, die Okseńs Verwandte zitieren: „Pan, kiedy zły, straszny gorzej wilka, jak ów powiadał (przysłowie Litwy i Poleszuków)“ (*Ulana* 47)^{cxvi}.

In *Budnik* zeigt sich die Macht des Adels und der Oberschicht über die Budnicy in den willkürlichen Urteilen und erzwungenen Zeugenaussagen. Maciej wird nämlich durch Einschüchterungen zweimal zu absolut entgegengesetzten Geständnissen bewegt (*Budnik* 97, 107), während Julusia nicht einmal als Zeugin geladen wird (*Budnik* 98-99).

¹¹⁸ Besonders im russischen Gebiet bestand die Leibeigenschaft noch lange nach ihrer Abschaffung in den anderen Teilungsgebieten (Ihnatowicz et al. 1988: 494).

Einzig Bartosz kann sich zu einem gewissen Grad der Macht der Obrigkeit entziehen (*Budnik* 98); er ist schließlich auch nicht leibeigen. Im Gegensatz zu Okseń weigert er sich auch seine Machtlosigkeit zu akzeptieren. Für ihn ist die Stellung des jungen Herrn kein Grund, um sich nicht für die Entehrung seiner Tochter zu rächen (*Budnik* 131).

Schließlich thematisieren Wolski und noch mehr Kraszewski anhand des Motivs der Verführung die fragile und konfliktgeladene Beziehung zwischen Gutshof und Dorf¹¹⁹. Diese zwei sehr konträren Bereiche sind nämlich zu einem gewissen Grad miteinander verbunden und sogar wie die Teile eines Körpers aufeinander angewiesen: „Karczma to serce wsi tak, jak cerkiew jej głową a żołądkiem jej dwór; ręce i nogi tego ciała to chaty wieśniacze“ (*Ułana* 10)^{cxvii}. Grund für diese Beziehungen sind ein gemeinsamer Produktionsprozess und die Abhängigkeit von dessen Erfolg sowie die Entscheidungsgewalt und Rechtsprechung, die für beide Bereiche beim Gutsherrn liegt (Ihnatowicz et al. 1988: 462, 465-466).

Grenzüberschreitungen sind also zu einem gewissen Grad unvermeidbar, doch ist es vor allem für die Dorfgesellschaft besser, je weniger der Hof in deren Leben involviert ist; nur so kann die dortige in sich geschlossene Gemeinschaft in ihrer Hierarchie funktionieren (Kosowska 1995: 142). Jede einzelne Person hat innerhalb dieses Gefüges eine klar definierte Stellung und bestimmte Pflichten zu erfüllen. Laut Witkowska und Przybylski „[s]tabilny, konserwatywny świat wiejski nie toleruje bowiem żadnych zmian i tępi zarodki ruchu wewnątrz struktury“ (1997: 506)^{cxviii}.

Ułana ist sich z.B. ihrer Stellung und deren Wichtigkeit für ihr Fortbestehen in dieser Gemeinschaft sehr bewusst und wehrt sich deshalb lange gegen Tadeusz' Nachstellungen. Sie fürchtet zu Recht ihre Verstoßung, sollte sie seinem Drängen nachgeben (z.B. „Krzyż na mnie! a mąż, a ludzie!“ (*Ułana* 36)^{cxix}), und als sie dann doch einlenkt, versucht sie die Beziehung zuerst geheim zu halten (Kosowska 1995: 144). Natürlich bemerken Dorf- wie Hofbewohner, was sich zwischen Ułana und Tadeusz abspielt (*Ułana* 39), aber noch geben sie alle vor, nichts von den nächtlichen Abenteuern zu bemerken (*Ułana* 40; Kosowska 1995: 143). Alle sind sich nämlich nur zu gut bewusst, dass der Gutsherr jederzeit zu Ulanas Schutz eingreifen könnte, und man will den Frieden im Dorf noch so lange wie möglich bewahren.

¹¹⁹ Für Diskussionen von Darstellungen dieser Beziehung in Kraszewski siehe z.B. Bachórz (1991: 1027), Dąbrowolska (1957: 96) oder Dziedzic (1996: 65).

Als Okseń zurückkehrt, eskaliert die Situation, denn dieser reagiert natürlich mit Zorn und Rachegeilüsten auf den Ehebruch seiner Frau (*Ulana* 47, 64). Nur die Angst vor Tadeusz' Bestrafung hält ihn im ersten Moment vom Handeln ab (*Ulana* 47; vgl. Kosowska 1995: 142). Dadurch büßt er jedoch seine Stellung in der patriarchalischen Struktur der Familie endgültig ein, denn er ist weder Herr seiner Frau, noch kann er sie für ihren Fehltritt bestrafen, was eigentlich zu seinen Rechten und Pflichten zählen würde (*Ulana* 49; siehe Kosowska 1995: 142). So verliert er gleichzeitig seine Ehre und sein Ansehen innerhalb der Dorfgemeinschaft; er wird nur noch bemitleidet (Kosowska 1995: 142). Der Brandanschlag am Gutshof ist sein verzweifelter letzter Versuch, um Ulana und seine gesellschaftliche Stellung zurückzuholen und die alte Ordnung wieder herzustellen (Kosowska 1995: 147). Als selbst das scheitert, bleibt ihm nur der Tod. Bei seinem Begräbnis bezeugen ihm aber zumindest die Dorfbewohner ihr Mitgefühl und er erhält seine letzte Ehre in der Form eines Dorfbegräbnisses (*Ulana* 82; vgl. Kosowska 1995: 147).

Für Ulana, die ihrem alten Leben den Rücken gekehrt hat, sogar zu ihren Kindern jegliche emotionale Bindung verloren hat (*Ulana* 61, 66, 81), gibt es ab diesem Zeitpunkt keinen Weg mehr zurück. Sie ist aus der Ordnung des Dorfes ausgebrochen (Chmielowski 1888: 154; Warzenica 1963: 98). Sie selbst ist sich dessen bewusst (*Ulana* 61) und es wird auch aus dem Verhalten der Leute ersichtlich: „A ci ludzie patrzyli na nią jak na straconą; nic ją z nimi nie łączyło, była nim obcą; szyderskim uśmiechem, ponurym wejrzeniem witali ją, żaden słówka nie powiedział, ręki nie wyciągnął“ (*Ulana* 96)^{cc}.

Solange Tadeusz zu ihr steht, berührt sie zwar weder die Ablehnung der Dorfgemeinschaft noch Okseńs Selbstmord, aber als auch er sie fallen lässt, bleibt ihr kein anderer Ausweg als der Tod. Ulanas Verführung endet also auch deshalb tragisch, weil sie durch ihre Grenzüberschreitung die gesellschaftliche Ordnung und Strukturen innerhalb der Dorfgemeinschaft und das hierarchische Gefüge zwischen Hof und Dorf zerstört (Kosowska 1995: 143; Witkowska und Przybylski 1997: 506). Ihre emotionale Beziehung zum Gutsherrn entfernt sie aus ihrer dem Mann und dem Dorf untergeordneten Stellung und macht sie unantastbar für diese Instanzen. Durch diese Umkehr der Hierarchie birgt sie somit eine Gefahr besonders für das ganze Dorfgefüge in sich (Kosowska 1995: 143) und muss verstoßen werden. Für Tadeusz, der durch seinen Egoismus das hierarchische Gefüge gestört und seine Rolle als Wahrer der

Struktur verletzt hat (Chmielowski 1888: 154; Warzenica 1963: 99), hat die Affäre jedoch keine Folgen. Aufgrund seiner Stellung ist er immer noch unantastbar.

Einen anderen Ausgang hat die Überschreitung der Grenze zwischen Hof und Wald in *Budnik*. Dort wird der Zusammenhalt unter den Budnicy nicht zerstört. Vielmehr erhält die verführte und wahnsinnig gewordene Julusia von der Gemeinschaft mitleidige, verständnisvolle Blicke und sogar die absolute Vergebung ihres Vaters. Die Dorfgemeinschaft, aus der Halka stammt, verhält sich ähnlich. Halka wird nicht verstoßen und die Gemeinschaft reagiert mit Zorn und Mitgeföhle auf ihre schlechte Behandlung durch Janusz‘ (*Halka* III.2,33-34). Es gibt jedoch auch nicht nur wohlwollende Blicke für Halka, denn manche Leute „szydzą, szepcą tam...“ (*Halka* II.4,25)^{cci}. Obwohl eben ihre Geschichte kein Einzelfall ist und sie teilweise nicht dafür verantwortlich gemacht werden kann, hat sie doch gegen moralische Regeln verstoßen.

4.1.1.2 Die Stellung und Rolle der Frau

Ebenso Einzug in die Gestaltung des Motivs der Verführung hat die Rolle der Frau. Vor allem in der Ausformung der Verführten schimmert immer wieder ihre damalige gesellschaftliche Stellung durch. Als nicht eigenständige Rechtsperson untersteht sie entweder der Vormundschaft der Eltern oder geht mit der Heirat, die generell ein arrangiertes Zweckbündnis ist (vgl. Sadlik 2006: 332), in die Rechtsperson ihres Mannes über (Burkot 1996: 151; Ihnatowicz et al. 1988: 456-457). Dementsprechend ist sie in allen Bereichen von anderen abhängig und umso gefährdeter, sollte diese Instanz fehlen (vgl. Ihnatowicz et al. 1988: 460).

In *Ulana* zeigt Kraszewski viele der negativen Seiten dieser Abhängigkeit und wie sie sich auf Einzelne auswirken können. Ulana muss beispielsweise die Launen und Schläge ihres Mannes wortlos akzeptieren. Dieser einfache, wenig sensible Ehemann kann auch nicht ihre Sehnsucht nach Liebe erfüllen. Ulana ist daher gezwungen, diese Träume zu unterdrücken. Dementsprechend unglücklich und unbefriedigt ist sie in ihrer Ehe, und umso leichter ist es für Tadeusz, sie zu verführen.

Das Leben einer Bauersfrau ist allein schon aufgrund der harten Arbeit eher freudlos. Der Erzähler meint: „Te kobiety tak malo mają swobodnego czasu, tyle im chwil praca zajmuje, tyle kłopotów wisi nad nimi w chacie, tyle cielesnego trudu, że nie podobna im prawie myśleć nad sobą“ (*Ulana* 39)^{ccii}. Umso mehr geht Ulana in der Beziehung und dem neuen Leben auf, das ihr erlaubt, endlich sich selbst und ihre Träume zu

verwirklichen, die in den alltäglichen Mühen keinen Raum hatten, und dementsprechend wehrt sie sich, in jenes eintönige Leben zurückkehren zu müssen und besiegelt so ihr Schicksal.

Im Gegensatz zu *Ulana*, die durch ihre beschränkte Freiheit erst verführbar wird, werden in *Halka* und *Budnik* jene Mädchen verführt, bei denen die schützende, bevormundende Instanz fehlt oder abwesend ist. *Halka* ist besonders leicht verführbar, da sie als Waise auf sich alleine gestellt ist und in der patriarchalischen Gesellschaft keinen Platz hat. Dementsprechend geborgen fühlt sie sich, als sie in Janusz endlich jemanden gefunden hat, der sich ihrer annimmt. Bevor sie wieder in ihre alte Situation hinabsinkt, bringt sie sich jedoch lieber um.

In *Budnik* erlaubt erst Bartosz' Abwesenheit die Verführung Julusias. In Anbetracht ihres Verschuldens gegenüber der väterlichen Instanz verliert sie jedoch den Verstand und stirbt schließlich an den Folgen einer neuerlichen Konfrontation mit jener Person, der sie zum Gehorsam verpflichtet gewesen wäre. Bartosz übernimmt dann noch einmal die Vormundschaft über sie und sinnt in ihrem Namen auf Vergeltung für ihre Entehrung.

4.1.1.3 Verführung in der Realität

Schließlich sprechen sowohl Kraszewski als auch Wolski innerhalb ihrer Bearbeitung des Verführungsmotivs die tatsächlich häufig auftretenden Verführungen von Bauernmädchen durch gesellschaftlich höher gestellte Männer an. Allein dadurch binden sie ihre Geschichten in das soziale Umfeld ein und unterstreichen die anhaltende Relevanz des Motivs der Verführung.

Bereits im Vorwort zu *Ulana* gibt Kraszewski an, dass es unter den vielen Geschichten und Legenden, die Polesien birgt, es nicht nur eine einzige *Ulana* gibt (Kraszewski, Vorwort zu *Ulana*: 1956)). Auch im Roman selbst sind ähnliche Verführungsgeschichten in der Dorfgemeinschaft allgemein bekannt. So verweist Lewko in der Diskussion mit Okseńs Vater auf eine gewisse „Nastka Prokopowa“, die „[ż]yła lat pięć z mężem, a ekonom ją potem zbałamucił. Prokop dał jemu w lesie w skórę, złapawszy go z żoną. Ekonom nazajutrz oddał we dworze na pańszczyźnie we dwoje, a potem... – Prokopa oddali w rekruty. – A Naścia była gospodynią u ekonomia; a dzieci zostały sierotami na wieki“ (*Ulana* 41)^{cciii}. Im weiteren Verlauf des Gesprächs

kommen noch mehr Geschichten auf, die meist mit dem Ehemann im Gefängnis und der Frau am Hof enden (*Ulana* 50).

Auch in *Budnik* ist Julusias Schicksal keine außergewöhnliche Seltenheit. Bartosz, aufbauend auf seine früheren Erfahrungen, weiß um die Gefahr, die Julusias Schönheit mit sich bringt und auch, was jungen, hübschen Mädchen am Hofe blüht. Er hofft daher nicht, wie beispielsweise Pawłowa oder Julusia, auf eine Heirat zwischen ihr und dem Herrn (*Budnik* 63). Vielmehr erkennt er Jans Vorhaben und meint: „Ja swego dziecka na dworską służbę nie dam, wiem ja, co to jest. [...] Albo to nie wiećcie, jak dziewczęta u dworu wychodzą? Lepiej z głodu umierać niż ze wstydu“ (*Budnik* 63)^{cciv}. Hahn schreibt in seinem Vorwort ebenfalls:

Czy wypadek, jaki Kraszewski przedstawia w *Budniku*, zdarzył się istotnie, nie można rozstrzygnąć stanowczo wobec braku danych; »biedny dramat« [...] ma wszelkie cechy prawdopodobieństwa, zwłaszcza jeżeli uwzględnimy słowa Kraszewskiego, który uwiedzenie biednej dziewczyny przez pana nazywa rzeczą znajomą, pospolitą. (1923: 18-19)^{ccv}

In *Halka* haben die Bewohner des Dorfes gleichfalls keine Schwierigkeiten, Jonteks Bericht von Halkas Geschichte zu verstehen, denn es ist allgemein bekannt, dass „[t]ak się kończą zalecanki. / Panicz u nóg swej bogdanki, / Stolnikówny, gładkiej pani, / Gdzież o chłopce pomnieć ma!“ (*Halka* III.2,32)^{ccvi}. *Halka* ist auch nur eine von vielen.

Leser wie Kritiker können aus der Präsenz von Verführungen innerhalb des Motivs der Verführung schließen, dass im 19. Jahrhundert eine Liebesbeziehung zwischen Edelmann und Bäuerin keine Unmöglichkeit war, aber sie wurde häufig nicht akzeptiert und hatte schlimme Konsequenzen (Kosowska 1995: 137). Burkot meint in diesem Zusammenhang und mit Verweis auf *Rybka* und *Halka* jedoch auch, dass „temat ‚uwiedzionej‘ służył przede wszystkim określeniu krzywd społecznych“ (1988: 91)^{ccvii}.

4.2 Zur Situation in England

4.2.1 Soziale Einflüsse

Hardy wird in seiner Bearbeitung des Verführungsmotivs auch von den vielen nachhaltigen Veränderungen in der britischen Gesellschaft¹²⁰, die vor allem durch die

¹²⁰ Vgl. Page (2001: 108). Für überblicksmäßige Aufzählungen dieser Veränderungen siehe z.B. Dolin (2009: 334), Ingham (2003: 32-33) und Zangen(2004: 209-210).

industrielle Revolution entstehen, beeinflusst. Dies wird besonders aus der Charakterisierung der Hauptfiguren und dem Handlungsverlauf sichtbar.

4.2.1.1 Veränderungen in der ländlichen Gesellschaft

Auf die Herbeiführung der Verführung und die darauffolgenden Konsequenzen haben in *Tess* vor allem die damaligen Veränderungen in der Landwirtschaft und der Gesellschaft einen Einfluss. Ein enormes Bevölkerungswachstum (Ingham 2003: 34; Zangen 2004: 209), eine Krise in der Landwirtschaft und der durch die Einführung neuer Maschinen verursachte Überschuss an Arbeitskräften (Plietzsch 2004: 46; Williams 1974: 107) führt nämlich einerseits zu einer Verarmung und Instabilität der Landbevölkerung, andererseits zu einer allgegenwärtigen Migration (Ingham 2003: 36; Plietzsch 2004: 46, 61, 105).

Um zu überleben, muss Tess der Arbeit hinterherziehen und im Laufe ihres kurzen Lebens durchwandert sie so „unterschiedliche Lebensformen und Stufen der gesellschaftlichen Entwicklung“ (Goetsch 1994: 255), immer auch auf der Suche nach einem Ort, an dem sie sich niederlassen kann (Moxham 2002: 194). Dies bringt sie einerseits in Umfelder, wo immer wieder Verführer auf sie warten, die sich ihre Situation zunutze machen, und gleichzeitig ist sie in ihrer Heimatlosigkeit eine leichte Beute für jene, die Sicherheit und Geborgenheit versprechen

Die Migration hinterlässt auch oft ein teils entvölkertes Hinterland (*Tess* 449; vgl. Williams 1974: 1) und besonders Frauen blieben am Land zurück, was wiederum zu einer Krise am Heiratsmarkt führt (Williams 1974: 11). Auch in *Tess* sind anscheinend nur Alec und Angel als potenzielle Partner vorhanden (Sternlieb 2005: 96), was wohl besonders Alocs Erfolg als Schürzenjäger erklärt. Angels Popularität wird wiederum zuerst beim Maitanz verdeutlicht, bei dem er sich unter all den Mädchen eine Tanzpartnerin aussuchen kann (*Tess* 15) und später wird er auch wieder seine Rahel unter den Milchmägden wählen können (*Tess* 185; vgl. Sternlieb 2005: 96).

4.2.1.2 Bildung, Gesellschaftswandel und Sozialer Aufstieg

Ein weiterer Faktor, der zu Tess' Verführungen und ihrem Schicksal beiträgt und von der sozialen Einbettung des Motivs geschaffen wird, ist ihre höhere Ausbildung. Durch Bildungsreformen in der viktorianischen Zeit wächst nämlich das Bildungsniveau selbst in den niedrigeren Schichten (vgl. Ingham 2003: 53-54; Plietzsch 2004: 137-138) und

macht auch einen begrenzten gesellschaftlichen Aufstieg möglich (Williams M. und R. 1980: 36).

Ihr so genanntes „Sixth Standard training“ (*Tess* 160, 21) lässt Tess somit einerseits von Dingen träumen (z.B. dem Lehrberuf (*Tess* 55, 241)), die sie aufgrund des Konservatismus der Gesellschaft doch noch nicht erreichen kann (vgl. King 1978: 24). Andererseits entfernt und entfremdet sie sich mit ihrer Ausbildung und ihren Ambitionen von ihrem ländlichen Umfeld (Plietzsch 2004: 125, 131). Hervorgehoben wird dieser Umstand durch die Anpassungsfähigkeit ihrer Sprache an den Stand des jeweiligen Adressaten. Sie spricht nämlich „the dialect at home, more or less; ordinary English abroad and to persons of quality“ (*Tess* 21)^{ccviii/121}. So kommt es allein schon zwischen Familienmitgliedern verschiedener Generationen zu einer großen Distanz (*Tess* 23-24).

Tess verlässt ihr Heimatdorf auch, um ihre teils durch die Bildung geschaffenen Ziele zu verwirklichen, und sucht in ihren Begegnungen mit Männern Anerkennung und Unterstützung dafür. Alec, der Tess wie ein einfaches „cottage girl“ behandelt und so ihren Stolz und Wunsch nach Anerkennung verletzt, kann sie nicht zur Gänze erobern. Doch Angel wird die Verführung erleichtert, da er Tess' Wunschbild eines Partners entspricht und sie hofft, von ihm auch Anerkennung ihrer selbst zu erfahren. Ihre Intelligenz und rasche Lernfähigkeit machen sie tatsächlich für Angel interessant, doch er sieht sie hauptsächlich nur als unschuldiges Kind der Natur. Die folgende „tragedy stems in part from her being caught between a number of different social regimes“ (Musselwhite 2003: 89)^{ccix} und von der Unfähigkeit ihrer Partner, ihren wahren Status anzuerkennen, der aufgrund ihrer Bildung nicht mehr dem eines naiven Bauernmädchens entspricht.

Ein weiteres gesellschaftliches Phänomen, das verwendet wird, um das Verführungsmotiv auszuformen, ist der graduelle Wandel der Gesellschaftsstruktur, der die Grenzen zwischen den einzelnen Ständen auflockert (Ebbatson 2009: 167; Plietzsch 2004: 77-78; vgl. Williams M. und R. 1980: 29-31). Die Oberschicht besteht in *Tess* nicht mehr aus dem Adel allein, sondern beherbergt auch „Emporkömmlinge“, die durch ihre Arbeit bzw. ihr Talent zu Geld und Ansehen gekommen sind (Plietzsch 2004: 92, 94; vgl. Ingham 2003: 42). So treffen der Neoaristokrat Alec und die wahre

¹²¹ Vgl. auch Handley (1991: 78) und Plietzsch (2004: 132-133).

Aristokratin Tess aufeinander, die aber aufgrund ihrer Armut nicht einmal als würdig für Angel gesehen wird (vgl. Ingham 2003: 116).

Zwar entspricht vor allem Alec dem frivolen, untätigen Tunichtgut, doch Verführer und Verführte sind nicht mehr klassischerweise der Gutsherr und das Bauernmädchen. Auch Angels Überzeugung, dass er mit einer Heirat unter seinem Stand mit der sprichwörtlichen ländlichen Unschuld entlohnt wird, stellt sich als Irrglaube heraus. Hardy adaptiert das Motiv der Verführung also für die gängige Gesellschaftssituation und Ebbatson meint, er verändert es in „nothing other than a drama of class misrecognition“ (2009: 165)^{ccx}. Tatsächlich wird Tess' Schicksal nicht durch die Standesunterschiede bestimmt, sondern vielmehr, weil sie auch ihre Verführer immer in sozialen Rollen sehen, die nicht (mehr) der Wirklichkeit entsprechen.

Ein großer Teil des Konfliktes, der durch die Verführung initiiert oder verstärkt wird, hängt auch mit dem trotz großer Unterschiede und schwer überwindbarer Grenzen möglich gewordenen sozialen Aufstieg zusammen (vgl. Ingham 2003: 44-45, 114; Plietzsch 2004: 82; Williams 1974: 7). Schließlich „[t]he fluctuation of individuals between classes is one of the central themes in Hardy“ (Williams 1974: 7)^{ccxi} und sein Gefühl für die Problematik von Grenzüberschreitungen zwischen Ständen (vgl. Page 2001: 162; Williams M. und R. 1980: 32) scheint auch in seiner Bearbeitung des Verführungsmotivs durch. Alle Protagonisten in *Tess* verstricken sich immer wieder in die verschiedenen Klassenzugehörigkeiten und die schlimmen Folgen der Verführungen basieren zumeist auf ihren gescheiterten Versuchen in einer höheren (Tess, Alec) oder niederen Klasse (Angel) Fuß zu fassen.

Tess wird durch ihre Verführer aus ihrer Ursprungsklasse gehoben (Handley 1991: 106), scheitert aber an dem Versuch, einen neuen Platz in der Gesellschaft für sich zu finden (Page 2001: 85). Am Ende stürzen sie ihre Ambitionen ins Verderben. Allein ihr Name illustriert diese Zerrissenheit: Sie ist nicht mehr eine Vertreterin der Oberklasse, der d'Urbervilles (beide Teile des Namens verweisen auf die „Stadt“; einmal auf das lateinische „urbs“, ein anderes Mal auf das französische „ville“), sondern als „Durbeyfield“ gehört sie jener Klasse an, die auf den Feldern, den „fields“, arbeitet (Bach 2006: 175; Padian 2010: 230).

Alec gibt sich wiederum gekonnt als aristokratischer Gutsherr (vgl. Handley 1991: 106), doch im Grunde hat er nur „the accoutrements of gentility without the status“ (Ingham

2003: 116)^{ccxii} und somit besitzt er ebenso wenig wie Tess einen etablierten Platz in der Gesellschaft.

Angel steigt wiederum willentlich in eine niedrigere Klasse hinab und übernimmt manche ihrer Merkmale, die vor allem von seinen Verwandten bemerkt werden (*Tess* 204). Doch im Grunde bleiben in Angel der Unterschied und die Distanz zum ländlichen Umfeld immer erhalten. So schläft und isst er z.B. getrennt von der Hausgemeinschaft (*Tess* 153), und besonders durch sein Hadern mit dem Wunsch, Tess zu heiraten (*Tess* 199), oder seine Aussagen nach Tess' Beichte (*Tess* 297, 304) wird klar, dass Angel von sich selbst denkt, er habe unter seinem Stand geheiratet (Sumner 1981: 136). Seine modernen Ansichten sind somit nur Schall und Rauch, denn er kann sich nicht aus dem Klassendenken lösen (vgl. Handley 1991: 106-107).

4.2.1.3 Akzeptanz und Verurteilung der Verführung

Einen weiteren kontextuellen Einfluss in *Tess* erkennt man an den verschiedenen Bewertungen der Verführung, die Hardy an die Sichtweise der jeweiligen im Roman vertretenen viktorianischen Gesellschaftsgruppe knüpft. Dabei stellt er vor allem die Sicht der Dorfgemeinschaften jener der Charaktere aus der Mittelklasse gegenüber, zwischen welchen auch Tess' Eigenbewertung hin und her rutscht.

Die Dorfgemeinschaft ist zwar hierarchisch gegliedert¹²², aber die Lebensbedingungen sind generell für alle schlecht: Die Behausungen sind überfüllt und um das Überleben der Familie zu sichern, müssen Frauen wie Kinder oft unter härtesten Bedingungen arbeiten (Williams 1974: 8). Zudem beginnt sich die einstige solidarische dörfliche Gemeinschaft (z.B. in Marlott oder Talbothays) unter dem Einfluss der Industrialisierung aufzulösen und der Zusammenhalt der Arbeiter wird wie in Tantridge oder Flintcomb-Ash rein zweckbedingt (Pettit 1994: 173-174).

Tess wird trotz ihres Falles vor allem in der Gemeinschaft von Marlott akzeptiert (*Tess* 105; Zangen 2004: 323) und ihre Verführung wird dort als nicht verhinderbare Tatsache hingenommen: „As Tess's own people down in those retreats are never tired of saying among each other in their fatalistic way: 'It was to be.' There lay the pity of it“ (*Tess* 91)^{ccxiii}. Tess ist immer noch eine von ihnen und ihr Schicksal ist, wie die Balladen zeigen (*Tess* 116), auch kein Einzelfall (*Tess* 114; vgl. Goetsch 1994: 263; Handley 1991: 90)). „[A]ll this exemplifies a broad tolerance and loyalty and freedom from

¹²² Für genauere Informationen siehe Plietzsch (2004: 92, 98) oder Williams (1974: 6-7).

hypocrisy: it contrasts with the double standards of higher society“ (Handley 1991: 90)^{ccxiv}, aber dieser Umgang mit der Affäre beweist auch, wie gang und gäbe Verführungen im ländlichen Leben waren. Dementsprechend wenig haben die Bewohner Marlotts für romantische oder idyllische Ideale über Reinheit und Liebe übrig (Williams 1974: 175). Erst nachdem Tess' Vater gestorben ist, wendet sich die Dorfgemeinschaft gegen sie. Wobei deren Forderung, dass „[b]y some means the village had to be kept pure“ (*Tess* 450)^{ccxv} nur Mittel zum Zweck ist, um sich der ungeliebten, unabhängigen Kaufleute, zu denen Tess Familie gehört, zu entledigen (*Tess* 447; vgl. Plietzsch 2004: 51-52; Williams 1974: 173-174).

Die Vorwürfe und der Glauben, sie habe das Unglück der Familie noch vergrößert (*Tess* 451), die sich Tess schon früher macht, stammen von ihr selbst (*Tess* 115). Sie kann nämlich ihre Erfahrungen nicht immer vom Blickpunkt der ländlichen Gesellschaft aus betrachten (Goetsch 1994: 263), sondern wendet die Moralvorstellungen der Mittelklasse an (vgl. Southerington 1971: 132). Die daraus resultierende Zerrissenheit, die sie später zu Fall bringen wird, spiegelt sich in der Art, wie sie ihr Kind behandelt (Handley 1991: 25): „the young mother sat it upright in her lap, and looking into the far distance dandled it with a gloomy indifference that was almost dislike; then all of a sudden she fell to violently kissing it“ (*Tess* 113-114)^{ccxvi}.

Die Einschätzung von Tess' Schicksal durch die Charaktere der Mittelklasse, die sie so oft ins Unglück stürzt, unterscheidet sich tatsächlich stark von jener der Bauernschicht, und hier knüpft Hardy wiederum an ein stark diskutiertes Thema seiner Zeit an: die Frage nach der Rolle und den Platz der Frau in der Gesellschaft (vgl. Ingham 2003: 50, 129).

Zu Beginn des 19. Jahrhunderts werden Frauen als das schwache Geschlecht betrachtet, das den Schutz und die Hilfe der stärkeren Männer benötigt (Ingham 2003: 129). Sie gelten als intuitiv, emotional, nicht kontrollierbar und generell nur von den natürlichen Instinkten und Gefühlen geleitet (Ingham 2003: 50; Zangen 2004: 42-43). Die ideale Frau unterdrückt diese Seiten und sublimiert sie durch Mutterschaft (Ingham 2003: 139; Nemesvari 2002: 96); alle anderen Frauen, die diese ausleben, sind demnach in der Gesellschaft verpönt.

Hardy „sees women as inevitably the victims of men and the society they dominate“ (King 1978: 118)^{ccxvii}. Dies zeigt sich an Tess, die am von Männern gemachten Recht

und der von Männern (u.a. von Alec, Angel und dem Erzähler) dominierten Wahrnehmung der Welt, die sie je nach Bedarf in die verschiedensten Frauenbilder drängt¹²³, zugrunde geht (Widdowson 1994: 81, 87; Wotton 1993: 38; vgl. Reitz 1991: 276).

Schließlich kritisiert Hardy anhand Tess' Verführungen auch die in der viktorianischen Gesellschaft vorherrschenden Doppelmoral (vgl. Reitz 1991: 275), die Ehebruch oder vorehelichen Geschlechtsverkehr beim Mann toleriert, aber bei der Frau verdammt. Vor allem der Liebeskonflikt mit Angel wird durch sein rigides Festhalten an dieser Doppelmoral ausgelöst (*Tess* 292; vgl. Williams 1974: 94). Falsch ist daher Tess' Annahme, dass Angel, der auch ein voreheliches Abenteuer hatte, „seemed to be her double“ (*Tess* 285)^{ccxviii/124} (vgl. Handley 1991: 34; Ingham 2003: 57). In ihrem Unverständnis dieser Moralvorstellungen reagiert sie dementsprechend schockiert, zeigt aber gleichzeitig deren Doppeldeutigkeit auf: „What have I done – what *have* I done? I have not told of anything that interferes with or belies my love for you. [...] It is in your own mind what you are angry at, Angel; it is not in me“ (*Tess* 296)^{ccxix}.

Angel hat nicht Tess' Weitsicht und beurteilt sie anhand seiner Moralvorstellungen. Am Ende wird aber auch sie durch seinen Konservatismus ihre richtige Einschätzung der Situation verlieren. Dies zeigt sich am deutlichsten in ihrer Motivation für den Mord an Alec. Indem sie ihn als Nebenbuhler aus dem Weg räumt, glaubt sie, Angel wieder würdig zu sein. Das von ihr begangene Verbrechen macht sie jedoch in den Augen der Gesellschaft noch inakzeptabler, und sie muss nun endgültig daraus entfernt werden (vgl. Williams 1974: 98). Hardy kritisiert auf diese Weise die gesellschaftlichen Normen, die ein unschuldiges Mädchen bis an den Galgen bringen (Williams 1974: 99).

4.2.2 Ideologische Einflüsse: Charles Darwin

Hardy greift in seiner Bearbeitung des Motivs auch auf gerade neu entstehende, oft bahnbrechende wissenschaftliche Theorien zurück (vgl. Ingham 2003: 153). Vor allem Darwins Ideen finden in *Tess* ihren Platz.

¹²³ Wotton (1993: 38) spricht hier vom „masculine gaze“, das die Frauen in einer Rolle definiert und oft einengt.

¹²⁴ Siehe auch *Tess* (287).

4.2.2.1 *Sexualität, Triebe und Natur: Reinheit zwischen Natürlichkeit und Moral*

Ähnlich wie Darwin glaubt Hardy, dass jedem Menschen Triebe oder Eigenschaften von der Natur zugeschrieben sind (Glendening 2007: 74; Widdowson 1994: 83), die oft destruktiv wirken, da gesellschaftliche Konventionen ihre Unterdrückung fordern (King 1978: 23; vgl. Glendening 2007: 76; Southerington 1971: 128, 131). In *Tess* führen eben diese nicht kontrollierbaren Bedürfnisse zu den drei Verführungen und in weiterer Folge zu Leid, da sie mit der Gesellschaft in Konflikt stehen (Glendening 2007: 69).

Besonders im frühlingshaften Talbothays herrscht eine Atmosphäre von Fruchtbarkeit, Wachstum und Neubeginn, die in allen Charakteren unterdrückte oder verhaltene Wünsche, Träume und Leidenschaft erwachen lässt (vgl. Ingham 2003: 158; Page 2001: 62): „Amid the oozing fatness and warm ferments of the Froom Vale, at a season when the rush of juices could almost be heard below the hiss of fertilization, it was impossible that the most fanciful love should not grow passionate. The ready bosoms existing there were impregnated by their surroundings“ (*Tess* 190)^{ccxx}. Wie alle anderen Mägde (*Tess* 187) kann Tess in diesem Umfeld dem Druck ihrer Natürlichkeit ebenso wenig widerstehen, was auch in der berühmten Gartenszene, in der Tess Angels Harfespiel in einem verwilderten Garten belauscht, verdeutlicht wird:

as she listened Tess, like a fascinated bird, could not leave the spot. Far from leaving she drew up towards the performer [...]. She went stealthily as a cat through this profusion of growth, gathering cuckoo-spittle on her skirts, cracking snails that were underfoot, staining her hands with thistle-milk and slug-slime, and rubbing off upon her naked arms sticky blights, which though snow-white on the apple tree trunks, made madder stains on her skin; thus she drew quite near to Clare, still unobserved of him. Tess was conscious of neither time nor space. (*Tess* 158)^{ccxxi}

Besonders in dieser Szene ist „[t]he sense of sex, of ripeness, of the urge to procreate“ (Padian 2010: 227)^{ccxxii/125} deutlich zu spüren. Tess wird zu einem Teil des blühenden, fruchtbaren Gartens, sie verschmilzt sozusagen mit der Natur, und damit erwachen auch wieder ihre nach der Tantridge-Erfahrung unterdrückte Sexualität und Leidenschaft (Lodge 1979:182). Als Angels Zuneigung immer deutlicher wird, kann sie sich trotz Versuchen, ihm auszuweichen, auch nicht mehr der Macht ihrer natürlichen Triebe und Gefühle entziehen (*Tess* 228).

Auch der sonst so prüde Angel unterliegt in Talbothays der Natur und seinen Trieben so sehr, dass er die strikte, naturferne Welt, aus der er stammt, nur mehr als Schatten (*Tess*

¹²⁵ Vgl. Lodge (1979: 182).

197-198) oder „splints and bondages“ (*Tess* 216)^{ccxxiii} wahrnimmt und mit der Zeit seine Vorsätze und Verhaltensregeln verwirft (vgl. Lodge 1979: 183). Einmal gibt er z.B. einem emotionalen Impuls nach und „went quickly towards the desire of his eyes, and kneeling down beside her, clasped her in his arms. Tess was taken completely by surprise, and she yielded towards his embrace with unreflecting inevitableness. [...] her lips parted, and she sank upon him in her momentary joy, with something very like an ecstatic cry“ (*Tess* 193)^{ccxxiv}. Widerstand beider Seiten ist also zwecklos, die Verführung nimmt ihren Lauf.

Für Hardy unterliegt also alles natürlichen, universellen Gesetzen und anhand von Tess' Schicksal kritisiert er deshalb die Überbewertung der sozialen Regeln in der Gesellschaft (vgl. Southerington 1971: 131). Mit ihrer Hingabe an Alec und der Geburt ihres illegitimen Kindes hat Tess nämlich kein natürliches Gesetz gebrochen (Robinson 1980: 133; vgl. Ingham 2003: 146; Hugman 1974: 25-26; Southerington 1971: 127), denn „[t]is nater, after all“ (*Tess* 104)^{ccxxv}. Doch sie hat gegen auch von ihr anerkannte soziale, moralische Regeln verstoßen und fühlt sie sich deshalb auch Angel gegenüber unwürdig (*Tess* 189, 273; vgl. Ingham 2003: 146).

In diesem Zusammenhang steht auch die Diskussion, inwiefern Tess als „rein“ gelten kann, wenn sie im herkömmlichen Sinn so klar gegen dieses Konzept verstößt (Williams 1974: 91). Aus Hardys Vorwort zur 1892er-Ausgabe von *Tess* (1994: viii) geht hervor, dass er vor allem das nur für eine Jungfrau oder gute Ehefrau mögliche Attribut (Ingham 2003: 129) in Frage stellen will. Doch dazu, wie er es meint, gibt es die verschiedensten Interpretationen. Manche Kritiker sehen ihre Reinheit in der Authentizität ihres Charakters (vgl. Bach 2006: 202). Andere betonen die eigentliche Natürlichkeit und dadurch Reinheit ihrer Sexualität (Southerington 1971: 133). Für Howe (2005: 65) ist sie auch rein, weil sie allein aufgrund des Charakters der Verführer und ihrer Umstände ins Verderben fallen muss.

4.2.2.2 Fatalismus

Verbunden mit Darwins Evolutionstheorien ist die Philosophie des Fatalismus, der den Glauben in die göttliche Vorsehung ablehnt und zu einem gewissen Grad das Universum und die Natur als das Schicksal bestimmende Kräfte darstellt (vgl. Hugman 1974: 42; Padian 2010: 224; Watt 1984: 158). In *Tess* bestimmen das räumliche und soziale Umfeld, familiäres Erbe und eigene Persönlichkeit sowie der Fatalismus

mancher Figuren deren Schicksal voraus (vgl. King 1978: 26). Dadurch wird auch immer wieder eine Erklärung für die Ereignisfolge des Verführungsmotivs geliefert.

Von Anfang an scheint es tatsächlich so, als könnte Tess ihrem Schicksal nicht entkommen (Handley 1991: 98). Sie ist einerseits eingeengt durch ihre schon besprochenen physischen und charakterlichen Attribute (Unerfahrenheit, Stolz und Schuldgefühl) sowie Entscheidungen und Handlungen: „She is, so to speak, her own fate“ (Handley 1991: 101)^{ccxxvi/126}. Andererseits ist es aber auch oft schlechtes Timing, das Tess' Leben so knapp an einer guten Lösung vorbeiziehen lässt (Glendening 2007: 84), was ihr Schicksal auch zu einem Produkt des Zufalls werden lässt (Moxham 2002: 194).

Tess selbst ist sich dieser kausalen Verknüpfungen bewusst, doch jeder Versuch, den sie unternimmt, um den Lauf der Dinge zu ändern, schlägt fehl oder zieht sie noch weiter ins Unglück hinein. Schließlich wird ihre Aktivität durch den eigenen Fatalismus (z.B. *Tess* 259) oder ihren grundlegenden Pessimismus, der sich in ihrer Ansicht von der Erde als „blighted star“ (*Tess* 34; vgl. Handley 1991: 18) spiegelt, eingeschränkt. Für sie ist es klar, dass es manchmal besser gewesen wäre, nicht geboren worden zu sein (vgl. Williams 1974: 92), und dementsprechend ruhig nimmt sie schließlich den Ausgang ihrer Verführungen, ihre Hinrichtung, hin.

4.3 Das Motiv im Spiegel der Zeit

Sowohl Hardy als auch Kraszewski und Wolski nutzten ihren jeweiligen sozialen Hintergrund als weitere Inspirationsquelle für ihre Behandlung des Motivs der Verführung. Vor allem in der Charakterisierung des Verführers und der Verführten und in der Gestaltung der Hindernisse, die zum Liebeskonflikt führen, finden sich außerliterarische Einflüsse. Ebenso werden soziale Bräuche oder Gesetze (z.B. die Vormachtstellung des Gutsherrn über die leibeigenen Bauern), verwendet, um die Verführung realistisch herbeizuführen. Auch die daraus wachsenden Folgen sind oft in den Moralvorstellungen oder der hierarchische Struktur der Gesellschaft begründet; so stürzen die Mädchen in der Gesellschaft ab, während die Verführer ihre gesellschaftliche Stellung vor den Folgen ihrer Affären schützt.

¹²⁶ Vgl. auch Roy (2003: 277) und Hugman (1974: 14-15).

Anhand ihrer Gestaltung des Motivs der Verführung, in das sie eben aktuelle Themen (z.B. die Bauernfrage, Stellung der Frau, Moralvorstellungen) einknüpften, betätigen sich Hardy, Kraszewski und zu einem geringeren Maße auch Wolski schließlich auch als Kritiker sozialer Missstände, ideologischer Neuheiten und als Kommentatoren gesellschaftlicher Entwicklungen (vgl. Innatowicz et al. 1988: 586). Aufgrund des unterschiedlichen Zeithintergrunds der untersuchten Werke und der kulturellen und nationalen Unterschiede sind Ähnlichkeiten innerhalb dieses Bereiches natürlich zufällig.

Alle Texte beschäftigen sich jedoch hauptsächlich mit den gesellschaftlichen Gegebenheiten. Gesellschaftlicher Aufstieg und Abstieg ist sowohl in Polen als auch England im 19. Jahrhundert theoretisch möglich, doch die Realität wird von den Autoren anhand des Motivs der Verführung verdeutlicht. In allen Texten führt nämlich jegliche Art von Grenzüberschreitungen zu einer Störung der gesellschaftlichen Strukturen und Hierarchien. Da die Liebenden nicht ausreichend Kraft oder Durchhaltevermögen besitzen und auch die Gesellschaft Verstöße gegen soziale Sitten, Regeln oder Moralvorstellungen nicht toleriert, führen solche Überschreitungen oft zum Unglück.

Eine in allen Werken vertretene Gesellschaftsschicht ist der Adel. Vor allem in Wolskis und Kraszewskis Texten wird er als aufschäumend, unbedacht, verschwenderisch, faul oder vergnügungssüchtig beschrieben. Dieselben Eigenschaften finden sich aber auch in Alocs Charakter. Andere Vertreter höherer Schichten, wie Angel und Tadeusz, sehen sich als Freidenker, besitzen aber im Grund auch ein ausgeprägtes Standesbewusstsein und folgen den gängigen Normen und Moralvorstellungen. Sie erweisen sich als Verführer ebenso verheerend.

Die Bauernschicht, deren armseliges, hartes und freudloses Leben ebenfalls von den einzelnen Autoren geschildert wird, zieht im Zusammentreffen mit dem Adel zumeist den Kürzeren. In ihr spielen sich die Tragödien ab, die von den Gutsherrn oder Mittelklasse-Charakteren ausgelöst werden. Jedoch besitzen in allen Texten viele der Dorfgesellschaften ein Gemeinschaftsgefühl, Zeichen von Solidarität und Freundschaft, die man in den oberen Schichten schwer findet.

Im Zusammenhang mit der Diskussion der Gesellschaftsstrukturen finden sich in den untersuchten Texten Elemente, welche die Rolle der Frau in der Gesellschaft behandeln. Generell nimmt sie eine benachteiligte, dem Mann untergeordnete Stellung ein, und ihre

Tage sind durch harte Arbeit und Sorgen geprägt. Viele von ihnen empfinden eine Leere in ihrem Leben. Julusia und Halka sehnen sich nach Liebe und Zuneigung und werden verführt, sobald die schützende Hand ihrer Vormunde wegfällt. Tess und Ulana leiden hingegen unter ihrer eingeschränkten Freiheit, die es ihnen unmöglich macht, ihre Wünsche auszuleben oder sich selbst zu verwirklichen. Dementsprechend sind sie in ihrem Umfeld, in das sie zudem aufgrund ihres Charakters oder ihrer Ausbildung noch weniger passen (beide sind z.B. mehrsprachig und heben sich so von ihrer ursprünglichen Schicht ab), unglücklich und sehnen sich nach einem besseren Leben. Am Ende zerschlagen sich aber in allen Fällen die Hoffnungen auf Selbstverwirklichung, Anerkennung oder gesellschaftlichen Aufstieg. Die Grenzüberschreitung in andere Schichten und Sphären kommt den Frauen teuer zu stehen.

Vor allem Kraszewski und Hardy knüpfen hier auch an die bestehenden sozialen Regeln und Moralvorstellungen an, um das weitere Schicksal der Heldin und ihren Tod zu erklären. Die Gesellschaft verurteilt nämlich die Frauen für ihren Fehltritt mehr, während die Männer ungestraft bleiben. Zwar werden Halka, Julusia und Tess bemitleidet, aber alle drei gelten als schlechte Beispiele, die aus der Gemeinschaft zu entfernen sind. Ebenso müssen Frauen, wie Ulana, die sich nicht mehr mit ihrer Rolle in der Gemeinschaft zufrieden geben und die hierarchische Ordnung außer Kraft setzen wollen, aus der Gesellschaft ausgeschlossen werden

Ein weiterer Aspekt, der sich in unterschiedlichem Ausmaß und mit anderer Akzentuierung sowohl bei Kraszewski als auch bei Hardy findet, ist die Thematisierung der Destruktivität grenzenloser Liebe oder der natürlichen, unkontrollierbaren Triebe. Weder Tess und Angel noch Tadeusz und Ulana können der geweckten Liebe und Leidenschaft widerstehen, obwohl sie den gesellschaftlichen Regeln widersprechen.

Allgemein auffällig ist auch, dass die Verführer in allen Texten häufig und routiniert vorgehen und die Leute wenig überrascht oder sogar verständnisvoll auf die Verführung des Mädchens reagieren. Das Thema der Verführung ist also sowohl in Polen zu Kraszewskis und Wolskis Zeiten als auch in England des Thomas Hardy keine Seltenheit. Ihre Texte knüpfen daher nicht nur an das Motiv, sondern auch an bestehende Verhältnisse an.

RESUMÉ UND FAZIT

Zum Schluss dieser Arbeit soll noch einmal auf die drei Schlagwörter des Titels eingegangen werden, die alles Gesagte zusammenfassen. Im Leben sowie in der Literatur gibt es viele Geschichten, die mit einer Faszination und Verliebtheit beginnen. Manche von ihnen führen zur Verführung und/oder einer Liebesbeziehung und einige von diesen enden aus verschiedenen Gründen mit der Verstoßung des Partners/ der Partnerin. Diese Abfolge „verliebt“ – „verführt“ – „verstoßen“ ist so häufig, dass man auf die Gewöhnlichkeit, wenn nicht gar Alltäglichkeit solcher Geschichten im fiktiven und realen Leben schließen könnte. Aufgrund dessen spricht man eben auch vom Motiv der Verführung, das sich durch seine für jeden Leser leicht erkennbare schematische Struktur und der darin enthaltenen Charaktertypen und Schauplätze auszeichnet und das sich in zahlreichen Variationen in den Kulturen, Literaturen und Zeiten finden lässt.

Das Motiv der Verführung bietet jedoch genügend Leerstellen und Offenheit, die dem Autor individuelle Gestaltung einzelner Elemente und Verknüpfungen mit anderen Motiven erlauben. Damit wird die Gestaltung oder Aussage des Motivs bereichert. Die verschiedenen Bearbeitungen machen die altbekannte Geschichte wiederum für den Leser interessant. Die Kontaktfähigkeit und das Amalgamierungsvermögen eines Motivs spielt also einerseits für dessen ungeminderte Popularität eine große Rolle. Andererseits entstehen dank dieser vielen Verwendungsmöglichkeiten immer wieder einzigartige Texte.

Auch in dieser Arbeit wurde davon ausgegangen, dass die Verwendung des Motivs der Verführung in *Halka*, *Ulana*, *Budnik* und *Tess of the D'Urbervilles* – vier Texten, die im Laufe des 19. Jahrhunderts in unterschiedlichen Kulturen entstanden sind – trotz den unterschiedlichen biographischen, historischen und sozialen Rahmenbedingungen in vielen Punkten übereinstimmt. Besonders in Hinblick auf die Ereignisfolge entdeckt man kaum Unterschiede. So werden nur Aspekte ausgelassen oder das Motiv wird um einige Elemente erweitert.

Ähnlich einheitlich ist die Besetzung der Erzählinstanz, die in allen Texten, wohl auch bedingt durch das vorherrschende paradigmatische Umfeld, ein allwissender, auktorialer Erzähler ist. Dieser blickt hauptsächlich von außen auf das Geschehen, aber übernimmt auch bereits vereinzelt die Sichtweise der Figuren und stellt deren Innenleben dar. Die Wahl und die Umsetzung einer solchen Erzählinstanz haben erkennbare Auswirkungen auf die Vermittlung und Präsentation des Motivs. Einerseits kann der Erzähler dank

seiner Allwissenheit den Leser ohne Probleme von einem Geschehnis zum anderen führen. Andererseits werden die Figuren, an welche die Stimme auch manchmal weiter gegeben wird, plastischer und individueller. In der Abwandlung des Motivs fehlt dadurch auch zu einem gewissen Grad die moralische oder didaktische Note, die vor allem von Autoren früherer Texte genutzt und hervorgehoben wurde.

Mehr Unterschiede in der Gestaltung des Motivs innerhalb der vier Texte finden sich auf der Ebene der Figuren. In gewissen Punkten mögen sie zwar den Typen der naiven verführten Dorfschönheit und des liederlichen adeligen Schürzenjägers entsprechen, doch handelt es sich bei allen um Persönlichkeiten mit einem spezifischen Charakter. Dieser bewirkt auch, dass sie im Gedächtnis des Lesers eben als Ulana, Halka, Julusia und Tess bzw. Tadeusz, Janusz, Jan, Alec und Angel verankert bleiben. Es lassen sich jedoch interessanterweise gerade in diesen Punkt viele Parallelen unter den Figuren finden. So sind in allen Texten die Mädchen schön, verträumt, wünschen sich ein anderes Leben fernab der Umstände, aus denen sie stammen, und sie alle sind auch charakterlich stark genug, um für eine lange Zeit mit den Folgen der Verführung umzugehen. Unter den Verführern findet man in den polnischen und englischen Texten einerseits jene, die sich nur um ihr eigenes Vergnügen kümmern. Andererseits gibt es auch Grübler und Romantiker, die in ihren Geliebten nicht die Befriedigung ihrer körperlichen Triebe suchen, sondern eine Bestätigung des von ihnen ersehnten romantischen Ideals. Bei jenen Paaren führt auch die Enttäuschung, welche die Männer erleben, wenn ihre Wunschbilder zerplatzen, eher zum Liebeskonflikt, als der in allen Werken bestehende Standesunterschied.

Die Gestaltung des Schauplatzes weist interessanterweise in allen Texten auch eine Dichotomie auf, in deren Ausformung immer die Verwendung der Stadt-Land-Opposition und des Motivs von Arkadien zu finden ist. Alle Autoren stellen dem korrupten, einengenden, unfreundlichen Ort der Stadt oder des Gutshofes jenen freien, schönen, unberührten und paradiesischen Bereich des Dorfes gegenüber, der sich jedoch auf den zweiten Blick auch in allen Texten als trügerisches Paradies herausstellt. Anhand dieser räumlichen Kontraste werden die konträren Figuren, ihre Stellung, ihre verschiedenen Vorstellungen und Träume dargestellt.

Das Motiv der Verführung kann also auf mehreren Ebenen bearbeitet werden. Die Autoren der vier besprochenen Texte greifen dabei erstaunlicherweise oft auf ähnliche Konzepte zurück oder verarbeiten gleiche Aspekte, die in dem reinen Schema des

Motivs nicht unbedingt festgeschrieben sind. Als Resultat wird das Motiv einerseits belebt und für den Leser neuerlich interessant gemacht, andererseits fügen sie zu dem bereits bestehenden Kanon der Motivbearbeitungen ihre Version hinzu, die auch aus dieser Tradition gewachsen ist, hinzu und liefern somit Anregungen für darauffolgende Autoren.

Nun ist das Motiv der Verführung nicht nur mit der literarischen Tradition verbunden, sondern es nimmt auch Elemente des jeweiligen epochenspezifischen und gesellschaftlichen Kontexts in die Bearbeitung auf. Es wurde daher versucht zu zeigen, welche Ideen und Praktiken der Romantik und des Realismus bzw. Naturalismus die Autoren in der Gestaltung ihrer Verführungsgeschichte miteinbeziehen. Dabei vermischen sich in vielen der Texte erstaunlicherweise Elemente beider Paradigmen auf ein und derselben Ebene.

Romantische bzw. realistische Elemente finden sich beispielsweise in der Gestaltung der Figuren. Man trifft einerseits auf von der wahren Liebe und dem paradiesischen Landleben träumende Romantiker, melodramatische Bösewichte oder naive Bauernmädchen. Andererseits begegnet man mit sich und ihrer gesellschaftlichen Stellung hadernde Verliebte oder bodenständige und realistische Milchmägde und Bäuerinnen, die sich nichts von ihrem harten Leben erwarten.

Auch in der Ausformung des Raumes entdeckt man die in der Romantik übliche Naturverklärung und die Idealisierung der Landbevölkerung als einfach, aber naturverbunden, glücklich und frei von den Lasten der Zivilisation. Hier ist auch die Verwendung des Motivs von Arkadien sehr deutlich erkennbar. Gleichzeitig trifft man aber auch auf genaue Beschreibungen der Unbarmherzigkeit jener schönen Natur und des in den Dörfern herrschenden Elends und Mühsals.

Ebenso interessant ist der Umgang mit dem Gefühl der Liebe und der Leidenschaft. Zum einen glauben manche Figuren die Erfüllung all ihrer Träume in der wahren, ewigen Liebe zu finden. In allen Texten ist sie tatsächlich für eine Zeit lang etwas Erfüllendes und Erstrebenswertes. Zum anderen wird aber in vielen Texten gezeigt, wie sie auch etwas Triebhaftes an sich hat, somit im Konflikt mit der Gesellschaft steht und die Liebenden ins Verderben stürzt.

Schließlich zeigt sich aber nicht nur in der paradigmatischen Zuordnung, wie vielseitig anwendbar und abwandelbar das Motiv der Verführung ist, sondern die Offenheit in seiner Struktur erlaubt auch eine Verknüpfung mit dem historischen, sozialen oder

ideologischen Kontext des Autors und macht somit eine gesellschaftliche Zuordnung möglich.

Tatsächlich finden sich in allen Texten Elemente des jeweiligen Hintergrunds der Autoren, und nur zu oft werden damals übliche Praktiken, Gesetze Traditionen, Vorstellungen oder aktuelle Diskussionen so eingebaut, dass sie die Ereignisfolge des Motivs steuern und erklären oder Figuren charakterisieren. Gleichzeitig kritisieren aber alle Texte durch diese zeitgenössische Gestaltung der Verführungsgeschichte zu einem gewissen Grad die benachteiligte Situation der ländlichen Bevölkerung. Ob es sich dabei nun um leibeigene Bauern, verarmte Budnicy oder von der Modernisierung bedrohte Landarbeiter handelt, ist zweitrangig. Ebenso setzen sich die Autoren anhand des Motivs der Verführung mit der Stellung und der Rolle der Frau in der Gesellschaft auseinander und kommen zu dem Schluss, dass sie aufgrund ihrer mangelnden Rechte oder der herrschenden Moralvorstellungen in ihrer Selbstverwirklichung und Freiheit dramatisch eingeschränkt wird.

Wie die Besprechung von *Halka*, *Ulana*, *Budnik* und *Tess of the D'Urbervilles* gezeigt hat, ist das Motiv der Verführung also vielseitig gestalt- und einsetzbar. Viele der auftretenden Ähnlichkeiten sind auf seine schematische Struktur zurückzuführen, aber es kann auch bereits in diesem Bereich, auf der Figuren- und Narrationsebene sowie der Ebene des Settings abgewandelt, erweitert oder variiert werden, sodass immer wieder neue, ähnliche aber dennoch einzigartige Texte entstehen. Des Weiteren können auch paradigmatische und gesellschaftliche Elemente des jeweiligen Kontexts aufgenommen werden. Autoren ist es also erlaubt, immer neu kreativ zu werden, die bekannte Geschichte neu zu erfinden oder einzukleiden und so den Leser, der mit dem Motiv vertraut ist, vielleicht sogar vertraut sein muss, zu unterhalten und immer wieder neu zu faszinieren.

BIBLIOGRAPHIE

Primärtexte

Hardy, Thomas. *Tess of the D'Urbervilles*. 1891. London: Penguin Books, 1994.

Kraszeski, Józef Ignacy. *Budnik*. 1848. Kraków: Nakład Krakowskiej Spółki Wydawniczej, 1923.

-----. *Ulana: powieść poleska*. 1874. Warszawa: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, 1956.

Wolski, Włodzimierz; Moniuszko, Stanisław. *Halka: Opera w czterech Aktach*. Wydanie dwunaste. Warszawa: Nakład Gebethnera i Wolffa, 1910.

Sekundärtexte

Ardis, Ann. *New Women, New Novels: Feminism and Early Modernism*. New Brunswick, New York (u.a.): Rutgers University Press, 1990.

Bach, Susanne. *Theatralität und Authentizität zwischen Viktorianismus und Moderne*. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 2006.

Bachórz, Józef. „Józef Ignacy Kraszewski i Polski Wiek XIX.“ *Ruch Literacki* 28.3 (Maj-Czerwiec 1987): S. 181-193.

-----. „Powieść.“ *Słownik Literatury Polskiej XIX wieku*. Hrsg. Józef Bachórz und Alina Kowalczykowa. Wrocław (u.a.): Zakład Narodowy imienia Ossolińskich Wydawnictwo, 1991. S. 733-749.

-----. „Wieś.“ *Słownik Literatury Polskiej XIX wieku*. Hrsg. Józef Bachórz und Alina Kowalczykowa. Wrocław (u.a.): Zakład Narodowy imienia Ossolińskich Wydawnictwo, 1991. S. 1025-1028.

Bailey, J. „Hardy and the Modern World.“ *Thomas Hardy and the Modern World*. Hrsg. Francis Pinion. Dorchester, Dorset: The Thomas Hardy Society LTD, 1974. S. 1-13.

Bańkowski, Andrzej. „Budnik.” *Etymologiczny słownik języka polskiego. Tom 1: A – K*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2000. S. 90.

Bartnicka, Barbara. „Regionalizmy w języku Józefa Ignacego Kraszewskiego.“ *Józef Ignacy Kraszewski: Twórczość i recepcja*. Hrsg. Lech Ludorowski. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 1995. S. 241-252.

Bayley, John. „An Essay on Hardy.“ *Thomas Hardy's Tess of the D'Urbervilles: A Sourcebook*. Hrsg. Scott McEathron. London (u.a.): Routledge, 2005. S. 75-76.

Beach, Joseph. *The Technique of Thomas Hardy*. Chicago, Illinois: University of Chicago Press, 1922.

Boumelha, Penny. „Tess of the d'Urbervilles': Sexual Ideology and Narrative Form.“ *Tess of the D'Urbervilles*. Hrsg. Peter Widdowson. Houndmills, Basingstoke: Macmillan, 1993. S. 44-62.

----- „Thomas Hardy and Women: Sexual Ideology and Narrative Form.“ *Thomas Hardy's Tess of the D'Urbervilles: A Sourcebook*. Hrsg. Scott McEathron. London (u.a.): Routledge, 2005. S. 87-89.

Brady, Kristin. „Tess and Alec: Rape or Seduction?“ *Thomas Hardy's Tess of the D'Urbervilles: A Sourcebook*. Hrsg. Scott McEathron. London (u.a.): Routledge, 2005. S. 89-92.

„Melodrama“, „Naturalismus.“, „Romantik.“, „Realismus.“ *Der Brockhaus Literatur: Schriftsteller, Werke, Epochen, Sachbegriffe*. 4. Auflage. Red. Eva Bambach-Horst, Eva Bode, Hildegard Hogen, Christa Jordan, Reiner Klähn, Christine Schlitt und Birgit Staude. Gütersloh (u.a.): F.A. Brockhaus, 2010.

Brooks, Jean. „Tess of the d'Urbervilles: The Move towards Existentialism.“ *Thomas Hardy and the Modern World*. Hrsg. Francis Pinion. Dorchester, Dorset: The Thomas Hardy Society LTD, 1974. S. 48-59.

Bueler, Lois. *Clarissa's Plots*. Newmark (u.a.): University of Delaware Press, 1994.

Budrewicz, Tadeusz. „Obraz chłopca z Kresów w piśmiennictwie polskim XIX wieku.“ *Chłopi – Naród – Kultura. Tom 3: Oblicze Duchowe*. Hrsg. Czesław Kłak. Rzeszów: Wydawnictwo Wyższej Szkoły Pedagogicznej, 1997. S. 37-56.

Bullen, J. *The Expressive Eye: Fiction and Perception in the Work of Thomas Hardy*. Oxford (u.a.): Clarendon Press, 1986.

Burkot, Stanisław. *Kraszewski o powieściopisarzach i powieści*. Warszawa: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, 1962.

----- *Kraszewski: Szkice historycynoliterackie*. Warszawa: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, 1988.

----- „Kobieta, emancypacja i ‚sprawy fatalne’ w twórczości Kraszewskiego.“ Hrsg. Ewa Ichnatowicz. Warszawa: Dom Wydawniczy Elipsa, 1996. S. 147-156.

----- „O chłopskich inspiracjach w literaturze polskiej XIX i XX wieku.“ *Chłopi – Naród – Kultura. Tom 3: Oblicze Duchowe*. Hrsg. Czesław Kłak. Rzeszów: Wydawnictwo Wyższej Szkoły Pedagogicznej, 1997. S. 107-119.

----- „Historia i światopoglądy.“ *Europejskość i rodzimność: Horyzonty twórczości Józefa Ignacego Kraszewskiego*. Hrsg. Wiesław Ratajczak und Tomasz Sobieraj. Poznań: Wydawnictwo Pozańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, 2006. S. 11-21.

Casagrande, Peter. „‘Something More to be Said’: Hardy’s Creative Process and the Case of *Tess* and *Jude*.“ *New Perspectives on Thomas Hardy*. Hrsg. Charles Pettit. New York: St. Martin’s Press, 1994. S. 16-40.

Chmielowski, Piotr. *Józef Ignacy Kraszewski: Zarys historyczno-literacki*. Kraków: Nakład G. Gebethnera i Spółki, 1888.

----- „Spuścizna Literacka Kraszewskiego.“ *Józef Ignacy Kraszewski*. Hrsg. Wincenty Danek. Warszawa: Państwowe Zakłady Wydawnictw Szkolnych, 1962. S. 244-248.

Claridge, Laura. „Tess: A Less than Pure Woman Ambivalently Presented.“ *Tess of the D’Urbervilles*. Hrsg. Peter Widdowson. Houndmills, Basingstoke: Macmillan, 1993. S. 63-79.

Czerny, Z. „Contribution à une théorie comparée du motif dans les art.“ *Stil- und Formprobleme in der Literatur: Vorträge des 7. Kongresses der internationalen Vereinigung für moderne Sprachen und Literaturen in Heidelberg*. Hrsg. Paul Böckmann. Heidelberg: Winter, 1959. S. 38-50.

Danek, Wincenty. *Józef Ignacy Kraszewski*. Warszawa: Państwowe Zakłady Wydawnictw Szkolnych, 1962.

----- *Pisarz wciąż żywy*. Warszawa: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, 1969.

Davis, William. „Hardy and the Law: Sexual Relations and ‘Matrimonial Divergence’.“ *The Ashgate Research Companion to Thomas Hardy*. Hrsg. Rosemarie Morgan. Farnham (u.a.): Ashgate, 2010. S. 101-119.

Dąbrowska, Halina. *Tytan Pracy*. Warszawa: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, 1957.

Dolin, Tim. „Melodrama, Vision, and Modernity: *Tess of the D’Urbervilles*.“ *A Companion to Thomas Hardy*. Hrsg. Keith Wilson. Malden, Massachusetts (u.a.): Wiley – Blackwell, 2009. S. 328-344.

Dziedzic, Stanisław. „Wieś – dwór. Konteksty kulturalne.“ *Chłopi – Naród – Kultura. Tom 4: Kultura i Oświata Wsi*. Hrsg. Andrzej Meissner. Rzeszów: Wydawnictwo Wyższej Szkoły Pedagogicznej, 1996. S. 55-76.

- Ebbatson**, Roger. „‘A Thickness of Wall’: Hardy and Class.“ *A Companion to Thomas Hardy*. Hrsg. Keith Wilson. Malden, Mass. (u.a.): Wiley-Blackwell, 2009. S. 162-177.
- Erzgräber**, Willi, Bernhard Fabian, Kurt Tetzeli von Rosador, und Wolfgang Weiß. *Die englische Literatur: Band 2 Autoren*. München: Dtv, 1991.
- Fludernik**, Monika. *Einführung in die Erzähltheorie*. Darmstadt: WBG (Wissenschaftliche Buchgesellschaft), 2006.
- Frank**, Michael. „Die Literaturwissenschaften und der *spatial turn*: Ansätze bei Jurij Lotman und Michail Bachtin.“ *Raum und Bewegung in der Literatur: Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn*. Hrsg. Wolfgang Hallet. Bielefeld: transcript Verlag, 2009. S. 53-80.
- Freeman**, Janet. „Ways of Looking at Tess.“ *Thomas Hardy’s Tess of the D’Urbervilles: A Sourcebook*. Hrsg. Scott McEathron. London (u.a.): Routledge, 2005. S. 76-78.
- Frenzel**, Elisabeth. *Stoff- und Motivgeschichte*. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1966.
- *Motive der Weltliteratur*. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag, 1976.
- *Stoff-, Motiv- und Symbolforschung*. 4. Auflage. Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1978.
- Friedrich**, Wolf-Hartmut, und Walther Killy. „Motiv.“ *Das Fischer Lexikon: Literatur II*. Frankfurt am Main: Fischer Bücherei, 1965. S. 400-408.
- Gacowa**, Halina. „Włodzimierz Wolski.“ *Dawni Pisarze Polscy od początku pismienictwo do Młodej Polski. Tom Piąty*. Hrsg. Roman Loth. Warszawa: Fundacja Akademia Humanistyczna, 2004. S. 97-99.
- Genette**, Gérard. *Narrative Discourse: An Essay in Method*. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1980.
- Glendening**, John. *The Evolutionary Imagination in Late-Victorian Novels*. Aldershot (u.a.): Ashgate, 2007.
- Goetsch**, Paul. *Hardys Wessex-Romane: Mündlichkeit, Schriftlichkeit, kultureller Wandel*. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1994.

- Goode**, John. „The Offensive Truth: ‘Tess of the d’Urbervilles’.“ *Tess of the D’Urbervilles*. Hrsg. Peter Widdowson. Houndmills, Basingstoke: Macmillan, 1993. S. 184-200.
- Gregor**, Ian. „The Great Web: The Form of Hardy’s Major Fiction.“ *Thomas Hardy’s Tess of the D’Urbervilles: A Sourcebook*. Hrsg. Scott McEathron. London (u.a.): Routledge, 2005. S. 101-104.
- Hahn**, Wiktor. „Wstęp.“ *Budnik*. Von Józef Ignacy Kraszewski. Kraków: Nakład Krakowskiej Spółki Wydawniczej, 1923. S. 3-31.
- Handley**, Graham. *Thomas Hardy: Tess of the D’Urbervilles*. London (u.a.): Penguin Books, 1991.
- Hardwick**, Elizabeth. *Verführung und Betrug: Frauen und Literatur*. Frankfurt am Main: S. Fischer, 1986.
- Hardy**, Thomas. „Preface to the Fifth and Later Editions.“ 1892, 1895, 1912. *Tess of the D’Urbervilles*. Von Thomas Hardy. London: Penguin Books, 1994. S. vii-xi.
- „Candour in English Fiction.“ *Thomas Hardy’s Tess of the D’Urbervilles: A Sourcebook*. Hrsg. Scott McEathron. London (u.a.): Routledge, 2005. S. 20-25.
- Hopfner**, Carla. „Die Actionheldin und ihre antiken Vorbilder.“ *Heldinnen: 10. Pöchlerner Heldenliedgespräch 2008*. Hrsg. Johannes Keller und Florian Kragl Wien: Fassbaender, 2010. S. 33-54.
- Howe**, Irving. „Thomas Hardy.“ *Thomas Hardy’s Tess of the D’Urbervilles: A Sourcebook*. Hrsg. Scott McEathron. London (u.a.): Routledge, 2005. S. 64-66.
- Hugman**, Bruce. *Hardy: Tess of the D’Urbervilles*. London: Edward Arnold, 1974.
- Hunter**, Shelagh. *Victorian Idyllic Fiction: Pastoral Strategies*. Atlantic Highlands, N.J.: Humanities Press, 1984.
- Ihnatowicz**, Ireneusz, Antoni Mączak, Benedykt Zientara, und Janusz Żarnowski. *Spółeczeństwo polskie od X do XX wieku*. Warszawa: Książka i Wiedza, 1988.
- Ingham**, Patricia. *Thomas Hardy*. Oxford: Oxford University Press, 2003.
- Jeziński**, F. „Katechizm o tajemnicach rządu polskiego.“ *Obróńcy chłopów w literaturze doby oświecenia i romantyzm 1764-1864*. Hrsg. M. Piszczowski. Kraków: 1948.

Johnson, Bruce. „‘The Perfection of Species’ and Hardy’s Tess.“ *Thomas Hardy’s Tess of the D’Urbervilles: A Sourcebook*. Hrsg. Scott McEathron. London (u.a.): Routledge, 2005. S. 104-106.

Kearney, Anthony. *Samuel Richardson: Clarissa*. London: Edward Arnold, 1975.

King, Jeannette. *Tragedy in the Victorian Novel*. Cambridge (u.a.): Cambridge University Press, 1978.

Klein, Alfons. „Die ‚Frau mit Vergangenheit‘ im spätviktorianischen Drama: Ein Beitrag zur Motiv- und Themengeschichte.“ *Motive und Themen in englischsprachiger Literatur als Indikatoren literaturgeschichtlicher Prozesse*. Hrsg. Heinz-Joachim Müllenbrock und Alfons Klein. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1990. S. 267-291.

Kosowska, Ewa. „Ulana: Perspektywy analizy antropologicznej.“ *Józef Ignacy Kraszewski: Twórczość i recepcja*. Hrsg. Lech Ludorowski. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 1995. S. 135-148.

Kowalczykowa, Alina. „Romantyzm.“ *Słownik Literatury Polskiej XIX wieku*. Hrsg. Józef Bachórz und Alina Kowalczykowa. Wrocław (u.a.): Zakład Narodowy imienia Ossolińskich Wydawnictwo, 1991. S. 832-844.

Kraszewski, Józef Ignacy. „Przedmowa.“ *Zbiór powieści J. I. Kraszewskiego*. Tom 56. Lwów, 1874.

----- „Vorwort.“ *Ulana: powieść poleska*. 1874. Von J. I. Kraszewskiego. Warszawa: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, 1956.

Kremer, Detlef. „Literaturtheorien der Romantik.“ *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*. 4. Auflage. Hrsg. Ansgar Nünning. Stuttgart (u.a.): Verlag J.B. Metzler Stuttgart, 2008. S. 633-636.

Kubacki, Wacław. „O Ludowych Powieściach Kraszewskiego.“ *Józef Ignacy Kraszewski*. Hrsg. Wincenty Danek. Warszawa: Państwowe Zakłady Wydawnictw Szkolnych, 1962. S. 268-273.

Lam, Stanisław. *Józef Ignacy Kraszewski: Pisarz – Obywatel*. Lwów: Wydawnictwo Towarzystwa im. Piotra Skargi, 1912.

Langer, Dietger. *Polnische Literaturgeschichte: Ein Abriss*. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag, 2010.

- Lodge**, David. *Language of Fiction: Essays in Criticism and Verbal Analysis of the English Novel*. London (u.a.): Routledge and Kegan Paul, 1979.
- Logan**, Deborah. *Fallenness in Victorian Women's Writing*. Columbia (u.a.): University of Missouri Press, 1998.
- Lothe**, Jakob. „Hardy's Authorial Narrative Method in *Tess of the D'Urbervilles*.“ *The Nineteenth-Century British Novel*. Hrsg. Jeremy Hawthorn. London: Edward Arnold, 1986. S. 157-170.
- Lubkoll**, Christine. „Literarisches Motiv.“ *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*. 4. Auflage. Hrsg. Ansgar Nünning. Stuttgart (u.a.): Verlag J.B. Metzler Stuttgart, 2008. S. 515-516.
- Lüthi**, Max. *Märchen*. Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1964.
- Mahler**, Andreas. „Jurij Lotman (1922-1993).“ *Klassiker der modernen Literaturtheorie: Von Sigmund Freud bis Judith Butler*. Hrsg. Matías Martínez und Michael Scheffel. München: Verlag C.H. Beck, 2010. S. 239-258.
- Markiewicz**, Henryk. „Realizm.“ *Słownik Literatury Polskiej XIX wieku*. Hrsg. Józef Bachórz und Alina Kowalczykova. Wrocław (u.a.): Zakład Narodowy imienia Ossolińskich Wydawnictwo, 1991. S. 816-819.
- Martuszevska**, Anna. „Kraszewski popularny.“ *Kraszewski – pisarz współczesny*. Hrsg. Ewa Ihnatowicz. Warszawa: Dom Wydawniczy Elipsa, 1996. S. 9-18.
- Michalski**, Henryk. „Mimesis w powieściach współczesnych Kraszewskiego.“ *Kraszewski – pisarz współczesny*. Hrsg. Ewa Ihnatowicz. Warszawa: Dom Wydawniczy Elipsa, 1996. S. 127-135.
- Miller**, J. Hillis. *The Form of Victorian Fiction*. Cleveland: Arete Press, 1979.
- Millgate**, Michael. „Thomas Hardy: His Career as a Novelist.“ *Thomas Hardy's Tess of the D'Urbervilles: A Sourcebook*. Hrsg. Scott McEathron. London (u.a.): Routledge, 2005. S. 66-68.
- Moxham**, Jeffrey. *Interfering Values in the Nineteenth-Century British Novel*. Westport, Connecticut (u.a.): Greenwood Press, 2002.
- Musselwhite**, David. *Social Transformation in Hardy's Tragic Novels*. Houndmills, Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2003.

- Neill**, Edward. "Thomas Hardy." *A Companion to the Victorian Novel*. Hrsg. William Baker and Kenneth Womack. Westport, Connecticut (u.a.): Greenwood Press, 2002. S. 307-318.
- Nemesvari**, Richard. „'The Thing must be Male, we suppose': Erotic Triangles and Masculine Identity in *Tess of the d'Urbervilles* and Melville's *Billy Budd*." *Thomas Hardy: Texts and Contexts*. Hrsg. Phillip Mallett. Houndmills, Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2002. S. 87-109.
- Nowacka**, Teresa. *Opowiadania Józefa Ignacego Kraszewskiego*. Wrocław (u.a.): Zakład Narodowy imienia Ossolińskich, 1972.
- Noworolska**, Barbara. „Krajobraz polski w powieściach współczesnych Józefa Ignacego Kraszewskiego." *Kraszewski – pisarz współczesny*. Hrsg. Ewa Ichnatowicz. Warszawa: Dom Wydawniczy Elipsa, 1996. S. 39-49.
- Othman**, Mamou. *Thomas Hardy and D.H. Lawrence: A Comparison between Hardy's and Lawrence's Approaches to the Man – Woman Relationship*. Dissertation. Universität Berlin, 1992.
- Padian**, Kevin. „Evolution and Deep Time in Selected Works of Hardy." *The Ashgate Research Companion to Thomas Hardy*. Hrsg. Rosemarie Morgan. Farnham (u.a.): Ashgate, 2010. S. 217-233.
- Page**, Norman. *Thomas Hardy: The Novels*. Houndmills, Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2001.
- Pettit**, Charles. „Hardy's Vision of the Individual in *Tess of the d'Urbervilles*." *New Perspectives on Thomas Hardy*. Hrsg. Charles Pettit. New York: St. Martin's Press, 1994. S. 172-190.
- Pfister**, Manfred. *Das Drama*. 9. Auflage. München: Wilhelm Fink Verlag, 1997.
- Pite**, Ralph. „'His Country': Hardy in the Rural." *A Companion to Thomas Hardy*. Hrsg. Keith Wilson. Malden, Mass. (u.a.): Wiley-Blackwell, 2009. S. 133-145.
- Plietzsch**, Barbara. *The Novels of Thomas Hardy as a Product of Nineteenth-Century Social, Economic, and Cultural Change*. Berlin: Tenea Verlag, 2004.
- Przesmycki**, Zenon. „Twórczość Poetycka J. I. Kraszewskiego." *Józef Ignacy Kraszewski*. Hrsg. Wincenty Danek. Warszawa: Państwowe Zakłady Wydawnictw Szkolnych, 1962. S. 249-256.

- Reed**, John. „George Meredith, Samuel Butler, Thomas Hardy and Theodore Watts-Dunton.“ *The Victorian Novel*. Hrsg. Harold Bloom. Broomall: Chelsea House Publishers, 2004. S. 269-306.
- Reitz**, Bernhard. „‘The Fiction of Sex and New Woman’? – Zur Thematisierung von Emanzipation, Melodrama und Tragödie in Thomas Hardys *Tess of the D’Urbervilles*.“ *Frauen und Frauendarstellung in der englischen und amerikanischen Literatur*. Hrsg. Therese Fischer-Seidel. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1991. S. 273-294.
- Robinson**, Roger. „Hardy and Darwin.“ Hrsg. Norman Page. *Thomas Hardy: The Writer and his Background*. London: Bell & Hyman, 1980. S. 128-150.
- Roszkowska-Sykałowa**, Wanda und Wiesława Albrecht-Szymankowska. „Józef Ignacy Krzewski.“ *Dawni Pisarze Polscy od początku pismnictwo do Młodej Polski. Tom Drugi*. Hrsg. Roman Loth. Warszawa: Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne Spółka Akcyjna, 2001. S. 259-270.
- Roy**, Paula. „Agent or Victim: Thomas Hardy’s *Tess of the D’Urbervilles* (1891).“ *Women in Literature: Reading through the Lens of Gender*. Hrsg. Jerilyn Fisher und Ellen Silber. Westport, Connecticut (u.a.): Greenwood Press, 2003. S. 277-279.
- Sadlik**, Magdalena. „Kobieta i świat’. Kobiecte kreacje w społeczno-obyczajowych powieściach Krzewskiego.“ *Europejskość i rodzimość: Horyzonty twórczości Józefa Ignacego Krzewskiego*. Hrsg. Wiesław Ratajczak und Tomasz Sobieraj. Poznań: Wydawnictwo Pozańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, 2006. S. 321-333.
- Samulak**, Tadeusz. „Historia i współczesność kwestii chłopskiej w Polsce.“ *Chłopi – Naród – Kultura. Tom 5: Chłopi a Państwo*. Hrsg. Włodzimierza Bonusiaka. Rzeszów: Wydawnictwo Wyższej Szkoły Pedagogicznej, 1997. S. 11-22.
- Schneider**, Lothar. „Literaturtheorien des Naturalismus.“ *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*. 4. Auflage. Hrsg. Ansgar Nünning. Stuttgart (u.a.): Verlag J.B. Metzler Stuttgart, 2008. S. 530-531.
- Schwarz**, Daniel. „Beginnings and Endings in Hardy’s Major Fiction.“ *Critical Approaches to the Fiction of Thomas Hardy*. Hrsg. Dale Kramer. London (u.a.): The Macmillan Press LTD, 1979. S. 17-35.

- Silverman**, Kaja. „History, Figuration and Female Subjectivity in ‘Tess of the d’Urbervilles’.“ *Tess of the D’Urbervilles*. Hrsg. Peter Widdowson. Houndmills, Basingstoke: Macmillan, 1993. S. 129-146.
- Stanzel**, Franz. *Theorie des Erzählens*. 1982. Göttingen: Vanenhoeck & Ruprecht, 2001.
- Sternlieb**, Lisa. „‘Three Leahs to Get One Rachel’: Redundant Women in Tess of the d’Urbervilles.“ *Thomas Hardy’s Tess of the D’Urbervilles: A Sourcebook*. Hrsg. Scott McEathron. London (u.a.): Routledge, 2005. S. 95-97.
- Stockwell**, Peter. *Cognitive Poetics: An Introduction*. London (u.a.): Routledge, 2002.
- Straka**, Daniela. „Between Innocence and Experience, Virtue and Vice.“ Dissertation. Universität Wien, 2008.
- Southerington**, F. *Hardy’s Vision of Man*. London: Chatto & Windns, 1971.
- Sumner**, Rosemary. *Thomas Hardy: Psychological Novelist*. Basingstoke (u.a.): Macmillan Press LTD, 1981.
- Ursel**, Marian. „Romantyzm.“ *Epoki Literackie: Wielki leksykon literatury polskiej*. Hrsg. Justyna Bajda, Marcin Cieński, Malgorzata Łoboz, Joanna Pyszny, Jacek Sokolski, Marcin Ursel, Andrzej Zawada und Tadeusz Żabski. Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie, 2005. S. 303-494.
- van der Kolk**, Bessel, und Onno van der Hart. „The Intrusive Past: The Flexibility of Memory and the Engraving of Trauma.“ *Trauma: Explorations in Memory*. Hrsg. Cathy Caruth. Baltimore (u.a.): Johns Hopkins University Press, 1995. S. 158-182.
- von Wilpert**, Gero. „Motiv.“ *Sachwörterbuch der Literatur*. 8. Auflage. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag, 2001. S. 533-534.
- Waldoff**, Leon. „Psychological Determinism in *Tess of the d’Urbervilles*.“ *Critical Approaches to the Fiction of Thomas Hardy*. Hrsg. Dale Kramer. London (u.a.): The Macmillan Press LTD, 1979. S. 135-154.
- Warzenica**, Ewa. *Józef Ignacy Kraszewski*. Warszawa: Nasza Księgarnia, 1963.
- Watt**, George. *The Fallen Woman in the Nineteenth-Century English Novel*. London (u.a.): Croom Helm, 1984.

Widdowson, Peter. „‘Moments of Vision’: Postmodernising *Tess of the d’Urbervilles*.“ *New Perspectives on Thomas Hardy*. Hrsg. Charles Pettit. New York: St. Martin’s Press, 1994. S. 80-100.

Williams, Merryn. *Thomas Hardy and Rural England*. London (u.a.): Macmillan Press, 1974.

Williams, Merryn, und Raymond. „Hardy and Social Class.“ Hrsg. Norman Page. *Thomas Hardy: The Writer and his Background*. London: Bell & Hyman, 1980. S. 29-40.

Witkowska, Alina, und Ryszard Przybylski. *Romantyzm*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1997.

Wolf, Werner. *Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung in der Erzählkunst*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1993.

Wotton, George. „‘Tess of the d’Urbervilles’: Towards a Materialist Criticism.“ *Tess of the D’Urbervilles*. Hrsg. Peter Widdowson. Houndmills, Basingstoke: Macmillan, 1993. S. 33-43.

Zalewska, Agata. „[...] lepiej każdy woli patrzeć w zwierciadło, jak na dziki i nienaturalny obraz’ – Józefa Ignacego Kraszewskiego myśli o literaturze.“ *Europejskość i rodzimość: Horyzonty twórczości Józefa Ignacego Kraszewskiego*. Hrsg. Wiesław Ratajczak und Tomasz Sobieraj. Poznań: Wydawnictwo Pozańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, 2006. S. 283-295.

Zangen, Britta. *Our Daughters Must Be Wives*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2004.

Ziejka, Franciszek. „Chłop.“ *Słownik Literatury Polskiej XIX wieku*. Hrsg. Józef Bachórz und Alina Kowalczykova. Wrocław (u.a.): Zakład Narodowy imienia Ossolińskich Wydawnictwo, 1991. S. 134-136.

ZUSAMMENFASSUNGEN

Deutsche Zusammenfassung

Diese Arbeit mit dem Titel „*Verliebt – Verführt – Verstoßen: Das Motiv der Verführung in ausgewählten polnischen und englischen Texten des 19. Jahrhunderts*“ beschäftigt sich hauptsächlich mit der Verwendung und Bearbeitung des Motivs der Verführung in

Włodzimierz Wolskis Libretto zur Oper *Halka* (1858), Józef Ignacy Kraszewskis Kurzromanen *Ulana* (1843) und *Budnik* (1848) aus seinem „Cykl Ludowy“ und schließlich Thomas Hardys vorletztem Roman *Tess of the D'Urbervilles* (1891).

Es wird untersucht, inwieweit sich die obligatorischen oder typischen Elemente des Motivs der Verführung in diesen Werken finden, welche Elemente bearbeitet oder umgestaltet werden und ob und wie dieses Motiv mit anderen Motiven verknüpft wird. Abgesehen davon werden auch die übrigen Ähnlichkeiten und Unterschiede herausgearbeitet, die es innerhalb der vier Bearbeitungen gibt.

Das **erste Kapitel** dient als Einführung in das Forschungsfeld. Es beinhaltet die Definition von Motiv als inhaltliche, zum Teil handlungsbestimmende Einheit innerhalb einer Geschichte, die durch ihr häufiges Auftreten einen schematischen Charakter besitzt. Die festgelegene Ereignisfolge des Motivs der Verführung sowie seine weiteren obligatorischen Bestandteile werden im Anschluss kurz beschrieben. Ebenso findet man einen kurzen Abriss über die verschiedenen Bearbeitungen des Verführungsmotivs im Laufe der Literaturgeschichte.

Motive zeichnen sich zudem auch durch ihre Kontaktfähigkeit aus, d.h. sie bieten genügend Leerstellen und Offenheit und können leicht mit anderen Elementen und Motiven verknüpft werden, wodurch die Gestaltung oder Aussage des Motivs oft bereichert wird. In diesem Kapitel werden deshalb auch jene Motive vorgestellt, die häufig mit dem Verführungsmotiv verknüpft werden.

Im **zweiten Kapitel** werden die einzelnen Texte und die Bearbeitung des Motivs darin im Detail analysiert sowie die zahlreichen Ähnlichkeiten und auftretende Unterschiede herausgearbeitet. Da das Motiv der Verführung auf mehreren Ebenen bearbeitet werden kann, konzentriert sich die Untersuchung auf mehrere Bereiche: Zuerst wird die Art der Narration, also die Art der Vermittlung untersucht, mit der die Verführungsgeschichte an den Leser herangetragen wird. Es werden hier der Erzähler und sein Auftreten als Person, seine Präsentation der Handlung, sein Wissensstand und die Erfüllung der erzähltechnischen, erklärenden und kommentierenden Funktion betrachtet. Zumeist tritt in den Texten auktorialer, allwissender Erzähler auf, der prinzipiell für eine geordnete, leicht nachvollziehbare Darstellung der Ereignisse sorgt. Ebenso werden seine Perspektive sowie das Verhältnis zu den Perspektiven der Figuren besprochen und wie sich die Perspektivenwechsel auf die Darstellung der Geschichte und den Leser auswirken.

Im nächsten Teil dieses Kapitels gilt die Aufmerksamkeit der Charakterisierung der Figuren und insbesondere den für das Motiv obligatorischen Charakteren des Verführers und der Verführten. Zum einen werden ihre Konstellation und Gruppierung besprochen, denn oft dienen sie als Vertreter von Gesellschaftsschichten, die in einer konfliktgeladenen Beziehung zueinander stehen. Zum anderen werden die Art der Beschreibung ihrer äußeren Attribute (d.h. Schönheit, Attraktivität, Realitätssinn), ihres Innenlebens (d.h. Wünsche, Träume und Pläne), ihrer Umstände (z.B. gesellschaftliche Stellung, familiären Hintergründe), ihrer Entwicklung im Verlauf der Geschichte sowie ihrer Wirkung auf andere Figuren oder den Erzähler und Leser analysiert. Für alle Werke lässt sich sagen, dass die Verführer und noch vielmehr die Verführten durch ihre einzigartigen Charakter und ihr Verhalten den Leser faszinieren.

Zuletzt wird das Setting beleuchtet, denn das gegensätzliche Paar des Verführers und der Verführten sowie Gründe für die aus deren Beziehung erwachsenden Konflikte werden oft in örtlichen Gegensätzen widergespiegelt. Dabei gilt die Aufmerksamkeit einerseits seiner Gestaltung als Aktionsraum und andererseits seiner Verwendung als weiteres Mittel zur Charakterisierung der Figuren und Untermalung ihrer Stimmungen und Entwicklungsschritte. Nur zu oft tritt hier auch eine Dichotomie zwischen zwei nicht nur örtlich entgegengesetzten Bereichen auf (z.B. Gutshof und Dorf), anhand derer in den Texten auch oft Konflikte zwischen anderen konträren Konzepten (z.B. Kultur und Natur) diskutiert werden.

Im **dritten Kapitel** wird der Vermutung nachgegangen, dass auch der paradigmatische literarische Kontext einen Einfluss auf die Bearbeitung des Motivs in den ausgewählten Texten hat. Schließlich lassen sich die einzelnen Elemente des Verführungsmotivs (z.B. Figuren, Setting) durch Betonung des einen oder anderen Aspekts besonders gut nach den Paradigmen der Romantik und des Realismus gestalten. Alle besprochenen Texte fallen mehr oder weniger in die Übergangsphase zwischen diesen beiden Literaturströmungen und weisen daher in unterschiedlicher Dichte deren Merkmale auf. Dieses Kapitel widmet sich daher der Untersuchung, inwieweit und wo die Autoren bei der Bearbeitung des Motivs die Ästhetik der Romantik bzw. des Realismus/Naturalismus aufgriffen.

Das **vierte Kapitel** beschäftigt sich damit, wie sehr der soziale, historische oder ideologische Kontext in die Bearbeitungen des Motivs einwirkt. Dank der Variierbarkeit der Motivstruktur können nämlich neben paradigmatischen Merkmalen auch immer

wieder soziale oder historische Themen behandelt werden, indem sie an die obligatorischen Elemente des Motivs geknüpft werden. Besonders Hardy und Kraszewski nutzen diese Möglichkeit, um ihre Figuren zu charakterisieren oder die Ereignisfolge zu erklären, aber auch um anhand der Gestaltung des Motivs und der Interpretation der Verführung an gesellschaftlichen Normen und Zuständen Kritik zu üben. So finden sich Verweise auf die industrielle Revolution und die damit einhergehende Modernisierung oder die Leibeigenschaft und die damit verbundenen Gepflogenheiten unterstützen die Verführung des Mädchens durch den Gutsherrn.

Diese Arbeit soll dem Leser durch die Betrachtung der textinternen Darstellung der Verführungsmotivs einerseits und der kontextuellen Einflüsse auf die Bearbeitungen des Motivs andererseits eine Vorstellung davon geben, wie häufig und vielseitig die Verwendung des Motivs der Verführung ausfallen kann. Allein die Variationen in polnischen und englischen Texten des 19. Jahrhundert zeigen, dass aufgrund des Zeiten und Landesgrenzen überschreitenden schematischen Charakters des Motivs viele Gemeinsamkeiten auftreten. Es wird aber vor allem versucht zu illustrieren, wie offen und unverbraucht dieses Motiv für Autoren trotz seines Alters und häufigen Auftretens ist. So können eben bedingt durch das Talent der Autoren und die Eingliederung sozialer, nationaler, ideeller, literarischer oder persönlicher Hintergrund immer wieder neue einzigartige Verführungsgeschichten, wie eben die vier Beispieltex-te, entstehen. Diese Texte faszinieren nämlich durch das Zusammenspiel von altbekannten Aspekten, individueller Bearbeitung und Abänderung des Motivs und erstaunlichen Neuerungen.

Polnische Zusammenfassung

Praca zatytułowana „Zakochany – uwodzony – wypędzony: motyw uwiedzenia w wyszukanych tekstach polskich i angielskich XIX wieku” dotyczy przede wszystkim sposobu używania i opracowania motywu uwiedzenia w następujących utworach: libretto opery *Halka* (1858) Włodzimiezia Wolskiego, powieści ludowe *Ulana* (1843) i *Budnik* (1848) Józefa Ignacego Kraszewskiego i powieść *Tess of the D’Urbervilles* (1891) Thomasa Hardyego.

W badaniu jest analizowane, jakie obligatoryjne elementy motywu uwiedzenia znajdują się w czterech wybranych tekstach. Następnie, które z nich zostały opracowane lub przerobione i w jaki sposób. W pracy jest badane, czy motyw uwiedzenia jest związany

z innymi motywami. Analizowane będą także inne podobieństwa i różnice, które się znajdują w opracowaniach wspomnianego motywu w czterech tekstach.

Pierwszy rozdział to wprowadzenie do badania naukowego o motywach. Przedstawia jego definicję w literaturoznawstwie jako jednostki treści i akcji w opowiadaniu. Motyw ma charakter schematyczny; tzn. kolejność wydarzeń, postaci i inne elementy są częściowo ustalone z góry. W tym rozdziale zostały zaprezentowane elementy obowiązkowe opracowywanego tematu. Dodatkowo przedstawiono zarys różnych jego opracowań w historii literatury.

Mimo schematycznego charakteru struktura motywów jest otwarta i oferuje autorom możliwości nowego jej kształtowania. Można je powiązać z innymi elementami, co przyczynia się do wzbogacenia interpretacji. Rozdział ten przedstawia także inne motywy, pojawiające się w związku z motywem uwiedzenia, mające wpływ na poszerzenie możliwości jego odczytywania.

Drugi rozdział to szczegółowa analiza tekstów, celem ukazania w nich motywu uwiedzenia i zilustrowania licznych podobieństw oraz różnic w nich występujących.

Najpierw analizowany jest sposób narracji przekazujący czytelnikowi opowieść o uwodzeniu. Następnie narrator - jego zachowanie, wiedza o świecie fikcyjnym i o tym, czy dobrze wykonuje on swoje funkcje narracyjne, wyjaśniające i komentujące. Z reguły teksty mają narratora auktorialnego, który wie wszystko i przedstawia wydarzenia w dobrze poukładany i łatwo zrozumiały sposób. Analizie podlega jego punkt widzenia i jego stosunek do postaci oraz to, jaki efekt przynoszą te zmiany na prezentowanie uwiedzenia.

Następna część badania motywu uwiedzenia zajmuje się postaciami; przede wszystkim przedstawieniem charakteru uwodziciela i uwiedzonej dziewczyny. Z jednej strony jest analizowana konstelacja postaci, gdyż bardzo często dziewczyna i jej uwodziciel są reprezentatami różnych sfer społecznych, które są ze sobą w konflikcie. Z drugiej strony są badane zewnętrzne cechy postaci (np. uroda, atrakcyjność, poczucie rzeczywistości), ich życie wewnętrzne (np. życzenia, marzenia, plany), okoliczności (np. status społeczny, tło rodzinne), ich rozwój w trakcie opowiadania i wpływ na inne postaci, na narratora i czytelnika. We wszystkich utworach, specyficzny charakter uwodziciela i uwiedzonej dziewczyny fascynują czytelnika.

W zakończeniu jest badane, jak często różnice między dziewczyną i uwodzicielem, a także przyczyny konfliktów, wynikające z tego związku, odzwierciedlają przeciwieństwa. Analiza przestrzeni akcji jest przydatna do przedstawienia postaci i do zilustrowania ich emocji i rozwoju. Bardzo często znajduje się w tekstach nie tylko dychotomię między dwoma miejscowościami (np. dwór i wieś), lecz także między dwoma przeciwstawnymi poglądami (np. kultura i natura), które prowadzą do konfliktów.

W **trzecim rozdziale** jest badany wpływ kontekstu literackiego na motyw uwiedzenia. Ponieważ niektóre elementy tego motywu (np. postaci, setting) mogą być tak konstruowane, że należą albo do jednego, albo do drugiego paradygmatu literatury. Wszystkie teksty badane powstały na przełomie między romantyzmem i realizmem, dlatego mają cechy obu paradygmatów. Rozdział ten analizuje, jakie cechy estetyczne romantyzmu albo realizmu zostały użyte przez autorów dla opracowania motywu uwiedzenia.

Czwarty i ostatni rozdział bada wpływ kontekstu socjalnego, historycznego i ideologicznego na motyw uwiedzenia. Struktura motywu uwiedzenia jest na tyle otwarta, że autorzy mogą powiązać jego elementy obowiązkowe z aktualnymi tematami społecznymi lub historycznymi. Przede wszystkim Hardy i Kraszewski posługują się tą metodą w celu przedstawienia postaci albo wyjaśniając kolejność prezentowanych wydarzeń. Opracowując motyw krytykują normy i stany społeczne. Z tego powodu znajdują się w ich tekstach np. odnośniki do rewolucji przemysłowej i modernizacji albo pokazują jak poddaństwo i związane z nim zwyczaje pomagały właścicielowi dworu uwodzić dziewczynę.

Praca ma informować czytelnika o różnorodnym i częstym używaniu motywu uwiedzenia w literaturze. Dlatego badano opracowanie motywu w tekstach i elementy kontekstualne, które są w nich używane. Warianty tego motywu w literaturze polskiej i angielskiej XIX wieku, pokazują, że teksty te wykazują się podobnym schematem. Interesujące jest również to, że mimo wieku i częstotliwości występowania motyw ten jest aktualny dla różnych autorów. Autorzy ci, wykorzystując swój talent integrują tła socjalne, naraodowe, ideologiczne, literackie i osobiste tworząc nowe opowiadania o uwiedzeniu dziewczyn. Wszystkie cztery badane teksty fascynują przez współdziałanie aspektów znanych od dawna, indywidualnego opracowania i modyfikowania motywu oraz zdumiewają nowością.

ANHÄNGE

Kurzbiografien der Autoren

Włodzimierz Wolski (1824-1882)¹²⁷

Włodzimierz Wolski wird 1824 in Pułtusk als Sohn einer Adelsfamilie geboren. Er besucht das Gymnasium in Warschau, wo sich schon früh seine Sprachbegabung und sein musikalisches Talent zeigen. Ab 1842 veröffentlicht er seine Werke u.a. auch in Warschauer Zeitungen, wie *Przegląd Naukowy* oder *Dzwon Literacki*. Zu seinen Publikationen zählen Lyrik und Novellen, aber hauptsächlich ist er für das Libretto von Stanisław Moniuszkos Oper *Halka* bekannt. Er muss wiederholt aus politischen Gründen das Land verlassen und nach seiner Beteiligung am Januaraufstand emigriert nach Brüssel. Dort engagiert er sich bei der belgischen Polonia, bis er 1882 in Belgien verstirbt.

Józef Ignacy Kraszewski (1812-1887)¹²⁸

Józef Ignacy Kraszewski wird 1812 in Warschau als ältestes von fünf Kindern einer Adelsfamilie geboren und er wächst hauptsächlich auf dem Anwesen seiner Großmutter in Romanów auf (Danek 1962: 7-8).

1829 geht er zum Studium an die Universität in Vilnius, wechselt nach anfänglichem Medizinstudium rasch zur Literatur und beginnt bereits in dieser Zeit zu publizieren. Diese Zeit hinterlässt bleibende Eindrücke auf den jungen Autor: Er beschäftigt sich auch mit der Erforschung historischer Quellen und Archive, was in weiterer Folge sehr einflussreich für seine historischen Romane wird (Danek 1962: 14-15). 1830 wird er im Zusammenhang mit einer Studentenverschwörung verhaftet und für gut zwei Jahre inhaftiert (Warzenica 1963: 29).

Auf Wunsch des Vaters verlässt er widerwillig Vilnius und kommt an den Gutshof in Dołha, (vgl. Chmielowski 1888: 53; Danek 1962: 15; Dąbrowolska 1957: 35; Warzenica 1963: 39). 1838 heiratet er Zofia Woroniczówna. Das Paar lässt sich in

¹²⁷ Dieser Abschnitt basiert auf: Gacowa, Halina. „Włodzimierz Wolski.“ *Dawni Pisarze Polscy od początku pismnictwo do Młodej Polski. Tom Piąty*. Hrsg. Roman Loth. Warszawa: Fundacja Akademia Humanistyczna, 2004. S. 97-99.

¹²⁸ Dieser Abschnitt basiert auf: Roszkowska-Sykałowa, Wanda und Wiesława Albrecht-Szymankowska. „Józef Ignacy Kraszewski.“ *Dawni Pisarze Polscy od początku pismnictwo do Młodej Polski. Tom Drugi*. Hrsg. Roman Loth. Warszawa: Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne Spółka Akcyjna, 2001. S. 259-270.

Wołyń in der heutigen Ukraine (zuerst in Omelno, dann in Gródek bei Łuck) nieder. Dort verfasst Kraszewski trotz all seiner anderen Verpflichtungen den Großteil seiner frühen Werke und wird als Autor langsam immer bekannter. Zu dieser Zeit unternimmt er auch Reisen nach Odessa oder Kiew, die ebenfalls für seine Werke prägend sind. Er betätigt sich auch als Redakteur von Zeitungen wie „Athenaeum“, „Tygodnik Petersburski“ oder „Tydzień“ (vgl. Lam 1912: 51; Bachórz 1987: 181-182). Als solcher ist er auch durchaus kritisch gegenüber der Politik und der Gesellschaft. So kommt es z.B. wegen seiner abweichenden Ansichten zur Bauernfrage zu einem Zerwürfnis mit dem Adel.

Nach mehreren Umzügen und Auslandsreisen nach Westeuropa lässt er sich 1862 in Warschau nieder, das er aber aufgrund seiner politischen Einstellung (u.a. zum Aufstand) verlassen muss. Es folgt eine Zeit voller beruflicher und persönlicher Krisen für Kraszewski, die ihn unter anderem nach Lemberg und Krakau führen, doch am Ende lässt er sich erneut in Dresden nieder.

Er wird einerseits als berühmter Autor gefeiert und verehrt, andererseits steht er unter Verdacht ein Spion zu sein und wird in Berlin noch einmal verhaftet. Aufgrund seiner gesundheitlichen Probleme wird er jedoch entlassen und stirbt 1887 in Genf.

Kraszewski ist mit ca. 600 Werken einer der produktivsten polnischen Autoren. Er ist vor allem bekannt für seine gesellschaftlichen und historischen Romane (vgl. Lam 1912: 44; Langer 2010: 94). Zu seinen meistgelesenen Titeln gehören u.a. *Brühl*, *Chata za wsią*, *Hrabina Cosel*, *Powieści ludowe*, *Rzym za Neronem*, *Stara baśń*, *Sto diablów*, *Ulana* (vgl. Martuszevska 1996: 11). Des Weiteren schrieb er Dramen, Gedichte, Kritiken und wissenschaftliche Arbeiten über Geschichte, Kunst, Malerei, Musik und Literatur, Reiseliteratur, Übersetzungen und Zeitungsartikel (vgl. Bachórz 1987: 181-182; Lam 1912: 46-52). Er wird sowohl im In- als auch im Ausland gut aufgenommen und geschätzt (Bachórz 1987: 185). Józef Ignacy Kraszewski ist vor allem für seine historischen Romane bekannt und gerühmt.

Thomas Hardy (1840-1928)¹²⁹

Thomas Hardy wird 1840 in Dorset, England geboren und bleibt zeit seines Leben, in dem er immer wieder zwischen London und Dorset pendelt, dieser Region verbunden.

¹²⁹ Dieser Abschnitt basiert auf: Erzgräber, Willi, Bernhard Fabian, Kurt Tetzeli von Rosador, und Wolfgang Weiß. *Die englische Literatur: Band 2 Autoren*. München: Dtv, 1991. S. 198-202.

Obwohl sich seine Begabung früh zeigt, bleibt ihm als Sohn eines Steinmetzes die universitäre Ausbildung versagt und so geht er stattdessen bei einem Architekten in die Lehre. Er bleibt aber Zeit seines Lebens an Wissen und Lernen interessiert und ist in vielen Bereichen ein Autodidakt (Page 2001: 161).

Als Schriftsteller beginnt er nach einigen Versuchen in der Lyrik mit der damals üblichen und lukrativeren Gattung des Romans und erlangt so bald Ansehen. Er kann sich bald als Autor gut selbst erhalten. Aufgrund der immer wieder auftretenden Probleme mit der Zensur und nach Skandalen, die besonders seinen letzten Romanen *Tess of the D'Urbervilles* und *Jude the Obscure* hervorrufen, wechselt er schließlich resigniert zur Lyrik (Page 2001: 169).

1874 heiratet er, nach langem Kampf, Emma Gifford, doch die Ehe wird vor allem in den späteren Jahren zu einer Belastung. Nach ihrem Tod heiratet er 1914 die um einiges jüngere Florence Emily Dugdale. Er selbst stirbt 1928 in Dorchester.

Hardy war ebenfalls ein sehr produktiver und vielseitig begabter Autor. Unter seinen zahlreichen Werken finden sich 14 Romane, wie z.B. *Far from the Madding Crowd* oder *The Mayor of Casterbridge*, an die 1000 Gedichte, 4 Kurzgeschichtensammlungen, das Versdrama *The Dynasts* sowie Artikel und seine Autobiographie (Neill 2002: 316).

Übersetzungen

Die folgenden Übersetzungen der englischen und polnischen Zitate wurden alle von der Verfasserin dieser Arbeit angefertigt. Da es dabei rein um das Verständnis der Zitate ging, wurden Reimschema oder Strophenformen in *Halka* nicht übertragen.

ⁱ [...] aus seinem „Zyklus volkstümlicher Romane“ (Dąbrowska 1957: 94).

ⁱⁱ Für die englische Literatur meint Williams, dass „die Verführung von Dorf Mädchen ein in der ländlichen Tradition tief verwurzelt Motiv war, dessen Gebrauch bis zu den frühesten Balladen zurückreicht. Je nach den sich ändernden Einstellungen gegenüber der ländlichen Bevölkerung war es jedoch möglich dieses Motiv sehr verschieden zu behandeln“ (1972: 79).

ⁱⁱⁱ Ursel meint, diese Thematik „verbindet man mit Volksballaden und literarischen Balladen“ (2005: 362).

^{iv} „In all diesen Werken ist der Verführer von Anfang an ein zynischer, moralisch zweifelhafter Mensch. Das Augenmerk der Autoren lag ausschließlich auf den Erlebnissen des ‚unschuldigen Opfers‘: die Liebe eines Herrn endete entweder mit dem Tod oder der psychischen Krankheit der Heldin. Das Mädchen aus dem Volke als Inbegriff der Unschuld und Naivität war also das unschuldige Opfer der ungezügelten Leidenschaft des ‚schlechten Herrn‘“ (Burkot 1988: 91).

^v „Er rief: Ich muss sie haben! / Und er sah dich einmal an und du ihn. / Nahm er dir den Kranz, nahm dir die Seele, / Oh, meine Halka, armes Mädchen!“ (*Halka* II.2,22).

-
- ^{vi} „Wo, ach wo bist du Kranz aus Rosen, / Wo in ihm bist du weiße Lilie? / Er hat mir alles genommen, Janusz, mein Falke, / Er nahm mich vollkommen armes Geschöpf...“ (Halka I.4,11).
- ^{vii} „Man hört hinter der Bühne Gesang“ (Halka I.2,7).
- ^{viii} Z.B. „Stolnik, Zofia und Janusz aus dem Saal hineingehend“ (Halka I.2,7).
- ^{ix} Z.B. „betreten, zu Zofia“ (Halka I.2,8).
- ^x Z.B. „auf die Seite“ (Halka I.2,8), oder „zu sich“ (Halka I.2,9).
- ^{xi} Z.B. „es wird dunkel“ (Halka IV.5,38).
- ^{xii} „Der Mond klärt den Himmel auf“ (Halka IV.8,46).
- ^{xiii} „Sie läuft auf den Berg und wirft sich mit einem Schrei in den Fluss“ (Halka IV.8,46); „Man sieht auf dem Boot am Fluss die tote Halka, bei ihr reicht Jontek Janusz die Hand, der sich aus dem Wasser ins Boot zieht“ (Halka IV.9,47).
- ^{xiv} „Ihr Gesicht leuchtet zwischen den blonden Zöpfen, / ein bezauberndes Lächeln aus ihrem korallenroten Mund / Unter ihren langen Wimpern zwei Pupillen?“ (Halka I.3,10).
- ^{xv} „Du weißt nicht, was das ist, die Liebe eines Herrn / mit einer armen Bergbewohnerin, du weißt es nicht! / Bei ihm wird die Süße des Antlitzes / und süße Sprechweise wie das Gesicht einer Junfer sein. / Im Herzen ist er eiskalt für deine Tränen! / Und du willst an die Liebe eines Herrn glauben!“ (Halka II.2,21-22)
- ^{xvi} Janusz [...] bezeichnet sie gar als „möglicherweise erneut verrückt...“ (Halka I.2,8).
- ^{xvii} „Wie eine Ähre, die man auf das leere Feld geworfen hat, / So verwelke ich, sterbe ich ohne dich“ (Halka I.4,11).
- ^{xviii} „Und er kommt zurück, kommt zurück und verlässt mich nicht mehr“ (Halka II.2,20).
- ^{xix} Und „[s]ie läuft im Wahnsinn“ (Halka IV.8,46).
- ^{xx} „Ich räche mich, ich stecke dich in Brand“ (Halka IV.8,45).
- ^{xxi} „Wie sollte ich dich töten, mein Lieber, / Janusz und meinen Herrn? / Verzeih! Ach verzeih den Tränen deines armen Geschöpfes, / den Tod unseres Kindes, / Oh lebe glücklich, lebe, wenn auch nicht für mich, mit dieser schönen Dame freue dich! / Und manchmal nur bete für mich, / oh Janusz, Janusz – ich segne dich!“ (Halka IV.8,46).
- ^{xxii} Hoffnung, dass „wenn er zurückkehrt, kehrt das Paradies zurück!“ (Halka II.1,19)
- ^{xxiii} „Fürchte dich nicht, fürchte nicht! Niemandes Wille / vertreibt dich aus meinem Herzen!“ (Halka I.4,11-12)
- ^{xxiv} Er [...] zuzugeben hat, dass „es jedoch schon zu spät ist, es schon geschehen ist, / und das Herz sich in eine andere verliebt hat...“ (Halka I.3,10)
- ^{xxv} Es kommt die Erkenntnis, dass „ich sie unwürdig verführt habe“ (Halka IV.5,41).
- ^{xxvi} Dass es sich beim Dorf um eines in der Nähe von „unseren Bergen/ funkelnd mit Schnee“ (Halka II.2,21) handelt.
- ^{xxvii} „(sich beunruhigt umsehend) / Irgendwie ist mir so komisch in dieser großen Stadt, / [...] Diese dunkle Nacht! Die stillen Mauern! / Und sie erschrecken mich – und quälen mich“ (Halka II.2,21).
- ^{xxviii} „Weil ich verändert bin“ (Halka III.2,32).
- ^{xxix} Laut Witkowska und Przybylski „resultiert seine manchmal lästige Gegenwart sicher aus dem Wunsch, den Bestand an Informationen zu vergrößern, die bereits außerhalb des Erzählrahmens des Werks stehen (dokumentarischer Charakter), aber auch aus dem noch schwachen Vertrauen des Schriftstellers in die selbstständigen Funktionen von Dialog und Monolog“ (1997: 507).
- ^{xxx} „Mit ihm saß sie ganze Nächte im Garten oder im Dickicht des Waldes verborgen und sie sprachen schweigend, oder mit wenigen Worten“ (Ulana 42).
- ^{xxxi} Z.B. [...] meint er „was durch seinen Kopf ging, kann man wohl nicht beantworten“ (Ulana 57).

-
- xxxii Z.B. „Aber es ist Zeit zum Hof zu schauen und aus der Kneipe zu gehen“ (Ulana 12), „Aber kehren wir zu ihnen zurück“ (Ulana 91).
- xxxiii Z.B. „Blicke über den See“ (Ulana 7), „Hier siehst du“ (Ulana 11)
- xxxiv Auch Burkot unterstreicht, wie der Erzähler „sich um eine getreue Darstellung der für die Region charakteristischen Details bemüht [...]. Der Status als Erzähler-Heimatkundler zieht die Notwendigkeit nach sich, das Aussehen der Kneipe, der Hütte, der Kleidung der Bewohner Polesiens, der Begräbnistraditionen, etc. zu beschreiben“ (1988: 89).
- xxxv Z.B. „Wir haben noch ein wichtiges Gebäude im Dorf vergessen“ (Ulana 10).
- xxxvi „Hat jemand von euch schon einmal so einen wunderbaren Blick bei einer in einen grauen, einfachen Bauernrock gekleideten Frau gesehen, die mit nur diesem einen Blick ein Engel war, und mit dem Rest des Körpers und der Seele eine Köchin? Ist das nicht ein Martyrium auf dieses Merkmal, das eine schöne Seele ankündigt, zu blicken und sie nicht zu besitzen“ (Ulana 35).
- xxxvii „Bei ihr konnte man einen so furchtbaren Schmerz sehen, ein Vergessen auf alles, den Wahn der Verzweiflung! Kann man die wegstoßen? – Wer könnte das tun?“ (Ulana 80).
- xxxviii Z.B. „Stücke von Tyn (von einem Zaun aus Eichenstämmen)“ (Ulana 8).
- xxxix Z.B. „Man muss jedoch wissen, dass Tadeusz nie durchs Dorf ging“ (Ulana 21).
- xl „Arme Ulana, wozu sollte sie zum Hof blicken und Märchen lauschen – und an Märchen glauben. Wäre es für sie am besten so glücklich, aber verdorben wie ihre Schwester zu werden? Jetzt würde sie sich mit irgendeinem Höfling vergnügen, nicht achtend auf den Ehemann, und nicht jene Sehnsucht nach irgendeiner anderen zweiten Art des Liebens empfindend“ (Ulana 24).
- xli „Und sie täuschte sich nicht in ihrer Vorahnung“ (Ulana 92).
- xlii [...] dass Tadeusz „sich mit dem Herzen versprach schnell zu ihr zurück zu kommen, sehr schnell, morgen. – Er wusste nicht, dass er das Gefühl, das er in diesem Moment verspürte, auf dem Weg verlieren sollte“ (Ulana 94)
- xliii Wie z.B. „Sogar der leidenschaftlichste Mensch ist ganz anders am Tag als in der Nacht. Das ist eine unbestrittene Tatsache“ (Ulana 59).
- xliv „Das Gesicht so weiß, der Mund so frisch, die Haare so glatt unter dem weißen Tuch gekämmt, die Bewegung so geschickt. Woher nur am Dorf! In Polesien“ (Ulana 17); „Oh! Er wäre mit ihr glücklich – wiederholte er – Nicht ein, zwei Mal, vielleicht fünf – zehn Mal!“ (Ulana 18)
- xlv „Waisen! – rief sie im Geist – Was bin ich ihnen? Bin ich ihnen eine Mutter? Oh! Nein“ (Ulana 97).
- xlvi Kraszewskis „neue artistische Aufgabe, die er sich selbst stellte“ (Burkot 1988: 98).
- xlvii „Ich kann nichts dafür, aber ich büße dafür“ (Ulana 23).
- xlviii Voll Stolz erklärt sie Tadeusz, „dass nur weil sie schön ist, sie wohl schon keinen Glauben, kein Herz hat und Gott nicht kennt?“ (Ulana 31)
- xliv [...] denn „das war vielleicht eine im Schlamm eingemischte Perle“ (Ulana 32)
- ¹ „Und was macht Ihr mir? Befiehlst du mich zu schlagen? Schlagen sie mich nicht auch so? Nimmst du das Brot weg? – so oder so gibt es davon nur wenig – und die kleinen Kinder gibst du nicht zu den Rekruten“ (Ulana 31).
- li diese „ungewöhnliche Frau“ (Ulana 31).
- lii Andererseits hat Ulana selbst „oftmals gehört, wie sie erzählen und gesehen, wie Gutsherren lieben! Und es endet immer, sagen sie, unglücklich“ (Ulana 23).
- liii „Weiß ich es denn nicht? Wie viele Male habe ich im Lied, im Märchen von solch einem Lieben gehört, immer waren dort am Ende Grabhügel und Tod“ (Ulana 34).
- liv „Oh! Ich weiß auch, dass bei solch einer Liebe der Tod am Ende sein muss – unbedingt der Tod“ (Ulana 34).
- lv Sie weiß, „dass es eine andere Art des Liebens gibt, dass es ein anderes Leben des Gefühls, des Herzens, des Wahns und des Glücks gibt“ (Ulana 24).

-
- ^{lvi} davon überzeugt, dass „*man das Lieben eines Herrn, eines Königs nicht in der Hütte sucht*“ (Ulana 31).
- ^{lvii} Laut Chmielowski besitzt sie nämlich genügend „*poetische und träumerische Veranlagung*“ (1888: 154)
- ^{lviii} „*Ehrlich gesagt – ich weiß nicht – Sie haben mich bezaubert, mit mir passiert etwas, das noch nie im Leben war. Mir scheint, dass ich erwache – dass ich nicht mehr die Frau von Honczar bin*“ (Ulana 35).
- ^{lix} Sie nimmt es sogar in Kauf von ihrem Ehemann bestraft oder gar getötet zu werden, denn „*es ist wert zu sterben, nachdem man dieses Leben gekostet hat, weil kurz, aber groß war das Glück*“ (Ulana 61).
- ^{lx} „*ohne dich kann ich nicht wie ohne Brot überleben*“ (Ulana 69).
- ^{lxi} „*Ich werde hier verrückt! – rief sie. – Allein! Allein! Sie bringen mich hier um! Ich halte es nicht aus!*“ (Ulana 94)
- ^{lxii} „*Oftmals trauerte sie schon dem alten Leben nach, das sie verlassen hatte, mit dem sie für immer gebrochen hatte, denn vom Dorf her flogen ihr die freien, glücklichen Gesänge und Stimmen von Leuten zu, die glücklicher als sie waren*“ (Ulana 96).
- ^{lxiii} „*Ah! Ich habe ihn so geliebt, ich habe für ihn alles aufgegeben, ihm alles geopfert, und er!! Und er! Solch eine Liebe musste so enden*“ (Ulana 104).
- ^{lxiv} „*Langsam wurde sie in seinen Augen etwas Ideales, und es ist leicht zu begreifen, was solch ein wunderliches Ideal für Gefühle im verträumten Kopf des jungen Menschen erwecken konnte, der voll von unglaublichen und so schön ausgedachten Abenteuern, über die er in Büchern aus vergangenen Zeitaltern gelesenen hatte, war. Ein unverständlicher Zauber befahl ihm, durch den er schon nicht mehr die Realität sah und er konzentrierte sich nur mehr auf diese wunderbare Realisierung seiner Träume – Wünsche*“ (Ulana 67).
- ^{lxv} Er idealisiert sie aufgrund ihrer Herkunft und dem Ort, an dem er ihr begegnet, als ein „*wildes Kind Polesiens ohne ein Denken, ohne Sprache*“ (Ulana 38).
- ^{lxvi} „*Mit anderen Worten: die Kultur zerstörte die wahre Leidenschaft die wahre Liebe*“ (Burkot 1996: 152).
- ^{lxvii} [...] er ist sehr wohl unbedacht und „*gedankenlos, ohne das Gefühl sich einbremsen zu müssen, alles mit Gefühlen und Leidenschaft durchstapfend, mit der sich ihm widersetzenden Welt kämpfend. Alles wiegelte ihn auf, aber nichts hielt er aus*“ (Ulana 12)
- ^{lxviii} Laut Burkot „*klingen in seinen Betrachtungen die Echos des romantischen Bildes des Landvolkes mit*“ (1988: 84).
- ^{lxix} „*Tadeusz vergaß neben ihr gern alle alte Poesie und Träume seiner Seele, er lebte nur seine ungewöhnliche Idylle, im Dauerrausch und ständiger Trunkenheit ohne Ernüchterung*“ (Ulana 43)
- ^{lxx} Kosowska meint, dass „*das sicherlich nicht das typische Verhalten eines Edelmannes ist, aber es ist schwer zu bestreiten, dass dieses Verhalten in den Rahmen der romantischen Muster emotionaler Reaktionen passt*“ (1995: 144).
- ^{lxxi} Laut Burkot ist Tadeusz „*innerlich zweigeteilt: aus den Mythen seiner Epoche entwickelt sich seine Sehnsucht nach der wahren Liebe, und gleichzeitig ist er ein ‚Kind des Zeitalters‘ – er kann nur eine erträumte Rolle spielen*“ (1988: 92-93).
- ^{lxxii} „*Was denn? Hast du dich in eine Töpferin verliebt? In eine einfache Bäuerin?*“ (Ulana 20).
- ^{lxxiii} „*Was sein soll, soll sein! Ich bin verrückt geworden!*“ (Ulana 37).
- ^{lxxiv} „*Wie oft gibt es in einem Menschen zwei Personen! Der kalte Verstand, der wie ein Wachmann hoch oben sitzt und doch unter die Beine schaut und warnt und spottet. [...] rächt sich mit späteren Vorwürfen. Je weniger man ihm zuhört, desto schärfer frisst er sich satt, desto schmerzhafter beißt er, desto mehr spottet er. Die Stimme der Seele widerspricht jedoch immer dem Willen des Menschen*“ (Ulana 19).
- ^{lxxv} Ein Wandel tritt langsam in Tadeusz ein und „*aus dem vornehmen, fröhlichen jungen Mann wurde ein trauriger Einzelgänger*“ (Ulana 86).
- ^{lxxvi} „*Na! na! Gib Frieden! Ich gebe zu, dass mir solch eine Liebe nicht einleuchtet. Das ist irgendein Irrsinn*“ (Ulana 89); „*Planst du etwa zu Füßen deiner dörflichen Omphalia alt zu werden, zu rosten, vor*

deiner Zeit zu vertrocknen? Ist sie es wert, dass du ihr die ganze Welt, Hoffnungen und die Zukunft opferst?“ (Ulana 90).

^{lxxvii} „Wenn es irgendein leises, irgendein friedliches Land gibt, dann unser Polesien. Alle Tagesanbrüche sind gleich grau, alle Tücher einheitlich weiß und die Kiefern einheitlich grün und die Hütten ebenso nieder und unförmig, und derselbe schwarze Rauch steigt über den Schornsteinen auf“ (Ulana 7).

^{lxxviii} Danek erwähnt ebenfalls Kraszewskis typische „Wahrnehmungsart der ihn umgebenden Welt: Er sieht diese als in zwei entgegengesetzte gesellschaftliche Machtkategorien geteilt: Hof und Dorf, Herr und Bauer, Besitzer und Untergebener“ (1962: 22).

^{lxxix} [...] laut Warzenica meinte er sogar, dass besonders „der fehlende Respekt gegenüber den Bauern durch den Hof sich fatal an der Moral der Bauern rächt“ (1963: 97).

^{lxxx} Auch Burkot unterstreicht in seiner Analyse, dass „das Dorf schließlich schon seit langem dem demoralisierenden Einfluss des Hofes unterlag“ (1988: 91).

^{lxxxii} Ulana vermutet somit in den Geräuschen des brennenden Hofes, „dass vielleicht die Geister umgehen, denn Mitternacht war nahe“ (Ulana 78)

^{lxxxiii} „Eine Volkssage sagte, dass dort zwei Brüder beim Fällen einer Kiefer starben. Manche fügten hinzu, dass einer von den beiden Brüdern mit der Frau des Bruders ein Verhältnis hatte, und der zweite es sah und erlaubte, weil er sich vor der treulosen Frau und dem schlechten Bruder fürchtete – Gott bestrafte sie dafür. Andere sagten, dass sie die Kiefer am Sonntag fällten; - andere, dass der eine Bruder den anderen erschlug und der Mörder von der Kiefer getroffen wurde – aber alle wiederholten, dass es ein furchtbarer und unglücklicher Ort war“ (Ulana 33).

^{lxxxiii} „Not uns, Not uns – wenn sie die Zöpfe abschneiden. / Schade um den Kranz – schade um die Zöpfe. / Mit ihnen kommt die Hochzeit, die Freiheit geht verloren. / Solange dir das Leben – solange dein Leid / mit dem Vater und der Mutter und bis der Mann es nicht erlaubt“ (Ulana 54)

^{lxxxiv} Im Grunde ist im Dorf „das Leben traurig“ (Ulana 10).

^{lxxxv} „In einem der polesischen Urwälder, die noch nicht vollkommen gefällt sind, weit entfernt von Dörfern und vom Höfen, und sogar von Wegen“ (Budnik 44).

^{lxxxvi} „Du sahst, wenn du Pawłowa ansahst, dass sie vor nichts zurückschreckte“ (Budnik 48).

^{lxxxvii} „Kehren wir in die Wälder zurück“ (Budnik 41), „Gehen wir ins innere der Hütte“ (Budnik 45)

^{lxxxviii} „Aber stimmt man zu, diesen Teil unseres Bildes im Detail zu malen, der so bekannt, so gewöhnlich ist? Stimmt man zu zum hundertsten Mal vor euch diese Geschichte der Verführung zu entfalten, die jenen leichter ist, denen vielleicht schrecklichere Prügel wert sind! Muss man die abendlichen Besuch des Herrn Jans im Wald beschreiben, und die verräterischen Überredungen Pawłowas und die Hartnäckigkeit und den Wahn Julusias, der dem jungen Mädchen schließlich den Kopf verdrehte und alle niederträchtigen Mittel, die sich die Leidenschaft nicht scheute zu bedienen“ (Budnik 103).

^{lxxxix} „Ich weiß nicht, ob er 20 Jahre oder so alt war, so jung war sein Blick“ (Budnik 77)

^{xc} „mechanisch“ (Hahn 1923: 21)

^{xcii} wenn er meint, „ein Tier könnte vielleicht nicht grässlicher als ein niederträchtiger Menschen sein. Die Schatten des Waldes versteckten das Verbrechen, das ohne Herz, aber im Namen des Herzen, mit kalter Überlegung und Berechnung, aus frevelhaftem Leichtsinne und mit einem Lächeln des Verdammten begangen wurde“ (Budnik 103).

^{xciii} „Es war der arme Jan, der herzensgute Jan, der Sohn der Kämmerin“ (Budnik 77).

^{xciii} [...] „und oft könnte man sich über die Undankbarkeit seines Herrn beklagen, wenn Hunde nicht viel gutmütiger und um vieles geduldiger sind als die Leute! Es ist wahr, dass das auch nur Hunde sind!“ (Budnik 139)

^{xciv} „Kann sie denken, dass ich mich in sie verliebt habe, dass ich sie schließlich heirate? Ha! Ha! Wahnsinn! Ich mit ihr! – Und er lachte trocken, mit schrecklich aufleuchtenden Augen“ (Budnik 127-128)

^{xcv} [...] „ihr gefiel der junge Mann, aber sie konnte noch nicht verstehen, welches Schicksal man ihr vorbereitete“ (Budnik 101).

- ^{xcvi} Seine Verführungsversuche misslingen, denn Julusia „stieß alle dreisten Männer mit ihrem stolzen Blick weit weg, erlaubte ihnen nicht näher zu kommen, oder sie gar zu berühren“ (Budnik 102).
- ^{xcvii} Julusia „hatte keine Kraft, um diese gefährlichen Gaben abzulehnen. Im Spiegel sah sie so schön darin aus, wenn sie sich am Sonntag für die Kirche herrichtete!“ (Budnik 100).
- ^{xcviii} Zu schön ist das neue Leben und voller „Freundinnen, Lieder und fröhlichem Vergnügen, und freien Spaziergängen, und sonntäglichen Tänzen und schmeichelhaften Worten und irgendeinem Paradies, das in der Zukunft leuchtet“ (Budnik 101).
- ^{xcix} [...] denn „das Mädchen sah noch nicht die Schlange, die unter diesem Blumenkranz kroch“ (Budnik 101)
- ^c „In jeder Ecke des Zimmer sah sie die schwarzen Augen des Vaters, die sie schmerz- und vorwurfsvoll anblickten“ (Budnik 105).
- ^{ci} „Das war eine eigenartige Erscheinung in der armen Hütte des Budniks: weiß, blass, schlank, mit rabenschwarzen Haaren, schwarzen Augen, mit dunklen langen Wimpern und wohlgeformten Augenbrauen“ (Budnik 48).
- ^{cii} [...] wenn sie meint, „du könntest alles beim Herrn erreichen“ (Budnik 61).
- ^{ciii} ist sie jedoch kein „ahnungsloses Kind, denn die Armut und das Leid lassen schnell erwachsen werden und lehren alles“ (Budnik 101).
- ^{civ} der „größte Schuft“ (Budnik 64)
- ^{cv} „Das sind aber Lumpen! Und alle haben mir über diesen alten Bartosz gesagt, dass er ein gutmütiger, stolzer und kräftiger Mensch ist“ (Budnik 90).
- ^{cvi} „So ein Dummkopf! Weißt du nicht was ein Dukat ist? – Wozu zum Henker? [Wortspiel im Polnischen zwischen „dukata“ und „do kata“ (kat=Henker)] Wenn ich verfehle, dann zum Henker, aber bis dahin... Alle lachten. – Was bist du für einer“ (Budnik 84).
- ^{cvii} [...] „in seinem Verhalten sah sie nichts, wollte sie nichts Unreines sehen; das Schlechte im Sohn schrieb sie zum einem dem Alter zu, zum anderen den anderen Leuten, aber nicht ihm“ (Budnik 64).
- ^{cviii} „Das war schon nicht mehr der lebhaft Zecher, den wir vor kurzen gesehen haben: erblasst, traurig, zornig wurde er angesichts dieses Wahnsinns, der aus dem Mund Julusias in sein Gehirn und sein Herz sickerte“ (Budnik 117).
- ^{cix} denn schließlich „ist das so ein großes Verbrechen? Ich gebe ihnen, was sie wollen: ich belohne, beschenke, bezahle“ (Budnik 127).
- ^{cx} Denn „im Herzen fühlte er jedoch, dass er nicht im Stande war, dafür zu bezahlen, dass er den Unbelohnten nicht belohnen konnte, und, dass ihm das Vergehen ewig wie ein Stein auf der Seele liegen würde“ (Budnik 127)
- ^{cxii} [...] „von dieser Krankheit stand er als anderer Mensch auf“ (Budnik 139)
- ^{cxiii} [...] „weit entfernt von Dörfern und Höfen, und sogar Wegen“ (Budnik 44)
- ^{cxiiii} „Nackte Bäume, Stellen von schmutzigem Schnee, der nicht schmolz und eisig in den Gruben lag sich im Schatten versteckend. Der Mensch stirbt zu dieser Zeit manchmal schon am Hunger“ (Budnik 47).
- ^{cxv} Julusia wird beispielsweise als „wild wie eine Waldziege“ (Budnik 101) beschrieben.
- ^{cxvi} Sogar Bartosz, ein eher zurückgezogener Geselle, „erzählt ihnen alte Geschichten, alte Sagen, an die er sich am besten erinnerte“ (Budnik 93)
- ^{cxvii} ein Unglück, denn „nicht umsonst ist in der Früh das Salz umgefallen“ (Budnik 94).
- ^{cxviii} von früh bis spät „war es wahrhaftig fröhlich am Hof“ (Budnik 76)
- ^{cxix} Laut Lodge ist der Erzähler „eine Kombination aus einem skeptischen Philosophen und lokalen Historiker, Topographen und Antiquar, der zwischen seinen ‚Leuten‘ – der ländlichen Gemeinschaft von Wessex – und seinen Lesern – jenen Leuten von städtischem Rang vermittelt“ (1979: 169).
- ^{cxix} z.B. „und sie ging ihres Weges ohne zu wissen, dass das größte Unglück ihres Lebens dieser weiblicher Verlust des Mutes im letzten, kritischen Augenblick war“ (Tess 384).

- ^{cxx} [...], dass *“ein paar Minuten nachdem die Stunde geschlagen hatte, etwas langsam den Mast hinauf wanderte und sich in der leichten Brise entfaltete. Es war eine schwarze Fahne”* (Tess 508).
- ^{cxxi} [...], wenn er die Dreschmaschine als *„die rote Tyrannin, welcher zu dienen die Frauen gekommen waren“* (Tess 414), beschreibt.
- ^{cxxii} *„Sie dachte, ohne genau den Gedanken zu formulieren, dass die Macht eines Komponisten eigenartig und gottähnlich war, der noch aus dem Grab ein Mädchen wie sie durch Abfolgen von Emotionen führen konnte, die er allein zuerst gefühlt hatte“* (Tess 107).
- ^{cxxiii} *„was für ein krümeliges Mädchen“* (Tess 49).
- ^{cxxiv} *„eine frische und jungfräuliche Tochter der Natur“* (Tess 155).
- ^{cxxv} Angel kann nie erahnen wie groß ihre Zuneigung ist, oder weiß nichts von *“ihrer Unbeirrbarkeit, ihrer Sanftmütigkeit; Welch langes Leiden sie garantierte, welche Ehrlichkeit, welche Ausdauer, welche Gutgläubigkeit”* (Tess 271).
- ^{cxxvi} Besonders am Anfang, als sie *“ein einziges Gefäß an Emotionen, noch unberührt von Erfahrung war”* (Tess 13).
- ^{cxxvii} [...] oder mit Alec vor der *„Ansammlung von Prostituierten“* (Tess 83) flüchtet.
- ^{cxxviii} Handley spricht von Tess *“Fähigkeit, Schuld zu empfinden”* (1991: 17).
- ^{cxxix} [...] sondern *“auf die Vorsehung Wartende“* (Tess 41).
- ^{xxx} Als Tess z.B. bemerkt, dass keiner der Dorfburschen *„so schön spricht, wie der junge Herr es getan hatte“* (Tess 18) [...].
- ^{xxxi} [...] ist dieser *„unbezwingbare Instinkt für das eigene Vergnügen“* (Tess 127).
- ^{xxxii} *“Zeichen der Nachdenklichkeit traten in ihr Gesicht, manchmal eine tragische Note in ihre Stimme. Ihre Augen wurden größer und eloquenter. Sie wurde, was man ein schönes Geschöpf genannt hätte”* (Tess 125).
- ^{xxxiii} *“Niemals in ihrem Leben – Sie konnte es bei all ihrer Seele beschwören – hatte sie jemals vorgehabt Unrecht zu tun; und doch waren diese harten Verurteilungen gekommen. Was auch immer ihre Sünden waren, sie waren keine vorsätzlichen Sünden, sondern versehentliche, und warum hätte sie dafür so unaufhörlich bestraft werden sollen?”* (Tess 455)
- ^{xxxiv} *“Ich habe schon lange befürchtet, dass ich es eines Tages tun würde; für die Falle, die er mir in meiner einfachen Jugend gestellt hat und für das Unrecht, das er dir durch mich getan hat. Er ist zwischen uns gekommen und hat uns zerstört, und jetzt kann er es nie mehr wieder tun. Ich habe ihn niemals geliebt, Angel, so wie ich dich geliebt habe. Es kam zu mir wie eine schimmernde Erleuchtung, dass ich dich auf diese Weise zurückbekommen sollte. Ich konnte deinen Verlust nicht mehr länger ertragen“* (Tess 491-492).
- ^{xxxv} [...] *“unfähig das Ausmaß ihres Handelns zu begreifen, schien sie endlich zufrieden”* (Tess 492).
- ^{xxxvi} Alects *„Landmädchen“* (Tess 65) bzw. die *„verlassene Ehefrau“* (Tess 405) und Angels *„Essenz einer Frau“* (Boumelha 1993: 57-58).
- ^{xxxvii} [...], dass Tess eben *„ziemlich sensibel für ein Landmädchen ist“* (Tess 65) ist.
- ^{xxxviii} das Bild *“von rustikaler Unschuld und jungfräulicher Reinheit”* (Waldoff 1979: 143).
- ^{xxxix} Für sie ist er zuerst *„eher eine Intelligenz als ein Mann“* (Tess 161).
- ^{cxl} Handley schreibt hier von *„Tess‘ pathetischer Täuschung“* (1991: 30).
- ^{cxli} *“Tess ist anders und ihre Andersartigkeit ist ihr Schicksal“* (Dolin 2009: 340).
- ^{cxlii} *“Na, meine Schönheit, was kann ich für dich tun?”* (Tess 44)
- ^{cxliii} Er hat *„einen fast dunkelhäutigen Teint, mit vollen, schlecht geformten, aber dennoch roten und glatten Lippen, über denen ein gut gepflegter Schnurrbart mit gedrehten Enden war. Trotz der Spuren von etwas Barbarischen in seinen Zügen, war eine einzigartige Kraft im Gesicht und in seinen forsch blickenden Augen“* (Tess 44).
- ^{cxliv} *“Ein Spaßmacher könnte sagen, es ist wie im Paradies. Du bist Eva und ich der alte Andere, der kommt, um dich in Versuchung zu führen“* (Tess 445).

cxlv *„Ich war schon einmal dein Herr! Ich werde es wieder sein. Wenn du irgendjemandes Frau bist, dann meine!“* (Tess 423)

cxlvi [...] wird es schnell klar, dass *„es weniger eine Reformation als eine Transfiguration war“* (Tess 389) und *„der minderwertigere Mann war nun still in ihm; aber er war sicherlich nicht entfernt, nicht einmal vollständig unterdrückt“* (Tess 395).

cxlvii [...] wie sein Aussehen zeigt, das *„kaum genügt hätte um ihn zu charakterisieren; da war ein uneingeschänkter, freigeistiger Aspekt in seinem Auge und Aussehen, der andeutete, dass er noch kaum seinen Eingang in seine berufliche Nische gefunden hatte“* (Tess 14).

cxlviii kein typischer *„Mittelklasse-Moralist“* (Williams 1974: 178).

cxlix sein Identitätsmodell des *„Gentleman-Bauers“* (Reitz 1991: 289)

cl meint *„die Frau, die ich liebte, bist nicht du, sondern eine andere in deiner Gestalt“* (Tess 293).

cli schimmert *„eine romantische Bereitschaft, die auf eine neue Welt hofft“* (Watt 1984: 150) durch.

clii *„Ich dachte – jeder Mann hätte gedacht – dass ich, wenn ich schon alle Ambitionen aufgebe, eine Frau von gesellschaftlicher Stellung mit Vermögen und Weltkundigkeit zu gewinnen, ich mir zumindest rustikale Unschuld so sicher wie rosarote Wangen sichern sollte“* (Tess 304).

cliii Anhand von Angel zeigt Hardy *„wie schwer es ist gegen den sozialen Strom anzuschwimmen, und Theorie und Praxis zu verbinden. Neue Gedanken sind so schwer umzusetzen“* (Watt 1984: 155).

cliv So hängt über Tess' und Angels vielversprechender, standesübergreifender Liebe *„der Schatten von Angels eigenen Beschränkungen. Mit all seiner bemühten Unabhängigkeit von Urteilen war dieser wohlmeinende junge Mann ein beispielhaftes Produkt der letzten 25 Jahre, immer noch Sklave der alten Bräuche und Konventionen, wenn er bei Überraschungen in seine früheren Lehren zurückfiel“* (Tess 33).

clv *„Er ist der Sohn eines Pastors und viel zu sehr mit seinen eigenen Gedanken beschäftigt, um Mädchen zu bemerken“* (Tess 146).

clvi [...] dass *„er Tess um ihrer selbst willen liebte, ihre Seele, ihr Herz, ihre Substanz“* (Tess 211).

clvii *„Güte war endlich absolut vorherrschend in Clare“* (Tess 493).

clviii *„Seine wahre Güte braucht jedoch zu lange, um sich zu zeigen, obwohl sein moralisches Bewusstsein und seine Selbstreflexion (und sein Selbstleiden) seine angeborene Bewegung in Richtung positiver Aufklärung zeigen“* (Handley 1991: 52).

clix Bullen sieht auch *„Analogien zwischen den physischen Bestandteilen der Landschaft und dem menschlichen Drama, das sich darin abspielt“* (1986: 196).

clx Laut Hugman sind für Hardy Menschen gar *„wesentliche Bestandteile der natürlichen Szene“* (1974: 44).

clxi Williams bestätigt, dass *„sie die traditionelle, arkadische Sichtweise des Landes zu verkörpern scheint“* (1974: 91).

clxii Er *„zerstört pastorale Annahmen“* (Pite 2009: 144).

clxiii *„Tess war niemals in ihrem jetzigen Leben so glücklich gewesen, wie jetzt, würde möglicherweise nie wieder so glücklich sein. Sie war physisch und mental für diese Umgebung geeignet“* (Tess 165).

clxiv *„Die ganze Zeit liefen sie gemäß eines unwiderstehlichen Gesetzes zusammen, so sicher wie zwei Flüsse in einem Tal“* (Tess 165).

clxv [...] Tess ist an den ständigen Grenzüberschreitungen zwischen Stadt und Land zerbrochen, die sie *„von der scheinbar idyllischen Figur der Milchmagd, die ihr Angels sentimentale Achtung gebracht hatte, in eine Lohnarbeiterin der geringsten romantischen Art verwandelt haben. Ihre einzige Möglichkeit, diesem Leben zu entkommen, ist, indem sie zu etwas noch weniger Romantischem, nämlich zu einer Mätresse wird“* (Williams 1974: 121).

clxvi [...] als eine Frau *„nun gekleidet in das Kostüm einer wohlhabenden jungen Dame“* (Tess 487) ist sie eindeutig nicht mehr sie selbst.

clxvii *„jede ihrer Ideen war zeitweilig und nicht vorsorgend, wie die Pläne zweier Kinder“* (Tess 494)

-
- clxviii *“Warum sollten wir all das beenden, das süß und lieblich ist? Was kommen muss, wird kommen. Alles draußen ist voll Sorge, hier drinnen herrscht Zufriedenheit“ (Tess 498).*
- clxix *„Es ist, wie es sein soll. Angel, ich bin fast froh – ja, froh! Dieses Glück hätte nicht andauern können. Es war zu viel. Ich bin bereit“ (Tess 505).*
- clxx *[...] sondern wie Reed meint, „verurteilten Hardy [und auch Kraszewski] nicht ihre Charaktere für deren poetischen Vorstellungen, sondern zeigten einfach, wie sehr solch intellektuelle Poesie dem täglichen Leben nicht entsprach“ (2004: 290)*
- clxxi *Martuszevska meint, dass „sich viele Male die Vorliebe zur Darstellung geheimnisvoller Orte zeigt, die an die Räume von einem Schloss aus einem gotischen Roman erinnern“ (1996: 17).*
- clxxii *So lässt Wolski seine Dorfbewohner in *Halka* beispielsweise „Schnaps“ (*Halka* III.1,30) trinken und „gorale Tänze mit einem kleinen Zusatz von krakauer Tänzen“ (*Halka* III.1,30) tanzen*
- clxxiii *„idyllischer Roman“ (Kosowska 1995: 137).*
- clxxiv *[...] sie enthielten eine typische romantische „Sicht des Volkes und der Natur. Das liegt vor allem daran, dass das Dorf und seine Bewohner für Kraszewski die Verkörperung der von den Romantikern so geschätzten Ursprünglichkeit darstellt. Der Bauer in diesen Romanen ist ein ursprünglicher, natürlicher Mensch“ (Witkowska und Przybylski 1997: 504).*
- clxxv *[...] beschreibt er die Bewohner eben gar als „der Stand eines solchen halbwilden Volkes, das abgesehen von der Befriedigung ihrer ersten tierischen Bedürfnisse über nichts nachdenkt“ (Ulana 9).*
- clxxvi *In *Ulana* heißt es beispielsweise, dass „in der Befriedigung jeder Leidenschaft solch ein Moment der Raserei, Verblendung, Gleichgültigkeit gegenüber allem, was nicht sie ist, oder mit ihr in Verbindung steht, vorkommt“ (Ulana 73).*
- clxxvii *Auch Witkowska und Przybylski meinen [...], dass zu einem Teil „die Liebe hier wie eine Gabe behandelt wird. Wie eine romantische Verrücktheit in ihrem reinen Zustand, die nicht deformiert oder gebremst durch die Kultur ist, weil sie in der Seele einer polnischen Bäuerin besteht“ (1997: 505).*
- clxxviii *denn er „hat alle Kennzeichen eines verwerflichen Verführers aus einem viktorianischen Melodrama“ (King 1978: 113).*
- clxxix *auch Hardys Landschaftsgestaltung [...] geschehe mit „einer melodramatische Intensität“ (2009: 330).*
- clxxx *Wenn sie z.B. auf Talbothays blickt „fühlte sie sich der Landschaft ähnlich“ (Tess 132).*
- clxxxi *Auch Othman meint, dass aufgrund der Idealisierungen die Angel von Tess und dem Land hat „ihre Beziehung eher romantisch als realistisch war“ (1992: 101).*
- clxxxii *Moxham bezeichnet diese sogar als eine „Wordsworth’sche Bekräftigung der Transzendenz“ (2002: 200)*
- clxxxiii *Wotton meint, „wir haben eine Idee von ihrer tiefgehenden, physischen Intimität mit der natürlichen Umgebung“ (1993: 35).*
- clxxxiv *[...], dass diese „Geschichte Ulanas wahr sei. Sie wurde ihm in einer tiefen Nacht bei einer Übernachtung in den polesischen Wäldern erzählt“ (Kraszewski, Vorwort zu *Ulana*: 1956).*
- clxxxv *„in Kürze erschütterten Abscheu, Verachtung und Verzweiflung ihren schwachen Kopf – Ihr Zustand verlief von einem verrückten Lachen zu unstillbaren Tränen, sie schlug den Kopf an die Wand, riss sich die schönen schwarzen Haare aus, verletzte sich die Hände und lief wie wahnsinnig über die Wiese und durch den Wald, immer wiederholend: Vater! Vater!“ (Budnik 103)*
- clxxxvi *[...] beschreiben beide das Dorf eher als „ein Dorf, das anschwillt mit Leid und Erniedrigungen der bäuerlichen Würde durch die Herrn und deren brutales Vorgehen– und als ein Dorf, in dem sich der Gedanke der Rache entfacht. Solch ein Dorf, so weit entfernt vom Idyll und der Harmonie, bildet das Zentrum der polnischen Landschaft“ (Bachórz 1991: 1027).*
- clxxxvii *Für *Ulana* merkt Burkot bewundernd an, dass „die ganze Phase der Romanze mit einer großen psychologischen Kenntnis gezeichnet wurde, umgeben von einer Aura der Außergewöhnlichkeit und des Ernstes“ (1988: 90).*

- clxxxviii „– Und du bist woher? – fragte Tadeusz. – Aus dem Dorf. – Aus Ozera? – Aus Jeziora – antwortete sie auf Polnisch. – Sprichst du Polnisch? – Na was? (übliche Antwort in Polesien, statt dem einfachen – ja). Ich beherrsche Polnisch. – Wo hast du es gelernt? – Am Hof“ (Ulana 17).
- clxxxix laut ihm „gibt es drei Bereiche des Lebens – frühere Erfahrungen, die graue Alltäglichkeit und die Träume, die sich zu derselben tragischen Triade zusammenschließen“ (Burkot 1988: 84).
- cxix Sie ist daher gleichzeitig „Quelle menschlichen Glücks und menschlichen Leidens“ (Burkot 1996: 153).
- cxci und „er strukturiert den Roman als ob er ein Experimentator wäre, der sein ‚wissenschaftliches‘ Wissen über seine Charaktere in all deren ‚Phasen‘ darstellt“ (Ardis 1990: 74).
- cxcii Auch Ingham unterstreicht, dass „Hardys Sorge dem zerstörerischen Effekt der sozialen Ungerechtigkeit, Ausbeutung und der Auferlegung autoritärer moralischer Sichtweisen für Individuen gilt“ (2003: 111).
- cxciiii Hardy selbst „schrieb aus der Überzeugung heraus, dass das bereits Geschriebene nicht ausgelöscht werden kann und dass der Schriftsteller des neuen Romanstils dazu bereit sein muss, das Alte mit zusätzlichen Ideen zu kombinieren und es nicht einfach ignorieren oder meiden kann“ (Casagrande 1994: 23).
- cxciiv er „wollte sie aus dieser Gefangenschaft der Mühe herausziehen“ (Ulana 39).
- cxci v es gilt der Grundsatz „du ihm einmal, und er dir hundertmal, du ihm zweimal und er dir tausendmal“ (Ulana 49).
- cxci vi „Der Herr ist, wenn böse, um vieles schlimmer als ein Wolf, wie jener erzählte (Sprichwort in Litauen und Polesien)“ (Ulana 47).
- cxci vii „Die Kneipe ist das Herz des Dorfes, so wie die (orthodoxe) Kirche der Kopf und der Hof sein Magen ist; Arme und Beine dieses Körpers sind die Hütten der Bauern“ (Ulana 10).
- cxci viii Laut Witkowska und Przybylski „toleriert die stabile, konservative Welt des Dorfes nämlich keinerlei Änderungen und bekämpft Keime von Bewegung innerhalb der Strukturen“ (1997: 506).
- cxci ix z.B. „Gnade mir! Und der Mann und die Leute!“ (Ulana 36)
- cc „Und diese Leute sahen sie an, wie sie eine Verlorene ansehen; nichts verband sie mehr mit ihnen, sie war ihnen fremd; mit spöttischem Lächeln oder düsteren Blicken begrüßten sie sie, ohne ein einziges Wort zu sagen oder die Hand auszustrecken“ (Ulana 96).
- cci denn manche Leute „spotten, flüstern dort...“ (Halka II.4,25)
- ccii „Diese Frauen haben so wenig freie Zeit, so viele Augenblicke füllt die Arbeit, in der Hütte liegen so viele Sorgen auf ihnen, so viele körperliche Mühen, sodass sie fast nicht an sich denken können“ (Ulana 39)
- cciii „Nastka Prokopowa“, die „fünf Jahre lang mit ihrem Mann lebte und die der Hofökonom dann irre machte. Prokop verprügelte ihn im Wald, nachdem er ihn mit seiner Frau erwischt hatte. Der Ökonom gab sie beide am Hof in die Leibeigenschaft, und dann... - Prokop schickten sie zu den Rekruten. – Und Naścia wurde die Haushälterin des Ökonomen; und die Kinder wurden für immer Waisen“ (Ulana 41).
- cciv „Ich gebe mein Kind nicht zum Dienst an den Hof, ich weiß, was das heißt. Oder wisst ihr nicht, wie es den Mädchen am Hofe ergeht? Besser an Hunger als an Scham sterben“ (Budnik 63).
- ccv „Ob der Vorfall, den Kraszewski in Budniku vorstellt, tatsächlich eintrat, kann man aufgrund der fehlenden Daten nicht entscheiden; das „arme Drama“ hat viele wahrscheinliche Merkmale, besonders wenn wir Kraszewskis Worte beachten; er bezeichnet die Verführung des armen Mädchens durch den Herrn als eine bekannte, gewöhnliche Sache“ (Hahn 1923: 18-19).
- ccvi [...] allgemein bekannt, dass „so Flirtereien enden. / Der Herr zu Füßen seiner Angebeteten / der Tochter Stolniks, der zarten Dame, / Wo soll er da an die Bäuerin denken!“ (Halka III.2,32)
- ccvii [...], dass „die Thematik der Verführten vor allem dazu diente, die gesellschaftlichen Leiden und das Unrecht zu beschreiben“ (Burkot 1988: 91).
- ccviii Sie spricht nämlich „den Dialekt zu Hause, mehr oder weniger; normales Englisch auf Reisen und zu angesehenen Leuten“ (Tess 21).

-
- ccix Die folgende *“Tragödie rührt teilweise von ihrer Gefangenheit zwischen einigen unterschiedlichen sozialen Systemen”* (Musselwhite 2003: 89).
- ccx er wandelt es in *„nichts anderes als ein Drama über die falsche Einschätzung von gesellschaftlichen Klassen”* (Ebbatson 2009: 165)
- ccxi Schließlich *„ist die Fluktuation von Individuen zwischen Klassen eines von Hardys zentralen Themen“* (Williams 1974: 7).
- ccxii [...] doch im Grunde hat er nur *„die Ausstattung des Adels ohne den Status“* (Ingham 2003: 116).
- ccxiii *“Wie Tess’ eigene Leute, dort in diesen Rückzugsorten, niemals müde sind sich in ihrer fatalistischen Art gegenseitig zu sagen: ‚Es musste sein‘. Da lag das Mitleid“* (Tess 91).
- ccxiv *„All dies zeugt von einer breiten Toleranz, Loyalität und dem Fehlen von Heuchelei: Es steht den doppelten Standards der höheren Gesellschaft gegenüber“* (Handley 1991: 90).
- ccxv [...], dass *“mit manchen Mitteln das Dorf rein gehalten werden musste“* (Tess 450).
- ccxvi *“die junge Mutter setzte es aufrecht in ihren Schoß und schaukelte es, während sie in die weite Ferne blickte, mit einer düsteren Gleichgültigkeit, die fast Abneigung war; dann ganz plötzlich begann sie es heftig zu küssen”* (Tess 113-114).
- ccxvii Hardy *“sieht Frauen zwangsläufig als Opfer von Männern und der von ihnen dominierten Gesellschaft“* (King 1978: 118).
- ccxviii [...] dass Angel, der auch ein voreheliches Abenteuer hatte, *„ihr Spiegelbild zu sein schien“* (Tess 285).
- ccxix *“Was habe ich getan – was habe ich getan? Ich habe nichts erzählt, was die Liebe, die ich für dich empfinde, stören oder widerlegen würde. Es ist in dir, auf das du wütend bist; es ist nicht in mir”* (Tess 296).
- ccxx *„Inmitten der quellenden Fruchtbarkeit und der warmen Fermente des Froomtals, zu einer Jahreszeit, in der das Strömen der Säfte fast unter dem Rauschen der Befruchtung gehört werden konnte, war es unmöglich, dass die großartigste Liebe nicht leidenschaftlich werden sollte. Die bereiten Brüste dort wurden von der Umgebung befruchtet“* (Tess 190).
- ccxxi *“Während sie lauschte, konnte Tess wie ein faszinierter Vogel nicht die Stelle verlassen. Anstatt wegzugehen, bewegte sie sich auf den Spieler zu. Sie schlich verstohlen wie eine Katze durch diese Fülle von Wachstum, sammelte dadurch Kuckucksspeichel [=zähe weißliche Flüssigkeit, die von einem Käfer abgesondert wird] auf ihren Röcken, zerbrach Schnecken unter ihren Füßen, beschmierte ihre Hände mit Distelmilch und Schneckenschleim, und wischte mit ihren Armen klebrigen Pflanzenschimmel ab, der, obwohl schneeweiß auf dem Apfelbaumstumpf, rötliche Flecken auf ihrer Haut hinterließ; so kam sie Clare ziemlich nahe; von ihm immer noch unbemerkt. Tess war sich weder Zeit noch Raum bewusst* (Tess 158).
- ccxxii Besonders in dieser Szene ist *“das Gefühl von Sex, Reife und das Verlangen, sich fortzupflanzen”* (Padian 2010: 227) deutlich zu spüren
- ccxxiii [...] oder *„Schienen und Fesseln“* (Tess 216) wahrnimmt.
- ccxxiv und *„ging schnell dorthin, wohin seine Auge verlangten, und neben ihr nieder knieend, umschlang er sie mit seinen Armen. Tess wurde komplett überrascht, und fügte sich gedankenlos seiner unvermeidlichen Umarmung. Ihre Lippen öffneten sich und sie sank, fast ekstatisch ausrufend, in ihrer momentanen Freude zu ihm hin“* (Tess 193).
- ccxxv denn *„es ist der Lauf der Natur, trotzdem“* (Tess 104).
- ccxxvi *„Sie ist, sozuagen, ihr eigenes Schicksal“* (Handley 1991: 101).

ERKLÄRUNG DER ECHTHEIT

Ich bestätige, dass ich diese Diplomarbeit selbst geschrieben habe. Zitate anderer Autoren sind alle klar gekennzeichnet in der Bibliographie, entweder im Text oder in den Fußnoten, angeführt. Ebenso wurde die Herkunft von Ideen oder Passagen, die von anderen Autoren übernommen wurden, in den Fußnoten gewürdigt.

Unterschrift

HINWEIS

Diese Diplomarbeit hat nachgewiesen, dass die betreffende Kandidatin oder der betreffende Kandidat befähigt ist, wissenschaftliche Themen selbstständig sowie inhaltlich und methodisch vertretbar zu bearbeiten. Da die Korrekturen der/des Beurteilenden nicht eingetragen sind und das Gutachten nicht beiliegt, ist daher nicht erkenntlich mit welcher Note diese Arbeit abgeschlossen wurde. Das Spektrum reicht von sehr gut bis genügend. Die Habilitierten des Instituts für Anglistik und Amerikanistik bitten diesen Hinweis bei der Lektüre zu beachten.

LEBENS LAUF

Angaben zur Person

Nachname/ Vorname Mag. Phil. Abfalterer Ruth
Geburtsdatum 12.06.1988, Innsbruck
E-Mail Ruth.Abfalterer@gmx.at

Schul- und Berufsbildung

Universität 2006-2011: Diplomstudium der Anglistik und Amerikanistik an der Universität Wien
(besondere Beschäftigung mit Literaturwissenschaft)
seit 2006/2007: Diplomstudium der Slawistik (Polnisch) an der Universität Wien
(besondere Beschäftigung mit Kultur-und Literaturwissenschaft)
Auslandssemester (2009/2010) in Polen an der Universität Breslau
Schulbildung 1998-2006: Akademisches Gymnasium Innsbruck
1994-1998: Volksschule Kematen

Berufserfahrung und Freiwilliges Engagement

Ferialjobs Sommer 2004-2007: Ferialarbeit bei verschiedenen Firmen
Praktikum Sommer 2010: Praktikum im Österreich Institut Wroclaw
Oktober 2012-März 2013: Sprachassistentin für Deutsch in Lille, Frankreich
Sonstige Tätigkeiten 2004-2007: Arbeit für die Katholische Jungschar