



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Das Bild der bösen Frau in der Literatur der polnischen
Romantik“

Verfasserin

Olimpia Salamon

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 243 375

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium Slawistik, Polnisch

Betreuer:

Univ-Prof. Mag. Dr. Alois Woldan

Für die hilfreiche Unterstützung bei allen während der Arbeit aufgetauchten Problemen und offenen Fragen möchte ich mich bei Univ.-Prof. Mag. Dr. Alois Woldan und Ass.-Prof. Mag. Dr. Jolanta Doschek herzlich bedanken.

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung.....	7
2	Methode und Vorgehensweise.....	11
3	Die Romantik und die Frau.....	12
4	Arbeitsbegriff des „Bösen“.....	16
5	Die Herzensbrecherinnen.....	21
5.1	Maryla - Dziady (Teil IV).....	21
5.2	Wioletta - Kordian.....	23
5.3	Telimena – Pan Tadeusz.....	25
5.4	Und deine Seele übler als.....	29
6	Die Gattenmörderinnen.....	30
6.1	Pani - Lilie.....	30
6.2	Pani – Ballada / Historya o pani co pana zabiła.....	35
6.3	Żona - Dziwy.....	41
6.4	Dyjanna - Waclaw.....	44
6.5	Hochzeit, Mord und Wahn.....	47
7	Die Rachesüchtigen.....	50
7.1	Maria – Maria Stuart.....	50
7.2	Beatryks – Beatryks Cenci.....	56
7.3	Lucrezia – Beatryks Cenci.....	59
7.4	Rogneda - Mindowe.....	62
7.5	In Hekates Schatten.....	64
8	Die großen Verbrecherinnen.....	65
8.1	Córka - Maliny.....	65
8.2	Balladyna.....	68
8.3	Gwinona - Lilla Weneda.....	82
8.4	Hudyma - Beniowski.....	90
8.5	Joanna - Mściwy karzeł i Masław, książę mazowiecki.....	93
8.6	Blutdurst, Machtstreben und sozialer Aufstieg.....	95
9	Schluss.....	97
	Literaturverzeichnis.....	100
	Zusammenfassung auf Polnisch.....	105
	Abstract.....	108
	Curriculum Vitae.....	109

1 Einleitung

Hinsichtlich der Darstellung von Frauengestalten in der Literatur der frühen Romantik erläutert Jarosław Ławski in seiner Arbeit über die metaphysischen Visionen der Weiblichkeit zwei Konkurrenzbilder.¹ Als erstes Leitbild gilt Adam Mickiewiczs Ballade *Romantyczność*, die von der Begegnung eines wahnsinnigen Mädchens mit ihrem verstorbenen Liebhaber erzählt. Das metaphysische Verständnis der Liebe, das die transzendente Welt repräsentiert, wird hier der Vernunft, die eine reale Welt vertritt, gegenübergestellt. In diesem Zusammenhang wird die Ballade auch als „Manifest der polnischen Romantik“, das den Klassikern den Kampf ansagt, verstanden. Das Fundament, auf welchem die Ballade baut, sind Emotionen, Volkstümlichkeit und Phantastik, die zu untrennbaren Elementen der Epoche gehören.

Das zweite Leitbild, das Ławski nennt, stammt ebenfalls von Mickiewicz und erscheint in kleinen patriotischen Geschichten und Gedichten. Hier werden *Żywila* und der dichterische Roman *Grażyna* genannt, die ein Ideal der polnischen Frau, die als vorbildliche Bürgerin gilt, darstellen.²

In der weiteren Entwicklung der romantischen Literatur konnte sich jedoch laut Ławski keines der beiden Muster vollständig durchsetzen, da sie von der religiösen Marienthematik und Symbolik dominiert wurden. In diesem Zusammenhang weist Ławski vor allem auf den poetischen Roman *Maria* von Antoni Malczewski hin.³

Die vorliegende Arbeit soll sich allerdings auf ein anderes, spezielles Bild der Frau in der romantischen Literatur Polens konzentrieren. So könnte man dieses kurz als Anti-Ideal der oben genannten Muster bezeichnen. Wie der Titel der Arbeit „*Das Bild der bösen Frau in der Literatur der polnischen Romantik*“ bereits andeutet, wird sich die Analyse auf eine Gruppe von Frauen beschränken, die man auf den ersten Blick als „böse“ bezeichnen kann.

Von einer „dunklen Seite“ des Weiblichen gibt es schon in den ersten Hochkulturen die ersten Zeugnisse. Im altbabylonischen Gilgamesch-Epos begegnet man der Göttin Ishtar, in deren ambivalentem Charakter sich das zweite Gesicht als rachsüchtig und zerstörerisch erweist. Neben Ishtar ist aus dem mesopotamischen Kulturkreis auch noch die dämonische Lilith zu erwähnen. Zu den wohl bekanntesten bösen Frauen in der Bibel gehören Samsons verräterische Frau Delilah, die tyrannische Prinzessin Isebel, die skrupellose Königin Athalia,

¹ Vgl. Ławski, J.: *Marie romantyków. Metafizyczne wizje kobiecości. Mickiewicz – Malczewski – Krasiński*, Białystok 2003, S. 762.

² Vgl. *Ibidem*.

³ Vgl. *Ibidem*.

die verführerische und rachsüchtige Frau Potiphars, Herodias sowie Salome, ihre in der Bibel nicht namentlich genannte Tochter, die für den Tod Johannes des Täufers verantwortlich sind.

Neben der Heiligen Schrift bietet auch die griechische Mythologie weibliche Gestalten, die in diesem Zusammenhang genannt werden sollten. Im Pandora-Mythos, wie ihn Hesiod überliefert, wird die Frau, die dem Mann zur Strafe von Zeus geschickt wird, als der Ursprung allen Übels in der Welt präsentiert. Aus der griechischen Mythologie kennt man viele „verruchte“ Frauen, die sich keines guten Rufes erfreuen können. Erwähnenswert sind hier vor allem Gattenmörderinnen, wie die verführerische Circe, Agamemnons Frau Klytaimnestra oder die Danaiden, die ihre Männer bereits in der Hochzeitsnacht töteten. Rachsüchtige Frauenfiguren wie Elektra und die Kindsmörderin Medea oder die Göttin Hera sollten ebenfalls genannt werden. Eine besonders bekannte Gestalt, welcher ursprünglich ein ausgeglichener ambivalenter Charakter zugeschrieben wurde, bei der jedoch mit der Zeit die negative Seite deutlich stärker betont wurde, ist Hekate.⁴ Die dunkle Seite, die sie als Göttin der Nacht und der Dunkelheit vertritt, ist für das Zauberverwesen, die Hexerei, den Spuk und die Dämonen zuständig.⁵ Als besonders repräsentativ für die dämonischen, weiblichen Wesen gelten vor allem die Sirenen, Medusa und Skylla sowie die Erinyen, die Zorn- und Rachegöttinnen. Doch nicht nur die Griechen hatten ihre weiblichen Dämonen, denn auch aus der slawischen Folklore sind ähnliche Wesen bekannt. Als wichtigste Vertreterin gilt Mara / Mora, die in den rekonstruierten Textfragmenten des urslawischen Fruchtbarkeitsritus eine wichtige Rolle spielt und viele Eigenschaften der bereits erwähnten Gottheiten aufweist.⁶

Mario Praz, der in seinem Werk *Die schwarze Romantik* den Typus der *Femme fatale* untersucht, aber von der fatalen Frau im weitesten Sinn ausgeht, kommt zu folgender Feststellung:

Im Mythos und in der Literatur hat es den Typus der *femme fatale* immer gegeben, denn Mythos und Literatur sind nur die dichterische Widerspiegelung des wirklichen Lebens; im wirklichen Leben aber hat es an mehr oder minder vollkommenen Exemplaren herrschsüchtiger und grausamer Frauen nie gefehlt.⁷

⁴ Vgl. Schwindt, R.: Das Weltbild des Epheserbriefes. Wissenschaftliche Untersuchungen zum Neuen Testament, Tübingen 2002, S.94.

⁵ Vgl. Kehl, A.: Hekate, in: Klauser, T.: Reallexikon für Antike und Christentum, Band 14, Stuttgart 1988, S. 310-338.

⁶ Vgl. Katičić, R.: Die Hauswirtin am Tor. Auf den Spuren der großen Göttin in Fragmenten slawischer und baltischer sakraler Dichtung, Band 6, Frankfurt am Main 2003.

⁷ Praz, M.: Liebe, Tod und Teufel. Die schwarze Romantik, München 1981, S.167.

Somit sollten an dieser Stelle auch noch einige historische Frauen, die mit ihren Charakteren und ihren Lebensweisen Schriftsteller und Künstler immer wieder inspiriert haben, vollständigshalber angeführt werden. So zum Beispiel die herrschsüchtige Olympias von Epirus, die Mutter Alexander des Großen, oder die erste Pharaonin, die verführerische und rücksichtslose Kleopatra. Auch das antike Rom hatte seine Intrigantinnen, zu welchen insbesondere Valeria Messalina sowie Neros Mutter Julia Agrippina, die beiden Frauen des Kaisers Claudius gezählt werden können. Ab dem Übergang vom Mittelalter zur Neuzeit tauchten in der Geschichte weitere berühmte Frauen wie Lucrezia Borgia, die uneheliche Tochter Papst Alexander VI., eine Giftmischerin, Ehebrecherin und Blutschänderin, oder Maria I. Tudor, auch als „Bloody Mary“ bekannt, auf. Zu den wichtigen Regentinnen, die durch ihren Stolz und die ungesättigte Machtgier für viel Unheil verantwortlich waren, zählen Maria Stuart, Elizabeth Tudor und vor allem die russische Zarin Katharina die Große. Die wahrscheinlich blutrünstigste von allen, der deshalb der Beiname „Blutgräfin“ zugesprochen wurde, soll die ungarische Gräfin und vermutliche Serienmörderin Elisabeth Báthory gewesen sein.

Viele dieser Frauenfiguren wussten Künstler für ihre Arbeiten zu nutzen, sodass nicht nur Biografie ähnliche Werke entstanden, sondern zum Großteil auch ausgeschmückte oder erweiterte Bilder, die nicht immer zu ihrem Vorteil waren. Oft wurden Fakten schon in angeblichen Geschichtswerken mit den persönlichen Ansichten der Autoren vermischt und es entstanden in literarischer Fiktion weiterer Bearbeiter stereotypische Bilder der Frauengestalten. Eine der bekanntesten literarischen Darstellungen, die viele Eigenschaften der bereits erwähnten Frauenfiguren vereint, ist wohl Shakespeares Lady Macbeth.

Eine solche Aufzählung „böser“ Frauen könnte auf den ersten Blick dazu verleiten, Hesiods Ansicht, die Frau als Ursprung allen Übels zu verstehen, Glauben zu schenken. Doch man darf nicht vergessen, dass es sich hier um eine Zeitspanne von ungefähr mehreren Jahrtausenden handelt, wodurch es einigermaßen gerechtfertigt ist, dass hin und wieder unter allen Frauen auch einige „böse“ auftreten.

Eine deutlich stärkere Anhäufung an negativen Frauenfiguren lässt sich in der Literatur erst ab dem 19. Jahrhundert erkennen, die einen Höhepunkt in der Moderne mit dem bereits genannten Typus der Femme fatale erreicht. Da die Darstellung der bösen Frau hauptsächlich mit der modernistischen Literatur in Verbindung gebracht wird und dazu bereits sehr gründlich geforscht wurde, erscheint es sinnvoll zur Epoche der Romantik zurückzukehren, um dort nach Vorbildern zu suchen.

Ziel dieser Arbeit ist also, anhand von Beispielen zu ergründen, ob man in der Romantik tatsächlich von einem einheitlichen Bild der „bösen Frau“ sprechen kann und warum es gerade in dieser Epoche zu einer solchen Kumulierung der gefährlichen, literarischen Figuren kommt. Um das jedoch feststellen zu können, wird es notwendig sein, eine kurze Beschreibung der Kennzeichen der Romantik zu geben sowie auf die Darstellung der Frau zu jener Zeit einzugehen.

2 Methode und Vorgehensweise

In diesem Kapitel soll die Vorgehensweise erläutert werden. Die Hauptaufgabe dieser Arbeit ist die Textanalyse von ausgewählten literarischen Werken der polnischen Romantik, die eine ausreichende Darstellung einer „bösen“ Frauengestalt enthalten. Dabei werden die Grenzen der Epoche, die mit der Herausgabe des ersten Poesiebandes von Adam Mickiewicz im Jahr 1822 beginnt und der Niederschlagung des Januaraufstandes von 1863 endet, nicht aufs Jahr genau genommen.⁸ Die Auswahl der Texte wurde nicht nach den Autoren, sondern in erster Linie nach den im Text vorkommenden Figuren getroffen: Es sind nicht nur die drei bekanntesten polnischen Dichter, Adam Mickiewicz, Juliusz Słowacki und Zygmunt Krasiński, sondern auch Aleksander Chodźko, Teofil Lenartowicz und Roman Zmorski, deren Werke herangezogen werden.

Was die Auswahl der Frauenfiguren betrifft, muss eine solche Figur folgende Bedingungen erfüllen, um in den Korpus der Primärliteratur aufgenommen zu werden: Ohne vorerst den Begriff des „Bösen“ zu reflektieren, muss sie zumindest ein Verbrechen begangen haben oder ein für andere Figuren mit negativen Folgen ausgehendes Verhalten aufweisen. Die Frauen müssen jedoch möglichst reale Figuren sein, da phantastische Wesen wie Wassernixen und Untote nicht nur eine eigene Gruppe bilden, sondern auch aufgrund ihrer Vielzahl den Rahmen dieser Arbeit sprengen würden.

Auf dieser Basis werde ich mich mit den nachstehenden Werken oder Teilen davon beschäftigen: *Lilie* (Adam Mickiewicz, 1822), *Maliny* (Aleksander Chodźko, 1829), *Dziwy* (Roman Zmorski, 1843), *Historia o pani, co pana zabiła* (Teofil Lenartowicz, 1869), *Maria Stuart* (Juliusz Słowacki, 1832), *Beatryks Cenci* (Juliusz Słowacki, posthum 1866), *Kordian* (Juliusz Słowacki, 1834), *Lilla Weneda* (Juliusz Słowacki, 1840), *Dziady IV* (Adam Mickiewicz, 1823), *Balladyna* (Juliusz Słowacki, 1839), *Beniowski Pieśń VI* (Juliusz Słowacki, 1841), *Wacław* (Juliusz Słowacki, 1839), *Pan Tadeusz* (Adam Mickiewicz, 1834), *Mściwy karzeł i Masław, książę mazowiecki* (Zygmunt Krasiński, 1830), *Mindowe* (Juliusz Słowacki, 1832).

Um eine Art Systematik in die Analyse zu bringen und sinnvoll vorgehen zu können, werde ich die Frauenfiguren aus den oben angeführten Texten den Gruppen „Die Herzensbrecherinnen“, „Die Gattenmörderinnen“, „Die Rachesüchtigen“ und „Die großen Verbrecherinnen“ zuordnen.

⁸ Vgl. Witkowska, A., Przybylski, R.: *Romantyzm*, Warszawa 2007, S.7.

3 Die Romantik und die Frau

Im polnischen literaturgeschichtlichen System der Epochen folgt nach der Aufklärung die Romantik, die sich in ihrem Weltverständnis, ihrer Philosophie und in der Suche nach den allgemeinen Wahrheiten, von der vorausgehenden Epoche unterscheidet.⁹

Die Aufklärung stand im Zeichen des Lichts, daher der Helligkeit. Alles in der Kunst dieser Epoche sollte in voller Transparenz stattfinden. Auch in der Literatur wird in der Regel der helle Tag zum zeitlichen Hintergrund aller Geschehnisse, man findet kaum Werke, in denen die Handlung nachtsüber verläuft. Ein anderes Konzept repräsentiert die Literatur der Romantik. Literatur aus dieser Epoche war häufig mit der Nacht, der Dunkelheit und dem Schatten eng verbunden - die Nacht begünstigt unheimliche Gestalten, dunkle Figuren und märchenvolle Individuen, die sich vor dem hellen Licht fürchten; die Dunkelheit bietet geeignete Voraussetzungen für geheime Treffen und Verschwörungen, sie ruft Visionen hervor, regt die Phantasie an und ist den irrealen Sphären des menschlichen Empfindens nahe. In der Dunkelheit entsteht oft eine Atmosphäre des Schauers, wird ein Angstgefühl und das Bewusstsein von Einsamkeit erregt. So ist es die Dunkelheit, auf welche sich viele Texte der romantischen Epoche stützten.¹⁰

Die Romantik antwortet auf die aufklärerische Wissenschaft, Rationalität, Harmonie und den Verstand des Menschen mit dem Gefühl, der Leidenschaft, der Intuition, mit „lebendigen Wahrheiten“ und mit Zerrissenheit der Seele.¹¹ Die Aufklärung belebte den Geist der Antike, die Romantik erweckte dagegen das Dunkel des Mittelalters. Die Vertreter der Romantik waren der Wissenschaft und ihren Theorien gegenüber misstrauisch, glaubten hingegen an eigenen Vorahnungen und Träumen, bauten auf Offenbarungen, vertrauten dem Unterbewusstsein und lebten in einer eigenen geistigen Realität, in einem idealen Kosmos.¹²

Die Epoche der Romantik verlief nicht überall in Europa gleich. Die europäische Romantik war eine kurzlebige Epoche, die auf dem politischen Feld Aufruhr des Bürgertums gegen das Feudalsystem bedeutete. Einordnen lässt sich die Epoche in den Zeitraum zwischen zwei historischen Wirren, zwischen Französischer Revolution und Völkerfrühling.¹³ Alle früheren

⁹ Vgl. Witkowska, A., Przybylski, op. cit., S. 199ff.

¹⁰ Saganiak, M.: Wewnętrzne doświadczenie nocy i ciemności, in: Ławski, J., Korotkich, K., et al.: Noc. Symbol – Temat – Metafora, Band 1, Białystok 2011, S. 33.

¹¹ Vgl. Janion, M.: Vorwort von Maria Janion, in: Hoelscher-Obermaier, H. P.: Polnische Romantik. Ein literarisches Lesebuch von Hans-Peter Hoelscher-Obermaier mit einem Vorwort von Maria Janion, Frankfurt am Main 1998, S.14.

¹² Vgl. Ibidem, S.19.

¹³ Vgl. Krzyżanowski, J.: Dzieje literatury polskiej. Od początków do czasów najnowszych, Warszawa 1969, S. 222.

Tendenzen, die ähnlichen „romantischen“ Charakter aufweisen, bezeichnet man als vorromantisch.

Da die Romantik in Polen gute Voraussetzungen für ihre Entwicklung hatte, weist sie gewisse Besonderheiten auf. Ihre philosophischen Ideen wurden von einem wichtigen politischen Faktor unterstützt: Das Polen des 19. Jahrhunderts war unter drei Besatzungsmächten aufgeteilt. Die mit Napoleon verbundenen Hoffnungen der Bevölkerung zur Erlangung der Unabhängigkeit verblassten. Der Wiener Kongress im Jahre 1815 enttäuschte die Polen.¹⁴ Die junge Generation unternahm Handlungen gegen die Besatzungsmächte, wobei sie von romantischen Ideen geleitet wurde, die in ihrer patriotischen Ausformung die Literatur dieser Zeit stark prägten. Somit wurde die polnische Romantik zu einer der fruchtbarsten Epochen, die auf nachkommende Generationen starken Einfluss entwickelte. Anders ist auch die zeitliche Abgrenzung dieser Epoche in Polen: Der Beginn wird auf das Jahr 1822 gelegt, das Ende wird mit dem Zusammenbruch des Januaraufstands im Jahre 1863 datiert.¹⁵

Trotz der zeitlichen Differenzen und der unterschiedlichen historischen Hintergründe kristallisierte sich eine Reihe von Begriffen heraus, die für die gesamte Epoche der Romantik charakteristisch war. Einer der wichtigsten in unserem Zusammenhang ist der Irrationalismus. Unter seinem Einfluss wurde die Weltwahrheit mit Hilfe von intuitiven Mitteln wie Einfühlungsvermögen, Vorahnung, Instinkt und Glaube gesucht. Der Glaube war mit Mystizismus verbunden, der eine Möglichkeit des geistigen Kontaktes mit Gott voraussetzte.¹⁶ Deswegen ist in der Romantik die Sphäre des Fantastischen, das der menschlichen Psyche entspringt, so deutlich ausgeprägt. Neben dem allgemeinen Begriff der Transzendenz ist für die romantische Literatur die Anwesenheit von Faunen, Gespenstern, Wassernixen oder Geistern charakteristisch, die ebenso und gleich real wie andere Protagonisten in den Werken dieser Zeit vorkommen, charakteristisch.¹⁷ Ihre Präsenz ist mit zahlreichen Motiven aus volkstümlichen Erzählungen sowie einem starken Bezug zur Natur verknüpft. Die romantische Literatur schöpfte aus den Themen- und Gattungsbereichen der Sagen und Legenden des einfachen Volkes, bei dem die Natur eine besondere Stellung einnimmt. Maria Janion bemerkt in diesem Zusammenhang, dass es falsch wäre, die Natur einseitig nur als gute, mütterliche Kraft zu verstehen und verweist auf Werthers viel zitierten „Naturbrief“ vom Mai 1771 aus „Die Leiden des jungen Werther“ von Johann Wolfgang von

¹⁴ Vgl. Krzyżanowski, J., op. cit., S.224.

¹⁵ Vgl. Witkowska, A., Przybylski, R.: op. cit., S. 7.

¹⁶ Vgl. Ibidem, S. 89.

¹⁷ Vgl. Krzyżanowski, J., op. cit., S.233.

Goethe, der die Ambivalenz zwischen der schaffenden und der zerstörerischen Gewalt der Natur verdeutlicht.¹⁸

Doch wodurch zeichnet sich der Mensch in der Romantik aus? In der Literatur taucht ein neuer Held auf, einer, der durch seinen Individualismus geprägt wird. Dieses Phänomen ist mit dem Gefühl des Andersseins und der Isolation des romantischen Helden verbunden. Die Romantiker interessierten sich für viele Bereiche des menschlichen Lebens. Dadurch haben sie die literarischen Figuren außergewöhnlich authentisch gezeigt. So meint der Literaturwissenschaftler Czesław Zgorzelski, dass der Leser durch den direkten Kontakt mit den Protagonisten ihre Unruhe und Zerrissenheit mit solcher Kraft spüren kann, als ob sie real wären.¹⁹

Die Romantiker konnten auch ein weiteres Phänomen nicht unbeachtet lassen, das für sie als besonders wichtig galt: Der Einfluss des Geheimnisses weckte extreme Eigenschaften in der Natur des Menschen, daher ist in der Literatur dieser Zeit das „Böse“ im weitesten Sinne stark präsent.

Das Böse in der romantischen Literatur Polens kann in drei Kategorien gefasst werden: Ethisch, metaphysisch und patriotisch.²⁰ Im Bezug auf die menschliche Ebene konzentrieren sich die literarischen Untersuchungen zumeist auf den entsprechenden Entwurf des romantischen Helden, einer charakteristischen Persönlichkeit, die in vielen Werken der besprochenen Epoche vorkommt. Zu den Schwächen eines solchen typischen Protagonisten, eines jungen Rebellen und enttäuschten Liebhabers zählen seine innere Zerrissenheit und die Zerstrittenheit mit der Welt, sein übermäßiger Stolz, der zu einem grenzenlosen Hochmut führt und die Unfähigkeit, die patriotischen Freiheitshandlungen auszuführen. Neben diesem gibt es aber auch die weibliche Figur, die in der Literatur der Romantik endlich aus ihrer Passivität herausbricht und zur handelnden Protagonistin wird.

Die Situation der Frau in der Romantik unterscheidet sich wesentlich von der heutigen Situation. Trotz ihres großen Anteils an der Gesellschaft blieb ihre Rolle im öffentlichen Leben nur gering. Erst um die Mitte des 19. Jahrhunderts kam es zu organisierten Emanzipationsbewegungen in Europa, nachdem schon während der Französischen Revolution erste Forderungen nach Gleichberechtigung erhoben worden waren. Noch lange hatten Frauen auch keinen Zugang zu Hochschulen und kein Wahlrecht.

¹⁸ Vgl. Janion, M.: Vorwort von Maria Janion, op. cit., S.15.

¹⁹ Vgl. Zgorzelski, Cz.: Romantyzm w Polsce, Lublin 1957, S. 18.

²⁰ Vgl. Janion, M.: Wobec zła, Chotomów 1989, S. 7f.

Bemerkenswert ist die Tatsache, dass die romantische Literatur, die einige Gemeinsamkeiten mit der des Mittelalters aufweist, einen Frauenkult hervorbringt. Ähnlich wie im Mittelalter wurden um die Frau Duelle ausgetragen, ihre Hand und ihr Herz konnten einen Ritter beglücken und eine Ablehnung galt als Tragödie. Die Frau galt somit als vollkommenes Wesen. Dieser Mythos des Ideals wurde in der romantischen Literatur zum Ursprung der unglücklichen romantischen Liebe und des eigenartigen Kultes von der Frau als Engel. Maryla, Aldona, Laura, Maria, sie alle sind die Verkörperung der Schönheit und der Tugend. Mit dem Frauenkult ist auch die in der Einleitung erwähnte Verehrung der Heiligen Maria verbunden, die erstmals in der mittelalterlichen Literatur erfolgt. In der Romantik kommt es zwar zu Konflikten mit Gott, zu Wortgefechten und Schuldzuweisungen an ihn, doch niemals richten sich Aussagen gegen die Muttergottes. Diese Eigenheit erkennt man vor allem in Konrads Forderung: „Lecz nie dozwolę bluźnić imienia Maryji“²¹ in Mickiewiczs *Dziady (Teil III)*.

Die „bösen“ weiblichen Gestalten sind ein Widerspruch zu dem Marienkult. Nur auf den ersten Blick weicht diese Erscheinung vom ideologischen Programm der Epoche ab. Doch bei näherer Betrachtung der Frauenfiguren kann man feststellen, dass das Böse in seiner Charakteristik in den romantischen Werken von den programmatischen Voraussetzungen bedingt ist. Um allerdings die Auswahl der für die Analyse herangezogenen Frauenfiguren zu begründen, ist es sinnvoll, sich mit dem Begriff des Bösen auseinanderzusetzen.

²¹ Mickiewicz, A.: *Dziady*, in: Chmielowski, P.: *Poezye Adama Mickiewicza*, Band 3, Kraków 1910, S. 119.

4 Arbeitsbegriff des „Bösen“

Das folgende Kapitel ist ein Versuch, den Begriff „böse“ kurz zu beschreiben, was bei der Interpretation der Frauenfiguren als grundlegende Hilfe dienen soll. Es soll sich hierbei jedoch nur um eine kurze Zusammenfassung gängiger philosophischer und psychologischer Ansätze handeln, da eine genauere Beschreibung aufgrund des Umfangs dieses komplexen Themas im Rahmen dieser Arbeit nicht sinnvoll wäre.

Die Frage nach dem Bösen beschäftigt die Menschheit schon seit eh und je. Die Definition bleibt jedoch problematisch: Im Alltag wird das Wort so oft verwendet, dass die eigentliche Bedeutung verloren geht. Das Wort „böse“ bedeutet im Mittelhochdeutschen „gering“, „wertlos“, „schlimm“, und wird heute oft als Synonym zu „Übel“ verwendet.²²

Einen Versuch der Bedeutungsklä rung des Wortes „böse“ unternimmt Paul Häberlin. Häberlin verweist auf die Übersetzungen des Matthäusevangeliums. Dort wird die Bitte um Erlösung von dem, was im Griechischen unter dem Begriff „to ponereon“ verstanden wird, beschrieben.²³ Dieses griechische Wort wurde von Luther mit „das Übel“ und in neueren Bibelausgaben mit „das Böse“ wiedergegeben.²⁴ Doch nur scheinbar sind diese zwei Wörter als Synonyme zu sehen. Häberlin sieht eine klare Trennlinie zwischen den beiden Bedeutungen:

Unter Übel verstehen wir etwas, das einem zustößt, unter Bösem dagegen etwas, das gewollt oder getan wird. Übel ist Attribut eines uns Begegnenden; es ist das „Objekt“, an welchem es liegt, daß Übel besteht. Böses dagegen ist Sache eines Subjekts, eines Tätigen; es liegt an diesem, wenn Böses vorkommt.²⁵

Übel ist also das, was uns begegnet, böse ist ein Täter oder seine Tat. Damit ist zwar die Unterscheidung zwischen diesen beiden Wörtern klar, die Bedeutung des Wortes „böse“ aber noch nicht ganz gegeben.

Das Böse ist ein Attribut eines Subjektes. Als „böse“ wird also eine Handlung, ein Verhalten, oder eine Tat des Subjekts genannt.²⁶ Es handelt sich hier nach Häberlin aber nicht um die Tat an sich, sondern vor allem um die Absicht, die als „böse“ empfunden wird.²⁷ Dass eine Tat böse ist, entscheiden wir letztendlich dadurch, dass auch die Absicht dahinter eine „böse“ ist. Die Absicht ist also der Maßstab für die Tat. Im Gegensatz dazu kann aber auch

²² Vgl. Hennig, B., Hepfer, Ch.: Kleines Mittelhochdeutsches Wörterbuch, Tübingen 1993, S. 41f.

²³ Vgl. Häberlin, P.: Das Böse. Ursprung und Bedeutung, Bern/München 1960, S. 5.

²⁴ Vgl. Ibidem.

²⁵ Ibidem.

²⁶ Vgl. Ibidem.

²⁷ Vgl. Ibidem, S. 7.

eine Absicht „böse“ sein, ohne jemals umgesetzt zu werden. Eine fremde Absicht wird dann als böse eingeschätzt, wenn sie darauf zielt:

...dem Partner, dem es gilt, Übel zuzufügen. Da aber Übel [...] gleichviel bedeutet wie Beeinträchtigung des egoistischen Interesses, so kann darnach (immer im Urteil über fremdes Verhalten) „böse“ ebenso wohl definiert werden als absichtliche Beeinträchtigung des egoistischen Partner-Anspruchs.²⁸

Im Weiteren weist Häberlin darauf hin, dass die Einschätzung über fremdes Verhalten nur im Zusammenhang mit der Selbsterfahrung vorkommt. Wir müssen eine ähnliche Tat von uns als böse eingeschätzt haben, um das fremde Verhalten genauso zu bewerten. Der Egoismus ist also Grund für die böse Handlung: „Egoistisches Interesse ist gleichbedeutend mit böser Absichtlichkeit“.²⁹

In seinem Werk *Das Böse in uns* versucht Uwe Petersen Kriterien des Bösen festzulegen. Als erstes Kriterium gilt, dass das Böse „auf Zerstörung ausgelegt ist“³⁰. Das Böse mit seinem Vernichtungsdrang schafft Spannungen, zerstört Beziehungen, macht krank oder tötet. Es stiftet Streitereien oder Kriege an.³¹ Es steht also im Kontrast zum Guten oder sogar viel mehr: Es setzt die Existenz des Guten voraus. Eine Handlung kann aber nur subjektiv als böse bezeichnet werden, da das Zerstören immer den Anfang etwas Neuen bedeutet.³² Es hängt von dem subjektiven Gesichtspunkt ab, ob die Handlung zerstörerisch, also böse oder gut war. Petersen stützt sich hier auf das Beispiel von Judas:³³

Hätte Judas Jesus nicht verraten, hätte dieser nach dem Verständnis der Christen die Welt nicht durch seinen Kreuzestod erlösen können. So kann eine Handlung unter verschiedensten Aspekten unterschiedlich beurteilt werden, die Beurteilung eines Vorganges ist subjektiv.³⁴

Als zweites Kriterium nennt Petersen „die Subjektbezogenheit des Bösen“³⁵. Dem entsprechend muss, wie schon ähnlich bei Häberlin zuvor, der Täter ein Subjekt und keine Sache sein. Die Beziehung zwischen dem Subjekt und der Sache spielt hier also eine wichtige Rolle:

Um eine Handlung oder einen Handelnden als gut oder böse zu klassifizieren, muss nicht nur der Täter ein Ich sein, sondern auch das, was er zerstört, muss auf

²⁸ Häberlin, P., op. cit., S.8.

²⁹ Ibidem, S.9.

³⁰ Petersen, U.: *Das Böse in uns. Phänomenologie und Genealogie des Bösen*, Wien/München 2005, S. 13.

³¹ Vgl. Ibidem.

³² Vgl. Ibidem.

³³ Vgl. Ibidem.

³⁴ Ibidem, S.15.

³⁵ Ibidem.

ein Subjekt bezogen sein. Wenn ein Täter zum Beispiel Gegenstände zerschlägt, so kommt es, um böse genannt zu werden, darauf an, ob der Gegenstand in irgendwelchen Beziehungen zu einem anderen Subjekt steht, ihm vielleicht gehört oder seine Umgebung ausmacht.³⁶

Das dritte Kriterium bei Petersen besagt, dass das Böse Normen verletzt.³⁷ Normen gehörten aber nicht immer zu der Welt des Menschen. Der frühere Mensch richtete sich, wie auch die Tiere, nach seinen Instinkten. Je bewusster der Mensch wurde, umso wichtiger wurde eine Definition des instinktiven Verhaltens. Die ursprünglich intuitiven Verhaltensweisen wurden so zu Normen, die nicht mehr instinktiv, sondern bewusst einzuhalten waren.³⁸

Die geltenden Normen sind aber aufgrund verschiedener Volks- und Lebensbedingungen sehr unterschiedlich.³⁹ Was also für eine Person als Normverstoß gilt, kann für andere als normgerecht gesehen werden. Aus diesem Punkt ergibt sich das vierte und letzte Kriterium: Das Böse ist relativ.⁴⁰

Wenn man die Überlegungen von Häberlin und Petersen zusammenfasst, so wird klar, dass sich der Begriff „Böse“ nicht eindeutig bestimmen lässt und immer in gewissem Ausmaß relativ bleibt. Dennoch wird die Frage nach dem Bösen und Guten immer wieder gestellt und in der Philosophie, der Psychologie, der Ethik, der Religion oder in der Kunst diskutiert.

In der Philosophie ist das Böse ein zentrales Thema. Im Mittelpunkt steht die Frage nach Gründen, warum der Mensch Böses tut. Mit dieser Problematik setzten sich unter anderem Philosophen wie Augustinus, Leibniz, Nietzsche oder Hannah Arendt auseinander.

Der spätantike Philosoph Augustinus behandelt die Frage nach den Gründen für das böse Tun vor allem in zwei seiner großen Werke: *De civitate Dei* und *Confessiones*. Ihm zufolge kommt das Böse aus dem freien Willen des Menschen in die Welt. In den *Confessiones* wird ein Birnendiebstahl, bei dem es nicht um die Beute selbst, sondern um das Begehren der bösen Tat an sich geht, geschildert.⁴¹

Ausführlich beschäftigte sich Friedrich Nietzsche mit den Begriffen „Gut“ und „Böse“. In *Jenseits von Gut und Böse* entwirft er einen Dualismus von „Gut“ und „Schlecht“. Nietzsche meint, die Menschen hätten diese Unterscheidung verdreht und zu der Unterscheidung zwischen Gut und Böse entwickelt.

³⁶ Petersen, U., op. cit., S. 18f.

³⁷ Vgl. Ibidem, S. 21.

³⁸ Vgl. Ibidem, S. 21f.

³⁹ Vgl. Ibidem, S. 23.

⁴⁰ Vgl. Ibidem, S. 24.

⁴¹ Vgl. Augustinus, A.: Bekenntnisse, München 2003, S. 61.

Hannah Arendt weist darauf hin, dass die moralischen Regeln, die in der westlichen Welt von allen anerkannt werden, entweder als Gottes Wort oder als Ableitung aus der menschlichen Natur entstanden sind.⁴² Sie bestreitet die Rolle des Gewissens in der Entscheidung zwischen Recht und Unrecht. Das Gewissen sei eine Art des Fühlens, meint sie. Die Menschen fühlen sich in gewissen Situationen zwar schuldig oder unschuldig, diese Gefühle sind aber kein Maßstab dafür, ob eine Tat gut oder böse war.⁴³ Nach Arendt sind jedoch diese Gefühle ein Zeichen dafür, ob ein Mensch sich an die gerade geltende Moral angepasst hat. Gutes Gewissen bedeutet also, mit sich selbst in friedlichem Einklang zu sein.⁴⁴

In der Psychologie hingegen wird eher selten vom „Bösen“ gesprochen. Zita Frey weist darauf hin, dass im psychologischen Sinne der Begriff „Aggression“ geläufiger ist.⁴⁵ Irrtümlich werde Aggression als etwas Destruktives verstanden und daher auch immer negativ konnotiert. „Aggredi“ bedeutet „festen Schrittes“ und dies muss aber nicht unbedingt zerstörerisch sein.⁴⁶ Aggression wird als Trieb gesehen. Das bedeutet also, dass jeder Mensch über einen „artspezifischen aggressiven Trieb“⁴⁷ verfügt, welcher aber nicht automatisch negativ wirken muss. Konrad Lorenz beschreibt Aggression als:

...ganz eindeutig [...] Teil der system- und lebenserhaltenden Organisation aller Wesen, der zwar, wie alles Irdische, in Fehlfunktionen verfallen und Leben vernichten kann, der aber doch vom großen Geschehen des Organisches Werdens zum Guten bestimmt ist.⁴⁸

Nach Lorenz ist die destruktive Wirkung der Aggression ein Fehlverhalten, nicht aber die erwünschte Entwicklung des Triebes. In diesem Zusammenhang gilt als böse und destruktiv jener Mensch, der seiner Kraft keinen Raum gibt, um die Aggression auszuleben.

Somit gehört Aggression als Trieb zum Menschen, womit sie an sich nicht schlecht ist, da sie der Lebenserhaltung dient. Es hängt jedoch vom einzelnen Menschen ab, welchen Entwicklungslauf er dem Trieb gibt. Wenn der Mensch die Aggression mit der Intention der Zerstörung ausübt, so handelt er gegen die Lebenserhaltungsfunktion. Frey beruft sich auf die Untersuchungen von Alfred Adler, der die Gründe für diese Triebansetzung suchte. Nach Adler bestimmen die Machtbedürfnisse der Menschen ihr Verhalten. Um das Ziel zu

⁴² Vgl. Arendt, H.: Über das Böse. Eine Vorlesung zu Fragen der Ethik, München 2006, S. 88.

⁴³ Vgl. Ibidem, S. 95.

⁴⁴ Vgl. Ibidem, S. 96.

⁴⁵ Vgl. Frey, Z.: Gehört das Böse zu uns? Von der Realität des Bösen und dem Umgang mit ihm, in: Halter, H.: Wie böse ist das Böse? Psychologische, philosophische und theologische Annäherungen an ein Rätsel, Zürich 1988, S. 16.

⁴⁶ Vgl. Ibidem.

⁴⁷ Ibidem.

⁴⁸ Lorenz, K.: Das sogenannte Böse. Zur Naturgeschichte der Aggression, München 1981, S. 54.

erreichen (etwa, der Größte, Stärkste zu sein usw.), ignoriert der Mensch alles, was das Erreichen des Zieles verhindern könnte.⁴⁹

Auch Sigmund Freud sieht die Fähigkeit des Menschen böse zu sein, also seiner Aggression zerstörerische Züge zu geben, als eine angeborene und zu ihm gehörende Eigenschaft. Er unterscheidet zwischen dem Eros, dem Liebes- und Lebenstrieb, und dem Thanatos, dem Todestrieb zur Zerstörung. Eine Seite des menschlichen Seins ist also von Anfang an destruktiv und böse und es hängt vom Menschen ab, inwiefern er den zerstörerischen Todestrieb zulässt.⁵⁰

Aus diesen Überlegungen zum Begriff „Böse“ lässt sich ableiten, dass das Wort „Böse“ relativ betrachtet werden sollte. Die vielen Untersuchungen zur Frage, was „Böse“ eigentlich ist und warum der Mensch Böses tut, ergaben bisher unzählige unterschiedliche Antworten aus den Bereichen der Philosophie, Psychologie, Ethik und Religion. Für die in dieser Arbeit angestrebte Analyse der Frauenfiguren werden vor allem die Überlegungen von Häberlin und Petersen als Basis dienen.

⁴⁹ Vgl. Frey, Z., op. cit., S. 19.

⁵⁰ Vgl. Ibidem, S. 21.

5 Die Herzensbrecherinnen

5.1 Maryla - Dziady (Teil IV)

Die ersten zwei Teile (II und IV) des phantastischen Dramenzyklus *Dziady* von Adam Mickiewicz entstanden zwischen 1820 und 1823 in Wilna und Kowno und wurden von dem in Dresden geschriebenen Teil III, der nach dem gescheiterten Novemberaufstand im Jahr 1832 in Paris veröffentlicht wurde, ergänzt.⁵¹ Für die Analyse ist aber nur der von der unerfüllten Liebe zu Maryla Wereszczakówna inspirierte vierte Teil des Zyklus relevant. Dieser Teil erzählt von dem Protagonisten Gustaw, der nach seinem Selbstmord als Geist das Haus eines Priesters aufsucht, um sich bei ihm über seine tragische Liebesgeschichte und die Abschaffung des heidnischen Brauches der Totenfeier zu beklagen. Im Zentrum dieser unglücklichen Liebesgeschichte steht Maryla, eine Figur, deren Charakter sich dem Leser nur mittelbar durch Gustaws Erinnerungen offenbart. Demnach handelt es sich hier um ein vollkommen subjektiv präsentiertes Bild einer Frau, das unter dem Einfluss von Emotionen und aus der Perspektive eines verlassenen Liebhabers entsteht. Aus diesem Grund erscheint sie zuerst einerseits als wunderbares Wesen, doch kurz darauf als gemeine Frau: „wyrodku niewiasty“⁵². Für diese Arbeit ist nur das letzte Bild von Bedeutung.

Maryla ist eine junge Frau, in die sich Gustaw unsterblich verliebt, doch ungeachtet seiner Gefühle heiratet sie einen anderen Mann. Zum Zeitpunkt ihrer Trennung bleibt sie kühl und unzugänglich - „grobowej podobna kolumnie“⁵³ -, drückt ihrem Geliebten einen Zypressenzweig in die Hand und verabschiedet sich von ihm mit den einfachen Worten „Bądź zdrow!“⁵⁴, als ob zwischen ihnen niemals ein innigeres Gefühl bestanden hätte. Diese Worte haben für Gustaw eine destruktive Wirkung. Maryla zerstört mit ihnen Gustaws Seelenfrieden und spricht sein Urteil für ewige Qualen, denn die Liebe zu dieser Frau gleicht für Gustaw nunmehr dem Tod, der hier als ein sich nicht Zurechtfinden im täglichen Leben verstanden werden kann:

A ty - sercem oziębłem, obojętną twarzą,
Wyrzekłaś słowo mej zguby!
[...]
Na moje wieczne męczarnie!
Zabiłaś mię, zwodnico! Nieba cię ukarzą!⁵⁵

⁵¹ Vgl. Rymkiewicz, J. M., Siwicka, D., et al.: Mickiewicz. Encyklopedia, Warszawa 2010, S. 122f.

⁵² Mickiewicz, A.: *Dziady*, in: Chmielowski, P.: *Poezye Adama Mickiewicza*, Band 3, Kraków 1910, S. 84.

⁵³ *Ibidem*, S. 59.

⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵ *Ibidem*, S. 84.

Maryla ist in der Beziehung mit Gustaw diejenige, die unehrlich ist und mit den Gefühlen des ihr verfallenen Mannes spielt: „Słyszałem od niej słówek piękno-brzmiących wiele“⁵⁶. Sie kann zwar schöne Reden halten, doch ihre Worte bleiben ohne persönlichen Beweis und somit bedeutungsloses Gerede, das nicht einmal sie selber ernst nehmen kann. Gustaws Gefühle und sein gebrochenes Herz scheinen ihr gleichgültig zu sein. Obwohl sie weiß, wie sehr sie ihn verletzt haben muss, scheint für sie die sofortige Rückkehr zu einem normalen Alltagsleben nicht das geringste Problem zu sein. Dieses Verhalten ist für Gustaw unerklärlich. In seinen Augen hat Maryla ein Herz aus Stein:

Ona żyje, ona chodzi;
Kilka drobnych łez wyleje;
Potem w niej czucie rdzewieje,
I została nakształt głązu.⁵⁷

Laut ihrem zutiefst verletzten Geliebten stellt sich Maryla gegen den göttlichen Plan, demzufolge sie füreinander vorherbestimmt sind. Trotz ihrer vielen Gemeinsamkeiten, wie ihren Lebenseinstellungen, ihren ähnlichen Persönlichkeiten und den gemeinsamen Vorlieben und Leidenschaften beendet sie die Beziehung und wählt einen anderen Mann zu ihrem Ehemann. Das Erkennen des wahren Gesichtes dieser Frau ist für Gustaw nicht einfach, denn ihr äußeres Erscheinungsbild gleicht dem eines Engels. Innerlich jedoch scheint sie eine leere und gemeine Frau, die eine unerschütterliche Seele hat, zu sein:

Kobieto! puchu marny! ty wietrzna istoto!
Postaci twojej zazdrozczą anieli,
A duszę gorszą masz, gorszą niżeli...
Przebóg! tak ciebie oślepiło złoto
I honorów świecąca bańka wewnątrz pusta!⁵⁸

So zählen für Maryla vor allem materielle Werte und das Ansehen in höheren gesellschaftlichen Kreisen. Gustaw scheint in ihr keine wahren Gefühle mehr erkennen zu können. Ihr Handeln mit Kalkül sowie ihre Gier zwingen sie, sich für eine „bessere Partie“ zu entscheiden. Denn auch die Liebe gilt für sie nur als verhandelbares Objekt.

In Mickiewiczs erster Version des oben zitierten Verses wurde Maryla ursprünglich noch strenger von Gustaw beurteilt: „Kobieto, boski diable, dziwaczna istoto!“⁵⁹ Diese Version hatte sie als körperlich göttlich präsentiert, doch seelisch dem bösestem Wesen überhaupt

⁵⁶ Mickiewicz, A.: Dziady, op. cit., S. 66.

⁵⁷ Ibidem, S. 64.

⁵⁸ Ibidem, S. 83.

⁵⁹ Mickiewicz, A., in: Jastrun, M.: Mickiewicz, Warszawa 1949, S.69.

gleichgestellt. Vielleicht hätte auch diese Beschreibung die Folgen, die Gustaw durch sie erleiden muss, besser erklärt.

Die Begegnung mit dieser Frau hinterlässt in der Psyche des Liebenden eine tiefe Wunde. Sein ganzes späteres Leben ist von der Trennung mit Maryla geprägt, denn er lebt praktisch durchgehend nur in einer Welt der Erinnerung an sie, begleitet von ständig abwechselnder Euphorie und Anschuldigungen für sein Unglück. In den Augen des enttäuschten Mannes soll Maryla für ihn nichts empfunden, sondern ihn nur zum Zeitvertreib benutzt haben. Somit skizziert hier der Dichter das Bild einer aus der Sicht des verletzten Liebhabers egoistischen Frau, einer Frau, die das Materielle über das Geistige stellt, wodurch eine Katastrophe für den romantischen Helden schon vorprogrammiert ist.

5.2 Wioletta - Kordian

In einem der bekanntesten Werke Juliusz Słowackis, dem 1834 erschienenen Drama *Kordian*, ist die negative Frauenfigur, die im Folgenden beschrieben wird, keine Hauptfigur. Sie taucht in nur einer Szene des zweiten Aktes auf und verschwindet danach wieder aus dem Werk.

Wioletta, eine schöne junge Italienerin, wird von dem Protagonisten Kordian, der ihrer Schönheit verfällt, in seiner Bewunderung mit erotischen Zügen ausgestattet:

Weź mię w twoje ramiona, rozkoszą odkwitnę.
Patrz na mnie! Twoje oczy jasne, skrzące, czarne,
Białka oczu jak perły śnieżysto błękitne.
[...]
Luba! gdy padasz omdłona,
Odpychając mię falą kołysaną łona,
Wtenczas gdy z rozkwitłego na pół ust koralu
Płomień z niewysłowionym wybłyska wyrazem...⁶⁰

Um Kordians Zweifel an ihrer Liebe zu ihm zu zerstreuen, versucht sie ihn mit der Behauptung: „Wszak lorda i Boga / Porzuciłam dla ciebie, czyż wątpisz, szalony?“⁶¹ zu überzeugen. Als Kordian das Herz einer Frau mit erstarrter Lava vergleicht, hält sie seinen Vorwurf für ungerechtfertigt, wobei sie die Anspielung auf ihren eigenen Charakter seitens ihres Liebhabers nicht erkennt, denn wie Piotr Chmielowski meint: „tak głębokie porównanie nie może wejść do płytkiej duszy Violetty“⁶². Nicht nur, dass sie die Unterstellung der Kaltherzigkeit von sich weist, bezeichnet sie sich selbst auch noch als treu. Doch diese

⁶⁰ Słowacki, J.: *Kordian*, in: Treugutt, S.: *Juliusz Słowacki Dramaty*. Warszawa 1955, S.56.

⁶¹ *Ibidem*.

⁶² Chmielowski, P.: *Kobiety Mickiewicza, Słowackiego i Krasińskiego*. Zarys Literacki, Kraków 1895, S. 162.

„Treue“, wie sich bald herausstellt, gilt nicht dem Liebhaber. Wioletta, über Kordian empört, hält ihm sein Bedauern, dass er für den ihr geschenkten Schmuck ein großes Opfer erbracht habe, vor. Kordians Versuch abermals an wahre Liebe zu glauben ist zum Scheitern verurteilt, denn Wioletta ist eine Frau, die das große Gefühl nicht wertschätzen kann, weil sie es schlichtweg nicht versteht.

Der zynische Charakter der jungen Italienerin wird deutlich erkennbar, als sie von Kordian erfährt, dass er sein ganzes Vermögen verloren hat. Ihre Reaktion auf diese für sie erschütternde Nachricht ist eine hektische Suche nach ihren von Kordian geschenkten Brillanten, in welcher sich auch ihre Gier nach materiellen Gütern äußert. Chmielowski weist darauf hin, dass Kordians Worte: „Dawałem ci brylanty, dziś sercem się dzielę.“⁶³ die eitle Frau dazu veranlassen, ihre „Maske“⁶⁴ abzulegen. Doch mit seinem Geständnis, ihren Schmuck verspielt zu haben, zeigt sie sich nach kurzem Aufschluchzen von ihrer emotionalsten Seite als regelrechte Furie. Wutentbrannt gibt sie ihrem Geliebten zu verstehen, er wäre für ihr Unglück verantwortlich:

Ach! ach! ja nieszczęśliwa, zabrał mi klejnoty!
[...]
Przegrałeś moje serce razem z klejnotami!!
Nędza! nędza mię czeka!...⁶⁵

Die ignorante Reaktion Kordians auf ihre Klagen und Drohungen sowie sein Wunsch aufzubrechen, steigern den Zorn der impulsive Frau noch weiter, bis sie dem jungen Mann einen Fluch nachwirft: „Jedź z diabłem!“⁶⁶.

Ihre Dreistigkeit scheint keine Grenzen zu kennen, denn als sie von Kordian noch einmal vor seiner Abreise auf die Probe gestellt wird, erweist sich ihre plötzliche Freundlichkeit als gespielt. Wie könnte sie auch bloß anders reagieren, wenn ihr von Kordian eine für sie finanziell so erfolgversprechende Vision präsentiert wird:

Droga moja nie nazbyt daleka,
Kości ma złote podkowy, tysiąc czątych wart;
Wygrałem je był wczoraj na ostatnią kartę,
Przed wierzylieli okiem w podkowach uniosę.
Przez noc całą galopem popędzę przez błonia,
Złotymi kopytami srebrną bijąc rosę.
Potem w najbliższym mieście każę rozkuć konia

⁶³ Słowacki, J.: Kordian, op. cit., S.58.

⁶⁴ Vgl. Chmielowski, P.: Kobiety Mickiewicza, op. cit., S. 162.

⁶⁵ Słowacki, J.: Kordian, op. cit., S.58.

⁶⁶ Ibidem.

I za cztery podkowy, uczt wyprawię cztery;
A potem, jako czynią modne bohaterzy,
W łeb sobie strzele...⁶⁷

Es sind die Perlen, die Brillanten und das Gold, die ihre Aufmerksamkeit auf sich ziehen. Somit ist sie bereit, für den materiellen Wohlstand nicht nur ihren Körper, aber auch ihre Seele zu verkaufen, oder andere in den Abgrund zu ziehen. Würden ihre unkontrollierten Flüche tatsächlich in Kraft treten, käme das Drama vermutlich schneller zu einem Ende. In ihrem Zorn wünscht die aggressive Frau dem Protagonisten den Tod:

Wężu Adamowy!
[...]
Niech ludzie z pistoletów kule ci wykradną!
Niechaj cię głód zabije, zapali pragnienie!...⁶⁸

Diese hasserfüllten Worte, die sie Kordian bei seiner Abreise nachwirft, zeigen sie von ihrer dunkelsten Seite. Auf diese Weise ist auch Chmielowskis Bewertung dieser bösen Frau gerechtfertigt:

Falsz moralny, obleczony cudną karnacją, zasługuje na bezwarunkową pogardę, cokolwiekby mówili płaczliwi zwolennicy bezgranicznej miłości, nie zważający na duchową stronę kobiety... Zwodnicze majaki życia ukazują się tylko wśród posuchy serca w tych głowach, które zamiast mózgu mają „piaszczyste płaszczyny...” Żegnaj, Violetto, i ukazuj się nam — jak najrzadziej...⁶⁹

5.3 Telimena – Pan Tadeusz

Das polnische Nationalepos *Pan Tadeusz* von Adam Mickiewicz, das 1834 in Paris veröffentlicht wurde, bietet eine weitere bedeutende Frauenfigur. In Mickiewiczs idealisierter Darstellung einer glücklichen Heimat erscheint Telimena als eine mit viel Ironie gezeichnete Frau.

Telimena, eine Verwandte des Richters Sopłcia, kommt aus Petersburg, wo sie zuvor gelebt hat, zurück. Die verwitwete Frau ist ständig auf der Suche nach einem Ehemann, der ihr ein gemütliches Leben in Wohlstand sichern soll. Als sie nach Soplicowo kommt, wird ihr die Obhut über Zosia, ein junges Fräulein, anvertraut.

Telimena ist für die damalige Zeit eine äußerst moderne Frau, die auf ihren Aufenthalt im Ausland besonders stolz ist, aus dem sie einige Andenken mitgebracht hat. Ihr Benehmen

⁶⁷ Słowacki, J.: Kordian, op. cit., S.58.

⁶⁸ Ibidem, S.59f.

⁶⁹ Chmielowski, P.: Kobiety Mickiewicza, op. cit., S. 162.

gleich dem einer mondänen Frau, auch lässt sie sich mit Vergnügen auf Diskussionen über Musik und Malerei ein.

Der Grund, weshalb sie Petersburg verlassen musste, waren die hohen Lebenserhaltungskosten in der Großstadt. Als Zosias Erzieherin kann sie sich zumindest vorübergehend eine stabile Zukunft erhoffen. Schon ab den ersten Tagen ihres Aufenthaltes versucht sie sich in der Gesellschaft bestmöglich zu positionieren. Eine gute Position könnte ihr selbstverständlich die Ehe mit einem wohlhabenden Adeligen bieten. Diese Überlegung bleibt vom Assessor nicht unbemerkt: „Assesor ją złośliwiej równał do samicy, / Która miejsca na gniazdo szuka w okolicy.”⁷⁰

Es gelingt ihr, Intrigen zu spinnen und andere zu manipulieren, um auf diese Weise ihre Ziele zu erreichen. So versucht sie schon beim ersten Frühstück den jungen Tadeusz zu verführen, obwohl sie weiß, dass dieser durch seinen Vater für Zosia vorgesehen ist. Ohne jegliche Skrupel überreicht sie dem jungen Mann ein Brieflein und den Schlüssel für ihr Zimmer. Sie scheint auch der Tatsache keine Bedeutung beizumessen, dass sie deutlich älter als Tadeusz ist. Begierig nach neuen Reizen möchte die reife Frau eine Affäre mit dem jungen Mann eingehen. Dafür nutzt sie ihr gutes Aussehen und ihre weibliche Attraktivität. Der unerfahrene Tadeusz bemerkt nicht, dass er von der gerissenen Frau manipuliert wird und lässt sich auf ihre Koketterie ein. In seiner Anwesenheit legt sie all ihre Zurückhaltung ab und möchte ihn mit ihrem Sex-Appeal, mit dem die junge Zosia aufgrund ihres Alters nicht konkurrieren kann, beeindrucken:

Kibić miała wysmukłą, kształtną, pierś powabną,
[...] w ręku kręciła wachlarz dla zabawki
[...]
Na pana Tadeusza wsparła się ramieniu.
Przeprosiwszy go grzecznie, na miejscu swem siadła
Pomiędzy nim i stryjem, ale nic nie jadła;
Tylko się wachlowała, to wachlarza trzonek
Kręciła, to kołnierzyk z brabanckich koronek
Poprawiała, to lekkim dotknięciem się ręki
Muskała włosów pukle i wstąg jasnych pęki.⁷¹

Mit Absicht möchte sie den Anschein eines jungen, unterhaltsamen Mädchens erwecken, das sich seiner Schönheit nicht bewusst ist. Ihr Benehmen ist gespielt, jeder ihrer Schritte ist genau durchdacht und soll den Eindruck machen, sie würde nur durch Zufall die

⁷⁰ Mickiewicz, A.: Pan Tadeusz czyli ostatni zajazd na Litwie. Historia Szlachecka z 1811-1812, Lwów 1882, S. 61.

⁷¹ Ibidem, S. 15f.

Aufmerksamkeit der Männer auf sich ziehen. Sie liebt es im Mittelpunkt zu stehen. In ihrer Eitelkeit und ihrem Hochmut erwartet sie sich, ständig mit Komplimenten und Geschenken bedacht zu werden. Sie weiß genau, was sie will, doch ändert sie ihr Ziel nach Lust und Laune. Auf diese Art behandelt sie auch die Männer, denen sie begegnet:

Zmierzyła jego postać kształtną i wysoką,
Jego ramiona silne, jego pierś szeroką
I w twarz spojrzała, z której wytryskał rumieniec,...⁷²

Telimena achtet weder auf die Gefühle der Männer noch auf die des ihr anvertrauten jungen Mädchens. So hindert sie nichts daran, Zosias Platz einzunehmen und diese selbst mit einem Grafen zu verheiraten. Ihre Intrigen führen sogar so weit, dass Tadeusz den Grafen zu einem Duell herausfordert. Doch das ist nicht die einzige Situation, in der sie für eine angespannte Stimmung und für Streit sorgt. Trotz ihrer Vermutungen über die wachsende Liebe des jungen Mannes zu Zosia, fühlt sie sich berechtigt, ihn zu belehren und sein kühler werdendes Verhalten ihr gegenüber zu verurteilen. Sie macht ihm Vorwürfe und möchte ihn geradezu zwingen, ihr Ehemann zu werden. Aus Wut nennt sie ihn einen Lügner, obwohl er ihr niemals große Versprechungen gemacht hat. Sie übt auf ihn Druck aus, ohne seine Gefühle und Pläne zu beachten. Für Telimena zählen nur ihre eigenen Wünsche, auch bemüht sie sich nicht Zosia eine Mutter zu sein, sondern konkurriert mit ihr.

Als sich ihre Intrigen als wirkungslos erweisen und Tadeusz und der Graf entgegen ihren Plänen sich wieder einigen können, ändert sie schnell ihre Absichten und willigt ein, den Grafen zu heiraten. In ihren Lebensentscheidungen lässt sie sich nicht von Liebe leiten, sondern von materiellem Wohlstand und gesellschaftlicher Position. Den allergrößten Wert haben für sie Reichtum und Luxus. Somit präsentiert sie sich selbst beinahe wie ein Luxusgut, das man um einen großen Preis kaufen kann.

Als Schlüsselszene für die Beschreibung ihrer Person lässt sich eine Szene kurz vor Telimenas Vermählung mit dem Sekretär nennen, den sie zu aller Letzt als passendste Option für sich auserwählt hat. Noch bevor die Feierlichkeit beginnen kann, taucht der von ihr betrogene Graf auf und wirft ihr Untreue vor:

O, niewierna istoto, o duszo zmiennicza!
I nie skryjesz ze wstydu pod ziemię oblicza?
Takeś twojej tak świeżej niepomna przysięgi?
[...]

⁷² Mickiewicz, A.: Pan Tadeusz czyli ostatni zajazd na Litwie, op. cit., S.18.

O, kobieto, dla mnie niepojęta!
Dawniej w uczuciach twoich byłaś poetyczną,
A teraz mi się zdajesz całkiem prozaiczną!⁷³

Sie ist nicht einmal am Tag ihrer Hochzeit dazu bereit, sich ein ertragreiches Geschäft, das sie mit ihrer Heirat machen kann, entgehen zu lassen. So versichert sie ihre Bereitschaft, von der Ehe mit dem Sekretär zugunsten des Grafen abzutreten.

In Bezug auf den romantischen Protagonisten, beurteilt Jarosław Ławski Telimenas Figur auf folgende Weise:

Telimena ma wszystko to, czego szuka w niej Mickiewiczowski mężczyzna; i okazuje się tym wszystkim, czego on nie chce, nie akceptuje, gdy otrzeźwieje z miłosnego zadurzenia.⁷⁴

Ławski sieht in ihr das Gegenstück zur marienhaften, gutherzigen Zosia.⁷⁵ Für die in Armut lebenden Menschen kennt Telimena keine Gnade, so ist ihr sogar das Wohlbefinden ihres Hundes bei weitem wichtiger, als das eines armseligen Beamten, der in ihrer Nähe wohnt und für den sie kein Mitleid, sondern nur Verachtung empfindet.

Ähnlich wie Mickiewiczs Maryla, verdreht sie dem jungen Protagonisten den Kopf. Im Gegensatz zu Marylas Geliebten, der Selbstmord begeht, wird Tadeusz' Selbstmordversuch ironisiert: „on w głowy szalonym zawrocie, / Czuł niewymowny pociąg utopić się w błocie“⁷⁶.

Telimena ist eine unbeständige Frau, die ihre Männer nach finanziellen Möglichkeiten und ihrem gesellschaftlichen Status aussucht. Um weiterhin bequem leben zu können, versucht sie mit ihrer Weiblichkeit ein Geschäft nach dem Auktionsprinzip zu machen. Außer materiellen und körperlichen Bedürfnissen scheint diese Frau keine anderen Wünsche zu haben.

Besonders streng wird die Figur von Hugon Zathay bewertet, der in ihr, bis auf ihre Bildung kaum etwas Positives sieht⁷⁷: „Stara grzesznica, zalotna, zepsuta, ani jest dobrą kobietą, ani Polką.“⁷⁸ Hiermit scheint Hugon all ihre negativen Eigenschaften auch auf ihre Fremdheit zurückzuführen. Sie ist böse, weil ihr das Fremde mehr am Herzen liegt, als das Heimische, als das Polnische.

⁷³ Mickiewicz, A.: Pan Tadeusz czyli ostatni zajazd na Litwie, op. cit., S. 270.

⁷⁴ Ławski, J., op. cit., S. 335.

⁷⁵ Vgl. Ibidem, S. 336.

⁷⁶ Mickiewicz, A.: Pan Tadeusz czyli ostatni zajazd na Litwie, op. cit., S. 180.

⁷⁷ Vgl. Zathay, H.: Uwagi nad Panem Tadeuszem Adama Mickiewicza, Poznań 1872, S.75.

⁷⁸ Ibidem.

5.4 Und deine Seele übler als...⁷⁹

Die Gruppe der Herzensbrecherinnen ließe sich noch erweitern, sei es durch Mickiewicz's Maryla aus der Ballade *To lubię*⁸⁰, durch die *Danaiden*⁸¹ aus seinen Odessa-Sonetten oder durch die untreue Braut aus Roman Zmorski's Ballade *Niewierna*⁸² und durch Laura, Kordians erste Liebe. Maryla, Wioletta und Telimena sind kontroverse Frauenfiguren. Sie sind berechnende Materialistinnen, für welche „Treue“ ein Fremdwort ist. Nicht nur Mickiewicz's Vorwurf: „A duszę gorszą masz, gorszą niżeli! / [...] tak ciebie oślepiło złoto!“⁸³, sondern auch sein Fluch: „Niech, czego dotkniesz, przeleje się w złoto / [...] Całuj, ściskaj zimne złoto!“⁸⁴ lastet auf ihnen.

Dieser Frauentyp steht im Konflikt mit dem romantischen Helden, er beeinflusst ihn und stellt für ihn eine Gefahr dar. Das Unglück und der Schmerz des Protagonisten sind jeweils Resultate der erfolglosen Beziehungen, die aufgrund der Gefühlskälte der weiblichen Figuren kein glückliches Ende nehmen können. Eine Beziehung zu einer solchen Frau muss schlichtweg für den Protagonisten (wenn nicht parodiert oder ironisiert) fatale Folgen haben. Demnach ist ihre Anwesenheit für das romantische Werk eine gewisse Notwendigkeit.

Als Objekt der Begierde stellen diese Frauen ein Pendant zum Marienideal dar. Ihre Anziehungskraft ist eine rein sinnlich-erotische, die dem romantischen Helden zum Verhängnis werden kann.

Die emanzipierten Salondamen und modebewussten Koketten sind ununterbrochen auf der Suche nach ihrer Beute. Hin und wieder machen sie bei einem romantischen Helden, den sie zu verführen suchen, Halt. Danach ziehen sie allerdings weiter, um ihr erwünschtes Ziel, einen besseren Status durch eine profitable Ehe, zu erreichen. Ihr Wunschpartner ist kein Gustaw oder Kordian. Ihrem Ideal entspricht viel eher der Graf aus *Pan Tadeusz*.

Ihre vorübergehenden Liebhaber stürzen sie durch unscheinbare Sünden ins Verderben oder provozieren in ihnen Selbstmordgedanken, wenn auch (wie in der späteren Phase der Romantik) nur ironisch. Eine solche Charakteristik macht sie in gewisser Hinsicht zu Femmes fatales.

⁷⁹ Übersetzung von der Autorin, Mickiewicz, A.: *Dziady*, op. cit., S. 83.

⁸⁰ Vgl. Mickiewicz, A.: *To lubię*, in: Biegeleisen, H.: *Dzieła Adama Mickiewicza*, Band 1, Lwów 1893, S. 54ff.

⁸¹ Vgl. Mickiewicz, A.: *Danaidy*, in: Biegeleisen, H., op. cit., S. 152.

⁸² Zmorski, R.: *Dziwy*, in: *Poezye Romana Zmorskiego*, Band 1, Warszawa 1843, S. 15-23.

⁸³ Mickiewicz, A.: *Dziady*, op. cit., S. 83.

⁸⁴ *Ibidem*.

6 Die Gattenmörderinnen

6.1 Pani - Lilie

Die aus Adam Mickiewiczs Poesieband *Ballady i Romanse* (1822) stammende Ballade *Lilie / Ballada z pieśni gminnej*, welche auf einem Volkslied⁸⁵ basiert, erzählt von einer untreuen Ehefrau, die ihren aus dem Krieg unter König Bolesław zurückgekehrten Gatten ermordet. Seine Leiche verscharrt sie in einem nah gelegenen Hain und sät Lilien auf seinem Grab. Danach dreht sich die Handlung vor allem ums Verbergen des Verbrechens.

Bereits kurz nach der Bluttat wird der reuelose Charakter der jungen Frau erkennbar. Nach ihrem Mordgeständnis bittet sie einen Einsiedler um Rat und versucht ihre Tat zu rechtfertigen:

Mąż z królem Bolesławem
Poszedł na Kijowiany.
Lato za latem bieży,
Niemasz go z bojowiska;
Ja młoda śród młodzieży,
A droga cnoty śliska!
Nie dochowałam wiary,...⁸⁶

Diese Rechtfertigung birgt in sich zugleich ein Geständnis ihres ersten Vergehens, dessen sie sich schuldig gemacht hat und aus dem die grausame Tat erwachsen ist. Die Konsequenzen für die Untreue gegenüber ihrem abwesenden Ehemann sind ihr wohlbekannt: „Król srogie głosi kary“.⁸⁷ Es ist vor allem die Furcht vor der Strafe, die als Motor für ihr Handeln begriffen werden kann. Um der Strafe zu entinnen, ist sie bereit, jegliche Buße zu tun und bittet hierzu den Einsiedler um Rat:

Jakie mówić pacierze,
Gdzie mam iść na odpusty.
Ach, pójdę aż do piekła,
Zniosę bicze, pochodnie,
Byleby moję zbrodnię
Wieczysta noc powlekła...⁸⁸

Doch als der Einsiedler mit Enttäuschung feststellen muss, dass ihr Verlangen nach Buße nicht einem Reuegefühl entstammt, sondern nur ein Ergebnis ihrer Furcht vor Strafe ist, schickt er sie fort mit den beruhigenden Worten: „Rzuć bojaźń, rozjaśń lica, / Wieczna twa

⁸⁵ Vgl. Kolberg, O.: *Pieśni Ludu Polskiego*, Band 1, Warszawa 1857, S. 13-26.

⁸⁶ Mickiewicz, A.: *Lilie*, in: Biegeleisen, H.: *Dzieła Adama Mickiewicza*, Band 1, Lwów 1893, S. 73.

⁸⁷ *Ibidem*.

⁸⁸ *Ibidem*.

tajemnica.“⁸⁹ Die innere Ruhe, welche die Frau durch das Gespräch erlangt, ist danach nur von kurzer Dauer.

Stanisław Zdziarski weist darauf hin, dass die Ehefrau ab dem ersten Augenblick nach dem blutigen Mord an ihrem unschuldigen Gatten, von jener uralten und unabwendbaren „Nemesis“ verfolgt wird.⁹⁰ Er bemerkt, dass in den Augen der Mörderin nun alles verändert erscheint.⁹¹ Jedes Geräusch ängstigt sie, alles ist dunkel und düster, wie die finstere Nacht. Ständige Furcht drückt sich auch in ihrem äußerlichen Erscheinungsbild aus:

Pani naksztalt upiora
[...] ssiniałe usta,
Oczy przewraca w słup,
Drżąca, zbladła jak chusta...⁹²

Ihr Gewissen, welches sie ihre Sünde nicht vergessen lässt, versetzt sie in eine gedrückte Stimmung und zerstört all ihre Lebensfreude. Auch ihre Wahrnehmung, die sich dadurch verändert, raubt ihr den Schlaf und zeichnet vor ihren Augen phantastische Bilder furchterregender Gestalten, die zu ständigen Begleitern werden:

Bo często w nocnej porze
Coś stuka się na dworze,
Coś chodzi po świetlicy.⁹³

Auf Schritt und Tritt wird sie von Traumbildern verfolgt, die sich mit der Zeit noch häufen und immer intensiver werden. Doch ihre größte Furcht gilt der Erscheinung ihres ermordeten Ehemannes, von welcher sie sich nicht befreien kann und in der er sie als Rächer in ihren Alpträumen aufsucht:

Ściga mnie nocna mara,
Zaledwie przymknę oczy,
Traf, traf, klamka odskoczy;
Budzę się, widzę, słyszę,
Jak idzie i jak dysze,
Jak dysze i jak tupa,
Ach, widzę, słyszę trupa!
Skrzyp, skrzyp, i już nad łóżem
Skrwawionym sięga nożem,
I iskry z gęby sypie...⁹⁴

⁸⁹ Mickiewicz, A.: Lilie, op. cit., S. 74.

⁹⁰ Vgl. Zdziarski, S.: Pierwiastek ludowy w poezji polskiej XIX wieku. Studja porównawczo-literackie, Warszawa 1901, S. 41.

⁹¹ Vgl. Ibidem.

⁹² Mickiewicz, A.: Lilie, op. cit., S. 72.

⁹³ Ibidem, S. 74.

Zdziarski stellt fest, dass diese Qualen, die sie erleidet, ein Teil ihrer wohlverdienten Strafe sind.⁹⁵ Anders als im Volkslied, in welchem der ermordete Mann von seinen Brüdern auf brutale Weise gerächt wird, stellt Mickiewicz in seiner Ballade die Bestrafung der Verbrecherin milder dar. Zdziarski meint dazu, dass der Dichter lieber zuvor die Seele der Gattenmörderin präsentiert, um die Strafe durch die Dämpfung ihrer Geistesgegenwart, welche durch die Angst vor den Konsequenzen verursacht wird, zu verdoppeln.⁹⁶

Czesław Zgorzelski, der behauptet, dass die Ballade aus der Sicht eines strengen, aber nur scheinbar gleichgültigen Berichterstatters präsentiert wird,⁹⁷ bemerkt einen Zuwachs der Schuld der Ehefrau zu einem gewaltigen Ausmaß⁹⁸: „Zbrodnia to niesłychana“⁹⁹. Für den Erzähler bleibe sie nicht nur eine Verräterin, sondern vor allem auch eine grausame Frau: „Męża zbójczyni żona“¹⁰⁰. Das Verbrechen, das sie mit vollem Bewusstsein begeht, sei ein vorsätzlicher Mord, der durch seine Absicht noch viel strenger bewertet werden müsse.

Ihre egoistische Haltung lässt die Frau auch ihre Kinder, denen sie den Vater nimmt, vergessen. Auf die Frage der Kinder nach dem Vater ist sie nicht vorbereitet: "Nieboszczyk? co? wasz tato?"¹⁰¹ und sucht nach verschiedenen Ausreden. Auch die erste Begegnung mit den Brüdern des Gatten beginnt sie mit ihren Lügen und vorgetäuschter Sehnsucht nach dem abwesenden Ehemann. So nutzt sie ihre Manipulationskünste und den jugendlichen Charme als gute Hauswirtin, um ihre eigennützigen Ziele zu erreichen.

Zgorzelski weist darauf hin, dass ihre Schuld durch eine weitere Verletzung der ehelichen Treue zunimmt, weil sie trotz des vor kurzem begangenen Mordes die Brüder ihres Gatten, welche zu dessen Rächern werden sollten, zu Konkurrenten um ihre Hand macht.¹⁰² Somit ist ihr erster Bruch des Eheversprechens der Auslöser einer Unglückslawine, die alle beteiligten Hauptfiguren ins Verderben stößt.

In seinem Vorwort zur Anthologie *Pani Pana zabiła* nennt Kazimierz Wyka drei Bausteine, die das Schema der Volkslieder mit dem Gattenmord als Hauptmotiv bilden: Verbrechen – Ermittlungen – Strafe.¹⁰³ Dabei weist er auf das Ersetzen des Elementes der Ermittlung durch das Element eines Konfliktes zwischen dem Liebes- oder

⁹⁴ Mickiewicz, A.: *Lilie*, op. cit., S. 78.

⁹⁵ Vgl. Zdziarski, S.: *Pierwiastek ludowy w poezji polskiej XIX wieku*, op. cit., S. 41f.

⁹⁶ Vgl. *Ibidem*, S. 41.

⁹⁷ Vgl. Zgorzelski, Cz.: *O sztuce poetyckiej Mickiewicza. Próby zbliżeń i uogólnień*, Warszawa 1976, S.79.

⁹⁸ Vgl. *Ibidem*, S.200.

⁹⁹ Mickiewicz, A.: *Lilie*, op. cit., S. 72.

¹⁰⁰ *Ibidem*.

¹⁰¹ *Ibidem*, S. 74.

¹⁰² Vgl. Zgorzelski, Cz.: *O sztuce poetyckiej Mickiewicza*, op. cit., S.200.

¹⁰³ Vgl. Wyka, K.: *Pani pana zabiła*. Warszawa 1974, S.7f.

Leidenschaftsgefühl und der Moral in Mickiewiczs *Lilie* hin.¹⁰⁴ Dieser Konflikt beginnt mit der Ankunft der Brüder des ermordeten Mannes am Hof ihrer jungen Schwägerin, die auf die Frage nach dem Gatten erzählt, dieser wäre im Krieg gefallen. Die Brüder beruhigen sie jedoch und versichern ihr, dass ihr Gatte lebt. Da die Zeit vergeht und der Ehemann nicht zurückkehrt, vergessen ihn die Brüder und gewöhnen sich an das bequeme Leben an der Seite der jungen Hausfrau. Doch in dieser Dreiecksbeziehung sehen die Männer keine Zukunft und erwarten sich eine Entscheidung von Seiten ihrer Schwägerin. Daraufhin bittet die Frau abermals den Einsiedler um einen Rat, der ihr die schwere Entscheidung abnehmen soll.

An dieser Stelle gibt sich ein weiteres Mal ihr dunkler Charakter zu erkennen. Auch die zweite Chance zur Reue nutzt sie nicht. Der Einsiedler erklärt ihr, dass kein Verbrechen ohne Strafe bleiben könne, doch für ehrliche Reue lasse Gott sogar die Bitten eines Verbrechers nicht unerhört bleiben. Hier gäbe es für die Frau also noch ein letztes Zurück, doch auf den Vorschlag des Einsiedlers, ihren bereits vor einem Jahr ermordeten Mann auferstehen zu lassen, reagiert sie mit Empörung. Mit der Bitte, „Nie, nie wskrzeszaj mój ojczy!“¹⁰⁵ lehnt sie das Angebot des Einsiedlers unwiderruflich ab und entscheidet sich somit bewusst noch einmal für den Tod ihres Gatten.

Henryk Biegeleisen sieht in ihren Empfindungen, die von der Angst und Resignation zu einer kurzlebigen Euphorie um ihr neues Glück wechseln, eine Naivität und Leichtsinnigkeit, die er mit denen eines Kindes vergleicht.¹⁰⁶ Czesław Zgorzelski hingegen bewertet den in der Ballade präsentierten Charakter der Frau in Bezug auf das begangene Verbrechen deutlich strenger:

Są tu nie tylko fatalne, nieodwracalne konsekwencje zbrodni, ale jest także próbą zatwardziałości grzesznika, sondowanie, jak daleko sięga jego zła wola, chłód serca, egoizm motywów, obojętność na głos przestrogi, odzywający się raz po raz w sumieniu.¹⁰⁷

Diese Hartherzigkeit der Protagonistin scheint bereits in der ersten Strophe der Ballade durchzudringen. Schon als sie beim heimlichen Begräbnis des Gatten, wo für gewöhnlich eine Trauerstimmung den Menschen zur Reflexion bewegt, Lilien auf das Grab sät, singt sie dabei unbekümmert das Lied "Rośnij kwiecie wysoko, / Jak pan leży głęboko;"¹⁰⁸. Diese Lilien, die hier nicht nur die Unschuld des Ermordeten symbolisieren, dienen sowohl zur Tarnung des

¹⁰⁴ Vgl. Wyka, K., op. cit., S. 8.

¹⁰⁵ Mickiewicz, A.: *Lilie*, op. cit., S. 79.

¹⁰⁶ Vgl. Biegeleisen, H.: *Motywy ludowe w balladzie A. Mickiewicza „Lilie.”*, in: *Wisła. Miesięcznik geograficzno-etnograficzny*, Band 5, Warszawa 1891, H. 1, S. 85.

¹⁰⁷ Zgorzelski, Cz.: *O sztuce poetyckiej Mickiewicza*, op. cit., S. 200f.

¹⁰⁸ Mickiewicz, A.: *Lilie*, op. cit., S. 72.

Grabes als auch zum Binden eines Hochzeitskranzes und bringen somit Hoffnung auf eine baldige Vermählung.¹⁰⁹

Schon bald bietet sich die Gelegenheit zu einer Heirat und als beide Brüder um die Hand der Schwägerin anhalten, soll ein Wettstreit, der die Gottesvorsehung entscheiden lässt, das Problem lösen. Ihr neuer Ehemann soll derjenige werden, dessen geflochtener Blumenkranz ihr besser gefällt. Somit wird die Kirche, in der die von der Frau herbeigeführte Hochzeit stattfinden soll, zum Ort eines öffentlich ausgetragenen Streites der beiden Brüder, die auf die Frage nach dem Besitzer eines der beiden Lilienkränze diesen als ihren eigenen identifizieren. Die sich einst liebenden Brüder und treuen Geschwister des Ermordeten werden plötzlich, wie Ireneusz Opacki anmerkt, zu Feinden, die im Hass gegeneinander sogar zum Brudermord bereit sind.¹¹⁰

Alle ihre Vergehen, alle Taten und jegliches Unheil bringendes Benehmen müssen bestraft werden. Zgorzelski spricht in diesem Zusammenhang vom Sammeln des Beweismaterials¹¹¹ für das zu erwartende Urteil:

Tu właśnie zbieramy materiał dowodowy do wyroku, który nastąpi w finale, i stąd wyrasta poczucie słuszności i nieuniknionej konieczności kary, jaka spotyka w końcu winowajczynię. Ale nie my wydajemy ów wyrok, a kara nie przychodzi tu [...] z zewnątrz i mechanicznie. Jest w niej coś znacznie więcej niż zemsta zdradzonego męża, więcej nawet niż wyrok sprawiedliwości Bożej. Tu karę przywołuje winowajczyni sama...¹¹²

Ohne es zu wissen, ruft sie mit der Frage nach dem Eigentümer des Kranzes den Geist ihres Gatten, auf dessen Grab die Lilien gewachsen sind, herbei. Dieser holt sich, was ihm gehört und bestraft die untreue Ehefrau sowie die ihr verfallenen Brüder.

Anders als im Volkslied, wo die Gattenmörderin durch die Hand der Brüder bestraft wird, lässt Mickiewicz den Vollzug der Strafe durch eine übernatürliche Gewalt herbeiführen. Dieses tragische Ende hat die negative Heldin bereits beim Besuch des Einsiedler vorgeahnt: „Lecz ach! nie dla mnie szczęście! / [...] Boża nade mną kara”.¹¹³

In Mickiewicz's Text ist das Bild der Protagonistin im Vergleich zu der Hauptfigur des Volksliedes auf der psychologischen Ebene um ein Vielfaches vertieft worden. Der Leser

¹⁰⁹ Vgl. Biegeleisen, H., op. cit., S. 84ff.

¹¹⁰ Vgl. Opacki, I.: „W środku niebokręga”. Poezja romantycznych przełomów, Katowice 1995, S. 29.

¹¹¹ Vgl. Zgorzelski, Cz.: O sztuce poetyckiej Mickiewicza, op. cit., S. 201.

¹¹² Ibidem.

¹¹³ Mickiewicz, A.: Lilie, op. cit., S. 78.

begegnet hier einer Frauenfigur, die nicht nur von dem ihr zum Opfer gefallenem Ehemann als „Zła żono“¹¹⁴, bezeichnet wird, aber auch tatsächlich für viel Unheil verantwortlich ist.

Eine eindringliche Beschreibung dieses Charakters liefert Czesław Zgorzelski:

...to typ zbrodniarki, która nie rozumie głosu sumienia; to typ krańcowo odmienny od szablonu cnotliwych, sentymentalnych heroin z dum i powieści rycerskich; to typ namiętnej, lekkomyślnej kobiety, która stara się ten głos zagłuszyć i za cenę wieczności prowadzi targ o powodzenie swych doczesnych zamiarów. Zaślepiąca, nie widzi, że traci w ten sposób jedyny środek ratunku, i głucha na wyrzuty sumienia, niepomna przestróg pustelnika, brnie w grzechu coraz dalej...¹¹⁵

Nach einer solchen Charakterisierung, gehört die Protagonistin von *Lilie* ohne Zweifel zu den bösen Frauen.

6.2 Pani – Ballada / Historia o pani co pana zabiła

Derselben Quelle wie *Lilije* entspringt die Ballade *Historia o pani, co pana zabiła, ofiarowana Kazimierzowi Władysławowi Wójcickiemu*, die im Jahr 1869 Teofil Lenartowicz schrieb. Auch hier ist die Frau eine Gattenmörderin. Sie bringt ihren Ehemann um und verscharrt diesen „Z miłym gachem we zgodzie“¹¹⁶ im Garten. Die Spuren verwischt sie, indem sie Lilien und Rauten darüber sät. Unerwartet bekommt sie Besuch von den Brüdern des Ermordeten, die während des Aufenthalts am Hof der Schwägerin von dem Mord erfahren und die böse Ehefrau bestrafen.

Lenartowicz bleibt mit seiner Verarbeitung des Themas viel näher am Volkslied als Mickiewicz mit seiner Ballade *Lilie*. Ohne ein einziges Mal so stark wie Mickiewicz mit seinem phantastischen Abschluss von der Quelle abzuweichen, führt auch Lenartowicz neue Elemente ein. Im Gegensatz zu Mickiewicz wird allerdings von Lenartowicz die Psyche der Mörderin weniger ausführlich gezeigt.

Die Gattenmörderin ist, wie sich durch die Beschreibung ihrer wertvollen Kleidung vor allem gegen Ende des Werkes zeigt, eine wohlhabende Frau. Ihren Gutshof und den übrigen Besitz hat sie jedoch nicht sich selbst, sondern ihrem Mann, der wahrscheinlich aus einer adeligen Familie stammt, zu verdanken. Außer teurem Gewand, „kołpak złocisty [...] futra [...] złoty pas“¹¹⁷ und Schmuck, „manele [...] złoty pierścieniec“¹¹⁸, die von ihrem Wohlstand zeugen, soll ihr der junge Ehemann für ihre Mütze eine wertvolle Reiherfeder geschenkt

¹¹⁴ Mickiewicz, A.: *Lilie*, op. cit., S. 82.

¹¹⁵ Zgorzelski, Cz.: *O sztuce poetyckiej Mickiewicza*, op. cit., S. 201.

¹¹⁶ Lenartowicz, T.: *Historia o Pani co Pana zabiła*, in: *Biblioteka Warszawska*, Band 4, Warszawa 1869, S. 50.

¹¹⁷ *Ibidem*, S. 55.

¹¹⁸ *Ibidem*.

haben. Somit liegt bei ihr als Motiv für das Verbrechen weder der Wunsch nach einer besseren Partie noch die ein Mangel an Liebe seitens des Gatten vor:

Cóż po czaplim, po piórze;
Czapkę zabił dla ciebie,
Gdy leciała we chmurze,
Siwym ranem po niebie.¹¹⁹

Solchen Liebesbeweisen scheint die Frau keine Bedeutung zuzuschreiben. Ihre Liebe gilt einem anderen, der beim Verscharren der Leiche nach dem Mord an ihrem Gatten zumindest als Mitwisser, wenn nicht sogar als Mittäter dabei ist:

Stała nam się nowina;
Pani Pana zabiła.
Z miłym gachem we zgodzie
Chowała go w ogrodzie,¹²⁰
[...]
Zabiła go w noc ciemną,
Chowała go podemną.¹²¹

In dieser ersten Strophe wird auch schon das Mordmotiv angedeutet. Genau wie im Volkslied¹²² und in *Lilie* gilt die Untreue als Auslöser für alles weitere Übel. Die ohne Skrupel begangene Tat scheint die Frau nicht weiter zu bewegen. Ihre größte Sorge ist, sie könnte durch eine Nachlässigkeit beim Spurenverwischen ihren Ruf ruinieren:

Okryj lilio te ślady,
Lilio, rutko nadobna,
Niech nie myślą sąsiady,
Że ja na to sposobna.¹²³

Stanisław Zdziarski weist darauf hin, dass die Natur, die Lernartowicz in seine Werke mit einbezieht, gemäß dem Volksglauben in untrennbarer Verbundenheit mit dem Menschen bleibt.¹²⁴ So darf auch die Darstellung der Protagonistin nicht ohne diesen Zusammenhang betrachtet werden. Michał Zięba zitiert hierzu eine Textstelle der Ballade, die die Stimmung eines zeitweiligen Gefühls von Sicherheit und einer trügerischen Ruhe der Frau nach dem

¹¹⁹ Lenartowicz, T., op. cit., S. 55.

¹²⁰ Ibidem, S. 50.

¹²¹ Ibidem, S. 54.

¹²² Vgl. Kolberg, O., op. cit.S. 13-26.

¹²³ Lenartowicz, T., op. cit., S. 50.

¹²⁴ Vgl. Zdziarski, S.: Pierwiastek ludowy w poezji polskiej XIX wieku, op. cit., S. 428.

begangenen Mord wiedergibt. Laut Zięba wird diese Stimmung durch die Blumen und den Regen, die dazu beitragen die Spuren zu verwischen, hervorgerufen.¹²⁵

Przyjdzie deszczyk we wiośnie,
Drobna rutka porośnie;
Przyjdzie rosa, posieje,
Biała lilia bieleje.¹²⁶

Diese idyllische Ruhe wird aber kurz darauf zerstört, als die „zła żona“¹²⁷ alle Diener vom Hof vertreibt und nur ein Blinder und ein Stummer, von denen sie mit Sicherheit weiß, dass sie ihr Geheimnis nicht aufdecken können, bleiben dürfen. Mit dem Davonjagen der Diener übernimmt sie ausdrücklich die Alleinherrschaft am Hof:

Rozpędziła zła żona,
Wszystkie sługi od domu;
„Fora! sługi, hej! fora,
Nie bywać tu nikomu.”
Ile było godnych sług,
Opuściło pański próg.¹²⁸

Diese Szene ist, wie Stanisław Zdziarski bemerkt¹²⁹, eine Erweiterung Lenartowiczs, da sie in keiner Variante des Volksliedes¹³⁰ vorkommt. Zdziarski nennt auch noch weitere Unterschiede, um welche Lenartowicz seine Ballade ausbaut. Einer davon ist der Anlass für den Besuch der Brüder, die im Vergleich zum Volkslied, ähnlich wie bei Mickiewicz, zuvor nicht wissen, dass ihre Schwägerin ihre Schuld am Tod des Gatten trägt und nur aus persönlichem Interesse den Besuch abstatten.¹³¹ Ihre Hoffnungen auf eine Heiratsvermittlung seitens des Ermordeten lösen sich bald in Nichts auf.

Eine weitere Neuerung besteht in der detaillierten Beschreibung der vier aus den Kämpfen mit den Türken zurückkehrenden Brüder. Durch die ausführliche Darstellung der sie schmückenden Gegenstände sowie ihrer reichen Beute zeigt der Autor eine gewisse Dominanz der Männer. Da sie jedoch bei ihrer Ankunft von der Untat nichts wissen, wird die Schwägerin freundlich behandelt.

¹²⁵ Vgl. Zięba, M.: Paralelizmy ludowe w poezji Teofila Lenartowicza, in: Ruch literacki. Dwumiesięcznik, Band 19, Kraków 1978, H. 1, S.24.

¹²⁶ Lenartowicz, T., op. cit., S. 50.

¹²⁷ Ibidem, S. 51.

¹²⁸ Ibidem.

¹²⁹ Vgl. Zdziarski, S.: Pierwiastek ludowy w poezji polskiej XIX wieku, op. cit., S. 441.

¹³⁰ Vgl. Kolberg, O., op. cit., S. 13-26.

¹³¹ Vgl. Zdziarski, S.: Pierwiastek ludowy w poezji polskiej XIX wieku, op. cit., S. 441.

Im Gegensatz zur jungen Hauswirtin in Mickiewiczs *Lilie*, die als Hausfrau positiv präsentiert wird, ist Lenartowiczs Darstellung negativ. Nicht nur die Langeweile, von der die Männer schon bald nach Beginn ihres Aufenthaltes im Hause der Schwägerin heimgesucht werden, sondern auch der schlechte Zustand des leeren Hofes und die Reaktion der Brüder darauf machen dies besonders deutlich:

Zajechali przed wroty,
Chwast się wieszca na płoty;
Chwycili się za głowy,
Czy to dworzec bratowej?...¹³²

Schon die erste Begegnung der Frau mit den Brüdern des Gatten basiert wie auch bei Mickiewicz auf Lügen. Um die Abwesenheit des Ermordeten zu erklären, erzählt sie den Männern, ihr Bruder wäre vom König persönlich auf Jagd geschickt worden, hier allerdings mit dem Unterschied zu *Lilie*, dass die Handlung nicht unter Bolesław des Kühnen, worauf Kazimierz Wyka hinweist, sondern vermutlich im 17. Jahrhundert angesetzt ist.¹³³

In ihrem vorgetäuschten Kummer, mit dem sie bei den Brüdern Mitleid zu erwecken versucht, erscheint abermals die Sorge um das Gerede der Menschen und ihren Ruf.

K'temu ja tu pół wdowa,
Ani wyrzeć w przedsiemie,
Ni ja panna, ni wdowa;
Jeno ludzka obmowa.¹³⁴

Diese Klage soll die Wachsamkeit der Männer betäuben. Doch trotz all ihrer Bemühungen wird schon bald ihre blutige Tat aufgedeckt. Es sind die im Garten auf dem Grab des Ermordeten wachsenden Lilien, die eines Nachts als Zeugen über den von vor einem Jahr begangenen Mord der Frau an ihrem Ehegatten, berichten.

Kazimierz Wyka weist darauf hin, dass in Mickiewiczs *Lilie* die Blumen nur indirekt der Aufdeckung des Verbrechens dienen, hingegen werden die Lilien bei Lenartowicz zu direkten Übermittlern der schrecklichen Nachricht, wodurch sie zu einem Ko-Erzähler der Ballade werden.¹³⁵ Ähnlich wie die aus einer Weide geschnitzte Pfeife¹³⁶, welche als Zeuge des Verbrechens den Mörder verrät, sind hier die Blumen der Auslöser für den Kampf der Gerechtigkeit.

¹³² Lenartowicz, T., op. cit., S. 52.

¹³³ Vgl. Wyka, K., op. cit., S. 9.

¹³⁴ Lenartowicz, T., op. cit., S. 52.

¹³⁵ Vgl. Wyka, K., op. cit., S. 9.

¹³⁶ Vgl. Wójcicki, K. W.: Piszczalka, in: Klechdy. Starożytnie podania i powieści ludu polskiego i Rusi, Band 2, Warszawa 1837, S. 15ff.

Die Suche nach dem Funken eines Reuegefühl in der Seele der Frau wäre aussichtslos, da sie von Anfang an vom Erzähler als „böse“ abgestempelt wird. Demnach ist auch ihr Schicksal gewissermaßen vorprogrammiert. Aus dem Gesang der Lilien, die der Ko-Erzähler sind, lässt sich das dahinter verborgene und dem Volksdenken nahe Gesetz, dass kein Verbrechen ungestraft bleibt, herauslesen:

Nikt nie widział po nocy
Oprócz Boskiej wszechmocy.
[...]
A kto boski wzrok zmyli?
Na nic złość się nie przyda,
Święta ziemia ją wyda.
Ani noc jej okryje,
Nie zagają lilie.¹³⁷

Die bereits erwähnte Parallelität des psychischen Zustandes der Protagonistin mit der Stimmung der Natur wird auch in jener Szene, in der die Frau am nächsten Morgen mit den Brüdern auf dem Weg in den Wald ist, erkennbar. Michał Zięba weist dabei auf das Gefühl einer inneren Unruhe sowie der Angst vor der Strafe, die durch rauschende Bäume und krächzende Vögel begleitet werden, hin.¹³⁸

I bratowa w orszaku,
We złocistym kołpaku:
[...]
Patrzy śmieie, nieśmieie.
[...]
Szumią jodły a buki,
Wrony kraczą, a kruki.¹³⁹

An der durch die Lilien verratenen Frau wird von den Brüdern des Ehemannes Selbstjustiz geübt. Wie auf einer Anklagebank werden ihr die Vorwürfe mitgeteilt. Beginnend mit dem schwersten Verbrechen, wird die „Nieboszczyka katowa“¹⁴⁰ wegen Mordes, Untreue sowie der Ablehnung der Liebe ihres Ehemannes verurteilt. Der Prozess endet mit einem unausgesprochenen Todesurteil für die Gattenmörderin, das unverzüglich vollstreckt wird:

Jest tam brata długi pas.
O bratowej o szyję,
Złoty pas się owije.

¹³⁷ Lenartowicz, T., op. cit., S. 54.

¹³⁸ Vgl. Zięba, M., op. cit., S. 24.

¹³⁹ Lenartowicz, T., op. cit., S. 55.

¹⁴⁰ Ibidem.

Powiesili na buku,
Jako głuszca u troku.¹⁴¹

Hier entsteht ein ähnliches Bild, wie jenes des am Baum, baumelnden Abschaloms¹⁴² aus dem Alten Testament. So hängt auch die Frau auf einem Baum, an dem goldenen Gurt ihres Ehemannes. Sie ist eine Täterin, die durch die strenge Hand der Gerechtigkeit ab der Aufdeckung ihres Verbrechens zum Opfer wird, doch durch die strenge Weisung des Erzählers kein Mitleid im Leser erwecken kann.

Kazimierz Wyka macht in seiner Anthologie *Pani Pana zabiła* darauf aufmerksam, dass man innerhalb der Generation des polnischen Ethnographen und Folkloristen Oskar Kolberg, zu welcher auch Lenartowicz gezählt wird, auf die für die Frühromantik übliche Phantastik, die auf der Volkstümlichkeit basiert, verzichtet.¹⁴³ In den nachromantischen Werken spielt vielmehr die Nähe zum folkloristischen Original eine Rolle. Nicht anders verhält es sich mit Lenartowicz's Ballade, die laut Ireneusz Opacki an Elemente des Märchens anknüpft.¹⁴⁴ Demzufolge hat der Autor auch den Erzähler in *Ballada* zu einem urteilenden, der nach einer volkstümlich stilisierten Moral sein Urteil stellt, gemacht.¹⁴⁵ Diesen Vorgang erkennt man in den negativen Schilderungen der Protagonistin, wie beispielsweise „zła żona“¹⁴⁶, oder „Onej ręka krwią ścieka, / Nie spłucze ją łez rzeka“¹⁴⁷. Doch das bei Weitem aussagekräftigste Urteil, mit welchem der Erzähler der Frauenfigur ihre Seele abspricht, präsentiert der Autor in der letzten Strophe der Ballade:

Lećże wrono i kuku
Szukaj, pukaj po boku,
Niechaj szuka, niech puka,
Czy się serca doszuka.¹⁴⁸

Einer solchen abschließenden Verurteilung der Mörderin bleibt wohl nichts mehr hinzuzufügen, bis auf die Bestätigung, dass sie eine „böse“ Frau ist.

¹⁴¹ Lenartowicz, T., op. cit., S. 56.

¹⁴² Vgl. Die Bibel. In der Einheitsübersetzung der Heiligen Schrift, 2 Sam 18, Klosterneuburg 1986, S. 327.

¹⁴³ Vgl. Wyka, K., op. cit., S. 9.

¹⁴⁴ Vgl. Opacki, I.: Ewolucje Balladowej Opowieści. Zagadnienie Narratora i Narracji w Balladzie lat 1822-1920, Lublin 1961, S. 45.

¹⁴⁵ Vgl. Ibidem, S.44f.

¹⁴⁶ Lenartowicz, T., op. cit., S. 51.

¹⁴⁷ Ibidem, S. 54.

¹⁴⁸ Ibidem, S. 56.

6.3 Żona - Dziwy

Einer weiteren Gattenmörderin begegnet man in einer auf demselben Volkslied¹⁴⁹, wie die bereits analysierten Werke basierenden Ballade von Roman Zmorski.¹⁵⁰ Sie wurde unter dem Titel *Dziwy* im Jahr 1843 herausgegeben.

Die Handlung beginnt mit der Trauung eines jungen Paares, „W wysokim kościele“¹⁵¹, „za borem, / Za białem jeziorem“¹⁵². In der Hochzeitsnacht, als sich das Brautpaar in der Hochzeitskammer des Gutshofs befindet, wird der im Ehebett liegende Bräutigam von seiner Ehefrau mit einem Messer getötet. In Folge des Mordes wird die Seele der wahnsinnigen Braut zum ewigen Herumirren auf dem See, „przy dworze“¹⁵³ verdammt.

Stanisław Zdziarski weist darauf hin, dass der Autor nicht nur im Bezug auf das Thema aus der Folklore schöpft, sondern sogar die ganze erste Strophe beinahe unverändert aus einem Volkslied übernimmt:¹⁵⁴

Hej! tam za borem,
Za białem jeziorem,
Siedzi sokół siwy,
Opowiada dziwy.¹⁵⁵

Mit den ersten zwei Versen dieser Strophe, die Zmorski nur im geringen Maße verändert, leitet er jeden neuen Abschnitt ein.¹⁵⁶ Ireneusz Opacki erkennt in der fragmentarischen Komposition des Werkes drei Szenen: Die „unfreie“ Hochzeit, den Gattenmord und den Tod der Gattenmörderin.¹⁵⁷ Der Falke, der in der ersten Strophe erscheint und laut dem Erzähler das ganze Geschehen schildert, wird von Opacki nicht extra erwähnt.

Das Bild der Protagonistin der Ballade wird nur sehr unscharf skizziert und dies nicht nur aufgrund der Kürze des Werkes. Einige Gründe hierfür liegen in der Konstruktion von *Dziwy*. Auf bestimmte Eigenschaften der Ballade, die zu den Werken der Zeit nach dem Novemberaufstand gehört, in welcher der Programmcharakter der Balladen längst verloren gegangen ist, macht Ireneusz Opacki aufmerksam.¹⁵⁸ Dazu gehört vor allem der

¹⁴⁹ Vgl. Kolberg, O., op. cit., S. 13-26.

¹⁵⁰ Vgl. Zdziarski, S.: Pierwiastek ludowy w poezji polskiej XIX wieku, op. cit., S. 374f.

¹⁵¹ Zmorski, R.: Dziwy, in: Poezye Romana Zmorskiego, Band 1, Warszawa 1843, S. 59.

¹⁵² Ibidem.

¹⁵³ Ibidem, S. 61.

¹⁵⁴ Vgl. Zdziarski, S.: Ludowość w poezji polskiej XIX wieku, in: Lud. Organ Towarzystwa Ludoznawczego we Lwowie, Band 10, Kraków 1904, H. 6, S. 392f.

¹⁵⁵ Zmorski, R., op. cit., Warszawa 1843, S.59.

¹⁵⁶ Vgl. Zdziarski, S.: Ludowość w poezji polskiej XIX wieku, , op. cit., S. 392f.

¹⁵⁷ Vgl. Opacki, I.: Ewolucje Balladowej Opowieści, op. cit., S. 43.

¹⁵⁸ Vgl. Ibidem, S. 36.

fragmentarische Charakter des Werkes, also eine gewisse Unvollständigkeit.¹⁵⁹ Durch diese wird die Protagonistin nur in einzelnen, nicht unmittelbar aufeinander folgenden oder direkt verbundenen Szenen nach den bereits vollendeten Tatsachen gezeigt.¹⁶⁰ Des Weiteren werden durch den Erzähler vor allem äußere Details beschrieben, was dazu führt, dass man die Protagonistin nur durch die Schilderung ihres Benehmens beurteilen kann.

Man erfährt über sie lediglich, dass sie einen Mann, den sie vermutlich nicht liebt, heiratet und diesen in der Hochzeitsnacht ermordet. Davon, dass die Hochzeit nicht freiwillig ist, zeugen besonders die folgenden Verszeilen:

Xiądz święconą kropił wodą:
Błogosławił parę młodą.

A pan-młody cały w złocie ,
Panna-młoda, w łzach i w pocie, ...¹⁶¹

In diesem Zusammenhang wird Opackis Feststellung einer Unvollständigkeit bestätigt, denn der Leser kann nur durch die äußere Erscheinung der Braut „w łzach i w pocie“¹⁶² erahnen, dass nicht unbedingt eine freie Entscheidung der Frau den Ereignissen vorausgegangen sein dürfte.¹⁶³ In erster Linie ist es der Angstschweiß, der von ihrer Unzufriedenheit zeugt und nicht die Tränen, wie man fälschlicher Weise glauben könnte, denn zu jener Zeit waren Tränen der Braut nicht nur nicht unüblich¹⁶⁴, sie waren sogar erwünscht, um das Wohlergehen nach der Hochzeit zu sichern. Doch bleibt für den Leser Vieles in der Ballade nur im Bereich von Mutmaßungen. Sowohl der wahre Charakter der Braut als auch das Motiv für den Mord oder die Frage nach der Reue können nicht eindeutig bestimmt werden.

Auch der Erzähler, der weder kommentiert noch eine klare Haltung in der Beurteilung der Protagonistin einnimmt, ist dabei keine Hilfe. Denn die zuvor durch ihre Tränen als mitleiderregend beschriebene Frau wird nach dem Mord als wahnsinnige Furie präsentiert:

Przy nim, krwią zbroczona,
Stoi młoda żona.
W ręku ostry nóż ściska,
Oczyrna straszno błyska,

¹⁵⁹ Vgl. Opacki, I.: *Ewolucje Balladowej Opowieści*. op. cit., S. 37.

¹⁶⁰ Vgl. *Ibidem*, S. 43.

¹⁶¹ Zmorski, R., op. cit., S.60f.

¹⁶² *Ibidem*, S.60.

¹⁶³ Vgl. Opacki, I.: *Ewolucje Balladowej Opowieści*, op. cit., S. 42.

¹⁶⁴ Vgl. Gloger, Z.: *Obchody Weselne przez Pruskiego*, Kraków 1869, S. 253.

I radośnie się śmieje,
Śpiewa, płąsa, szaleje...¹⁶⁵

Doch auch das ist kein Urteil des Erzählers, der laut Opacki nur ein Spiegel, der die beobachteten Ereignisse widerspiegelt, ist.¹⁶⁶ Statt einer Beschreibung der Mordsituation wird lediglich eine düstere Szene danach geschildert.

We złoconym dworze,
W ślubnej komorze ,
Pan młody na łożu leży.
Z serca szczera krew mu bieży;
Rękoma po łożu chwyta,
Pierśmi robi, zęby zgrzyta,
Usta zbladły mu jak ściana,
Z ust się sinych toczy piana.¹⁶⁷

Es sind vor allem das furchterregende Bild des sterbenden Bräutigams und die Reaktion der Ehefrau auf den Tod ihres Mannes, die sie zu einer „bösen“ Figur machen. Opacki weist darauf hin, dass der Erzähler nur aus dem Grund die äußeren Erscheinungen beschrieb, weil er nicht im Stande war, ihre psychologische Bedeutung zu begreifen, jedoch konnte er diese Bedeutung ahnen:¹⁶⁸

Dlatego rysowany przezeń kształt zjawisk był środkiem ekspresji psychologicznej, był objawem procesów psychicznych człowieka. Rysowany gest nie odrywał się od swojej przyczyny — reakcji psychologicznej. Przeciwnie — dążył w kierunku jej zasugerowania...¹⁶⁹

Somit soll dem Leser die Figur der Frau durch die drastische Schilderung und mit dem Geheimnisvollen, das die Ballade aufweist, näher gebracht werden, wobei das Verschweigen gewisser Umstände die Rätselhaftigkeit sowie die Spannung erzeugt. In diesem Sinne ist auch ihr Abschluss nicht eindeutig.

Hej! tam przy dworze,
Na białem jeziorze
Kipi, wre, zmacona woda-
A po wodzie panna-młoda,

¹⁶⁵ Zmorski, R., op. cit., S.60.

¹⁶⁶ Vgl. Opacki, I.: Ewolucje Balladowej Opowieści, op. cit., S. 43.

¹⁶⁷ Zmorski, R., op. cit., S.60.

¹⁶⁸ Vgl. Opacki, I.: Ewolucje Balladowej Opowieści, op. cit., S. 67.

¹⁶⁹ Ibidem.

W bieli, w perłach, w rozmarynie,
Z rozplecioną kosą, płynie.¹⁷⁰

Auch die Suche nach einem Mordmotiv kann hier kein eindeutiges Ergebnis liefern. Die letzte Strophe könnte allerdings ein Hinweis auf das Motiv sein. Der sechste Vers „Z rozplecioną kosą“¹⁷¹ dieser Strophe ist eine Bestätigung, dass es sich um eine verheiratete Frau oder zumindest eine Braut handelt, denn nur eine unverheiratete junge Frau durfte einen Zopf¹⁷², der vor der Trauung aufgemacht wurde, tragen. Interessanter ist aber der fünfte Vers der letzten Strophe, denn dieser zeigt eine Frau „W bieli, w perłach, w rozmarynie“¹⁷³, folglich in einem weißen Kleid¹⁷⁴ und mit einem Rosmarin Kranz auf dem Kopf als Zeichen ihrer Jungfräulichkeit. Der Kranz wurde den Frauen allerdings noch vor der Hochzeitsnacht abgenommen und gegen eine weiße Stoffhaube¹⁷⁵ ausgetauscht. Da der Zopf zwar schon offen ist, der Kranz aber immer noch ihren Kopf schmückt, deutet es darauf hin, dass sie den Status einer verheirateten Frau nicht vollkommen erreicht hat. Dieser Kranz auf dem Kopf, ein Symbol für die intakte Jungfräulichkeit, könnte das Problem um das Mordmotiv lösen. Daraus lässt sich vermuten, dass die Frau, ähnlich wie die Danaiden, ihren Mann in der Hochzeitsnacht ermordet, um ihre Jungfräulichkeit zu bewahren.

Ganz gleich, ob dies nun tatsächlich ihr Motiv ist, oder ob vielleicht als Grund für das Verbrechen doch ein Wahn, dem sie verfällt, angesehen wird: eine derartige Tat lässt sich nicht rechtfertigen und muss bestraft werden. Deshalb kann ihre Seele danach keinen Frieden finden und irrt auf dem See herum.

Hin- und hergerissen zwischen zwei Welten, zwischen der jungfräulichen Welt und der Welt einer verheirateten Frau, wie auch der Welt der Lebenden und der Welt der Toten, gehört sie weder der einen noch der anderen an. Sie bleibt auf eigenen Wunsch eine ewige Braut.

6.4 Dyjanna - Waclaw

Juliusz Słowackis Versepos Waclaw aus dem Jahr 1839 war ursprünglich als Epilog zu Antoni Malczewskis poetischem Roman *Maria* gedacht. Bei Słowacki, der eine Art

¹⁷⁰ Zmorski, R., op. cit., S.61.

¹⁷¹ Ibidem.

¹⁷² Vgl. Gloger, Z.: *Obrzęd weselny polski z pieśniami i przemowami*, Warszawa 1901, S. 38f.

¹⁷³ Zmorski, R., op. cit., S.61.

¹⁷⁴ Vgl. Zgorzelski, Cz.: *Ballada Polska*, Wrocław 1962, S.406.

¹⁷⁵ Vgl. Gloger, Z.: *Obrzęd weselny polski z pieśniami i przemowami*, op. cit., S. 38f.

Fortsetzung der Ereignisse bei Malczewski entwirft, taucht allerdings eine neu eingeführte Figur auf. Es ist die Gräfin Dyjanna, die zweite Frau des Titelhelden Waclaw, eines aufgrund seiner tragischen Vergangenheit unglücklichen und griesgrämigen alten Mannes. Sie selbst erscheint in nur zwei Szenen, in denen ihr auffallendes Verhalten einen Grund für die Anschuldigungen zum Mord an ihrem Ehemann liefert.

Dyjanna ist eine schöne, junge Griechin, die von einer einstigen Sklavin zur herrschsüchtigen Gräfin in Waclaws Schloss avanciert. Ohne schlechtes Gewissen und vollkommen schamlos, erlaubt die untreue Frau ihrem griechischen Liebhaber, sich im Haus des Grafen aufzuhalten und ist in ihrer Dreistigkeit nicht einmal darum bemüht, die Affäre geheim zu halten. Trotzdem wird von ihr behauptet, dass sie sich um den alten Ehemann kümmert, da sie ihm mit Hilfe von Zauberei Medizin zubereitet. Was für eine Wirkung diese Medizin haben soll, wird vorerst aber nicht erwähnt, denn erst später erfährt der Leser, dass Waclaw mit seinem kleinen Sohn aus erster Ehe vergiftet wird.

Die vom Erzähler als verdorben beschriebene Frau verschwindet nachts in einer Grotte zu heimlichen Treffen, bei denen sie sich der schwarzen Magie widmet. Mit rhetorischen Fragen schürt der Narrator den Verdacht, Dyjanna könnte einen Mord geplant haben:

A przed nim kocioł, czary i amfory...
Ku jakiej sprawie? ku czemu przybory?
Czy klątwy rzucać, czy palić ofiary?
Czy zabić kogo piekielnymi czary?
Z jakim to widmem skandynawskiej Frei
Grafini dzieło zaczyna Medei?¹⁷⁶

Nicht ohne Grund wird sie mit der mörderischen Medea oder von ihrem Geliebten mit Hekate, der Göttin der Magie, verglichen. Eine ähnliche Charakteristik der Frau ergibt sich in der Beschreibung Dyjannas, als sie wie der Todesengel am Bett ihres Gatten steht:¹⁷⁷

Nieraz przy łożu jak ulotne mary
Staje powiewna z lampą w ręku, blada,
Słuchać, co śpiący o niej we śnie gada.
A mówią ludzie, że nieraz jej ręka
Słucha, czy serce się w chorym nie pęka;
Bo takie drgania mu piersi podnoszą,
Takie go zimne, straszne poty roszą,
Gdy śpi, a patrzy na śpiącego żona,
Jakby go anioł śmierci brał w ramiona.¹⁷⁸

¹⁷⁶ Słowacki, J.: Waclaw, in: Krzyżanowski, J.: Dzieła, Band 2, Wrocław 1949, S. 313f.

¹⁷⁷ Vgl. Boleski, A.: W sferze wyobraźni Juliusza Słowackiego. Główne motywy obrazowania, Łódź 1960, S. 14f.

Józef Maurer schreibt in seiner Kritik von einer inkonsequenten Darstellung der Figur der Gräfin und von einer unklaren Rolle Dyjannas in Słowackis Werk.¹⁷⁹ In der Reaktion der Ehefrau auf die Nachricht von dem im Sterben liegenden Grafen wechselt der Erzähler tatsächlich kurzfristig seine ursprüngliche Sicht auf Dyjanna:

Lecz kto by wtenczas ją widział [...],
[...]
Kto by w jej usta już nie koralowe,
Ale pobladłe, otwarte, surowe
Spójrzył i słuchał, gdy tak stała cicha,
Jak przez te usta serce w niej oddycha;
[...]
Kto by w tej chwili, nie zalane łezką,
Ale pięknnością jasne nadniebieską
Widział jej oczy, gdy je w gwiazdach trzyma
Albo o męża pyta się oczyma:
Ten by ją całkiem miał nie potępioną.
Zepsutą była, niewierną — lecz żoną.¹⁸⁰

Piotr Chmielowski hingegen sieht in dieser Szene eine grenzenlose Heuchelei¹⁸¹ der Frau, die kurz darauf, während Waclaw qualvoll im Sterben liegt, gemeinsam mit ihrem Liebhaber im dunkelsten Saal des Schlosses, Schätze versteckt und Dokumente verbrennt. Dabei lässt sie sich von ihrem Geliebten Befehle erteilen, die sie ohne zu zögern ausführt.

In Anwesenheit des Griechen bestreitet Dyjanna ihre Schuld am Mord an ihrem Ehemann, wobei sie zu Antinoe ruft, um die Verantwortung für das Vergiften des Grafen einer Hexe unterzuschieben. Doch ihr Tod lässt sich kurz danach als ein Hinweis darauf verstehen, dass sie nicht vollkommen unschuldig ist. Denn als sie glaubt den Geist ihres toten Mannes zu sehen, erschrickt sie so sehr, dass sie tot umfällt.

Es ist Waclaw, der von der Frau enttäuscht, während seiner letzten Beichte über sein Verhältnis zu ihr berichtet:

Od innych ciosy okropne, zabójcze,
Lecz od niej gorsze ja rany poniosłem.
Ona zrobiła, że śmierć kraju zniosłem.
Anioł piękności i wróg nieodstępny,
Stała, gdy z hańbą walczyłem posepny.
Com cierpiał w sobie i com czuł — nie czuła,
Co w sercu moim zmartwychwstało — struła,

¹⁷⁸ Słowacki, J.: Waclaw, op. cit., S. 312.

¹⁷⁹ Vgl. Maurer, J.: Wstęp, in: Słowacki, J.: Trzy poemata, Kraków 1925, S. 37.

¹⁸⁰ Słowacki, J.: Waclaw, op. cit., S. 315.

¹⁸¹ Vgl. Chmielowski, P.: Kobiety Mickiewicza, op. cit., S. 163.

Aż przyszło wreszcie, że dziś, jędza blada...
Lecz z tego niechaj ona się spowiada,...¹⁸²

Piotr Chmielowski macht in seiner Interpretation des Verhaltens der Gräfin auf die dunkle und geradezu phantastische Seite der Figur aufmerksam, wobei er bei der Aufzählung ihrer negativen Eigenschaften nicht spart:

Prosta, nieokrzesa, ulegająca zwierzęcym popędom kobieta, demonizmem Byrona nacechowana, wstaje przed nami jak cień cementarny — groźny a niewyraźny, fantastyczny. W piekło jej duszy nie zajrzeliśmy jeszcze do gruntu, nie odróżniliśmy jeszcze pojedynczych szczegółów; — ale obecność jej trucizną zaraża powietrze, będąc zwiastunką postaci jeszcze okropniejszych, które jawnemi czynami pochodzenie swoje udowodnią.¹⁸³

Ganz gleich, ob sie als Hexe oder Todesengel dargestellt wird, oder mit Hekate, der Göttin der Zauberkunst, mit Medea, der Gattenmörderin, wie auch ihrem Namen nach, mit Diana, der Göttin des Mondes, verglichen wird, alles führt zu einem gemeinsamen Schluss. Diese Gestalten werden nicht nur mit der Zauberei, sondern vor allem mit der dunklen Seite, der Schattenseite oder einfach der Nacht assoziiert. Dies wiederum stellt eine Verbindung zum Bösen dar, wobei die Figur der Gräfin schon durch die Bezeichnungen selbst stereotypisiert wird und somit zu den bösen Frauen zu zählen ist.

6.5 Hochzeit, Mord und Wahn

Die Frauen dieser Gruppe gehen noch einen Schritt weiter als die treulosen Herzensbrecherinnen. Nicht nur die Giftmischerin Dyjanna, sondern auch die anderen jungen Ehefrauen scheinen ihre Freiheit auszuleben und bringen ihren Männern den Tod. Somit zählt zu ihren Sünden nicht nur der Ehebruch, sondern vor allem der als besonders abscheulich geltende Gattenmord. Untreue und die daraus resultierende Furcht vor der Strafe sowie eigennütziges Denken bilden jeweils die Antriebskraft für ihr Tun.

Die Umgebung, in welcher die Frauen handeln, ist dunkel. Der Mord geschieht in der Dunkelheit, im Schloss oder im Wald. Der Leser kann die Tat nicht direkt verfolgen, aber indirekt durch die Schilderung des Geschehens kurz danach. Die Nacht soll das Verbrechen decken, Blumen und Gras sollen darüber wachsen. In der Natur soll sich das Geheimnis der Frau auflösen, doch die Natur ist kein stummer Zuschauer, denn sie lebt und beeinflusst den

¹⁸² Słowacki, J., op. cit., S. 329f.

¹⁸³ Chmielowski, P.: Kobiety Mickiewicza, op. cit., S. 164.

Menschen. Durch den Mord allerdings gerät die Verbrecherin in einen Konflikt mit der Natur, der sie nur noch stärker aneinander bindet. Oft ist es gerade die Natur, welche die Untat aufdeckt, sei es durch „singende Lilien“ oder andere ihr entsprungene „Zeugen“.

Ein weiteres bedeutendes Element, das der Natur entspringt, ist mit der Vorahnung verknüpft. Ein Falke, der etwa zu Beginn als positives Zeichen, als Anspielung auf die Hochzeit auftritt,¹⁸⁴ wird durch dunkle Vögel, durch Krähen, die als ein negatives Symbol auf eine schlechte Prophezeiung hinweisen, ersetzt.

Die Frauenfiguren dieser Gruppe vereinen häufig die von Peter Matt näher beschriebene Trias Hochzeit - Mord - Wahn.¹⁸⁵ Dabei findet der Mord früher oder später nach der Hochzeit statt. Danach kommt es zu Angstzuständen oder Wahn und letztendlich erfolgt die verdiente Strafe, die das volkstümliche Denken für ein Verbrechen verlangt. Wenn es nicht der Geschädigte selber oder dessen Angehörige sind, die die Strafe vollziehen, so kommt sie aus der Natur oder unmittelbar von Gott, denn das Gesetz der Gerechtigkeit muss erfüllt werden.

Die meisten Typen der hier erwähnten Gattenmörderinnen folgen einem Muster, das aus Volksliedern übernommen wurde und kommen somit direkt aus der Folklore und deren Gedankenwelt. Als überschaubare Wesen entworfen, bleiben die Frauenfiguren verständlich. Die Vorhersehbarkeit ihres Handelns ist in sie hineingeschrieben. Diese Einfachheit stammt aus dem folkloristischen Gedankengut. Ihre Umgebung ist nicht verfälscht, sie stellt keine idyllische, vom Bösen unberührte und heile Welt dar. Viel eher ist sie der Ausdruck eines an die authentische Welt der Folklore angepassten Bildes.

Das hier auftauchende Grundmotiv, das über die Volkslieder und Märchen in die Poesie der Romantik einfließt, lässt sich auf die von Professor Radoslav Katičić rekonstruierten Textfragmente eines urslawischen Fruchtbarkeitsmythos¹⁸⁶ zurückführen. Das archaische Bild der urslawischen Gottheit und zugleich Hauswirtin Mara, die ihrem Mann ein blutiges Ende beschert, scheint auch in den romantischen Vorstellungen präsent zu sein. Auch der Mythos spricht von der Abwesenheit des Gatten Jarylos sowie dem Motiv der Untreue, wobei in diesem Fall nicht die Frau untreu ist, sondern der Mann. Das Motiv der Untreue verschiebt sich in den Volksliedern auf die Frau, die sich dadurch noch weiter schuldig macht. Sie weist die Liebe des Gatten, der sich für sie viel Mühe gibt, zurück. Nicht nur die abgewiesene Liebe, sondern vor allem auch die Untreue ergeben den Bruch des Ehevertrags, was oft durch das Messer, die Mordwaffe oder den Verlust eines vom Partner stammenden Gegenstandes

¹⁸⁴ Vgl. Krzysztoforska-Doschek, J.: *Prasłowiańskie źródła nowszej poezji polskiej*, Kraków 2000, S.42.

¹⁸⁵ Vgl. Matt, P.: *Verkommene Söhne, mißratene Töchter. Familiendesaster in der Literatur*, München 1999, S. 122.

¹⁸⁶ Vgl. Katičić, R., op. cit.

symbolisiert wird. Der Mord gilt hier auch als Bruch mit der aufgedrängten Ordnung, der Wahn als Heraustreten aus dieser.¹⁸⁷ Demnach ist die Gattenmörderin keine Figur, die sich die Gesetze aufdrängen lässt. Sie bleibt nicht passiv, sondern handelt. Sie ist hier der „Protagonist“ oder beeinflusst diesen zumindest.

¹⁸⁷ Vgl. Matt, P., op. cit., S. 123.

7 Die Rachesüchtigen

7.1 Maria – Maria Stuart

Die schottische Königin Maria Stuart ist die Protagonistin des gleichnamigen, 1930 von Juliusz Słowacki verfassten Dramas *Maria Stuart*. Die historische Person wird in seinem Werk strenger bewertet, als es zum Beispiel bei Friedrich Schiller der Fall ist, was sich aber dadurch erklären lässt, dass es sich bei Słowackis Drama um eine Episode vor dem Tod ihres Ehemannes handelt. Słowacki glorifiziert Maria nicht wie viele andere Künstler als Märtyrerin, sondern stellt eher eine emotional zerrissene Frau dar.

Juliusz Kleiner bezeichnet Maria Stuart als rätselhafte, aber in seinem Verständnis als charakterlose Figur.¹⁸⁸ Somit lässt sich Maria gewiss nicht mit nur wenigen Worten beschreiben. Um sich ein mehr oder minder einheitliches Bild von ihr machen zu können, muss jeder ihrer Handlungsschritte genauer betrachtet werden, da ihre „Charakterlosigkeit“ nur an einigen wiederkehrenden Verhaltensmustern zu erkennen ist. Eine tiefgründige Persönlichkeitsanalyse ist hier nicht zu erwarten.

Da Maria keine eigenen festen Überzeugungen entwickelt, lässt sie sich oft schnell auf die Vorschläge der sie umgebenden Personen ein. Dabei scheint sie nicht immer klar unterscheiden zu können, ob die Ratschläge ihrem und dem allgemeinen Wohl dienen sollen oder aus dem Eigeninteresse des Ratschlaggebers stammen. Jedoch kann auch manchmal eine gute Absicht schlechte Folgen mit sich bringen, wie Maria schon in der ersten Szene des ersten Aktes erahnt. Denn als sich das durch den protestantischen Anführer John Knox zu Unruhen angestiftete schottische Volk gegen die katholische Königin auflehnt, erteilt Maria auf den Rat Rizzios, eines italienischen Harfenspielers und engen Vertrauten, den Befehl zur Gefangennahme und Hinrichtung der Unruhestifter. Als sie die Urkunde ohne die Unterschrift ihres Ehemannes Darnley auszuhändigen beabsichtigt, wird ihr bewusst, dass dieser Schritt nicht ohne Konsequenzen für ihr Eheleben bleiben wird, ein Eheleben, das schon von Gerüchten über eine vermeintliche Affäre mit Rizzio gefährdet ist:

Nie pisz imienia króla – ja jestem królową!
Rizzio! co myślisz? – Nie wiem – może się obrazi?
Pierwszy czyn przeciw męża; opuszczone słowo
Struje szczęście domowe, dni pogodę skazi.¹⁸⁹

¹⁸⁸ Vgl. Kleiner, J.: Juliusz Słowacki. Dzieje Twórczości, Band 1, Lwów/Warszawa/Kraków 1924, S. 99.

¹⁸⁹ Słowacki, J.: Maria Stuart, in: Krzyżanowski, J.: Dzieła, Band 6, Wrocław 1952, S. 81.

Diese Unentschlossenheit führt dazu, dass ihr wichtige Entscheidungen aus der Hand genommen werden.

Trotz ihrer hohen Stellung als Königin ist Maria lediglich eine machtlose, schwache Frau in einer von Männern dominierten Umgebung, welche ihr die Macht, die ihr zusteht, verweigern. Diese Machtlosigkeit innerhalb ihrer eigenen Mauren versucht sie mit Drohungen zu bekämpfen. Schon als ihr Douglas von ihrer Entscheidung so überaus streng in der Bestrafung des Volkes vorzugehen abrät und auf fremden Einfluss, den er als feindlich Gesinnten zu erkennen glaubt, hindeutet, greift Maria zu ihrer einzigen Waffe:

[...] pamiętaj - pobiegłeś nierycerską drogą,
Możesz stracić ostrogi lub ozdobę w pasie...
A gdy pieczęć upuści dłoń Mortona drżąca,
Może ją weźmie ręka, co o struny trąca.
Jestem królową...¹⁹⁰

Doch diese scheinbare Kraft soll sich in weiterer Folge, wie das gegen Ende des dritten Aktes in der Szene des Mordes an Rizzio erkennbar wird, als wirkungslos erweisen.

Maria bleibt machtlos, als Douglas Rizzio ermorden will. Seine Rettung glaubt sie zuerst mit Befehlen erzwingen zu können, doch als diese keinerlei Resultate zeigen, greift sie zu - vergeblichen - Drohungen, bevor sie sich zu guter Letzt zu einer kläglichen, machtlosen Position einer Flehenden erniedrigen lässt:

Stój! stój! Duglasie, odejdz! Królowa cię błaga.
Nie, mogę rozkazywać – precz! Odpowiesz głową!
[...]
Duglasie! precz stąd! precz stąd! Splamisz stopnie tronu.
Pomyśl! próżno mnie będziesz błagał przy skonaniu:
[...]
Duglasie! nieszczęśliwa, zniżę się do prośby...
[...]
Boże, zmiłuj się nade mną.
[...]
Stójcie! błagam was...¹⁹¹

In ihrer Hilflosigkeit ruft sie nach Henryk, doch voller Verzweiflung muss sie feststellen, dass auch er am Mord beteiligt ist. Ab diesem Augenblick wächst ihre Abscheu gegenüber ihrem Ehemann, denn Henryk trägt die Verantwortung für den Tod ihres einzigen Seelenverwandten in der ihr geistig fremden Umgebung.

¹⁹⁰ Słowacki, J.: Maria Stuart, op. cit., S. 83f.

¹⁹¹ Ibidem, S. 124-126.

Was die Beziehung Marias zu Rizzio betrifft, lässt auch diese nur Undeutlichkeiten erkennen. Klar ist auf jeden Fall, dass die einst auf dem französischen Thron geliebte junge Frau, vom schottischen Volk abgelehnt, in ihrer Einsamkeit ihre Zeit gerne mit einer gleichgesinnten Person verbringt. Meinungsverschiedenheiten können jedoch in der Interpretation auftauchen, sobald nach Liebe in dieser Beziehung gefragt wird. Juliusz Kleiner sieht das Verhältnis zwischen der Königin und dem Musiker wie folgt:

Miła jest jej obecność Rizzia — zresztą nic jej z nim nie wiąże; nie przyjaźń, bo do tej nie jest zdolna; nie miłość, bo Rizzia nie kocha; a jeśli są w niej przebłyksi miłosnych uczuć dla Rizzia, to sobie z nich sprawy nie zdaje.¹⁹²

Von der Bedeutungslosigkeit der Liebesfrage spricht Sefan Treugutt in seiner Interpretation, wobei er auch die unterstützende politische Funktion Rizzios bemerkt:

Polityczno-dworska funkcja Rizzia łączy się z jeszcze jednym momentem: to intymny przyjaciel Marii, kocha się w królowej, potrafi się do tego stopnia zapominać, że zwraca się do niej po imieniu, potrafi przemówić „śmielszą mową”. Czy Rizzio z dramatu Słowackiego był kochankiem Marii? — pytanie mało ważne, skoro cały dwór, mąż i lud sądzi, że tak, skoro sytuacja jest taka, że Rizzio występuje jako faworyt, kochanek i wpływowy mąż stanu u boku Marii.¹⁹³

Von größerer Bedeutung als die Beziehung zu Rizzio ist aber Marias eingestandene Liebe zu Botwel, einem höfischen Ritter. Ob man dieses von ihr als „Liebe“ bezeichnete Gefühl ernst nehmen kann, ist allerdings mehr als fragwürdig. Die ersten Anzeichen einer Zuneigung zu Botwel scheint sie zuvor unterdrückt zu haben, doch ihr aufmerksamer Page erweckt in ihr das verdrängte Gefühl:

MARIA

sama

Przenikliwe ma oczy ten Paż – i nie wierzy,
Że miłość jest występkiem, w błędną wiedzie drogę.
Długo ją usypiałam, już uspić nie mogę,
Będę widzieć Botwela – oddalę ze dworu.
Czyste zwierciadło skazać może lekkie tchnienie...
Co?... Ja jestem niewinna, lękam się pozoru?
[...]
Wczoraj tak było... Dzisiaj nie jestem niewinna!
Kocham Botwela! kocham! Bóg mnie sądzić może.¹⁹⁴

¹⁹² Kleiner, J.: Juliusz Słowacki. Dzieje Twórczości, Band 1, op. cit., S. 100.

¹⁹³ Treugutt, S.: Pisarska Młodość Słowackiego, Wrocław 1958, S. 219.

¹⁹⁴ Słowacki, J.: Maria Stuart, op. cit., S. 106.

Doch das was Maria Botwel gegenüber empfindet, stammt vielmehr aus der Faszination für das Unbekannte und Geheimnisvolle als aus einer tieferen seelischen Verbundenheit. Diese Faszination wird in einem Monolog bestätigt:

Jak mię zachwyca urok twej posępnej twarzy
I ten uśmiech goryczy, ten mrok zamyślenia!
Precz ta myśl śmierci spiąca głęboko na czole!
Niech tę chmurę rozproszy uśmiech szczery, tkliwy;
Długo w posępnych myśli obłąkany kole,
Będziesz jeszcze piękniejszy, gdy będziesz szczęśliwy.¹⁹⁵

Es ist sein geheimnisvoller Gesichtsausdruck, der sie anzieht und hinter welchem sie sich ihr Glück erhofft, doch zu allerletzt werden diese Hoffnungen enttäuscht. In ihrer Leidenschaft zu Botwel entbrannt, legt Maria ihre Krone und den Ehering ab, was sich auch als Zeichen ihrer Bereitschaft für das Eingehen einer Affäre erklären lässt.

Ciężko mi w tej koronie – francuska korona
Z lepszego była kruszcu – na chwilę ją złożę...
Zdejmuje koronę.
Więc teraz z wszystkich więzów jestem uwolniona.
Ciężyłaś mi na czole, a twój połysk zgubny
Wielu, wielu przerażał i odstręczał wielu.
Teraz wolna... Nie – jeszcze cięży pierścień ślubny.
Zdejmuje pierścień.
O! teraz przybądź do mnie! przybądź tu, Botwelu!
Przybądź! Nie mam korony i nie mam pierścienia.
Przybądź! Już się nie lękam Boga i potwarzy.¹⁹⁶

Die Leidenschaft, auf die sie sich schon vor dem Mord an Rizzio und der daraus resultierenden Abneigung gegen Henryk einlässt, ist ein unwiderruflicher Schritt in Richtung eines tragischen Endes. Gerade im Augenblick ihrer größten Verzweiflung taucht Botwel an ihrer Seite auf. Somit überrascht es nicht, dass sie ihm ihr Herz ausschüttet und ihren Rachewunsch gegen die Verschwörer vor Botwel bekennt:

Precz! precz! o łzo natrętna... Mamże płakać straty?
Mścić się potrzeba – drzyjcie! Czyż krew płacić łzami?
Krew za krew – drzyjcie! Zemsta straszliwa nad wami!
Już śmierć weszła do zamku, będą zbrodnie nowe.¹⁹⁷

Ihre Geständnisse markieren den Beginn einer engen Verbundenheit mit Botwel. Diese basiert jedoch nicht auf selbstloser Liebe, sondern auf Abhängigkeit aufgrund gemeinsamer Ziele.

¹⁹⁵ Słowacki, J.: Maria Stuart, op. cit., S. 107.

¹⁹⁶ Ibidem, S. 106f.

¹⁹⁷ Ibidem, S. 129.

Allerdings ist Maria im Gegensatz zu Botwel nicht bereit, ihr Vorhaben direkt auszusprechen und erhofft sich von ihm, dass er ihre verschlüsselte Botschaft erkennt:

Słuchaj! słuchaj! kobieta na cóż się ośmieli?
Patrz, Botwelu! ten obraz wiszący na ścienie,
Jak w nim dobrze trafiona blada twarz Henryka
Ściga za mną oczyma... Nie zniosę tej twarzy!
Patrz! za mną się obraca, wzrokiem mię przenika.
O! ten wzrok! nie jest dziełem ludzi i malarzy,
Na obraz szatan przeniósł myśl moją, sumnienie,
I serce moje dręczy boleścią okrutną.¹⁹⁸

Botwel weiß genau, was dieser Gedanke „[co] na obraz szatan przeniósł“¹⁹⁹ bedeuten soll, es ist ihm bewusst, dass sie sich den Tod Henryks wünscht, auch wenn sie diesen Gedanken geschickt hinter der Bilder-Metapher versteckt:

[...] rozedrzyj płótno!
Rozedrzyj je sztyletem – na co te obrazy?
Ja go mam w sercu.²⁰⁰

Die Maskierung ist bloß ein Versuch, die Verantwortung für den Mord an ihrem Ehemann abzugeben. Sie findet nicht ausreichend Mut, um vor sich selbst ihre Fähigkeit zu einem solchen Verbrechen zuzugeben. Umso schwerer fällt es ihr, den Wunsch nach Henryks Tod zu äußern. Innerlich hat sie jedoch ihre Entscheidung bereits getroffen, obwohl sie nach außen hin ihre Unsicherheit demonstriert. Dennoch wird sie von Botwel gezwungen, das was sie im Herzen trägt als Befehl auszuformulieren:

MARIA
Chciej mnie zrozumieć! błagam! Czyliż duszy skrytość
Mam wyjawić słowami? – Choć wiem, że ta mowa
Sumnienie mi obarczy, z echem nie upłynie,
Powinien zginąć!
BOTWEL
Kto?
[...]
MARIA
Król!²⁰¹

Nachdem Maria das Urteil über ihren Ehemann spricht, wird sie von Botwel zur Teilnahme an der Vollstreckung gedrängt. Ihr Versuch sich dieser Aufgabe zu entziehen scheitert, was

¹⁹⁸ Słowacki, J.: Maria Stuart, op. cit., S. 133.

¹⁹⁹ Ibidem.

²⁰⁰ Ibidem.

²⁰¹ Ibidem, S. 134f.

dazu führt, dass sie Henryk unter dem Vorwand ihm zu einem ruhigen Schlaf verhelfen zu wollen, Gift verabreicht. Ihr heuchlerischer Charakter wird in dieser Szene besonders deutlich:

Uspokój się! Tyś chory, mój luby!
Połóż się, zaśnij, widać bezsenność ci szkodzi.
[...] ²⁰²
Przyniosłam senny napój, poznasz jego siłę.
Sen cię po nim skrzydłami lekkimi osłoni,
Zaśniesz jak małe dziecko, będziesz miał sny miłe. ²⁰³

Dieser Schritt führt nicht nur zum Tod von Henryks untergebenen Hofnarren, sondern in weiterer Folge auch zum Tod ihres eigenen Pagen. Demnach trägt sie durch ihren Wunsch den König zu eliminieren die Verantwortung für den Tod weiterer Personen

Ihre Religiosität besteht in der konventionellen christlichen Moral, welcher sie sich jedoch in ihrem Handeln widersetzt. Der Glaube kann sie zwar nicht von einem Mord abhalten, ist aber stark genug, um gleich nach dem Verbrechen ihr Gewissen zu bewegen. ²⁰⁴ Diese Unstimmigkeit in Marias Gottesfürchtigkeit lässt Słowacki Botwel, welcher darüber spottet, erkennen:

Więc udawaj, że czytasz, udawaj przed Bogiem!
Jeśli Bóg nie pochwali, człowiek cię pochwali.
Niejeden powie: „Patrzcie! ma świętość anioła!
Ta kobieta przed śmiercią już świętą zostanie!
Promień światłości wkrótce wystrzeli z jej czoła;
Patrzcie! ona się modli za męża skonanie...” ²⁰⁵

Religiöse Heuchelei schreibt ihr auch Juliusz Kleiner mit seiner Feststellung: „Marja umie kryć się obłudnie pod płaszczyck pobożności“ ²⁰⁶ zu. Doch Maria weiß genau, dass sich vor Gott nichts verbergen lässt, denn: „boskie oko / I w cieniach nocy widzi winnego“ ²⁰⁷.

Auf ihre Furcht vor dem Urteil der Menschen reagiert Maria mit einer rhetorischen Frage: „Któż ma prawo mnie sądzić?“ ²⁰⁸. Denn ein Urteilsrecht sieht sie nur einer Königin zustehen und stellt somit fest: „Ja osądzę siebie...” ²⁰⁹. Doch in ihrer religiösen Haltung vergisst sie

²⁰² Słowacki, J.: Maria Stuart, op. cit., S. 140f.

²⁰³ Ibidem, S. 141f.

²⁰⁴ Vgl. Csató, E.: Szkice o Dramatach Słowackiego. Maria Stuart - Balladyna - Beatryx Cenci - Fantazy, Warszawa 1960, S.56.

²⁰⁵ Słowacki, J.: Maria Stuart, op. cit., S. 157.

²⁰⁶ Kleiner, J.: Juliusz Słowacki. Dzieje Twórczości, Band 1, op. cit., S. 101.

²⁰⁷ Słowacki, J.: Maria Stuart, op. cit., S. 150.

²⁰⁸ Ibidem, S. 106.

²⁰⁹ Ibidem.

nicht auch Gott in weiterer Folge dieses Recht zu gewähren. Den Richtspruch für ihr Handeln erhofft sie sich somit erst von ihm.

Ein strenges Urteil liefert zu Marias Figur Piotr Chmielowski, der für ihre negativen Charaktereigenschaften ihre französische Vergangenheit verantwortlich macht:

Cierpienia Maryi przejmują nas litością — ale spółczucia nie budzą. Fałsz, obłuda, pozorna pobożność a istotna przewrotność każą się domyślać w jej duszy — gangreny moralnej, wyniesionej z lekkomyślnego życia na dworze francuskim.²¹⁰

Stefan Treugutt erkennt Marias gespaltene Natur und findet für ihr Handeln eine simple Erklärung. Für ihn ist Maria sowohl „dobra“²¹¹ als auch „zła“²¹², denn obwohl man nicht leugnen kann, dass sie die Verantwortung für ihre Taten trägt, begeht sie diese „z konieczności“²¹³.

Es sind die Umstände, die sie dazu treiben zu tun, was sie vermutlich unter anderen Bedingungen nicht getan hätte. Doch die Tat erscheint noch erbarmungsloser, da es sich um ihren Ehemann handelt. Maria ist nicht imstande, ihre Emotionen zu kontrollieren und lässt sich noch im selben Augenblick darauf ein, was ihr diese diktieren. Auf Gewalt antwortet sie mit Gewalt. So lässt sie ihr ungesättigter und von Botwel angespornter Rachewunsch, obwohl zunehmend durch die Furcht vor zukünftigem Kummer und von Gewissensbissen gemildert, ein unglückliches Ende nehmen.

7.2 Beatryks – Beatryks Cenci

Beatryks Cenci ist die Titelheldin des in den Jahren 1838/1840 entstandenen Dramas von Juliusz Słowacki, das die tragische Geschichte einer italienischen Familie aus dem 16. Jahrhundert nach Percy B. Shelley und Astolphe de Custine nochmals bearbeitet.

Beatryks, eine junge Frau, ist die Tochter Francesco Cencis und wohnt mit ihm und ihrer Stiefmutter Lucrezia Cenci im gemeinsamen Haus. Sie hat zwei Brüder, den aus dem Krieg zurückgekehrten Fabrycy und den kleinen Azo. Geschändet von ihrem Vater, der sogar vor seiner Frau die inzestuöse Liebe zu seiner Tochter offen bekennt, sehnt sie sich nach Rache und ist bereit alles zu tun, um die Familie von dem Vater zu befreien.

²¹⁰ Chmielowski, P.: *Kobiety Mickiewicza*, op. cit., S. 158.

²¹¹ Treugutt, S., op. cit., S. 224.

²¹² Ibidem.

²¹³ Ibidem.

Gemeinsam mit Fabrycy und ihrer Stiefmutter plant sie den Mord an ihrem Vater. Im entscheidenden Augenblick steht Beatryks wie ein Todesengel am Bett des Mannes und wagt als einzige das Herz des Vaters mit einem Dolch zu durchbohren. Sie zögert nicht und ist sich ihrer Tat vollkommen bewusst. Obwohl die Reaktion auf eine solche Schändung für eine verletzte Frau häufig der Selbstmord ist, ist für Beatryks der einzige richtige Ausweg aus der Situation die Beseitigung des Vaters.

Während der Vorbereitung des Verbrechens spricht Beatryks sehr wenig. Angst und Zweifel lassen sich nur bei ihrer Mutter und ihrem Bruder erkennen, doch nicht bei ihr. Kurz nach dem Mord spricht sie Worte, die ihre Zufriedenheit bestätigen: „Jestem spokojną“²¹⁴. Im Grunde genommen ist das im ersten Akt die in unserem Zusammenhang einzige besonders bedeutungsvolle Aussage; von solchen gibt es laut Juliusz Kleiner insgesamt gerade einmal vierzehn²¹⁵ im ganzen Text, was das Bild einer gefühlskalten Frau verstärkt. Sie begeht mit ruhigem Blut ein schweres Verbrechen und versucht wenig später alles zu vertuschen. Die Tat scheint auf sie keinen besonderen Eindruck gemacht zu haben, keine Spuren in ihrem psychischen Zustand hinterlassen zu haben, so wie es bei empfindsamen Menschen zu erwarten wäre. Auch als das Volk das Verbrechen aufdeckt und sich alle Mitwisser vor den weiteren Folgen fürchten, bleibt Beatryks unbewegt. Dieses Verhalten bemerkt nicht nur ihre Mutter: „Córko, strętwiałaś! biedna córko moja!“²¹⁶ Auch Cesario, einem aus der Menge der Schaulustigen, fällt die von der Frau ausstrahlende Kälte auf:

[...]Jedna mnie tu tylko
Twarz zadziwiła: ta córka w bieliźnie,
Albowiem matka ją nazwała córką.
Nieporuszona stała i ku ziemi
Trzymając oczy i pochodnię, jakby
Posąg przeszłości, na którego twarzy
To, co obecne, nie zostawia śladu,
Ani się może odbić. Pośród zgrai
Lamentującej — ona jedna cicha
I z surowymi na ustach uśmiechy
Stała...kto myślałby, że sprawiedliwość.
Ważąca trupią krew na swojej szali...²¹⁷

Laut Kleiner überrascht Beatryks mit ihrer statuenhaften Ruhe und bleibt somit ein quälendes Rätsel.²¹⁸ Ihre robuste Persönlichkeit, die kaum Gefühlsreaktionen zulässt, reicht nicht aus um

²¹⁴ Słowacki, J.: Beatryks Cenci, in: Kleiner, J.: Juliusz Słowacki. Dzieła Wszystkie, Band 9, Wrocław 1956, S. 208.

²¹⁵ Vgl. Kleiner, J.: Juliusz Słowacki. Dzieje Twórczości, Band 2, Lwów/Warszawa/Kraków 1925, S. 297f.

²¹⁶ Słowacki, J.: Beatryks Cenci, op. cit., S. 213.

²¹⁷ Ibidem, S. 214.

die Mutter mit ihren Brüdern vor der bevorstehenden Folter zu bewahren. Weder ihr Selbstbewusstsein noch ihr starker Rachewunsch geben ihr genug Mut um die Tat sofort zu gestehen und die Verantwortung für den Mord auf sich zu nehmen. Im Menschenaufwurf bemüht sich Beatryks nicht einmal den Anschein einer trauernden oder leidenden Tochter zu zeigen und steht wie eine stolze Statue, ohne auch nur eine Träne zu vergießen. Der Hass, den sie gegenüber ihrem Vater gehegt hat, scheint in ihr nun auch gegen ganz Rom zu erwachen: „Ohydny Rzymie... o! krwawa jaskinio!“²¹⁹

Die Szene, in der Beatryks ihren Weg zur Hinrichtung geht, präsentiert sie aus der Perspektive der Bürger. Eines der dabei entstehenden Bilder zeigt eine Art Negativbild der Mariendarstellung:

Idzie ostatnia pod czarnym fartuchem,
Jakoby jaka królowa... z dzieciątkiem
I białą świecą...²²⁰

Hierbei handelt es sich um eine Darstellungsweise, die zweifach gedeutet werden kann. Einerseits als Mutter-Königin, andererseits durch das dunkle Gewand eher negativ gezeichnet als Anti-Mutter oder Anti-Maria.

Trotz ihrer äußerlichen Kälte lässt sich allerdings in Beatryks auch ein anderes Gefühl entdecken. Dieses Gefühl ist die Leidenschaft, die sie mit Giani verbindet. So möchte sie einerseits in den Armen ihres Geliebten verweilen, doch im gleichen Augenblick fühlt sie selbst die von ihr ausstrahlende Kälte: „jestem jak kamień“²²¹. Offen gesteht sie Giani, dass sie die Mörderin Cencis ist. Das Verbrechen versucht sie als Schutz ihrer Jungfräulichkeit zu rechtfertigen. Sie meint es in einem weiteren Sinne für Giani, den sie schon vor ihrem Kennenlernen geliebt haben will, getan zu haben:

[...] Lecz jeśli zapyta,
Dlaczego ojca zabiłam — to powiedz,
Że przeczuciami dawno rozkochana
W nim jednym, jemu broniłam wierności
I ciała mego okupiłam czystość
Straszną ofiarą.[...]
Zgubiona, krwawa i przerażająca,...²²²

²¹⁸ Vgl. Kleiner, J.: Juliusz Słowacki. Dzieje Twórczości, Band 2, op. cit., S. 298.

²¹⁹ Słowacki, J.: Beatryks Cenci, op. cit., S. 248.

²²⁰ Ibidem, S. 281.

²²¹ Ibidem, S. 237.

²²² Ibidem, S. 224f.

Neben der Kühle, die in vielen Beschreibungen betont wird, macht Alina Kowalczykova auch auf Beatryks' Worte aufmerksam, in denen eine Art kannibalistisches Motiv auftaucht:²²³ „w letargu - żywam się tu obudziła... i będę jadła z głodu moje ręce“. ²²⁴ Auf ihre „vampirische“ Eigenschaft, weist allerdings eine andere Textstelle hin:

nie wiem, która moja, pusta, trumna,
Tylko przeczuciem jedną z was poznałam,
Tę... z której moje oczy — przez szczeliny
Krew wysysają... O!, te drzewo jęczy²²⁵

Beatryks hat kein schlechtes Gewissen, sie empfindet keine Reue für den begangenen Mord und glaubt, das einzig Richtige getan zu haben. Obwohl sie von ihrer Unschuld überzeugt ist, kann sie die Bluttat nicht leugnen:

To jestem jako najbielsza z gołębic,
Co się w kałuży krwawej chciała kąpać
I opryskała krwią całą rodzinę²²⁶

Ihren ambivalenten Charakter erkennt auch der Geistliche Pedro Negri. Er bezeichnet sie als „Hekate — okropna, / Ale piekniejsza, niz wszystkie marmury“²²⁷. Die Schönheit, die er hierbei erwähnt, wird ihr zum Verhängnis. Der Hass und der Wunsch nach Rache, die sich gegen ihren Vater richten, wachsen ins Unermessliche und provozieren den Vaternord.

7.3 Lucrezia – Beatryks Cenci

Von noch größerem Hass erfüllt als Beatryks ist ihre Stiefmutter Lucrezia. Nach Alina Witkowska hat Słowacki in dieser Gestalt die psychologische Problematik eines Verbrechens und das Heranwachsen zu einem Verbrecher²²⁸ gezeigt. Lucrezia ist diejenige, die die Idee Francesco zu töten an ihre Kinder weitergibt. Von ihr kommt der Plan, die Schuld für den Mord den von den Cencis gehassten, jedoch unschuldigen Orsinis in die Schuhe zu schieben: „Rzućcie krew jego na Orsinich głowy!“²²⁹ Ihren Hass gegen den Ehemann drückt sie besonders deutlich im an die Furien gerichteten Wunsch Francesco zu ermorden aus:

²²³ Vgl. Kowalczykova, A.: Słowacki, Warszawa 1994, S. 280.

²²⁴ Słowacki, J.: Beatryks Cenci, op. cit., S. 241.

²²⁵ Ibidem.

²²⁶ Ibidem, S. 269.

²²⁷ Ibidem, S. 208.

²²⁸ Vgl. Witkowska, A., Przybylski, R.: Romantyzm, Warszawa 2007, S. 341.

²²⁹ Słowacki, J.: Beatryks Cenci, op. cit., S. 209.

[...] O, Eumenidy!
Dajcie mi węzów garść,—niech mu cisnę
Do jego łoża! dajcie mi tę straszną
Pochodnię, która w waszych bladych rękach
Płonie błękitno,— niechaj ten piekielnem
Światłem zapalę dom,...²³⁰

Im Angesicht der Familientragödie zieht sie nicht die Möglichkeit in Erwägung gemeinsam mit ihren Kindern das Haus zu verlassen, sondern schmiedet blutige Rachepläne. Der Fluch oder die Beschwörung der Rachegöttinnen soll aus Lucrezias Sicht eine Unterstützung sein. Obwohl sie die Furien darum bittet ihr bei der schrecklichen Tat zu helfen, möchte sie diese nicht eigenhändig durchführen und erwartet dafür Willensstärke seitens ihrer Kinder:

Mary, pomóżcie mi w robocie strasznej!
Lękam się w sercach dzieci, że tam znajdę
Niepewność, wstręty i myśl świętą grzechu...
Zróbcie z nich Rzymian!...²³¹

Diese römische Wesensart bedeutet für sie laut Kleiner ein Synonym für Entschlossenheit und Überzeugung von der Richtigkeit ihres Handelns²³². Um ihr Vorhaben durchzuführen, fordert sie ihren Sohn auf, nach Hause zurückzukehren. Skrupellos will sie ihre Kinder für den Mord an ihrem Mann gewinnen:

[...] Córko — daj sztylety...
Kto pójdzie pierwszy? ... ha — kto ma odwagę?
Ty chodź, Fabrycy, za mną...²³³

Im entscheidenden Augenblick ist sie zu feige, den Mord selber zu begehen und wird von Beatryks abgelöst. Um den Konsequenzen ihrer Beteiligung am Verbrechen zu entkommen, schlüpft sie unmittelbar nach der Tat vor der Menschenmenge in die Rolle der erschütterten, wehklagenden Witwe. Die Angst, dass das Geheimnis an das Tageslicht gelangt und die Furcht vor den Folgen, bringen sie dazu Beatryks zu fluchen, die von zu Hause wegläuft:

Przeklęta! biegajcie!
Brama otwarta... za nią! O! przeklęta!...
Tu przyprowadźcie żywą — lub umarłą!
Uciekła... z domu... krew wyniosła z sobą.²³⁴

²³⁰ Słowacki, J.: Beatryks Cenci, op. cit., S. 200.

²³¹ Ibidem, S. 202.

²³² Vgl. Kleiner, J.: Juliusz Słowacki. Dzieje Twórczości, Band 2, op. cit., S. 307.

²³³ Słowacki, J.: Beatryks Cenci, op. cit., S. 207.

²³⁴ Ibidem, S. 230.

Der unermessliche Hass und der Rachewunsch gegenüber all jenen, die sich gegen sie auflehnen, sind das Motiv für ihre wuterfüllten Worte und ihr böses Handeln. Ungeachtet dessen, was für ihre Kinder das Beste wäre, versucht sie den Hass, den sie im Herzen trägt, auf ihre Kinder zu übertragen:

O, dziecko moje, rośnij ty na zemstę!
Ciebie przynajmniej katy nie zabiją...
Pamiętaj o mnie... małe dziecko moje!...
Niechaj przekleństwa moje rosną z tobą
I rosną w tobie... i rośnij na zemstę...²³⁵

Ihr gesteigertes Wutempfinden kann seinen Ursprung in dem geheimnisvollen Kontakt mit den Furien, die in den Köpfen der Menschen unheilvolle Gedanken wecken und sie zu schrecklichen Taten anstiften, haben. Lucrezia selbst spürt eine starke Verbindung zu den bösen Kräften und schreckt nicht davor zurück, die höllischen Mächte um Hilfe bei ihren verbrecherischen Plänen zu bitten und mit ihnen zu paktieren:

Władze piekielne... jeśli wy jesteście
Duchami wszystko wiedzącymi?... jeśli
Można śmiertelnej wyzwać was i nagiąć
Do posłuszeństwa, [...]
Eumenidami nazwane przed wieki,
Wzywam was!...²³⁶

Ihr Drang nach Rache geht so weit, dass sie bereit ist, den dunklen Mächten ihren jüngsten Sohn anzuvertrauen: „Furie... oddaję wam dziecko w opiekę...“²³⁷. Dieser Kontakt zu den Furien bestätigt nur ihre dämonischen Prädispositionen. Iwona E. Rusek beschreibt Lucrezia überdies als „vampirischen“ Dämon²³⁸ und beruft sich dazu auf deren Aussage:

Jam go zabiła... przez mury... przez ziemię...
[...]
Ale przegryzłam się myślą przez ziemię
I w same księdza serce ukąsiłam...²³⁹

Verbissen in ihren mörderischen Absichten, nimmt Lucrezia nicht einmal ihr jüngstes Kind von ihrem hasserfüllten Einfluss aus. Sie verspricht den Sohn nach ihrem Tod in seinen Träumen zu besuchen, doch das nicht mit guten Absichten: „...i uczyć będę rzeczy

²³⁵ Słowacki, J.: *Beatryks Cenci*, op. cit., S. 265.

²³⁶ *Ibidem*, S. 201.

²³⁷ *Ibidem*, S. 274.

²³⁸ Vgl. Rusek, I. E.: *Czarne Kobiety. Motyw Hekate w Utworach Juliusza Słowackiego*, in: Ławski, J., Korotkich, K., et al.: *Noc. Symbol – Temat – Metafora*, Band 2, Białystok 2012, S. 356.

²³⁹ Słowacki, J.: *Beatryks Cenci*, op. cit., S. 267.

strasznych...²⁴⁰ Was Lucrezia wohl nie bedacht hat, ist Padre Anzelmos Erkenntnis: „kto bez Boga, lecz z ciemnymi duchy chce porządkować świat, często go łamie Bóg [...] i myli go w drodze”²⁴¹.

7.4 Rogneda - Mindowe

Einer weiteren rachesüchtigen Frau begegnet man in einem anderen Werk von Juliusz Słowacki. Es handelt sich hierbei um Rogneda, eine Frauenfigur aus dem 1832 in Paris erschienen Drama *Mindowe. Król litewski: Obraz historyczny w pięciu aktach*. Rogneda ist die Mutter Mindowes, eines litauischen Prinzen, der aus taktischen Gründen das Christentum von den Kreuzrittern annimmt. Die Königmutter wird bereits in der ersten Szene des ersten Aktes als alte „ciemna“²⁴² und „obłąkana“²⁴³ Frau wie auch als überzeugte Heidin vorgestellt. Es ist nicht nur ihr hartnäckiger Glaube an die heidnischen Götter, sondern auch der Hass gegen den Ritterorden und den Papst, der ihr Angst vor der neuen Religion einflößt: „Nigdy nie widziałam krzyża. / Jak on straszny być musi...”²⁴⁴. Der Hass reicht so weit, dass sie auf die Bitte ihres Sohnes, ihn nach der Krönung durch die Kreuzritter zu segnen, ihm nicht nur den Segen verweigert, sondern Mindowe und dessen Kinder auch mit voller Überzeugung verflucht:

Przeklinam!
[...]
Przekleństwo wam! przekleństwo krzyżackiej obłudzie,
Co jak zaraza Litwę ciemnym skrzydłem kryje!
Synu! ciebie zaraza dotknie — nie zabije,
Ale od ciebie będą uciekali ludzie.
Zostaniesz sam na świecie, będziesz żył, mój synu!
Wymrą ludy, na któreś kładł żelazne pęta,
I zostaniesz samotny na mogiłach gminu.
Ta wiara! wiara ciemna, przez ciebie przyjęta,
Połączy cię z narodem, co Litwę pochłonie.
Siedzisz na tronie, z tobą i papież na tronie!
Mindowe, ty masz dzieci, to będą morderce;
Idź, zabij je w kołysce, własne morduj syny!
Urodziłam gadzinę! Ty rodzisz gadziny!
Ha! Rozdarłam ci serce! Rozdarłam ci serce!²⁴⁵

²⁴⁰ Słowacki, J.: *Beatryks Cenci*, op. cit., S. 274.

²⁴¹ *Ibidem*, S. 285.

²⁴² *Ibidem*, S. 11.

²⁴³ *Ibidem*.

²⁴⁴ *Ibidem*, S. 12.

²⁴⁵ Słowacki, J.: *Mindowe* in: Krzyżanowski, J.: *Dzieła*, Band 6, Wrocław 1952, S. 14.

Der in ihrem Wutanfall gegen den Sohn gerichtete Fluch, den Mindowe mit der rhetorischen Frage „To jest przekleństwo matki! Ale tak – cóż znaczy?“²⁴⁶ zu verharmlosen versucht, bleibt nicht ohne Echo.

Für Rogneda bedeutet Mindowes Krönung und seine Annahme des christlichen Glaubens nicht nur einen Verrat an den alten Göttern, sondern zugleich den Verlust der Souveränität des litauischen Königshauses. Hasserfüllt gegen den neuen Glauben ist Rogneda dazu bereit, den eigenen Sohn zu opfern. Das Rachegefühl für den Treuebruch ihres Sohnes gibt ihr sogar genug Kraft, um einen Giftanschlag auf Mindowe zu planen. Zusammen mit Trojnat, ihrem Enkel und Mindowes Neffen, intrigiert sie gegen den eigenen Sohn. Doch der Mordversuch, in dessen Art der Vorbereitung Juliusz Kleiner „Naivität“²⁴⁷ der Frau erkennt, schlägt fehl. Auf die enttäuschte Äußerung des Königs, Rogneda hätte sein Vertrauen missbraucht, antwortet sie, ohne ihre Absicht zu verbergen: „Nie chciałam cię urazić — jam cię zabić chciała.“²⁴⁸ Erst als Mindowe seinen Pakt mit den Kreuzrittern bricht, lässt ihr Rachewunsch nach. Doch zu dieser Zeit ist es für eine Wiedergutmachung schon zu spät. Das von ihr aus Hass provozierte Schicksal nimmt seinen Lauf und zieht Mindowe samt dem ganzen Königshaus ins Verderben.

Nicht nur Rognedas Sohn, auch seine Kinder fallen ihrem Fluch zum Opfer und werden von Trojnat ermordet. In der letzten Szene, als Trojnat nach dem Kindermord an Rogneda mit den Worten „Matko! matko Mindowy! spełnione twe chęci.“²⁴⁹ herantritt, wird ihr noch ein letztes Mal endgültig die Verantwortung für das Unglück übergeben. Doch diese Anschuldigung hört sie nicht mehr: „blada, / Nieruchoma – skościła – zimna [...] Już nie żyje“.²⁵⁰

In Juliusz Kleiners Beschreibung der alten Frau, in welcher sie als „matka, u której miłość dawnej wiary góruje nad uczuciem macierzyńskim, [...] postać, w której tkwi coś z tajemniczej grozy fatum“²⁵¹ beschrieben wird, steckt das Bild einer gescheiterten Mutter. Einer Mutter die auf der ganzen Linie versagt, weil sie fanatisch ihre konservativen Überzeugungen um jeden Preis umsetzen möchte. Auch, wenn sie auf einer Skala grausamer Figuren vielleicht keinen besonders hohen Rang einnimmt, so bleibt sie trotzdem ein Anti-Ideal, eine Anti-Mutter oder eine Gegenfigur zu den Marienfiguren.

²⁴⁶ Słowacki, J.: Mindowe, op. cit., S. 15.

²⁴⁷ Vgl. Kleiner, J.: Juliusz Słowacki. Dzieje Twórczości, Band 1, op. cit., S. 53.

²⁴⁸ Słowacki, J.: Mindowe, op. cit., S. 26.

²⁴⁹ Ibidem, S. 76.

²⁵⁰ Ibidem.

²⁵¹ Kleiner, J.: Juliusz Słowacki. Dzieje Twórczości, Band 1, op. cit., S.59.

7.5 In Hekates Schatten...

Maria Stuart, Beatryks, Lucrezia und Rogneda gehören zu der Gruppe der rachesüchtigen Frauen. Dementsprechend ist auch ihr Handeln ausgeprägt. Alles Tun unterliegt dem Wunsch, ihr erfahrenes Leid oder ihre Enttäuschungen zu rächen. Mit Recht also taucht bei Beatryks ein Vergleich mit der Göttin Hekate auf. Der Hass gegen den Feind, der Kontakt zu den Geistern, das Opfer sowie der Fluch sind weitere Faktoren die diese Frauenfiguren kennzeichnen. Der Racheplan soll realisiert werden, unabhängig davon, ob sich die Rächerin durchsetzen oder später doch davon ablassen will. Denn der Vertrag mit den Rachegöttinnen ist, sei es durch einen direkten Aufruf oder durch einen dahingeworfenen Fluch, bereits geschlossen. Ein Fluch kann nicht mehr rückgängig gemacht werden. Auch ein Opfer kann ihn nicht brechen. Das einmal Ausgesprochene wird vollbracht. Diejenigen, gegen welche sich der Fluch richtet, werden ermordet. Diejenigen, gegen welche sich der Fluch richtet, werden ermordet, erstochen oder vergiftet im nächtlichen Schlafzimmer, in den eigenen vier Wänden, an einem Ort, der mit Sicherheit verbunden wird, auf welchem hier aber ein übles Fatum lastet.

Wie Hekate haben auch die rachesüchtigen Frauen einen ambivalenten Charakter. Sie sind nicht schon im Vorhinein als negative Figuren dargestellt. Viel eher sind es die Umstände, die den passenden Kontext liefern und einen Impuls geben, um das zweite Gesicht der Frauen erkennbar zu machen. Ihre dunkle Seite steht in enger Verbindung mit der Nacht und der Transgression. Die von Hekate behüteten Tore zwischen den Welten werden nachts von den Frauen überschritten. Es ist nicht nur Maria, die durch ihre Gewissensbisse dem Wahn verfällt und somit aus der Wirklichkeit heraustritt. So nähert sich auch Beatryks der Welt der Toten, als sie den Geist ihres Mordopfers zum Schlaf wiegen soll, um die eigene Seele zu beruhigen. Auch Lucrezia, die kurz vor ihrem Tod meint durch Wände gehen zu können, steht beinahe auf der anderen Seite. Ihr Versprechen, nach dem Tod ihren Sohn Azo im Traum zu besuchen, weist ebenfalls auf die Fähigkeit hin, sich zwischen beiden Welten bewegen zu können. Nicht anders verhält es sich mit der alten Rogneda, die als blinde Frau von Visionen heimgesucht wird und schon dadurch in gewisser Weise der anderen Welt nahe steht.

Diese Verbindung zur Nacht, zum Tod oder zum Jenseits lässt für die rachesüchtigen Frauenfiguren vor allem in gedanklicher Verbindung mit Hekate und ihrem dualen Charakter ein besseres Verständnis zu.

8 Die großen Verbrecherinnen

8.1 Córka - Maliny

In einem von Aleksander Chodźko 1829 in Petersburg herausgegebenen Poesieband erschien die Kunstballade *Maliny*, die das uralte Thema des Geschwistermordes aufgreift. Die Ballade beginnt mit den Worten „Przez litewski łąn, / Jedzie, jedzie pan“²⁵². Ein wohlhabender litauischer Adeliger kommt an einen Hof, wo er eine Mutter um die Hand einer ihrer beiden Töchter bitten möchte. Doch die Entscheidung zwischen den beiden jungen Frauen fällt ihm nicht leicht. Die Mutter schlägt einen Wettstreit, der ihm die Entscheidung abnehmen soll, vor. Als Gewinnerin gilt diejenige, die es gelingt, in einem Hain die meisten Himbeeren zu sammeln. Doch nur die ältere Tochter kehrt mit einem blutigen Mal im Gesicht zurück. Als die Diener des Adligen die vermisste Frau nicht finden, heiratet er die Erstgeborene. Die Jahre vergehen und als eines Tages der Sohn der beiden im Wald aus einer Weidenrinde eine Pfeife anfertigt, möchte er sie seiner Mutter vorführen. Doch die Pfeife zeigt ein Eigenleben und beginnt ein Lied von einem Schwesternmord zu singen. Die Mutter erschrickt und fällt tot zu Boden.

Der älteren der beiden Töchter fehlt es nicht an Schönheit, sie kann mit der jüngeren problemlos mithalten. Doch die Rivalität um die Heirat mit dem reichen Herrn treibt sie zu einer grausamen Tat. Der Mord, den sie an ihrer jüngeren Schwester begeht, wird nicht direkt beschrieben, viel eher wird auf das Verbrechen hingedeutet. Der erste Hinweis ist der blutähnliche Tropfen auf der Augenbraue der Erstgeborenen:

Na jej czarnej brwi,
Niby kropla krwi;
Któż wie z jakiej to przyczyny
Od maliny lub kaliny,
Może to nie krew.²⁵³

Ihre merkwürdige Erklärung, auf die Frage warum die jüngere Schwester nicht gemeinsam mit ihr zurückgekommen ist, scheint die Mutter und den Adligen zu überzeugen. Einfallsreich entwickelt sie die Ausrede, die ihr den Platz an der Seite des reichen Mannes sichern soll:

„Oto malin dzban,
Gdzie mój mąż? gdzie pan?
Siostra już niewróci z gaju,

²⁵² Chodźko, A.: *Maliny*, in: *Poezye Aleksandra Chodźki*, Poznań 1833, S. 127.

²⁵³ *Ibidem*, S. 128.

Może wpadła do ruczaju,
Może pożarł wilk.²⁵⁴

Ihre Lüge bleibt vorerst unentdeckt. Das Leben mit ihrem neuen Ehemann wird vom Autor wie in einem Märchen als glücklich beschrieben. Doch nach einigen Jahren wird sie von ihrer dunklen Vergangenheit wieder eingeholt. Es ist die Pfeife ihres Sohnes, die ihr die furchtbare Geschichte von einem Schwesternmord erzählt:

Dwie nas kwitło w domu matki,
[...]
„Ach! lecz siostry nóż
Skosił różę róż,
Pod kurhanem me mieszkanie,
Dzika wierzba na kurhanie, [...]“²⁵⁵

Der erschrockenen Mutter kommt die Geschichte vertraut vor, doch muss sie ihr Verbrechen all die Jahre verdrängt haben, um mit ruhigem Gewissen leben zu können. Doch ihre Neugier lässt ihr keinen Frieden und sie fragt das Kind nach der Herkunft der Pfeife. Der Sohn berichtet ihr von dem Instrument:

„Dudkę skręciłem w gaju,
Z dzikiej wierzby przy ruczaju,
Przy krzaku malin.“²⁵⁶

Schlagartig leuchtet der Mutter ein, dass es sich um den an ihrer Schwester begangenen Mord handeln muss. Aus dem Text lässt sich zwar nicht herauslesen, ob sie die Tat zu allerletzt bereut oder auch nicht. Ob nun aus Reue, die man ihr unmittelbar nach dem Mord mit Sicherheit nicht zuschreiben kann, oder lediglich aus Angst, wird sie von der Nachricht schwer getroffen und stirbt auf der Stelle.

Pani pobladła,
Jak stała, padła;
Ileż straty ile szkody,
Wieś tak wielka, mąż tak młody,
Dziatki nieletnie!²⁵⁷

²⁵⁴ Chodźko, A.: Maliny, op. cit., S. 128.

²⁵⁵ Ibidem, S. 129.

²⁵⁶ Ibidem, S. 130.

²⁵⁷ Ibidem.

So gerät auch dieses Verbrechen ans Tageslicht und obwohl der Erzähler den Tod der Frau in der vorletzten Strophe als Schaden für die junge Familie ansieht, erlangt sie für den Mord eine vom Schicksal vorherbestimmte und als gerecht empfundene Strafe.

Was der Ballade als Prätext gedient haben kann, scheint unklar zu sein. In einer Fußnote zu *Maliny* deutet der Autor auf die Quelle, aus welcher er geschöpft haben soll:

W bajce, z której niniejszą balladę zrobiłem, pastuszek przychodzi z dudką; pamiętam tylko pierwszy wiersz z piosnki jaką gra jego dudka: „Graj, pastuszku, graj.”²⁵⁸

Czesław Zgorzelski weist jedoch darauf hin, dass Chodźko diese Behauptung viele Jahre später widerlegt hat.²⁵⁹ Der Grund dafür war eine Bemerkung Antoni Małeckis, der als Quelle für Słowackis *Balladyna* ein seines Erachtens nach allseits bekanntes Volksmärchen von zwei Schwestern und dem Beerenwettkampf anführt, auf welches auch Aleksander Chodźko in *Maliny* zurückgegriffen haben soll.²⁶⁰ Auf diesen Vorwurf reagierte Chodźko, der jenes Märchen nie gehört haben will, mit folgender Verteidigung:

...nigdy [jej] nie slyszalem, jeno kilka słów piosenki, które zacytowałem w przypisku pierwszego wydania poezji moich 1829 w Petersburgu. Nie było z czego przelewać. Z pełną jeszcze pamięcią muzyki litewskiej gminnych pieśni, na nótę «hej tam na górze», napisałem Maliny, gdzie wszystko moje: i obojętność miłości panicza dla dwóch sióstr wieśniaczek, i wysłanie ich po maliny, i plama krwi na czole zbrodniarki, i powód do zbrodni i t. d.²⁶¹

Stanisław Zdziarski hingegen nennt als Basis für Chodźkos Ballade eine später in Kazimierz Władysław Wójcickis Volksmärchensammlung²⁶² niedergeschriebene Legende von einer Pfeife.²⁶³ Diese erzählt von drei um einen jungen Adligen konkurrierenden Schwestern und dem Mord an der jüngsten Schwester, welcher von einer Pfeife verraten wird.²⁶⁴ Nebenbei macht Zdziarski darauf aufmerksam, dass die Bestrafung der Schwestermörderin in *Maliny* bei weitem ästhetischer gelungen ist als in dem von Wójcicki wiedergegebenen Märchen, wo die Mörderin als Strafe von Pferden in Stücke gerissen wird.²⁶⁵

²⁵⁸ Chodźko, A.: *Maliny*, op. cit., S. 129.

²⁵⁹ Vgl. Zgorzelski, Cz.: *Ballada Polska*, op. cit., S. 206.

²⁶⁰ Vgl. Małeckis, A.: *Juliusz Słowacki. Jego życie i dzieła w stosunku do współczesnej epoki*, Band 2, Lwów 1867, S. 142f.

²⁶¹ Chodźko, A.: *List Aleksandra Chodźki do Dyrektora Biblioteki polskiej w Paryżu*, in: *Rocznik Towarzystwa Historyczno-Literackiego w Paryżu. Rok 1868, Paryż 1869*, S. 366.

²⁶² Vgl. Wójcicki, K. W., op. cit., S. 15ff.

²⁶³ Vgl. Zdziarski, S.: *Pierwiastek ludowy w poezji polskiej XIX wieku. Studja porównawczo-literackie*, Warszawa 1901, S. 232.

²⁶⁴ Vgl. *Ibidem*.

²⁶⁵ Vgl. Zdziarski, S.: *Pierwiastek ludowy w poezji polskiej XIX wieku*, op. cit., S. 232.

Somit bleibt die Frage nach Chodźkos Inspiration für das Werk sowie die Frage nach der Eigenständigkeit der Ballade ungeklärt. Tatsache ist jedoch, dass sich in *Maliny* ähnliche, nicht nur in Europa aus Volkserzählungen bekannte Motive überschneiden und somit die Suche nach einem Ursprung nahezu aussichtslos ist.²⁶⁶

8.2 Balladyna

Balladyna ist die Titelheldin in Juliusz Słowackis gleichnamigem, fünftaktigem Drama *Balladyna* (1839), das als ein Spiel über Macht, Verbrechen und Strafe oder als politisches und prähistorisches Märchen verstanden werden kann. Die Handlung um die Protagonistin beginnt mit ihrem Schwestermord und führt über sozialen Aufstieg zum Ausspruch ihres eigenen Todesurteils.

Balladyna, Tochter einer Witwe, ist die Schwester Alinas und die Geliebte des Grabiec, dem dreisten Sohn eines Organisten. Die Schwestern leben mit der Mutter in ärmlichen Verhältnissen. Dies ist Anlass, davon zu träumen, aus diesen sozialen Umständen herauszubrechen und nach einem Leben in Wohlstand zu streben. So geht es auch Balladyna, die sich nach einer besseren Zukunft sehnt und die Gelegenheit ergreift, sobald sich diese bietet. Dass sich jedoch als Konkurrentin im Kampf um die Heirat mit einem reichen Grafen gerade ihre jüngere Schwester Alina erweist, hat die Nixe Goplana eingefädelt. Sie möchte nämlich Balladynas heimlichen Liebhaber Grabiec für sich allein gewinnen und arrangiert einen Besuch des nach einer Frau suchenden jungen Grafen Kirkor im Haus der beiden Schwestern. Ein Wettstreit im Beerensammeln, wie er bereits in Aleksander Chodźkos Ballade *Maliny* vorkommt, soll entscheiden, welche der beiden Schwestern Kirkor zur Frau nehmen wird. Mit dem Mord an Alina beginnt für Balladyna nicht nur ein Leben in Reichtum, sondern vor allem ein Leben in ständiger Angst voller Lügen und weiterer Morde.

In der äußerlichen Beschreibung, „Ta z alabastrów – a ta zaś różana“²⁶⁷, wie sie in der dritten Szene des ersten Aktes dargestellt werden, unterscheiden sich die Schwestern ähnlich wie die Märchengestalten Schneeweißchen und Rosenrot, doch ihre Charaktere könnte man viel eher mit Goldmarie und Pechmarie vergleichen. Demnach ist Balladyna mit Sicherheit eine negative Figur. Piotr Chmielowski, der Balladynas Figur am strengsten bewertet, charakterisiert sie folgendermaßen:

²⁶⁶ Vgl. Bugiel, W.: Tło ludowe „Balladyny.”, in: Wisła. Miesięcznik geograficzno-etnograficzny, Band 7, Warszawa 1893, H. 2, S. 339 – 361, H. 3, S. 557-580, H. 4, S. 665-685.

²⁶⁷ Słowacki, J.: Balladyna, in: Kleiner, J.: Juliusz Słowacki. Dzieła Wszystkie, Band 4, Wrocław 1953, S. 50.

...charakter Balladyny jest jednolity; następstwa złego czynu idą za sobą nieubłaganie i zabijają w duszy, nawskroś przenikniętej pychą i żądzą władzy, wszelkie inne uczucia; stąd Balladyna jest złą córką, złą siostrą, złą żoną, złą kobietą, jest wcieleniem namiętności niskich i krwawych.²⁶⁸

Juliusz Kleiner hingegen sieht Balladynas Wesen nicht unbedingt als einheitlich, sondern bemerkt eine Entwicklung im Verlauf des Dramas. So ist für ihn Balladyna im ersten Akt eine „niedobra, ambitna, zalotna, zmysłowa i okrutna dziewczyna“²⁶⁹, die zur richtigen Zeit zu einer Verbrecherin heranreift. Kleiner meint, dass den Platz der zu Beginn im Unterbewusstsein entstehenden Mordgedanken in weiterer Folge schließlich ein „konsekwentny fatalizm czynu“²⁷⁰, welcher die Verbrecherin dazu zwingt den gewählten Weg des Unrechts zu gehen, einnimmt.

Dass Balladyna ihre Schwester im Affekt wie in einem merkwürdigen, traumähnlichen Wahn tötet, was auf den ersten Blick vielleicht plausibel erscheint, ist eher unwahrscheinlich. Tatsache ist nämlich, dass sie ein Messer, das mit Sicherheit nicht fürs Beerensammeln gedacht ist, in den Wald mitnimmt. Auch wenn Waclaw Kubacki sie zu verteidigen versucht und als Auslöser für ihren Mord das provokative Benehmen Alinas, das den Stolz der älteren Schwester zutiefst verletzt haben soll, ansieht, ist ihr Vorsatz um jeden Preis den Kampf um Kirkor gewinnen zu wollen, klar ersichtlich.²⁷¹

Ihre Reflexion über das kurz zuvor begangene Verbrechen ergibt eine negative Selbsteinschätzung, denn zu diesem Augenblick ist sie sich ihres Vergehens wohl bewusst.

[...] Żmija,
Kobieta, siostra – nie siostra...
[...] Któż zabija
Za malin dzbanek siostrę?...²⁷²

In dieser Aussage scheint ihre moralische Erziehung, von der man ausgehen kann, einen gewissen Einfluss auf sie zu haben, doch im Angesicht einer solchen Tat verliert auch diese ihre Bedeutung. So sieht Balladyna als einzigen Weg, um normal weiterleben zu können und ihre Ziele zu verfolgen, diese moralische oder religiöse Seite auszuschalten:

[...] Na niebie
Jest Bóg... zapomnę, że jest, będę żyła,
Jakby nie było Boga.²⁷³

²⁶⁸ Chmielowski, P.: *Historia Literatury Polskiej*, Band 4, Warszawa 1900, S. 151.

²⁶⁹ Kleiner, J.: *Juliusz Słowacki. Dzieje Twórczości*, Band 2, op. cit., S. 22.

²⁷⁰ *Ibidem*, S. 23.

²⁷¹ Vgl. Kubacki, W.: *Wstęp*, in: *Słowacki, J.: Balladyna*, Warszawa 1955, S.81.

²⁷² *Słowacki, J.: Balladyna*, op. cit., S. 67.

Dieser Gedanke scheint ihr neues Credo zu sein, nach welchem sie ihr Leben zu gestalten versucht. Balladyna handelt fortan vollkommen gewissenlos. Die Halluzinationen und der Verfolgungswahn, von denen sie geplagt wird, sind keine Folge eines Reueempfindens, von dem hier keine Rede sein kann, sondern viel eher durch eine krankhafte Angst, als Mörderin entlarvt zu werden, verursacht. Das blutige Mal auf der Stirn, welches sich nicht entfernen lässt, erinnert sie ständig an die furchtbare Tat. Doch auch wenn sie eine zweite oder sogar dritte Chance hätte und den Schwestermord rückgängig machen könnte, hätte sie diese Gelegenheit, wie es aus den Gesprächen mit Goplana und dem Einsiedler, welchen sie besucht, um das Mal loszuwerden, deutlich wird, nicht genutzt:

BALLADYNA

Gdybym miała trzy wybladłe twarze,
Na każdej twarzy trzy straszniejsze plamy,
Wolę je nosić aż do Boga sądu,
Niż...²⁷⁴

Adam Bełcikowski meint, dass sich Balladyna gegen eine Wiederbelebung der Schwester wehrt, weil sie damit ihre durch das Verbrechen erkaufte Größe wieder verlieren würde.²⁷⁵

Doch worin besteht ihre Größe und wie schaut ihr neues Leben aus? Balladyna geht über Leichen, um ihre Ziele zu erreichen und das Gewissen, welches sie bereits nach dem ersten Mord an ihrer Schwester eingeschläfert hat, kann sie nicht aufhalten. Alle Personen, die ihr im Weg stehen, werden eliminiert. Aber was für ein Weg ist das und wohin soll er sie führen?

Balladyna wird für gewöhnlich als skrupellose, machthungrige Karrierefrau beschrieben, die sich ihrer Herkunft schämt. In diesem Verständnis soll der Wunsch nach einer Position, die ihr mehr Chancen für den Aufstieg bietet, der Motor für all ihre Verbrechen sein. Auch Maria Janion sieht das Streben nach Macht als Balladynas Antriebskraft:

Pcha ją żądza władzy, oczywiście. Ale władzy pojętej nieskończenie szeroko. Bo również żądza poznania siebie w rozkiełznanej wolności bez granic, żądza prowokacji moralnej aż do możliwego dla człowieka kresu, żądzy sprawdzenia tego, jak długo i jak silnie można targać przęsłem mostu. Wola życia poza granicami swego stanu społecznego, poza ustanowionym przez ludzi prawem, wypełnia Balladynę.²⁷⁶

²⁷³ Słowacki, J.: Balladyna, op. cit., S. 67.

²⁷⁴ Ibidem, S. 101.

²⁷⁵ Vgl. Bełcikowski, A.: Balladyna Słowackiego. Dwa Odczyty na dochód Osad Rolnych, Warszawa 1879, S. 44.

²⁷⁶ Janion, M.: Odnawianie znaczeń, Kraków 1980, S. 133.

Mieczysław Inglot vertritt die Meinung, dass Balladyna nur durch Zufall an die Macht kommt und die unerwartete Chance nutzt, um den Karriereweg zu gehen, der zugleich ein Weg des Verbrechens wird. Es ist der Erfolg, der sie Rücksichtslosigkeit im Handeln lehrt.²⁷⁷

Jarosław Maciejewski geht mit seiner Feststellung noch einen Schritt weiter, denn laut ihm geht es Balladyna nicht um Macht und die königliche Krone, sondern lediglich um Wohlstand und eine bessere soziale Stellung.²⁷⁸ In diesem Zusammenhang zitiert er die Aussage Balladynas zu Beginn des dritten Aktes:

Więc mam już wszystko... wszystko... teraz trzeba
Używać... pańskich uczyć się uśmiechów,
I być jak ludzie, którym spadło z nieba
Ogromne szczęście...²⁷⁹

Demnach müsste Balladyna mit dem Mord an ihrer Schwester und der Ehe mit Kirkor, durch welche sie zur Burgherrin avanciert, alles erreicht haben. Wozu dann ihre weiteren Verbrechen? Maciejewski sieht ihr weiteres Verhalten als reine Abwehrreaktion. Doch zu dem Zeitpunkt, wo sie mit ihrem Leben zufrieden sein könnte, wird sie daran gehindert:

Przeszkadzają jej w tym samozadowoleniu [...] strach i ukryte w podświadomości wyrzuty sumienia, tłumione chwilowo przez strach. Wszystkie jej następne akcje, wszystkie morderstwa dyktowane są właśnie tymi uczuciami, a nie chęcią zdobywania dalszych podstaw dobrobytu czy — tym bardziej — władzy. Jest to akcja obronna, a nie agresywna.²⁸⁰

Diese Angst macht Maciejewski für Balladynas weitere Morde verantwortlich und nicht ihr Streben nach der Krone. Er meint, Słowacki hätte absichtlich, um dieses Mordmotiv zu unterstreichen, Balladyna zwei Mal in den Saal, wo Grabiec, der neue König, schläft, hineingeschickt. Das erste Mal, um ihn zu ermorden und erst das zweite Mal, um die zuvor vergessene Krone zu holen, die sie schlussendlich nicht finden kann.²⁸¹

Balladynas Angst äußert sich in einem wahnähnlichen Zustand, von dem sie schon kurz vor dem Begehen des ersten Verbrechens geplagt wird. Als sie in der ersten Szene des zweiten Aktes keine Beeren finden kann, verspürt sie ein erstes beunruhigendes Gefühl:

Jak mało malin! a jakie czerwone
By krew. – Jak mało – w którą pójdę stronę?

²⁷⁷ Vgl. Inglot, M.: Wstęp, in: Słowacki, J.: Balladyna, Wrocław/Warszawa/Kraków/Gdańsk 1976, S. 68.

²⁷⁸ Vgl. Maciejewski, J.: Trzy Szkice Romantyczne. O Dziadach, Balladynie, Epilogu Pana Tadeusza, Poznań 1967, S. 166.

²⁷⁹ Słowacki, J.: Balladyna, op. cit., S. 86.

²⁸⁰ Maciejewski, J., op. cit., S. 166.

²⁸¹ Vgl. Ibidem, S. 167.

Nie wiem... A niebo jakie zapalone
Jak krew...²⁸²

Auch Alina bemerkt im Aussehen und Benehmen Balladynas eine merkwürdige Veränderung, als sie ihr mit einem vollen Beerenkrug gegenübersteht und fragt: „Dlaczegoż teraz z taką białą twarzą? / I z przyciętymi ustami...“²⁸³. Alina ist nicht sicher, was dieses seltsame Benehmen bedeuten soll: „Ten śmiech okropny? siostró! czy ty chora?“²⁸⁴ Sie kann ja nicht wissen, dass sich zu dieser Zeit in Balladynas Seele ein Kampf um ihr Sein oder Nichtsein abspielt.

Die Unruhe, die Balladyna bereits vor dem Erstechen der jüngeren Schwester beherrscht, multipliziert sich nach der Tat und wächst zunehmend zu einer unkontrollierbaren Angst. Die ersten Anzeichen eines Verfolgungswahns ergeben sich schon im Wald, als sie weglaufen möchte, in ihrer Verwirrtheit jedoch unbeabsichtigt zurückkommt; an einer Trauerweide kann sie sie den Tatort wiedererkennen:

BALLADYNA
(*wbiega na scenę obłąkana.*)
Wiatr goni za mną i o siostrę pyta,
Krzyczę:...Zabita – zabita – zabita.
Drzewa wołają:...Gdzie jest siostra twoja?...
Chciałam krew obmyć... z błękitnego źródła
Patrzała twarz jej blada i milcząca...²⁸⁵

Danach häufen sich ihre Wahnvorstellungen: Auf den Rosen, die ihr zur Hochzeit mit Kirkor gebracht werden, sieht sie rote Flecken, die sie an Blut erinnern, und während einer Feier, bei der die frischvermählte Frau als Gastgeberin auftritt, wünscht sich Grabiec Beeren zur Verkostung, was den Anstoß dazu liefert, dass sie unvermittelt ihre tote Schwester Alina mit einem Beerenkrug auf dem Kopf sieht:

Czułam cię dawno w powietrzu – a teraz
Widzę. – Jak błyszczą oczy twoje – biała!
Ja się nie lękam – widzisz – ale ty się
Nie zbliżaj do mnie...²⁸⁶

Obwohl sie in dieser Szene zuerst behauptet, keine Furcht zu empfinden, muss sie kurz darauf gestehen, dass sie Angst hat: „Niech mi jaki człowiek / Da rękę – ja się boję“²⁸⁷. Diese Angst

²⁸² Słowacki, J.: Balladyna, op. cit., S. 63.

²⁸³ Ibidem, S. 64.

²⁸⁴ Ibidem.

²⁸⁵ Ibidem, S. 71.

²⁸⁶ Ibidem, S. 128.

kann sie auch vor ihren Gästen nicht verbergen: „Czy słyszycie, / Jak ząb jej dzwoni o ząb z przerażenia?“²⁸⁸ Die letzte Situation, wo sich ihre Angst wieder bemerkbar macht, wird von Grabiec provoziert, als er Chochlik, seinem Begleiter und Goplanas Helfer, befiehlt, auf seinem Zepter, welches er als Pfeife²⁸⁹ verwenden soll, zu spielen. Die Pfeife singt vom Mord Balladynas an ihrer Schwester:

Obie kocha pan;
Obie wzięły dzban;
Która więcej malin zbierze,
Tę za żonę pan wybierze.
[...]
Tobie szatan stróż,
Włożył w rękę nóż;
Siostra twoja rwie maliny.
A ty? a ty? Nóż twój siny
Poczerwieniał krwią... O!...²⁹⁰

Diese Szene gibt den Höhepunkt von Balladynas Angst wieder und endet mit ihrem Zusammenbruch. Danach gelingt es ihr, die Angst vor der toten Schwester und allem, was an den Mord erinnert, zu bekämpfen und zu kontrollieren.

Doch es begleitet sie auch ein anderes lähmendes Gefühl, das sie noch im letzten Akt, als alle, die von dem Schwesternmord wissen könnten, schon tot sind. Balladyna verdächtigt alle Menschen, die sie umgeben. Sie fühlt sich von deren Worten verfolgt, obwohl diese Personen von ihrem Vergehen nichts wissen. Sogar ihr Gatte fällt unter Verdacht, als er nach Gnesen aufbricht, um den Usurpator vom Thron zu stürzen, ihr jedoch den Grund seiner Reise nicht verraten möchte:

BALLADYNA
(sama)
Mężu!.....
Odjechał. Po co? Gdzie? – Sumnienia wężu,
Ty mi powiadasz: Oto mąż odjechał
Szukać Aliny... ona w grobie – w grobie?
Lecz jeśli znajdzie grób? – Tak się uśmiechał,
Jakby chciał mówić: Przywiozę ją tobie,
A zdejmiesz wstążkę, jak przywiozę.²⁹¹

²⁸⁷ Słowacki, J.: Balladyna, op. cit., S. 128.

²⁸⁸ Ibidem, S. 129.

²⁸⁹ Vgl. Bugiel, W., op. cit., S. 665-685.

²⁹⁰ Słowacki, J.: Balladyna, op. cit., S. 125f.

²⁹¹ Ibidem, S. 88.

Ihre größte Sorge besteht darin, sich zu verraten oder verraten zu werden. Ganz gleich, ob es unschuldige Worte von Kirkor, ihrer Mutter oder von Kirkors Ritter Gralon sind, Balladyna sieht hinter allem eine versteckte Botschaft:

Wszystko się urzekło
Na moją zgubę. Ludzie jako szpaki
Uczone mowy przez okropną władzę
Sprawiedliwości, nie myśląc o mowie
Tak mówią, jakoby tajnymi szlaki
Dążyli ciągle w głąb serca. Surowie
Kładą sędziego pytanie: czyś winna,²⁹²

All diese Vermutungen sind unbegründet, denn Goplana, Grabiec und der Einsiedler, die ihr Geheimnis kennen, wollen es keinesfalls verraten, weil sie auf eine strenge Gottesstrafe hoffen. Nur bei Kostryn, dem Kommandanten von Kirkors Palastwache sowie Balladynas engstem Vertrauten und neuem Liebhaber ist ihre Furcht berechtigt. Kurz nach dem Mord an Grabiec überfällt sie Angst vor dem sich ihr nähernden Kostryn, denn sie weiß, dass er als ihr Seelenverwandter zu ähnlichen Taten fähig ist:

BALLADYNA
Daj. Nie! nie! nie! nie zbliżaj się do mnie,
[...]
Stój tam, bo krzyknę, zamek się obudzi,
Stój tam z daleka, aż w tobie przeminie
Ta myśl... W powietrzu ją czuć... o! Kostrynie,
Chciałeś mię zabić, serce twoje biło
Głośno, jak moje bije, gdy zarzynam.
KOSTRYN
Jeślim to myślał, na wieki przeklinam
Ów zakąt mózgu, gdzie się urodziło
Szalone dziecko.²⁹³

Die Affäre mit Kostryn ist nicht ihr erster Treuebruch, denn noch vor der Ehe mit Kirkor verlässt sie ihren ersten Geliebten Grabiec für den reichen Herren. Die Frage nach der Untreue stellt sich auch in Zusammenhang mit ihrer Schwangerschaft, denn das Kind, das sie erwartet, könnte sowohl von Grabiec als auch von Kostryn stammen.

Balladyna ist eine schlechte Tochter. Maciejewski sieht die Schuld für ihre Verdorbenheit bei der alten Witwe, die für die Erziehung ihrer Kinder verantwortlich ist:

Odpowiedzialna za wychowanie Balladyny jest Wdowa. Rozpieszczała ona starszą córkę: oszczędzała przy zajęciach domowych i wyróżniała kosztem Aliny.

²⁹² Słowacki, J.: Balladyna, op. cit., S. 93.

²⁹³ Ibidem, S. 138.

Przede wszystkim zaś opowiadaniami o szczęściu osiągalnym przez małżeństwo z możliwym paniczem stwarzała przed jej wyobraźnią baśniowe miraży. Dawało to rezultaty wychowawcze wręcz katastrofalne. Umiłowana, idealizowana córka okazała się córką niewdzięczną, szorstką, brutalną dla matki.²⁹⁴

Die Erziehungsmethoden der Mutter, die Maciejewski erwähnt, bezieht Balladyna ironischer Weise auf Alina, nachdem sie vom Beerensammeln ohne die jüngere Schwester zurückkommt und von einer vorgetäuschten Flucht Alinas berichtet: „Bo też psułaś ją bez miary“.²⁹⁵ Doch die Falschheit der älteren Tochter bemerkt die Mutter nicht sofort. Gutwillige und verblendende Mutterliebe lässt sie Balladynas wahren Charakter erst erkennen, als sie von der bereits zur Burgherrin aufgestiegenen Tochter trotz eines fürchterlichen Gewitters in die finstere Nacht ähnlich wie König Lear verjagt wird:

WDOWA
[...] O ty jędzo!
Ach okropnico córko!
[...]
Urodziłam z siebie
Trumnę dla siebie – o Boże! mój Boże!...
[...] O! to czarta
Córka; nie moja! nie moja! nie moja!²⁹⁶

Balladyna zeigt keinerlei Respekt vor ihrer alten Mutter und bezeichnet sie voller Verachtung als „ta kobieta gminna...“.²⁹⁷ Scham über ihrer Herkunft ist der Grund, warum sie die Mutter zum Stillschweigen bringen möchte. Die Gäste sollen beim Burgfest nicht merken, dass es sich bei der einfachen Frau um eine enge Verwandte der Gastgeberin handelt. Daher wird sie zuerst von ihrer Tochter im Turmzimmer ohne Nahrung und Getränke eingesperrt und als sie im Festsaal erscheint von ihr verleugnet:

BALLADYNA
Piekło!
Jak tu wpuszczono tę żebraczkę wściekłą?
Powiedz, jak weszłaś do złotych pokoi?
Ja ciebie nie znam...
[...]
Co to za wiedźma?²⁹⁸

²⁹⁴ Maciejewski, J., op. cit., S. 168.

²⁹⁵ Słowacki, J.: Balladyna, iop. cit., S. 76.

²⁹⁶ Ibidem, S. 121f.

²⁹⁷ Ibidem, S. 93.

²⁹⁸ Ibidem, S. 121.

Die eben genannte Szene zeigt auch eine weitere negative Charaktereigenschaft Balladynas. Sie ist eine hemmungslose Lügnerin. Die Verleugnung der Mutter ist eine Folge ihrer Lügen, denn nachdem sie ihren Gästen sehr phantasievolle Geschichte ihrer Herkunft, die allerdings nichts mit der Wahrheit gemein hat, bietet, muss sie diese verteidigen, um sich nicht selbst bloßzustellen. Balladyna lügt, um sich hinaufzuarbeiten und um zu bekommen, was sie will. Sie lügt schon zu Beginn des Dramas, als sich Kirkor zwischen den beiden Schwestern entscheiden muss und sie nach der Liebe zu ihm befragt. Balladyna versichert ihm, für ihn alles bis auf ihre Mutter und ihre Schwester opfern zu wollen:

BALLADYNA

O panie! jeśli w zamku są czeluście,
Z czeluści ogień bucha, a ty każesz
Wskoczyć – to wskoczę. Jeśli na odpuscie
Książdz nie rozgrzeszy, to wezmę na siebie
Śmiertelne grzechy, którymi się zmażesz.
Jeżeli dzida będzie mierzyć w ciebie,
Stanę przed tobą, i za ciebie zginę...²⁹⁹

Schon diese Versprechen erweisen sich im Nachhinein als simple Heuchelei. Nach dem Mord an Alina allerdings häufen sich die Lügen und wachsen zu phantastischen Größen heran. Balladyna nutzt die Lüge stets als Mittel, um ihre Verbrechen zu vertuschen, um ihre niedere Herkunft zu verbergen oder um einen positiven Eindruck auf andere zu machen.

Auf ihrem Weg hinauf finden sich jedoch noch andere niederträchtige Methoden, derer sie sich bedient. Eine davon ist ihre Neigung zu bestechen. Sobald sie an Geld kommt, glaubt sie ein Mittel gegen all ihre Probleme gefunden zu haben, auch wenn nicht immer die erwartete Reaktion eintrifft. Diese Bestechungsmaßnahmen, die sie beispielsweise dazu benutzt, um einen Teil Kirkors Heeres auf ihre Seite zu bringen und zu überzeugen gegen ihn zu kämpfen, sind jedoch ein unbedeutendes Vergehen im Vergleich zu ihren Morden.

Balladyna ist eine skrupellose Mörderin. Nach dem ersten Mord an ihrer Schwester, bei dem noch ein innerer Kampf stattfindet, beginnt sie eine Mordserie, vor der sie nicht im Geringsten zu zögern scheint. Zu ihren Opfern, die sie eigenhändig ausschaltet, gehören außer Alina auch noch der Ritter Gralon, ihr ehemaliger Liebhaber Grabiec sowie der Kommandant der Burgwache und neuer Liebhaber Fon Kostryn. Die wichtigste Mordwaffe, der sie sich bedient, ist das Messer. Iwona E. Rusek erinnert an dieses Attribut der griechischen Göttin Hekate,³⁰⁰ das nicht nur als Symbol für den Tod, sondern auch als Symbol der Rache wie

²⁹⁹ Słowacki, J.: Balladyna, op. cit., S. 51.

³⁰⁰ Vgl. Rusek, I. E., op. cit., S. 360f.

auch des Opfers, gilt.³⁰¹ In diesem Zusammenhang nennt Rusek auch Alina, die unfreiwillig für Balladynas Glück von dieser geopfert wird. Ähnlich ergeht es Grabiec, der während einer gewittrigen Nacht, die als makaberer Hintergrund für das Machtübernahmehieritual dient, im Schlaf von Balladyna erstochen wird.³⁰²

Ein wenig anders steht die Sache um Kostryń. Bei ihm ist das Messer nur indirekt ein Mordgegenstand, denn Balladyna schneidet mit dem zur Hälfte mit Gift angestrichen Messer das Brot, welches sie danach ihrem Liebhaber zu essen gibt. Dabei spricht sie heuchlerisch die Worte: „Wszystkiem się podzielę, / A serce weźmiesz całe“.³⁰³ Diese Szene vergleicht Rusek mit dem Abendmahl, das die gegenseitige Verbundenheit von Gebenden und Empfangenden darstellen soll, das Balladyna jedoch durch die Umkehrung des Rituals durch das vergiftete Messer zu einem „uścisk tanatyczny“ wandelt.³⁰⁴ So ist in diesem Fall das tatsächliche Mordmittel ein Gift, welches als „ludomor“ bezeichnet wird. Auf perfide Weise wird Gralon ermordet, ihm stößt Balladyna ein Schwert in den Rücken.

Zu den Personen, für deren Tod Balladyna die Verantwortung trägt, sich dazu jedoch der Hilfe anderer bedient, um sie zu aus dem Weg zu räumen, gehören der Einsiedler und ihr Ehemann Kirkor. Auch die Schuld am qualvollen Tod ihrer Mutter wird ihr von Michał Bałucki zugeschrieben, da die Mutter aus Angst, dass ihre Tochter bestraft werden könnte, die Folter, an deren Folgen sie letztendlich stirbt, erdulden muss.³⁰⁵ Zu dieser Zeit sitzt Balladyna bereits auf dem Thron, doch trotz ihrer Macht schweigt sie, anstatt die Qualen der Mutter zu beenden. Wie Bałucki interpretiert, bringt Balladyna ihre Mutter gerade mit diesem Schweigen um.³⁰⁶

Das wohl hartherzigste Verbrechen, das allerdings unverwirklicht bleibt, steckt im Gedanken eines Mordes an ihrem eignen Kind. Sollte das Ungeborene für sie eine Gefahr darstellen, wäre sie auch in diesem Fall zu einem grausamen Schritt bereit:

BALLADYNA
Jak to? i dziecko noszone w żywocie
Będzie wiedziało? – Idź! – w biednej istocie
Nie urodzonej taka tajemnica.
Ty się najgrawasz? jeśliby tak było,

³⁰¹ Vgl. Cirlot, J. E.: A Dictionary of Symbols. New York 2002, S. 169.

³⁰² Vgl. Rusek, I. E., op. cit., S. 360.

³⁰³ Słowacki, J.: Balladyna, op. cit., S. 150.

³⁰⁴ Vgl. Rusek, I. E., op. cit., S. 360f.

³⁰⁵ Vgl. Bałucki, M.: Kobiety Dramatów Słowackiego. Kraków 1867, S. 13f.

³⁰⁶ Vgl. Ibidem, S. 14.

Jak ty powiadasz – czy ja szalenica
Porodzić żywe?³⁰⁷

Piotr Chmielowski macht in seiner strengen Bewertung auf einen Rat Balladynas, den sie einem ihrer Ritter erteilt, aufmerksam. Ihre nachstehenden Worte versteht Chmielowski zugleich als ihre Lebensphilosophie:

BALLADYNA
Jeżeliś pełny męstwa i zapału,
Jeśli chcesz kiesy po wierzch pełnej srebra;
Idź na ten wzgórek, niech ci trupie żebra
Będą drabiną, postronkami włosy.
Idź i zabijaj...³⁰⁸

So geht Balladyna auf ihrem Weg zum Reichtum und zur Macht, ähnlich wie Shakespears Lady Macbeth, über Leichen. In Wiktor Weintraubs Gegenüberstellung der beiden Figuren fällt die Bewertung Shakespears Figur im Vergleich zu der Słowackis jedoch deutlich milder aus:

Balladyna jest, jak Lady Makbet, kobietą demonicznie ambitną i poprzez zbrodnie zaspokajającą swoje ambicje. Obie są wielkimi zbrodniarkami. Ale Lady Makbet jest wierną żoną. Zaspokojeniem jej ambicji jest korona królewska dla męża. Balladyna zdradzi i męża, i kochanka, po trupach obu będzie się pięła do władzy dla siebie. Lady Makbet ma ludzkie odruchy: nie zabije sama Duncana, bo we śnie podobny jest do jej ojca. Balladyna zna stany panicznego lęku, z jakim Lady Makbet nigdy się nie zdradzi, natomiast nie sposób doszukać się u niej żadnego odkupicielskiego rysu. W konkursie na zbrodniczość Balladyna bije Lady Makbet o kilka długości...³⁰⁹

Solch verbrecherisches Handeln kann jedoch in einem Drama, das so stark aus den Quellen der Folklore schöpft, nicht unvergolten bleiben Daher bekommt auch hier die Täterin ihre verdiente Strafe, doch stellt sich im Zusammenhang damit die Frage, ob die Strafe gottgewollt ist oder ihrerseits durch einen Fluch veranlasst wurde. Flüche muss sich Balladyna einige Male anhören. Als erste flucht die Witwe mit den Worten: „Wyrodne dziecko!... / Więc idź aż do piekła!“³¹⁰, die wegen Balladynas Lügen an Alina gerichtet werden, tatsächlich aber der missratenen Tochter gelten. Einen direkten Fluch aus dem Mund der Mutter erfährt Balladyna

³⁰⁷ Słowacki, J.: Balladyna, op. cit., S. 139f.

³⁰⁸ Ibidem, S. 148.

³⁰⁹ Weintraub, W.: „Balladyna”, czyli zabawa w Szekspira, in: Pamiętnik Literacki, Band 61, Wrocław/Warszawa/Kraków 1970, H. 4, S. 73f.

³¹⁰ Słowacki, J.: Balladyna, op. cit., S. 77.

erst, nachdem sie die Mutter von der Burg vertreibt: „Bodaj cię chleb ten zadławił!“³¹¹ Mit Flüchen bedacht wird Balladyna auch vom Einsiedler, der Böses in ihrem Herzen erkennt:

[...] Niechaj z tego trądu
Lęgną się w mózgu gryzące robaki,
[...] ty musisz koniecznie
Czekać, co Boga sądy sprawiedliwe
Uczynią z tobą... A coś okropnego
Bóg już przeznaczył, może jutro spełni.
Może odmówi chleba powszedniego,
Może ci włosy kołtunami zwelni,
Potem zabije nie wypowiedaną
Ogniem niebieskim... Biada! jutro rano
Na murach zamku ujrzysz Boga palec.³¹²

Ein solches Fluchen kann nicht ohne Konsequenzen bleiben. Es wird zu einer Prophezeiung, die sich letztendlich in der vierten Szene des letzten Aktes erfüllt. Eine Warnung vor Balladynas tragischem Ende spricht auch Goplana kurz nach dem Mord an Alina aus mit den Worten: „[...] natura zbrodnią pogwałcona / Mścić się będzie.“³¹³. Prophetischen Charakter im Bezug auf die Strafe des Mörders hat auch der Flug der Kraniche, der mit den Kranichen des Ibikus in Verbindung gebracht werden kann. In diesem Fall sind es zwar nicht die Vögel, durch die sich der Täter verrät, doch ein Zeichen dafür, dass sich Goplanas Worte und - die Kraniche gelten als Symbol für Gerechtigkeit³¹⁴, - die Strafe kurz bevorsteht.

Es ist Tradition, dass das Volk von einem neuen König verlangt, seine Regierungszeit mit einer Gerichtssitzung, bei welcher er der Richter sein soll, zu beginnen. Auch Balladyna, „[...] król, pan nowy – kobieta“³¹⁵, kann sich dieser Aufgabe nicht entziehen. Durch diese Prozedur ist sie gezwungen, einen unbekanntes Täter für sein Verbrechen nach dem Gesetz zu verurteilen, was zu ihrer ersten gerechten Handlung führt. Als ihre eigenen Verbrechen als „Mord bzw. Verbrechen durch Unbekannt“³¹⁶ angeklagt werden, stellt sie fest:

BALLADYNA
Są jednak zbrodniarze
Wyżsi nad wyrok, święci jak ołtarze,
Niedosiągnięni...³¹⁷

³¹¹ Słowacki, J.: Balladyna, op. cit., S. 122.

³¹² Ibidem, S. 101f.

³¹³ Ibidem, S. 73.

³¹⁴ Vgl. Cirlot, J. E., op. cit., S. 66.

³¹⁵ Słowacki, J.: Balladyna, op. cit., S. 151.

³¹⁶ Jekutsch, U.: Zur Schau gestellte Fiktion: die Erfindung polnischer Frühgeschichte in Słowackis Tragödien „Balladyna“ und „Lilla Weneda“, in: Zeitschrift für Slawistik, Band 54, Berlin 2009, Nr. 2, S. 229.

³¹⁷ Słowacki, J.: Balladyna, op. cit., S. 157.

Diese Aussage beweist, dass als neue Königin über dem Gesetz zu stehen glaubt und hofft, im Notfall ihre Immunität nutzen zu können. Doch ihr Kanzler macht mit der Feststellung: „Takich Bóg ukarze.“³¹⁸ darauf aufmerksam, dass es noch eine höhere Macht als die irdische gibt und sie nicht davor zurückschrecken wird, das Urteil zu vollstrecken. Des Weiteren meint Wiktor Weintraub zu dieser Szene:

Balladyna nie zdaje sobie sprawy z tego, że siedzi na fotelu elektrycznym nadprzyrodzonej sprawiedliwości. Nic w tekście dramatu nie sugeruje, jakoby była świadoma, że trzykrotnie (więc baśniowo) wydaje wyrok śmierci na samą siebie. Zakończenie Balladyny jest w strukturze swej baśniowe i zaspokaja wymagania baśni o tyle, iż zbrodniarz został ukarany.³¹⁹

Nachdem sich die Königin dreimal selbst schuldig sprechen muss und zum Tode verurteilt, kommt es zur Vollstreckung: Balladyna wird durch einen Blitz getötet.

Marek Piechota meint, dass wir es hier mit einer Moralität zu tun haben, ohne dass moralisiert wird.³²⁰ Es gibt eine Schuld, demnach gibt es auch eine Strafe. Piechota versteht den Blitz als einen Blitz der Rache, einen Blitz, der bestraft, um das Gleichgewicht in der moralischen Welt wiederherzustellen, wobei er darauf aufmerksam macht, dass ein solches Denken den Volksvorstellungen über die von den übernatürlichen Kräften vollzogene Gerechtigkeit entspricht.³²¹

Stellt man die Frage nach einem Warum zu Balladynas bösem Handeln, so kann man verschiedene Meinungen sammeln. Diese lassen sich in mindestens drei Gruppen unterteilen. So kann man das Böse in Balladynas Figur entweder als von außen beeinflusst, von innen kommend oder von oben gegeben sehen. Angefangen von Theorien, die Balladyna rechtfertigen und anderen die Schuld für ihre Verbrechen zuschreiben wollen, über die Anschuldigung an das feudale System und Balladynas Erziehung, die sie zu dem macht, was sie ist, bis hin zur Übertragung der Verantwortung für ihr Handeln an übernatürliche Mächte, werden sehr unterschiedliche Erklärungsversuche für diese Figur geboten.

So entlasten Balladynas Verteidiger, wie Jarosław Maciejewski, Marian Ursel, Waław Kubacki die Figur, indem sie ihr die Verantwortung für ihr Handeln abnehmen. Maciejewski glaubt an Balladynas durch „äußere“ Einflüsse, situationsbedingte, unfreiwillige Verwicklung in einen Kampf um die Macht, wobei sie zu den Entscheidungen, die sie trifft, nur aus

³¹⁸ Słowacki, J.: Balladyna, op. cit., S. 157.

³¹⁹ Weintraub, W., op. cit., S. 62.

³²⁰ Vgl. Piechota, M.: „Chcesz ty, jak widzę, być dawnym Polakiem”. Studia i szkice o twórczości Słowackiego, Katowice 2005, S. 83.

³²¹ Vgl. Ibidem.

Selbstschutz gezwungen sein soll.³²² Des Weiteren sieht sie Marian Ursel als „nieodrodne dziecko“ des feudalen Systems.³²³ Außerdem hält Maciejewski auch die Erziehung durch die Mutter und Kostryns Intrigen als Impuls für ihr normwidriges Handeln.³²⁴ Die schlechte Behandlung der eigenen Mutter ergeben sich laut Waław Kubacki aus den gesellschaftlichen Beziehungen und Normen der dargestellten Epoche, die es einer Gräfin nicht erlaubten, eine gute Tochter für eine Frau aus dem Dorf zu sein.³²⁵

Ein anderer Zugang besagt, dass über allem eine übergeordnete Macht steht, dass also das Böse mehr oder weniger „von oben“ provoziert wird. Mieczysław Ingłot meint, in *Balladyna* handle es sich um ein Spiel des Zufalls und der Notwendigkeit, aus welchen heraus *Balladyna* den Karriereweg betritt.³²⁶ Auch Juliusz Kleiner spricht vom Zufall, welcher „Staje się potęgą, która, zabawkę czyniąc sobie z ludzi, łamie ich i niszczy“³²⁷. In diesem sieht er aber auch eine Logik, durch welche er den Charakter des Zufalls wiederum verliert und in eine Art pessimistisches Gesetz übergeht.³²⁸ Diesen Denkansatz erweitert er durch Vorstellungen von Schicksal und Tragik.³²⁹ Im Gegensatz zu Wiktor Weintraub sieht Kleiner in *Balladyna* eine tragische Figur, was er auf folgende Weise erklärt:

...jej koncepcja oparta jest na tragicznym pojmowaniu zbrodni, które w romantyzmie spotykamy niejednokrotnie. Zbrodniarz staje się tragiczny, jeśli sam jest poniekąd ofiarą zbrodni, jeśli zbrodnia ma źródła poza sferą jego woli. Skutkiem tego prawdziwie tragicznym jest wysnucie zbrodni z nieświadomego; wkracza ono w dziedzinę psychopatologii, w którą romantyzm chętnie się zapuszczał. I *Balladyna* w pierwszej fazie ma coś z patologicznej fatalności złego.³³⁰

Als übergeordnete Instanz, die *Balladynas* böses Handeln anregt, können auch die phantastischen Figuren des Dramas gelten. Es ist Goplana, durch deren Wunsch Skierka, ein Wassergeist und ihr Helfer, Kirkors Liebe zu *Balladyna* wecken soll. Doch durch Skierkas Fehler erwacht die Liebe des Grafen zu beiden Schwestern. Adam Bełcikowski schließt daraus, dass also die Verantwortung für die Tragödie höheren Mächten, von denen der Impuls ausgeht, zuzuschreiben ist.³³¹

³²² Vgl. Maciejewski, J., op. cit., S. 155.

³²³ Vgl. Ursel, M.: Wstęp, in: Słowacki, J.: *Balladyna. Tragedia w Pięciu Aktach*, Warszawa 1997, S. 13.

³²⁴ Vgl. Maciejewski, J., op. cit., S. 166ff.

³²⁵ Vgl. Kubacki, W., op. cit., S. 82.

³²⁶ Vgl. Ingłot, M., op. cit., S. 63.

³²⁷ Kleiner, J.: Juliusz Słowacki. Dzieje Twórczości, Band 2, op. cit., S. 23.

³²⁸ Vgl. Ibidem.

³²⁹ Vgl. Ibidem, S. 23f.

³³⁰ Ibidem, S. 22.

³³¹ Vgl. Bełcikowski, A., op. cit., S. 26.

Des Weiteren erkennt Belcikowski in *Balladyna* Słowackis Versuch, in die Figur der Protagonistin eine Kraft, die er als „nadludzką, demoniczną siłę złego“³³² bezeichnet, einzupflanzen. Eine solche von innen kommende Kraft des Bösen sieht auch Piotr Chmielowski, der von Balladynas bösem Herzen spricht.³³³ Seine Feststellung lässt sich nicht nur durch die Worte des Einsiedlers „[...] zbrodniarko! teraz my się znamy / Do głębi serca...“³³⁴, sondern auch mit Skierkas Aussage stützen:

SKIERKA

Spuść się na czarne Balladyny serce;
Zadrość widziałem w małej iskierce,
Więcej niż zadrość...³³⁵

Ist mit diesem „więcej“ auch hier das Böse gemeint? Wenn man den Einsiedler, der stark mit der Natur verbunden ist und in mancher Weise übernatürliche Fähigkeiten besitzt, zu jenen Figuren, welche die reale mit der phantastischen Welt verbinden, zählt, so kann er Balladynas wahres Herz erkennen. In derselben esoterischen Logik erscheint es nicht unverständlich, dass die Wassergeister noch mehr Einblick in Balladynas Innerstes haben.

8.3 Gwinona - Lilla Weneda

Die Rolle der Antagonistin zu Lilla Weneda übernimmt in Juliusz Słowackis gleichnamigen Drama *Lilla Weneda* (1840) die böse Königin Gwinona. Den Rahmen der Handlung bildet der prähistorische Kampf der Lechiten mit den Weneden, die nach dem Verlust der hoffnungsbringenden Zauberharfe nicht nur eine Niederlage im Krieg erleiden, sondern dem Untergang geweiht sind.

Gwinona ist die Ehefrau des Königs Lech. Gemeinsam mit ihrem Gatten herrscht sie über das Volk der Lechiten, die das Volk der Weneden als ihren größten Feind ansehen. Im Krieg um die Herrschaft über das Reich wird Salmon, der von Lech und Gwinona hochgeschätzte Ritter und Liebhaber der Königin, vom Wenedenkönig Derwid umgebracht. In weiterer Folge gelangt Derwid gemeinsam mit seinen Söhnen Lelum und Polelum in Gefangenschaft der Lechiten. Ab diesem Zeitpunkt gibt sich Gwinona als besonders grausame Frau zu erkennen. Das Drama spitzt sich zu, als Gwinonas Sohn von Lilla Wenedas Schwester Roza getötet

³³² Belcikowski, A., op. cit., S. 44.

³³³ Vgl. Chmielowski, P.: *Kobiety Mickiewicza*, op. cit., S. 167.

³³⁴ Słowacki, J.: *Balladyna*, op. cit., S. 101.

³³⁵ *Ibidem*, S. 59.

wird. Als Gwinona von Lilla erfährt, dass ihr Sohn tot ist, gerät sie außer sich und erwürgt Lilla.

Von Beginn an zeigt sich die Königin bestimmend und selbstbewusst. Sie herrscht auf der Burg mit eiserner Hand. Mit ihrer Willensstärke und ihrem aufbrausenden Charakter übt sie einen starken Einfluss auf ihren Ehemann aus. Sie manipuliert den König und ist in der Lage, von ihm alle Befehle, die ihren Wünschen entsprechen, zu erzwingen. Sobald der König nur zögert, den Anliegen seiner Frau nachzukommen, gelingt es ihr, in ihm Unsicherheit zu erwecken und seine Autorität sowie seinen Mut in Frage zu stellen, sodass dieser letztendlich bereit ist ihren Willen zu erfüllen. Eine solche Vorgehensweise wird beispielsweise in Szene III des ersten Aktes sichtbar. Nachdem der König über ihren Ratschlag die Feinde loszuwerden erschrickt, hält sie ihm Feigheit vor und versucht ihn bloßzustellen:

GWINONA
Rada jest moja zbyć się ich na zawsze.
LECH
Co? – pozabijać?
GWINONA
Znów się wzdrygasz, mężu,
I w czynach boisz się ostateczności.
Dwa razy przez tę naturę kobiecą
Straciłeś kraje już podbite prawie;³³⁶

Auf diese Weise erpresst Gwinona ihren Gatten auf emotionaler Ebene und versucht ihn sich gefügig zu machen. Laut Juliusz Kleiner ist es ihr Verlangen nach Befehlsgewalt, das sie zur „Gattentyrannin“ macht.³³⁷ Doch die Herrschaft über den König allein scheint ihr nicht auszureichen. Ihr ungesättigtes Verlangen danach, ihre Machtbefugnis zu demonstrieren, treibt sie auch dazu die Entscheidungen über die Bestrafung der Gefangenen treffen zu wollen:

LECH
Cóż ty ze starym zamyślasz Derwidem?
GWINONA
Co? – Zdaj to na mnie,...³³⁸

In Szene IV des dritten Aktes versucht sie ihre Überzeugungsfähigkeit bei dem gefangenen Wenedenkönig anzuwenden. Dies soll ihr die Gelegenheit bieten, sich in ihrem Wirkungsbereich auf möglichst friedliche Weise über einen König zu stellen. Neben der

³³⁶ Słowacki, J.: Lilla Weneda, in: Kleiner, J.: Juliusz Słowacki. Dzieła Wszystkie, Band 4, Wrocław 1953, S. 304.

³³⁷ Vgl. Kleiner, J.: Juliusz Słowacki. Dzieje Twórczości, Band 2, op. cit., S. 351.

³³⁸ Słowacki, J.: Lilla Weneda, op. cit., S. 305.

Absicht, ihm seine geliebte Harfe, der sie magische Kräfte zuschreibt, wegzunehmen, erwartet sie sich auch noch die Einweihung in ihre geheimen Künste:

Nauucz mnie twego czarodziejstwa, powiedz,
Jak wy nieżywe rzeczy czarujecie?
A z córki twojej uczynię królowną,
Synowi memu starszemu zaślubię...³³⁹

Sie versucht ihm ihre vermeintliche Allmacht vorzutäuschen, indem sie ihm im Gegenzug für die Preisgabe der Geheimnisse, die Vermählung seiner Tochter mit ihrem Sohn verspricht. In Betracht auf seine ausweglose Situation als Gefangener könnte die Annahme des verlockenden Angebotes seine Lage wesentlich verändern. Dennoch lässt sich der Wenedenkönig auf diesen Handel nicht ein. Gwinona versteht die Verweigerung als Ungehorsam ihr gegenüber und reagiert darauf mit einem Wutausbruch. Doch Derwid lässt sich nicht einschüchtern. Da er nicht handeln kann, provoziert er. Mit seinen Worten: „O! gdybyś ty / Była kobietą“³⁴⁰, stellt er zuerst ihre Weiblichkeit in Frage, um sie kurz darauf als herzlose Frau, die nur durch einen Fluch bezwungen werden kann, zu entlarven:

Ale ty jesteś nie z tych, które płaczą.
Ciebie zabijać trzeba przekleństwami;
I piekło całe zakląć przeciw tobie,
Ażeby piekło całe było w tobie.³⁴¹

Derwid erkennt Gwinona als eine Frau, die kein Mitleid, das aus seiner Sicht ein unverzichtbares Attribut des weiblichen Wesens ist, empfindet. In seiner herausfordernden Rede gelingt es ihm weitere negative Charakterzüge der Königin bloßzulegen. Er sieht in ihr eine blutrünstige Frau, die die Gunst ihres Gatten nur auf Kosten fremden Leides erhalten und sich so ihre Position sichern kann.

Weźże krew moją do twej gotowalni,
Czarna kobieto, i co dnia jagody
Czerwień krwią moją, aby cię mąż kochał
I nie zobaczył, że masz krew zieloną.³⁴²

Eine ähnliche Ansicht vertritt Lilla Weneda, die Tochter Derwids und Protagonistin des Dramas. Als sie im Handeln der Königin maßlosen Hass und Grausamkeit erkennt, kann sie nicht begreifen, wie eine Frau zu solchen Taten fähig sein kann:

³³⁹ Słowacki, J.: Lilla Weneda, op. cit., S. 334.

³⁴⁰ Ibidem, S. 307.

³⁴¹ Ibidem.

³⁴² Ibidem.

Mój ojczy,
Tobie wydarto oczy! – Czy zupełnie?
Czy ty zupełnie mnie nie widzisz, ojczy?
[...]
O! srodzy ludzie! o! ludzie okrutni!
Pani! ty jesteś niewinna? co – prawda?
Tego nie mogła uczynić kobieta?³⁴³

Während Derwid und Lilla die grausame Natur der Königin durchschauen, nimmt ihr Gatte ihre Neigungen nicht weiter ernst.

Gwinona akzeptiert keinen Widerspruch und beharrt auf ihren Beschlüssen. Doch diese basieren, wie Juliusz Kleiner bemerkt, vor allem auf ihren Launen. In Zusammenhang hiermit meint Kleiner, dass Gwinona keine konkreten Ziele verfolgt:

nie ma celów — ma tylko kaprysy; jej okrucieństwo nie jest odartą ze skrupułów celowością, lecz tylko dokuczliwością, spotęgowaną potwornie.³⁴⁴

Doch diese „dokuczliwość“ scheint einem übergeordnetem, von ihr vielleicht sogar unbewusstem Zweck zu dienen, nämlich ihrer Autoritätssicherung.

Als ihr Derwid seine Harfe verweigert, erteilt sie ohne zu zögern den Befehl, ihm die Augen auszustechen und erlaubt ihren Kindern mit diesen zu spielen. Als Königin will sie sich ständig in ihrer Machtposition bestätigt fühlen und erfindet zu diesem Zweck laufend neue Foltermethoden, die sie umsetzen lässt. So befiehlt sie den alten Derwid auf einen Baum zu hängen, ohne auch nur einen Hauch von Mitgefühl zu zeigen:

Gryfie, weź starca, za włos jego siwy
Uwieś na drzewie, niech słońce go pali
I dziobią kruki: dla większej męczarni
Niech końcem stopy, ziemi się dotyka.³⁴⁵

Für diesen unreifen „puer“, wie Gwinona von Renata Majewska charakterisiert wird, wird der Gefangene zu bloßem Spielzeug.³⁴⁶ Ungeachtet dessen, dass es sich um Menschenleben handelt, drängt Gwinona ihre Söhne sogar dazu, Derwid als lebende Zielscheibe für das Bogenschießen zu verwenden.

Von menschlichem Leiden scheint Gwinona unberührt zu bleiben. So überrascht es kaum, dass sie die negativen Gefühle, die sie selbst empfindet, auch in den Herzen ihrer Kinder zu

³⁴³ Słowacki, J.: Lilla Weneda, op. cit., S. 309f.

³⁴⁴ Kleiner, J.: Juliusz Słowacki. Dzieje Twórczości, Band 2, op. cit., S. 351.

³⁴⁵ Słowacki, J.: Lilla Weneda, op. cit., S. 311.

³⁴⁶ Vgl. Majewska, R.: Lilla Weneda Juliusza Słowackiego a romantyczna teoria podboju. Problem z lekturą historiozoficzną dzieła, in: Czarnik, A.: Świat Tekstów. Rocznik Słupski, Słupsk 2011, Nr. 9, S. 50.

wecken beabsichtigt. Obwohl sie ihre Mutterrolle nicht von vornherein ablehnt, erfüllt sie nicht im Geringsten die von einer Mutterfigur erwartete Erfüllung der Aufgabe Kinder zu sozialen Wesen zu erziehen. Stattdessen missbraucht sie deren Naivität, um ihr eigenes Verlangen nach Gewalt auszuleben.

Ihre Kinder zwingt Gwinona zu Grausamkeiten, indem sie mit ihren Gefühlen spielt und ihnen zu verstehen gibt, sie für ihre Nachgiebigkeit gering zu schätzen: „Klak, jak wyrośniesz, będzie z ciebie baba.“³⁴⁷ Ihre Aufgabe als Mutter sieht sie lediglich darin, ihre Kinder Hass gegen den Feind und den ihrerseits überschätzten Mut zu lehren. Eine solche Erziehung betrachtet sie als gute Investition für deren späteren Erfolg.

Zu Gwinonas tyrannischem Wesen gehören auch ihre unerwarteten Wutausbrüche. In Verbindung mit hysterischem Geschrei und ihren Drohungen zeugt ihr impulsives Verhalten von ihrer Unberechenbarkeit. Ein solches Benehmen macht sie angsteinflößend, was zweifellos ihren Absichten entspricht. Denn Gwinona fürchtet sich vor dem Gelächter der Menschen. Sie wünscht sich gerade aus diesem Grund zu den Mächtigen zu gehören, über die sich niemand lustig zu machen wagt:

Lechu, śmiech ludzki jest zabójczą bronią,
[...] ja znam takich ludzi,
Z których się żaden żywy śmiać nie waży;
Ci ludzie mają królestwo nad temi,
Którzy są śmiechu ludzkiego poddani.³⁴⁸

Ihrer Ansicht nach muss jemand, der sich einen solchen Rang verschaffen möchte, hart und erbarmungslos bleiben. Aus diesem Grund nennt sie Słowacki in seinem Widmungsbrief an Zygmunt Krasiński eine „twarda dziewczka skandynawska“.³⁴⁹ Diese Härte, an der es ihres Erachtens nach den Lechiten mangelt, glaubt sie diese lehren zu müssen:

O! głupi
Lud z rąk rycerskich i z głów nie myślących;
Któremu chciałabym wlać moją twardość,
Inaczej... pierwsza burza — a już po nich.
Pokażę im myśl skierowaną wiecznie
Jako sztyletu ostrze w serce wroga;
[...]
Jakie wlepienie oczu w same łono
Raz przedsięwziętej rzeczy być powinno.³⁵⁰

³⁴⁷ Słowacki, J.: Lilla Weneda, op. cit., S. 318.

³⁴⁸ Ibidem, S. 349.

³⁴⁹ Ibidem, S. 288.

³⁵⁰ Ibidem, op. cit., S. 331.

Von gewaltsamer Herrschsucht scheint Gwinona weitaus stärker als ihr Mann geprägt zu sein. Im Gegensatz zu Lech lässt sie bei Ungehorsam ihr gegenüber keine Gnade walten, denn diesen interpretiert sie als Untergrabung ihrer Autorität. So gerät sie nur noch mehr in Zorn, als ihr Lech befiehlt, den Wenedenkönig von seiner Folter zu befreien. Darauf scheint sie nur eine wirksame Antwort zu kennen: Sie schlägt mit Provokation zurück und versucht ihren Gatten bloßzustellen, vor allen anderen zu rügen und ihn anschließend an ihren Status, der auf ihre Herkunft zurückzuführen ist, zu erinnern:

Chodźcie tu wszyscy! patrzcie, jak Lech rycerz
Żonie danego dotrzymuje słowa.
[...]
Teraz on swoje święte słowo łamie;
A ja się muszę oszkalować sama,
[...]
Islandzką jestem królową, pamiętaj!
Do obelg takich nie przyzwyczajona.³⁵¹

Sobald Gwinonas Versuche, ein bestimmtes Verhalten von Seiten des Königs zu erzwingen, fehlschlagen, übernimmt sie eine Opferrolle und versucht ihre Taten auf verschiedene Weise zu rechtfertigen. Eine Rechtfertigung für ihr unerhörtes Benehmen sucht sie auch, als sie Derwid ins Gesicht spuckt und ihn schlägt:

Głupie, bez serca rycerstwo patrzało,
Gdy we mnie wzbierał gniew; kiedym ja wrzała,
[...] Gdyby tylko jeden
Na starca słowem uderzył gryzącem,
I mej bezsilnej, kobiecej wściekłości
Przyszedł z pomocą: byłabym ostygła —
Lecz nie, milczeli,³⁵²

Doch der einzige glaubwürdig erscheinende menschliche Zug der Königin endet bei der Liebe zu ihrem ältesten Sohn. Słowacki soll laut Juliusz Kleiner zur Aussage Lilla Wenedas über eine vermeintliche Güte Gwinonas nur spöttisch gemeint haben:

Jest dobra i litościwa dla jaskółki, jak kobiety francuskiej arystokracji w. XVIII,
litujące się nad cierpieniami zwierząt, a obojętne na tortury ludu, jak Suworow,
dla indyka ranionego okazujący litość...".³⁵³

Józef Maurer bezeichnet sogar Gwinonas Liebe zu Lechon, ihrem ältesten Sohn, als „zwyczajnej nawet u zwierząt miłości matki“³⁵⁴ und reduziert sie damit auf reines

³⁵¹ Słowacki, J.: Lilla Weneda, op. cit., S. 320.

³⁵² Ibidem, S. 336f.

³⁵³ Kleiner, J.: Juliusz Słowacki. Dzieje Twórczości, Band 2, op. cit., S. 352.

Instinktverhalten. Ähnlich lässt sich vielleicht auch ihre Wildheit erklären, nämlich durch enge Verbundenheit zur Natur, vor der sogar sie nicht ohne Furcht bleibt. Dieser Respekt vor der Natur offenbart sich beispielsweise in jener Situation, in der sie verbietet, die Harfe, die sie an ihren Sohn erinnern soll, in einen Sarg zu legen, um das Schicksal nicht herauszufordern.

Natura może stąd wziąć pochop i te
Wtrumnienie harfy, strasznie naśladować
Rzeczywistością.³⁵⁵

Gwinona ist eine dominante Frau, die ihre Überlegenheit ebenso wie ihre Tapferkeit beweisen möchte. Diese Durchsetzungskraft, die sie zweifellos auszeichnet, erwartet sie auch von ihrem Ehemann, einem König und Ritter, sowie von dessen Heer, das sie wegen dieser angeblich fehlenden Eigenschaft verhöhnt.

Da es dem König in ihren Augen außerdem an Konsequenz mangelt, glaubt sie die Rolle eines tatkräftigen Herrschers selbst übernehmen zu müssen. Von ihrer Kraft und Herrschaftsmacht scheint sie vollkommen überzeugt zu sein und hält somit keinen ihrer Wünsche für unrealisierbar. Da ihr allerdings der Zugang zur Herrschaft im öffentlichen Raum verwehrt bleibt, versucht sie ihre Macht im häuslichen Bereich auszuüben. So möchte sie vor allem in ihrer unmittelbaren Umgebung Gesetz und zugleich Richter sein und glaubt über Leben und Tod bestimmen zu dürfen. Ihren Willen, „wolę [...] żelazną“³⁵⁶, den sie besonders gerne unterstreicht, begreift sie als das absolute und höchste Gesetz: „Pokażę, co to jest kobieca wola“³⁵⁷. Doch stößt sie auch an die Grenzen ihrer scheinbaren Allmacht. Sobald sie den häuslichen Bereich verlässt, scheint sie all diese Macht zu verlieren. Auf alles, was im öffentlichen Bereich geschieht oder diesem zugeschrieben wird, hat sie keinen Einfluss. Demnach ist sie außerhalb ihrer Welt nur eine schwache Mutter, die weder den Tod ihres geliebten Sohnes aufhalten, noch vollständig rächen kann, sondern dabei das eigene Leben verliert.

Wie Juliusz Kleiner bemerkt, verfügt sie in Wahrheit nicht über jene Herrschaftsgewalt, die sie sich ursprünglich selber zuschreibt³⁵⁸, denn trotz all ihrer verdrehten Anmaßungen

³⁵⁴ Maurer, J.: Lilla Weneda. Wyjaśnienie zasadniczych problemów, in: Przewodnik Naukowy i Literacki. Dodatek miesięczny do „Gazety Lwowskiej”, Band 39, Lwów 1911, Nr.2, S. 76.

³⁵⁵ Słowacki, J.: Lilla Weneda, op. cit., S. 360.

³⁵⁶ Ibidem, S. 333.

³⁵⁷ Ibidem, S. 331.

³⁵⁸ Vgl. Kleiner, J.: Juliusz Słowacki. Dzieje Twórczości, Band 2, op. cit., S. 350f.

gehört das letzte Wort dem König, der sowohl für den häuslichen als auch für öffentlichen Bereich die Verantwortung trägt. Dies gibt er ihr auch in der einer Szene zu verstehen:

Ty dotychczas
Byłaś w domostwie samowładną panią.
Jam ci ulegał, bojący się wrzasku;
Ty napelniałaś mój dom okrucieństwem.
Na Boga! już mi się to wreszcie nudzi.
[...]
Szalona jesteś — szalona kobieto!³⁵⁹

Gwinona wird nicht ohne Grund mit Margarete aus Shakespears Drama *Heinrich VI* verglichen. Basierend auf Henryk Monats Beobachtung fasst Wiktor Hahn die Ähnlichkeiten der beiden Figuren folgendermaßen zusammen:

Gwinona, podobnie jak Małgorzata, jest wiarołomną żoną, z tą tylko różnicą, że złamanie wiary przez Gwinonę odbyło się jeszcze przed akcją utworu [...] Obie królowe w namiętnościach swoich i nienawiści nie znają żadnych granic. W akcie drugim, w scenie trzeciej Lech opiera się okrucieństwu Gwinony; dzika królowa [...] wybucha ogromnym gniewem [...] W podobny zupełnie sposób [...] Małgorzata będąc winną [...] wylewa cały potok wyrzutów na Henryka [...] W tejże samej scenie grozi Gwinona Lechowi swoją śmiercią [...] Obie wreszcie królowe mszczą się okropnie...³⁶⁰

Gwinona ist für das Werk eine mehrfach bedeutende Figur. Sie ist nicht nur das Gegenstück zur jungen, unschuldigen „Lichtfigur des Stücks“³⁶¹, Lilla Weneda, sondern spielt für die Entwicklung der Handlung eine erhebliche Rolle. So könnte das Drama auch mit einem Sieg für die Weneden enden, wenn Gwinona die für diesen Triumph erforderliche Harfe, welche für die Lechiten nichts anderes ein Stück singendes Holz ist, den Weneden zurückgeben würde.

Ihre Funktion als Antagonistin ist von ebenso großer Bedeutung, denn Lilla könnte nicht als so gutherzig und aufopfernd erscheinen, würde nicht Gwinona mit ihrer Grausamkeit einen deutlichen Kontrast zu Lilla darstellen. Nur in Folge von Gwinonas grausamen Folterideen, die sie am Vater des Mädchens ausführen lässt, kann Lilla die Opferrolle übernehmen. So ist das Leiden Lillas eine Voraussetzung für den Platz, den Gwinona in dem Werk einnimmt.

³⁵⁹ Słowacki, J.: *Lilla Weneda*, op. cit., S. 352f.

³⁶⁰ Hahn, W.: *Geneza „Lilli Wenedy“*, in: *Przewodnik Naukowy i Literacki*. Dodatek do „*Gazety Lwowskiej*”. Band 22, Nr.6, Lwów 1894, S. 541ff.

³⁶¹ Jekutsch, U., op. cit., S. 236.

Hier könnte man nun die Frage stellen, warum Słowacki in seinem Drama gerade Gwinona die Aufgabe zuteilt, Derwid und seine Tochter leiden zu lassen. Die Antwort darauf könnte folgendermaßen begründet sein: Wie Józef Maurer anmerkt, werden in dem Drama sowohl die Schwächen der Lechiten wie die der Weneden gezeigt.³⁶² Dabei gilt Gwinona als diejenige, die Lech und sein Heer nicht nur auf ihre Fehler aufmerksam macht, sondern auch Beispiele für ihrer Ansicht nach richtiges Herrschen zeigt. Aus diesem Grund könnte die Rolle des Tyrannen, der seine Gefangenen ununterbrochen foltern lässt, um seine Position zu beweisen, keinesfalls Lech übernehmen, da für ihn eine solche Machtdemonstration überflüssig ist. Gwinona jedoch, die sich selbst als isländische Prinzessin bezeichnet und somit eine Fremde wäre, kann die Situation der Lechiten mit einer gewissen Distanz angehen und Veränderungsvorschläge erteilen.

Eine weitere, sehr aufschlussreiche Deutung von Gwinonas Figur liefert Juliusz Kleiner, der folgendes Bild präsentiert:

Gwinona dopiero – nie Lech – jest arcydziełem realizmu psychologicznego, który nie stara się o wyolbrzymianie i jednolitość, ale około podstawowych rysów grupuje bogaty kompleks cech znamienych i w każdej scenie, w każdym niemal słowie odsłania jakąś nową stronę duszy, aż w całej różnorodności wystąpi człowiek żywy, indywidualny i jako całość nowy, lecz wzięty ze sfery dostępnego ogólnie doświadczenia. Gwinona staje się odrębnym, niezwykle zjawiskiem przez warunki, w których występuje, i przez okrucieństwo – pozatem jest typową kobietą.³⁶³

8.4 Hudyma - Beniowski

Juliusz Słowacki verfasste im Jahr 1841 sein Versepos *Beniowski*, das von dem Nationalhelden gleichen Namens, der sich im 18. Jahrhundert gegen die Teilung Polens auflehnt, handelt. Im VII. Gesang des Epos trifft man auf eine Figur, deren Erscheinungsbild bereits ihre ungestüme Natur erkennen lässt. Hudyma, so heißt jene Frau, ist eine wilde Kosakenräuberin, welche mitten im Geschehen des Hajdamakenaufstandes von 1768 auftaucht. Sie ist eine von wenigen in dieser Arbeit erwähnten Frauen, deren äußere Erscheinung von großer Bedeutung für die Figur ist. Als eine für die Handlung des Werkes selbst eher unbedeutende Person macht sie durch ihre Ausstrahlung nicht nur auf den Erzähler, sondern auch auf den Leser einen großen Eindruck. Trotzdem bleibt sie eine negative Figur.

³⁶² Vgl. Maurer, J.: *Lilla Weneda*, op. cit., S. 75.

³⁶³ Kleiner, J.: *Juliusz Słowacki. Dzieje Twórczości*, Band 2, op. cit., S. 349.

Hudyma ist eine junge Frau von beeindruckender Statur, „Wyższa nad wszystkie dziewice dorodne“³⁶⁴, oder wie der Erzähler feststellt, erscheint sie zumindest durch ihre Umgebung als solche:

W czerwonych była butach, przy ostrogach
I wydawała się wielkim draganem,
Tak ją to wzgórze oczom powiększało
I koń — i popa przy niej liche ciało.³⁶⁵

Zugleich mit ihrer dunklen Hautfarbe wird mehrmals auf ihre rosigen Wangen aufmerksam gemacht, die intensive Farbe ihrer Lippen wird mit Karmin verglichen. Auch der Hinweis auf ihre dunklen Augen wird durch einen Vergleich mit jenen des Satans verstärkt und zusätzlich betont mit der Beschreibung ihrer tiefschwarzen Brauen, „jak dwa łuki, / Czarne jak piórka zgubione przez kruki“³⁶⁶. In weiteren Vergleichen werden ihre Brüste, „chłodne / Jakby z marmuru“³⁶⁷ sowie ihr Ohrschmuck „zdaje się, że łyzy rusałczane“³⁶⁸ metaphorisch verbildlicht. Die in der Darstellung ihres Aussehens gebrauchte Farbsymbolik deutet schon auf den negativen Charakter. So werden vor allem die Farben rot, schwarz und weiß verwendet. Eine Kombination die, wie Norbert Borrmann in seinem Buch über den Vampirismus erklärt, erst in dieser Zusammenstellung der roten Farbe die symbolische Bedeutung von Blut verleiht.³⁶⁹ Es ist das Blut, wonach es Hudyma dürstet. In der Ukraine allseits bekannt, wird sie von vielen gefürchtet, denn es mangelt ihr nicht an Brutalität:

Taka ta była sławna w Ukrainie
Rycerka, widmo straszne, choć rumiane —
Wesołe, chociaż gotowe na szkodę,
Na mord — krew umie rozlewać jak wodę.³⁷⁰

Aufgrund ihrer wilden und ungezügelten Natur schreckt sie vor keinem Mord zurück, denn - wie der Erzähler vermutet - „Nigdy na pańskich nie powstała progach / I nigdy może nie mówiła z panem“³⁷¹. Was man an Hudyma als kämpferischen Geist und Tapferkeit verstehen könnte, interpretiert Piotr Chmielowski als lediglich unbewusste und blinde Brutalität der Triebe, die durch nichts aufgehalten werden können.³⁷² Chmielowski erkennt auch in ihrem

³⁶⁴ Słowacki, J.: Beniowski, in: Kleiner, J.: Juliusz Słowacki. Dzieła Wszystkie, Band 11, Wrocław 1957, S. 181.

³⁶⁵ Ibidem.

³⁶⁶ Ibidem.

³⁶⁷ Ibidem.

³⁶⁸ Ibidem.

³⁶⁹ Vgl. Borrmann, N.: Vampirismus oder die Sehnsucht nach Unsterblichkeit, München 1998, S. 199.

³⁷⁰ Słowacki, J.: Beniowski, op. cit., S. 181.

³⁷¹ Ibidem.

³⁷² Vgl. Chmielowski, P.: Kobiety Mickiewicza, op. cit., S. 215.

Lachen, welches Mieczysław Piszczkowski als lebhaften und ungehobelten Humor³⁷³ versteht, etwas Wahnsinniges³⁷⁴. Zur Unterstützung dieser Annahme lässt sich Hudymas Reaktion im folgenden Ausschnitt heranziehen; sie erscheint unter den begleitenden Umständen beinahe unmenschlich:

Tymczasem młoda Hudyma, rumiana
Jako brusznica.... rzucając za siebie
(Pewnie w parobku jakim rozkochana)
Oczy — i śmiechy..... którym nie pochlebię,
Mówiąc... że były.... tak głośne i śpiewne
Jak w lasach, kiedy jękną nimfy drzewne,

A potem echo gra.... kaskadą dużą
Tonów...śmiejąc się za siebie, zjechała,
Gdzie lirnik stary nad krwawą kałużą
Stał... a klacz jego srebrna w krew patrzała.
Tamże się słońca jakieś we krwi nurza,
Tamże z czerwieni para jakaś biała...³⁷⁵

Dieser Kontrast, das Lachen und zugleich, die Beschreibung der blutigen Situation, lassen Hudyma äußerst bedrohlich wirken. Laut Chmielowski stellt sie ein furchterregendes Bild dar: Eine tierisch leidenschaftliche Frau, trunken von der Freiheit zum Morden. In seinem Vergleich ihres Charakters zur Natur erkennt er ihre Rachesucht, die „na podobieństwo wód, zalewających uprawne i kłosem zdobne pola“³⁷⁶ sich im Bewusstsein der Strafflosigkeit auch gar keine Gedanken über die Folgen ihres Handelns macht.³⁷⁷ Eine solche Figur, die der Natur sehr nahe steht, scheint unberechenbar zu sein. Adrian Czerwiński beschreibt diesen Frauentypus als Hyänen oder Schakale, die von einem Schlachtfeld zum nächsten ziehen wie Vampire auf der Suche nach frischem Blut.³⁷⁸ Doch Czerwiński vergleicht diese Frauen nicht nur mit wilden Tieren, denn er erkennt in ihnen auch etwas Übernatürliches:

Mają w sobie coś ścinającego krew w żyłach, a zarazem przejmującego zabobonną trwogą, zmieszaną z podziwem. Piekielnice — wcielenie średniowiecznych legend o czarownicach. Sylwetkę takiej właśnie wampirzycy mamy w rozbójnicze Hudymie.³⁷⁹

³⁷³ Vgl. Piszczkowski, M.: *Wież w twórczości Słowackiego*, in: *Pamiętnik Literacki*, Band 55, Wrocław/Warszawa/Kraków 1964, H. 1, S.128.

³⁷⁴ Vgl. Chmielowski, P.: *Kobiety Mickiewicza*, op. cit., S. 215.

³⁷⁵ Słowacki, J.: *Beniowski*, op. cit., S. 184.

³⁷⁶ Chmielowski, P.: *Kobiety Mickiewicza*, op. cit., S. 215.

³⁷⁷ Vgl. *Ibidem*.

³⁷⁸ Vgl. Czerwiński, A.: *Ukraina w poezji Słowackiego*, in: *Urban, J., Przegląd Powszechny*, Band 185, Kraków 1930, S. 198.

³⁷⁹ *Ibidem*.

Die „vampirischen“ Eigenschaften, die sich in einer Mischung aus erotischer Schönheit, Gefahr und Blut äußern, stellen Hudymas dunkles Wesen dar. In einer solchen Deutung dieser Figur als Blutsauger wird das Böse bereits grundsätzlich angesprochen.

8.5 Joanna - Mściwy karzeł i Masław, książę mazowiecki

Die wohl am intensivsten mit vampirischen Zügen ausgestattete Frauenfigur ist Joanna von Gozdawa aus Zygmunt Krasińskis 1830 veröffentlichtem Kurzroman mit dem Titel *Mściwy karzeł i Masław, książę mazowiecki. Powieść narodowa*, der als einziges Prosawerk in diese Arbeit aufgenommen ist.

Nach dem Tod ihres Ehemannes, Mirosław von Gozdawa, verliebt sich Joanna in dessen Mörder, den masowschen Prinzen Masław. Die junge Witwe ist reich, einflussreich und genießt den Schutz ihrer Soldaten. Obwohl sie auf unerklärliche Weise im Lauf der Zeit an Schönheit gewinnt, verliert Masław sein Interesse an ihr. Von ihrem Schönheitswahn besessen und von Eifersucht geplagt, greift sie auch zu unmoralischen Mitteln, um ihre Schönheit nicht verblassen zu lassen. So fällt ihr Elżbieta, eine als die hübscheste in der Gegend geltende junge Frau, als erste zum Opfer. Joanna lässt sie entführen und nach qualvollen Praktiken ermorden. Als nämlich ein Tropfen Blut auf ihre Haut spritzte und sie ihn abzuwischen versuchte, entdeckte sie eine wundersame Wirkung. Die mit Blut bespritzten Stellen waren plötzlich aufgehellt. Im Glauben, die Quelle der Schönheit und Jugend gefunden zu haben, kann Joanna danach nicht mehr gebremst werden:

Joanna rzuciła się na ciało dziewczyny i w ciepłej krwi twarz swoją myła. Trzeba było widzieć jej radość, gdy zbliżywszy się do zwierciadła, nadzwyczajną białość płci ujrziała...³⁸⁰

Eine Szene, wie aus einem Horrorfilm, mit viel Blut und einer psychopatischen Frau, die wie ein wildes Tier ungezügelt ihre Beute attackiert. Krasińskis Inspiration für diese Figur entstammte laut Marian Reiter dem Artikel *Miscellanea. Zamek węgierski Kseith*, der 1826 in der Zeitschrift *Dziennik Warszawski* erschien.³⁸¹ Der von Reiter in seiner Untersuchung wiedergegebene Artikel berichtet von den Verbrechen der ungarischen Gräfin Erzsébet Báthory. Der junge Krasiński blieb in seiner Darstellung der Gräfin den im Artikel geschilderten Umständen annähernd treu, denn bis auf die Namensänderung von Erzsébet zu

³⁸⁰ Krasiński, Z.: *Mściwy Karzeł i Masław, książę mazowiecki. Powieść narodowa*, in: Hertz, P.: Zygmunt Krasiński. *Dzieła literackie*, Band 2, Warszawa 1973, S. 428.

³⁸¹ Vgl. Reiter, M.: *Przyczynki do genezy kilku utworów Z. Krasińskiego z pierwszej doby jego twórczości*, in: Herman B., *Ateneum. Pismo naukowe i literackie*, Band 3 (95), Warszawa 1899, H. 9, S. 489.

Joanna, die er wegen der Übertragung der Handlung nach Polen vornahm, erweist sich Joanna ihrem Vorbild sehr ähnlich.

Wie im Mythos der Blutgräfin, bleibt auch bei Krasiński der erste, besonders grausame Mord kein Einzelfall. Um ihre Attraktivität zu steigern, wiederholt Joanna die den blutigen Bädern vorausgehenden Morde an jungen Frauen. Joannas Bild als bestialische Serienmörderin wird durch die drastische Darstellung ihrer toten Opfer, die in einem Gemach des Schlosses aufbewahrt werden aufbewahrt werden, deutlich:

...komnaty napełnionej trupami; jedne z nich leżały na ziemi, inne stały przy murach, niektóre już przegniłe, niektóre wyschłe i skościane, a inne jeszcze świeże były. Wszystkie zaś młodych dziewic — każdej z nich głęboka rana rozdzierała piersi.³⁸²

Die blutrünstige Frau kennt weder Mitleid mit ihren Opfern, noch zeigt sie Reue für ihre Taten. Wie ein Vampir dürstet sie nach Blut. Sogar von Gonda, ihrem Vertrauten und Mittäter, der, nachdem sie ihn beleidigt und aus ihrem Schloss vertreibt, sich als ihr größter Feind versteht, wird ihr ein äußerst verwegenes Verhalten vorgeworfen:

...okrutne jej serce raczej pod żelaznym pancerzem niżli pod rąbkiem niewieściego stroju bić by powinno. Świat nie miał zuchwalszej kobiety,...³⁸³

Doch solche Verbrechen können nicht unbestraft bleiben. Nachdem ihr Geheimnis von dem nach Rache strebendem Gonda verraten wird, wird sie gemeinsam mit ihm und einem unschuldigen Liebespaar von Prinz Masław in ihrem Schloss verbrannt. Ein Ende, das Krasiński im Vergleich zu seiner Inspirationsquelle verändert hat. Der erwähnte Artikel, laut dem sie vorerst in ein dunkles Gefängnis geworfen wird³⁸⁴, berichtet von einer anderen als der allgemein bekannten Urteilsvollstreckung durch Einmauern.³⁸⁵ Krasiński hingegen lässt Joanna im Feuer sterben. Durch dieses Ende versuchte der Autor offenbar, ihren schrecklichen Charakter und ihre furchterregende Veranlagung noch zu betonen entsprechend der Überlegung, dass sich solche Blutsauger nicht so ohne Weiteres beseitigen lassen. Die sicherste Methode gegen Hexen oder „vampirische“ Wesen schien ihm wohl das Verbrennen zu sein.

³⁸² Krasiński, Z., op. cit., S. 426.

³⁸³ Ibidem, S. 427.

³⁸⁴ Vgl. Reiter, M., op. cit., S. 490.

³⁸⁵ Vgl. Janion, M.: Wampir. Biografia symboliczna, Gdańsk 2004, S. 57.

Gondas ironische letzte Worte: „Na szatana, płeć jej od lilii bledsza! szkoda, że ją dym okopci!... Krwi trochę! krwi trochę!...“³⁸⁶ zeigen eine bemerkenswerte Beziehung des äußerlichen Wandels mit der innerlichen Entwicklung Joannas. Mit der Zunahme ihrer Hautblässe, die in Gondas Vergleich „od lilii bledsza“³⁸⁷ gipfelt, wächst nicht nur ihre Attraktivität, sondern vor allem ihre Brutalität, der erst durch das Feuer ein Ende gesetzt wird. Dieser Figur bleibt wohl nichts mehr hinzuzufügen, denn mit einer derartigen Darstellung bekommt der Leser ein klares Bild einer richtig bösen Frau.

8.6 Blutdurst, Machtstreben und sozialer Aufstieg

Die Gruppe der großen Verbrecherinnen ist sehr vielfältig. Zu ihr zählen nicht nur Figuren der größten Tyranninnen der romantischen Literatur, sondern vor allem auch Schwester- und Mehrfachmörderinnen. Aus einer ganz besonderen Perspektive beschreibt das Problem des Schwestermordes die Literatur- und Kulturwissenschaftlerin Schamma Schahadat. So wird dieser als Modifizierung des Brudermordes, der wie bei Kain und Abel oder Romulus und Remus im engsten Zusammenhang mit einer Gründungslegende steht, aufgefasst.³⁸⁸ Schamma Schahadat weist darauf hin, dass es sich bei der Verschiebung des Brudermordes auf den Schwesternmord um eine Verfremdung handelt, die durch einen Perspektivenwechsel das bereits Bekannte neu und damit wieder bewusster machen soll.³⁸⁹ Das Motiv des Schwestermordes selbst stammt aus der Folklore und ist nicht nur im slawischen Raum bekannt. Der Kontrast zwischen den Geschwistern, der beispielsweise mit Begriffspaaren wie jünger – älter, rosa – blau, hell – dunkel ausgedrückt wird, ist hier mit dem Gegensatz gut – böse verbunden.

Wie die Gattenmörderinnen, steht auch diese Gruppe der Natur sehr nahe. Die Charaktere der zu ihr zugehörigen Frauenfiguren werden zumeist als wild und ungezügelt dargestellt. Es ist also kein Zufall, dass sie gelegentlich mit Tieren verglichen werden. Wildheit und Unberechenbarkeit sind Eigenschaften, die vor allem den mächtigen Herrscherinnen, die hier als Tyranninnen auftreten, zugeschrieben werden können. Es sind machthungrige Frauen, die über einen bestimmten Zeitraum hinweg in ihrem Schloss das Sagen haben. So bleibt die Sphäre ihres Einflusses primär innerhalb der dunklen Mauern. Hier können sie tun und lassen,

³⁸⁶ Krasinski, Z., op. cit., S. 432.

³⁸⁷ Ibidem, S. 432.

³⁸⁸ Vgl. Schahadat, Sch.: Schwesternmord: Poetik, Politik und Gender in der polnischen Romantik, in: Hotz-Davies, I., Schahadat, Sch.: Ins Wort gesetzt, ins Bild gesetzt. Gender in Wissenschaft, Kunst und Literatur, Bielefeld 2007, S. 250.

³⁸⁹ Vgl. Ibidem, S. 236.

was sie wünschen, Befehle erteilen und Blut vergießen. Durch ihre Machtausübung wird die Burg zu einem Gefängnis oder zur Todeskammer.³⁹⁰ Die Burgherrin saugt hier die Lebenskräfte aus den Besuchern und führt ihre Exekutionen durch. Ihre vampirischen Eigenschaften, die sowohl mit Erotik als auch mit dem Raub der Lebensäfte verbunden sind, lassen sich meist schon an ihrem äußeren Erscheinungsbild erkennen. Die von ihnen geführten blutigen Machtspiele müssen jedoch irgendwann ein Ende nehmen. Beeinflusst vom folkloristischen Gerechtigkeitsprinzip, wird auch eine mächtige Figur für begangene Untaten bestraft. Somit führt dieses Prinzip zwangsläufig zu ihrem Untergang und zur Wiederherstellung der moralischen Ordnung.

³⁹⁰ Vgl. Świdarska, E.: Gotycka groza w Mindowem Juliusza Słowackiego, in: Ławski, J., Korotkich, K., et al.: Noc. Symbol – Temat – Metafora, Band 2, Białystok 2012, S. 304ff.

9 Schluss

Die polnische Literatur der Romantik kreierte in ihrer antimimetischen Darstellungsweise nicht nur ein Idealbild der Frau, eine metaphysische Wunschfigur, die durch ihren makellosen Charakter Marienvorstellungen entsprach, sie schuf auch ein Gegenbild dazu. Mit negativen Eigenschaften ausgestattet, erotisch, gefährlich, verdorben und vor allem böse, präsentiert sich hier ein Anti-Ideal, für welches die Poetik der Romantik besonders gute Voraussetzungen bot.

Die Inspiration für negative Frauenfiguren stammt oft aus volkstümlichen Märchen, prähistorischen oder nordischen Legenden und Mythen. Dieser Rückgriff auf eine weit zurückliegende Zeit entspringt dem Wunsch der Romantiker, im Ursprung die Wahrheit zu finden. Die Rückkehr zu den Wurzeln erlaubte den Dichtern der romantischen Epoche auch, die Frauenfiguren mit barbarischen Eigenschaften und einer wilden, ungezähmten Natur auszustatten. Doch nicht nur die vorchristliche Epoche, sondern auch das Mittelalter gab ausreichend Spielraum für die Darstellung grausamer und blutrünstiger Frauen. Die von Dunkelheit erfüllten Räume der Burgen, die nächtliche von Geheimnissen und Schauer begleitete Szenerie oder der Wunsch nach größerer Macht sind die Auslöser von oder verleiten zu Verbrechen. Ein wiederkehrendes Bild der Frau, einem Todesengel gleich, der am Bett des Opfers mit einem Messer in der Hand steht, ist vor allem in Juliusz Słowackis Werken keine Seltenheit. Ein Mord wird schnell und konsequent vollzogen, hinterlässt jedoch blutige Spuren, drückt der Mörderin ein Mahnmal auf und stört ihren Seelenfrieden. Verfolgt von nächtlichen Alpträumen und Wahnvorstellungen, steht die Verbrecherin an der Grenze zum Jenseits. Ihre transgressionsnahen Eigenschaften entstammen ihrer dämonischen Natur, die sie phantastischen Wesen wie beispielsweise Vampiren nahe stellen.

Der Kontakt mit dem Geist des Opfers ist für sie der erste Hinweis auf eine Strafe, vor der sie nicht verschont bleiben kann. Diese Geister sind ein Bindeglied zwischen der realen und der transzendenten Welt. Somit steht die Verbrecherin schon kurz nach dem Mord mit der Welt der Toten in Verbindung. Es ist nur eine Frage der Zeit, bis sie das Schicksal auf die andere Seite zieht.

Ein häufiger Schauplatz, mit welchem die Verbrechen der Frau verbunden sind, ist der Wald. Dieser eröffnet eine weitere Sphäre, die den weiblichen Charakter bestimmt. Es ist die wilde, unberechenbare Natur, die sich auch im verbrecherischen Verhalten der Frauenfigur widerspiegelt.

Die Romantiker versuchten die Natur, die ebenfalls als Quelle der Wahrheit und Inspiration galt, besonders hervorzuheben. Die Natur bleibt im ununterbrochenen Kontakt mit dem Menschen, so auch mit der mörderischen Frau. Diese gerät jedoch in einen Konflikt mit der Macht der Natur, indem sie in ihrem Umfeld ein Verbrechen begeht. Vor ihr lässt sich nichts verbergen. Das verletzte Naturgesetz muss gerächt werden. Um das Gleichgewicht wiederherzustellen, wird die Verbrecherin bestraft. Dieser Gedanke der Strafe entspringt genauso wie viele der bösen Frauenfiguren, welche in ihrer Blutrünstigkeit der aus den rekonstruierten Textfragmenten des urslawischen Fruchtbarkeitsritus stammenden Mara ähneln, direkt aus der Folklore.

Die Folklore, die als eine der wichtigsten Quellen für die literarische Inspiration dieser Zeit galt, bot für die Dichter verschiedene Muster, die im Sinne der Romantik wiederbearbeitet wurden. Eines davon ist das Motiv eines aus der Natur stammenden Gegenstandes oder einer Pflanze, die nach einem Mord den Täter verrät. Dieses Motiv bearbeiteten die Autoren von *Maliny*, *Balladyna*, *Historya o pani co pana zabiła* und *Lilie* auf eigene Weise, wobei sie die Frau zum Verbrecher machten.

Im Gegensatz zu dem romantischen Helden Kordian, der im Augenblick, wo es zu handeln gilt, von einer Unfähigkeit zu handeln überfallen wird, sind die Frauen stets aktiv. Eine bereits getroffene Entscheidung wird in die Tat umgesetzt. Die bösen Frauenfiguren beweisen Selbstbewusstsein und Stärke, wenn es darum geht, gegen die ihnen auferlegte Ordnung Widerstand zu leisten. Wenn der Kampf um die Freiheit nicht durch die im Hintergrund wirkende „Matka Polka“ oder ein Ideal der Bürgerin wie Mickiewiczs *Grażyna* geführt wurde, musste die böse Frauenfigur ins Spiel kommen. Die Eigenschaft, zielstrebig und bedingungslos ihre Ziele zu verfolgen, die den meisten in der Arbeit analysierten Frauenfiguren zugeschrieben werden kann, deuten auf die Hoffnungen der Polen zu der Zeit nach den polnischen Teilungen hin. Eine Verschiebung des Handelnden, sich gegen das aufgezwungene System währenden Helden, vom Männlichen aufs Weibliche, erlaubt durch seinen Verfremdungscharakter ein neuerliches Bewusstwerden des Themas. Dadurch lässt sich auch ansatzweise ein Zusammenlaufen des Politischen mit dem Ästhetischen erkennen, in welchem die starke, wenn auch böse Frauenfigur eine bedeutende Stellung einnimmt.

Die Ambivalenz zwischen Gut und Böse ist ein Phänomen, das bis in die frühe Mythologie zurückreicht. Dieser zum Teil duale Charakter ist an den in der Arbeit als böse bezeichneten Frauenfiguren zwar unterschiedlich deutlich angelegt, doch stets feststellbar. Des Weiteren ist er ein Zeichen dafür, dass es sich um ein radikal Böses - wie in Kants Verständnis, ein Böses um des Bösen Willens selbst - nicht handeln kann. Viel eher beruht das böse Handeln der hier

erarbeiteten Frauenfiguren auf der Entscheidung für das eine oder andere Handeln, das gewisse Konsequenzen mit sich bringen muss. Diese Figuren entscheiden sich nicht für „miej serce i patrzaj w serce“³⁹¹, sondern lassen sich von einer tieferen, ungezähmten Stimme ihres Inneren leiten, von ihren Trieben.

Die Idee der Romantiker, sich dem einfachen Volk zu nähern und ihre Protagonisten aus diesem Umfeld zu kreieren, bot auch hinreichend Gelegenheit auf das Unergründete, zu welchem auch die Frau gezählt werden konnte, aufmerksam zu werden. Die Subjektwerdung der Frauenfigur in der Romantik schuf dieser auch einen Platz als Protagonistin. So konnten sich Figuren wie Balladyna frei entwickeln und die Aufgaben eines Protagonisten übernehmen. Diese Tatsache entstammte dem Versuch der jungen Schriftsteller, die Frau als ebenbürtigen Partner, als gleichgestelltes Individuum, das zur gegenseitigen Weiterentwicklung beitragen sollte, zu verstehen. Dies galt für die Literatur trotz der von diesem Idealdenken abweichenden historischen und sozialen Umständen des 19. Jahrhunderts.

Der von den Romantikern propagierte Jungendkult sollte auch für die weibliche Figur eine wichtige Bedeutung haben. So sind auch die bösesten Frauen nicht als unschöne Hexen dargestellt, sondern zumeist als schöne, verführerische junge Frauen.

Böse Frauenfiguren, denen keine Protagonistinnenrolle zuteilwurde und die nur episodisch in den Werken auftraten, hatten oft eine andere Funktion. So dienten sie oft dem romantischen Helden vorerst als idealisierte Weiblichkeitsvorstellung, die in kürzester Zeit zu dessen Unglück führen und ihn ins Verderben stürzen. Die Verführerinnen, Manipulantinnen und Materialistinnen mussten dem Helden schlichtweg das Herz brechen.

Durch eine enttäuschte Liebe fiel in späterer Folge die Dramatik weg und wurde durch Ironie ersetzt. Damit blieb die leicht parodierte, negative Frauengestalt noch am ehesten von allen in der Romantik porträtierten weiblichen Gestalten mimetisch

Des Weiteren standen diese Figuren dem emanzipierten Dämonischen sehr nahe, was bei einer genaueren Betrachtung, gewisse Eigenschaften der für die Literatur der Moderne üblichen Weiblichkeitskonstruktionen einschließen dürfte. Somit können die Elemente, die die hier erarbeiteten gefährlichen und geheimnisvollen Frauenfiguren aufweisen, als Ankündigung der *Femme fatale* verstanden werden.

³⁹¹ Mickiewicz, A.: *Romantyczność*, in: Biegeleisen, H.: *Dzieła Adama Mickiewicza*, Band 1, Lwów 1893, S. 27.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Chodźko, Aleksander: Maliny, in: Poezye Aleksandra Chodźki, Poznań: Nowa Drukarnia Pompejusza i Spółki 1833.

Kraśiński, Zygmunt: Mściwy Karzeł i Masław, książę mazowiecki. Powieść narodowa, in: Zygmunt Kraśiński. Dzieła literackie, Band 2, hg. v. Paweł Hertz, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 1973.

Lenartowicz, Teofil: Historia o Pani co Pana zabiła, in: Biblioteka Warszawska, Band 4, Warszawa: Gebethner i Wolff 1869.

Mickiewicz, Adam: Dziady, in: Poezye Adama Mickiewicza, Band 3, hg. v. Piotr Chmielowski: Kraków: Nakład Księgarni G. Gebethnera i Spółki 1910.

Mickiewicz, Adam: Lilie, in: Dzieła Adama Mickiewicza, Band 1, hg. v. Henryk Biegeleisen, Lwów: Piller i Spółka 1893.

Mickiewicz, Adam: Pan Tadeusz czyli ostatni zajazd na Litwie. Historia Szlachecka z 1811-1812, Lwów: Nakład Księgarni F. H. Richtera 1882.

Słowacki, Juliusz: Balladyna, in: Juliusz Słowacki. Dzieła Wszystkie, Band 4, hg. v. Juliusz Kleiner, Wrocław: Wydawnictwo Ossolińskich 1953.

Słowacki, Juliusz: Beatryks Cenci, in: Juliusz Słowacki. Dzieła Wszystkie, Band 9, hg. v. Juliusz Kleiner, Wrocław: Wydawnictwo imienia Ossolińskich 1956.

Słowacki, Juliusz: Beniowski, in: Juliusz Słowacki. Dzieła Wszystkie, Band 11, hg. v. Juliusz Kleiner, Wrocław: Wydawnictwo imienia Ossolińskich 1957.

Słowacki, Juliusz: Kordian, in: Juliusz Słowacki Dramaty, hg. v. Stefan Treugutt, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 1955.

Słowacki, Juliusz: Lilla Weneda, in: Juliusz Słowacki. Dzieła Wszystkie, Band 4, hg. v. Juliusz Kleiner, Wrocław: Wydawnictwo Ossolińskich 1953.

Słowacki, Juliusz: Maria Stuart, in: Dzieła, Band 6, hg. v. Julian Krzyżanowski, Wrocław: Wydawnictwo Zakładu Narodowego imienia Ossolińskich 1952.

Słowacki, Juliusz: Mindowe in: Dzieła, Band 6, hg. v. Julian Krzyżanowski Wrocław: Wydawnictwo Zakładu Narodowego imienia Ossolińskich 1952.

Słowacki, Juliusz: Waclaw, in: Dzieła, Band 2, hg. v. Julian Krzyżanowski, Wrocław: Wydawnictwo Zakładu Narodowego imienia Ossolińskich 1949.

Zmorski, Roman: Dziwy, in: Poezye Romana Zmorskiego, Band 1, Warszawa: Zakład Narodowy imienia Ossolińskich 1843.

Sekundärliteratur

Arendt, Hannah: Über das Böse. Eine Vorlesung zu Fragen der Ethik, hg. v. Jerome Kohn, übers. aus dem Engl. von Ursula Ludz, München: Piper Verlag 2006.

Augustinus, Aurelius: Bekenntnisse, München: Deutscher Taschenbuch Verlag¹⁰ 2003.

Bałucki, Michał: Kobiety Dramatów Słowackiego, hg. v. Franciszek Grzybowski, Kraków: Drukarnia C. K. Uniwersytetu Jagiellońskiego 1867.

- Belcikowski, Adam: *Balladyna Słowackiego. Dwa Odczyty na dochód Osad Rolnych*, Warszawa: Nakład Maurycego Orgelbranda 1879.
- Biegeleisen, Henryk: *Motywy ludowe w balladzie A. Mickiewicza „Lilie.”*, in: *Wisła. Miesięcznik geograficzno-etnograficzny*, Band 5, H. 1, Warszawa: Skład Główny w Księgarni M. Arcta 1891, S. 62-103.
- Boleski, Andrzej: *W sferze wyobraźni Juliusza Słowackiego. Główne motywy obrazowania*, Łódź: Łódzkie Towarzystwo Naukowe 1960.
- Borrmann, Norbert: *Vampirismus oder die Sehnsucht nach Unsterblichkeit*, München: Diederichs Eugen Verlag 1998.
- Bugiel, Włodzimierz: *Tło ludowe „Balladyny.”*, in: *Wisła. Miesięcznik geograficzno-etnograficzny*, Band 7, H. 2, Warszawa: M. Arcta, 1893, S. 339 – 361, H. 3, S. 557-580, H. 4, S. 665-685.
- Chmielowski, Piotr.: *Historia Literatury Polskiej*, Band 4, Warszawa: Biblioteka Dzieł Wyborowych 1900,
- Chmielowski, Piotr: *Kobiety Mickiewicza, Słowackiego i Krasińskiego. Zarys Literacki*, Kraków: L. Zwoliński i Spółka⁴ 1895.
- Chodźko, Aleksander: *List Aleksandra Chodźki do Dyrektora Biblioteki polskiej w Paryżu*, in: *Rocznik Towarzystwa Historyczno-Literackiego w Paryżu. Rok 1868*, Paryż: Księgarnia Luxemburska 1869, S. 366-371.
- Cirlot, Juan Eduardo: *A Dictionary of Symbols*. New York: Dover Publications 2002.
- Csató, Edward: *Szkice o Dramatach Słowackiego. Maria Stuart - Balladyna - Beatryx Cenci - Fantazy*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 1960.
- Czermiński, Adrian: *Ukraina w poezji Słowackiego*, in: *Przegląd Powszechny*, Band 185, hg. v. Jan Urban, Kraków: Drukarnia Przeglądu Powszechnego 1930, S. 183-205.
- Die Bibel. Einheitsübersetzung der Heiligen Schrift, hg. v. Interdiözesanen Katechetischen Fonds, Klosterneuburg: Österreichisches Katholisches Bibelwerk 1986.
- Frey, Zita: *Gehört das Böse zu uns? Von der Realität des Bösen und dem Umgang mit ihm*, in: *Wie böse ist das Böse? Psychologische, philosophische und theologische Annäherungen an ein Rätsel*, hg. v. Hans Halter, Zürich: Benziger 1988.
- Gloger, Zygmunt [Pruski]: *Obchody Weselne przez Pruskiego*, Kraków: Drukarnia Uniwersytetu Jagellońskiego 1869.
- Gloger, Zygmunt [Pruski]: *Obrzęd weselny polski z pieśniami i przemowami*, Warszawa: Skład główny w „Księgarni Polskiej” J. Sikorskiej 1901.
- Häberlin, Paul: *Das Böse. Ursprung und Bedeutung*, Bern/München: Francke Verlag 1960.
- Hahn, Wiktor: *Geneza „Lilli Wenedy“*, in: *Przewodnik Naukowy i Literacki. Dodatek do „Gazety Lwowskiej”*, Band 22, Nr.6, Lwów: Wydawnictwo „Gazety Lwowskiej” 1894, S. 541-548.
- Hennig, Beate u. Christa Hepfer: *Kleines Mittelhochdeutsches Wörterbuch*, Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1993.
- Inglot, Mieczysław: *Wstęp*, in: *Słowacki, Juliusz: Balladyna*, hg. v. Mieczysław Inglot, Wrocław/Warszawa/Kraków/Gdańsk: Zakład Narodowy imienia Ossolińskich 1976.
- Janion, Maria: *Vorwort von Maria Janion*, in: *Polnische Romantik. Ein literarisches Lesebuch von Hans-Peter Hoelscher-Obermaier mit einem Vorwort von Maria Janion*, hg.v. Hans-Peter Hoelscher-Obermaier, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1998.

- Janion, Maria: Wampir. Biografia symboliczna, Gdańsk: Wydawnictwo słowo/obraz terytoria³ 2004.
- Janion, Maria: Wobec zła, Chotomów: Verba 1989.
- Janion, Maria: Odnawianie znaczeń, Kraków: Wydawnictwo Literackie 1980.
- Jastrun, Mieczysław: Mickiewicz, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 1949.
- Jekutsch, Ulrike: Zur Schau gestellte Fiktion: die Erfindung polnischer Frühgeschichte in Słowackis Tragödien „Balladyna“ und „Lilla Weneda“, in: Zeitschrift für Slawistik, Band 54, Nr. 2, hg. v. Karl Gutschmidt, Witold Kosny, Peter Kosta, Ludger Udolph, Berlin: Akademie Verlag 2009, S. 224-240.
- Katičić, Radoslav: Die Hauswirtin am Tor. Auf den Spuren der großen Göttin in Fragmenten slawischer und baltischer sakraler Dichtung, Band 6, Frankfurt am Main: Peter Lang - Europäischer Verlag der Wissenschaften 2003.
- Kehl, Alois: Hekate, in: Reallexikon für Antike und Christentum, hg. v. Theodor Klauser, Band 14, Stuttgart: Anton Hirsemann Verlag 1988.
- Kleiner, Juliusz: Juliusz Słowacki. Dzieje Twórczości, Band 1, Lwów/Warszawa/Kraków: Wydawnictwo Zakładu Narodowego im. Ossolińskich 1924.
- Kleiner, Juliusz: Juliusz Słowacki. Dzieje Twórczości, Band 2, Lwów/Warszawa/Kraków: Wydawnictwo Zakładu Narodowego im. Ossolińskich 1925.
- Kolberg, Oskar: Pieśni Ludu Polskiego, Band 1, Warszawa: Drukarnia J. Jaworskiego 1857.
- Kowalczykowa, Alina: Słowacki, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe 1994.
- Krzysztoforska-Doschek, Jolanta: Prasłowiańskie źródła nowszej poezji polskiej, Kraków: Collegium Collumbinum, 2000.
- Krzyżanowski, Julian: Dzieje literatury polskiej. Od początków do czasów najnowszych, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe 1969.
- Kubacki, Waclaw: Wstęp, in: Juliusz Słowacki: Balladyna, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 1955.
- Lorenz, Konrad: Das sogenannte Böse. Zur Naturgeschichte der Aggression, München: Deutscher Taschenbuch Verlag⁹ 1981.
- Ławski, Jarosław: Marie romantyków. Metafizyczne wizje kobiecości. Mickiewicz – Malczewski – Krasiński, hg. v. Halina Krukowska, Krzysztof Korotkich, Białystok: Instytut Filologii Polskiej Uniwersytetu w Białymstoku 2003.
- Maciejewski, Jarosław: Trzy Szkice Romantyczne. O Dziadach, Balladynie, Epilogu Pana Tadeusza, Poznań: Wydawnictwo Poznańskie 1967.
- Majewska, Renata: Lilla Weneda Juliusza Słowackiego a romantyczna teoria podboju. Problem z lekturą historiozoficzną dzieła, in: Świat Tekstów. Rocznik Słupski, Nr. 9., hg. v. Andrzej Czarnik, Słupsk: Wydawnictwo Naukowe Akademii Pomorskiej w Słupsku 2011, S. 35-57.
- Małecki, Antoni: Juliusz Słowacki. Jego życie i dzieła w stosunku do współczesnej epoki, Band 2, Lwów: Zakład Narodowy imienia Ossolińskich 1867.
- Matt, Peter: Verkommene Söhne, mißratene Töchter. Familiendesaster in der Literatur, München: Deutscher Taschenbuchverlag² 1999.

- Maurer, Józef: Lilla Weneda. Wyjaśnienie zasadniczych problemów, in: Przewodnik Naukowy i Literacki. Dodatek miesięczny do „Gazety Lwowskiej”, Band 39, Nr.2., Lwów: Wydawnictwo „Gazety Lwowskiej” 1911, S. 166-175.
- Maurer, Józef: Wstęp, in: Juliusz Słowacki: Trzy poemata, Kraków: Nakład Krakowskiej Spółki wydawniczej 1925.
- Mickiewicz, Adam: Danaidy, in: Dzieła Adama Mickiewicza, Band 1, hg. v. Henryk Biegeleisen, Lwów: Piller i Spółka 1893.
- Mickiewicz, Adam: Romantyczność, in: Dzieła Adama Mickiewicza, Band 1, hg. v. Henryk Biegeleisen, Lwów: Piller i Spółka 1893.
- Mickiewicz, Adam: To lubię, in: Dzieła Adama Mickiewicza, Band 1, hg. v. Henryk Biegeleisen, Lwów: Piller i Spółka 1893.
- Opacki, Ireneusz: „W środku niebokręga”. Poezja romantycznych przełomów, Katowice: Agencja Artystyczna Para 1995.
- Opacki, Ireneusz: Ewolucje Balladowej Opowieści. Zagadnienie Narratora i Narracji w Balladzie lat 1822-1920, Lublin: Nakładem Towarzystwa Naukowego Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego 1961.
- Petersen, Uwe: Das Böse in uns. Phänomenologie und Genealogie des Bösen, Wien/München: novum Verlag 2005.
- Piechota, Marek: „Chcesz ty, jak widzę, być dawnym Polakiem?”. Studia i szkice o twórczości Słowackiego, Katowice: Uniwersytet Śląski 2005.
- Piszczkowski, Mieczysław: Wieś w twórczości Słowackiego, in: Pamiętnik Literacki, Band 55, H. 1., Wrocław/Warszawa/Kraków: Zakład Narodowy imienia Ossolińskich 1964, S. 105-147.
- Praz, Mario: Liebe, Tod und Teufel. Die schwarze Romantik, München: Deutscher Taschenbuch Verlag² 1981.
- Reiter, Marian: Przyczynki do genezy kilku utworów Z. Krasieńskiego z pierwszej doby jego twórczości, in: Ateneum. Pismo naukowe i literackie, Band 3 (95), H. 9, hg. v. Benni Herman, Warszawa: Drukarnia J. Ungra 1899, S. 480-503.
- Rusek, Iwona E.: Czarne Kobiety. Motyw Hekate w Utworach Juliusza Słowackiego, in: Noc. Symbol – Temat – Metafora, Band 2, hg. v. Jarosław Ławski, Krzysztof Korotkich, Marcin Bajko, Białystok: Uniwersytet w Białymstoku 2012, S. 335-364.
- Rymkiewicz, Jarosław Marek u. Dorota Siwicka, Alina Witkowska, Marta Zielińska: Mickiewicz. Encyklopedia, Warszawa: Świat Książki 2010.
- Saganiak, Magdalena: Wewnętrzne doświadczenie nocy i ciemności, in: Noc. Symbol – Temat – Metafora, Band 1, hg. v. Jarosław Ławski, Krzysztof Korotkich, Marcin Bajko, Białystok: Uniwersytet w Białymstoku 2011, S. 33-52.
- Schahadat, Schamma: Schwesternmord: Poetik, Politik und Gender in der polnischen Romantik, in: Ins Wort gesetzt, ins Bild gesetzt. Gender in Wissenschaft, Kunst und Literatur, hg. v. Ingrid Hotz-Davies, Schamma Schahadat, Bielefeld: Transcript Verlag 2007, S. 234-256.
- Schwindt, Rainer: Das Weltbild des Epheserbriefes. Wissenschaftliche Untersuchungen zum Neuen Testament, Tübingen: Mohr Siebeck Verlag 2002.
- Świdarska, Emilia: Gotycka groza w Mindowem Juliusza Słowackiego, in: Noc. Symbol – Temat – Metafora, Band 2, hg. v. Jarosław Ławski, Krzysztof Korotkich, Marcin Bajko, Białystok: Uniwersytet w Białymstoku 2012, S. 297-319.

Treugutt, Stefan: *Pisarska Młodość Słowackiego*, Wrocław: Zakład Narodowy imienia Ossolińskich - Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk 1958.

Ursel, Marian: *Wstęp*, in: *Juliusz Słowacki: Balladyna. Tragedia w Pięciu Aktach*, Warszawa: Wydawnictwo Kama 1997.

Weintraub, Wiktor: „Balladyna”, czyli zabawa w Szekspira, in: *Pamiętnik Literacki*, Band 61, H. 4., Wrocław/Warszawa/Kraków: Zakład Narodowy imienia Ossolińskich – Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk 1970, S. 45-89.

Witkowska, Alina u. Ryszard Przybylski: *Romantyzm*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN 2007.

Wójcicki, Kazimierz Władysław: *Klechdy. Starożytne podania i powieści ludu polskiego i Rusi*, Band 2, Warszawa: Drukarnia P. Babryckiego 1837.

Wyka, Kazimierz: *Pani pana zabiła*, Warszawa: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza 1974.

Zathey, Hugon: *Uwagi nad Panem Tadeuszem Adama Mickiewicza*, Poznań: Nakładem "Tygodnika Wielkopolskiego" 1872.

Zdziarski, Stanisław: *Ludowość w poezji polskiej XIX wieku*, in: *Lud. Organ Towarzystwa Ludoznawczego we Lwowie*, Band 10, H. 6., hg. v. Karol Potkański, Seweryn Udziela, Kraków: Nakład Towarzystwa Ludoznawczego 1904, S. 374-422.

Zdziarski, Stanisław: *Pierwiastek ludowy w poezji polskiej XIX wieku. Studja porównawczo-literackie*, Warszawa: Nakład księgarni E. Wendego i Spółki 1901.

Zgorzelski, Czesław: *Ballada Polska*, Wrocław: Zakład Narodowy imienia Ossolińskich 1962.

Zgorzelski, Czesław: *O sztuce poetyckiej Mickiewicza. Próby zbliżeń i uogólnień*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 1976.

Zgorzelski, Czesław: *Romantyzm w Polsce*, Lublin: Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego 1957.

Zięba, Michał: *Paralelizmy ludowe w poezji Teofila Lenartowicza*, in: *Ruch literacki. Dwumiesięcznik*, Band 19, H. 1., Kraków: Państwowe Wydawnictwo Naukowe 1978. S. 19-30.

Zusammenfassung auf Polnisch

Autorzy okresu romantyzmu kreowali nie tylko obraz kobiety idealnej jako metafizycznego ideału, który poprzez swój nieskazitelny charakter miał odpowiadać wyobrażeniu Maryi. W literaturze pojawił się również obraz przeciwstawny: negatywnie nacechowana, erotyczna, niebezpieczna, a przede wszystkim zła postać kobiety, dla której specyficzna poetyka romantyzmu stworzyła szczególnie dobre warunki rozwoju.

Inspiracje do tworzenia negatywnej figury kobiecej czerpane były m.in. z baśni ludowych, prehistorycznych lub skandynawskich legend i mitów. Sięganie do tak odległych czasów znajduje swój początek w romantycznym dążeniu do odkrycia prawdy u jej korzeni. Ten powrót do źródeł pozwolił autorom romantyzmu na stworzenie postaci kobiety, która wyposażona została w barbarzyńskie cechy oraz dziką i niepokromioną naturę. Obok czasów przedchrześcijańskich również średniowiecze odkrywało możliwości przedstawiania kobiety okrutnej, wręcz krwiożerczej. Przepelnione ciemnością zamki, nocne scenerie pełne tajemniczości czy też żądza władzy to czynniki, sprzyjające dokonaniu zbrodni. Wciąż powracający obraz złej kobiety podobnej do anioła śmierci stojącego z nożem w ręku nad łóżem swojej ofiary, pojawia się przede wszystkim u Juliusza Słowackiego. Szybko i konsekwentnie popełniane morderstwa pozostawiają jednak nie tylko krwawe ślady, ale odciskają znamię na morderczynie i burzą spokój jej duszy. Dręczona koszmarami i urojeniami stoi na granicy dwóch światów: żywych i umarłych. Te wręcz transgresyjne cechy złej kobiety są natury demonicznej i przejęte zostały przede wszystkim od istot ze świata fantazji czy zabobonu (np. od wampirów).

Na karę za zbrodnie, która złej kobiecie nie zostanie oszczędzona, wskazuje przede wszystkim kontakt z duchem ofiary, będącym ogniwem łączącym świat realny z transcendentalnym. Poprzez to morderczynie już na krótko po popełnieniu zbrodni nawiązują relację ze światem zmarłych. Nie potrzeba więc wiele, by została ona przeciągnięta na drugą stronę.

Miejsce zbrodni to często las. Ma on szczególne znaczenie dla kobiecego charakteru: pełen jest on nieobliczalnej, dzikiej natury, która odzwierciedla się w zbrodniczym zachowaniu złej kobiety.

Autorzy romantyzmu starają się podkreślać wyjątkową rolę natury, która ma być inspiracją i pomocą w znalezieniu źródła prawdy i z którą człowiek jest w nieprzerwanym kontakcie. Również zła kobieta, morderczynie, dzięki dokonany czynom popada w konflikt z siłami natury. Przed naturą nie da się niczego ukryć, dlatego, aby przywrócić równowagę,

przestępczyni musi zostać ukarana. Idea kary znajduje swoje korzenie w folklorze, podobnie jak sama postać złej kobiety, która w swojej krwiożerczości przypomina Marę, czołową postać ze zrekonstruowanych fragmentów tekstów prasłowiańskiego mitu płodności.

Sam folklor to najważniejsze źródło inspiracji literackiej w romantyzmie. Autorzy przejmują z tego źródła motywy i wzory, dostosowując je do obowiązującej w tym czasie idei romantycznej. Jednym z takich elementów jest motyw przedmiotu pochodzenia naturalnego lub rośliny, zdradzający sprawcę dokonanej zbrodni. Motyw ten znajdziemy w takich dziełach jak *Maliny*, *Balladyna*, *Historia o pani co pana zabiła* czy *Lilie*, gdzie dodatkowo jeszcze sprawca jest kobieta.

Kobiety w romantycznej literaturze są aktywne, w przeciwności do bohaterów romantycznych (takich jak na przykład Kordian), którzy w kluczowych momentach nie zdolni są do działania. Raz powzięte postanowienie zostaje zamienione w czyn. Postać złej kobiety cechuje się wiarą w siebie i we własne czyny, oraz niewyobrażalną siłą, przede wszystkim, gdy ktoś sprzeciwi się narzuconemu przez nią porządkowi. Miejsce działającej w tle „Matki Polki“ lub ideału obywatelki (jaki reprezentowała *Grażyna Mickiewicza*), zajmuje postać kobiety złej, wytrwałej i bezwarunkowej w dążeniu do celu. Cechy te, które mogą zostać przypisane niemalże każdej z analizowanych w tej pracy kobiet, wskazują na nadzieje Polaków po rozbiorach. Nominacja kobiety do pełnienia roli głównej postaci, wciąż zmagającej się z narzuconym jej nowym systemem pozwoliło na nowy sposób zmierzenia się z tematem. Można również odnaleźć tutaj zbieżność polityki i estetyki, która przyjmuje postać silnej, aczkolwiek złej kobiety.

Ambiwalencja pomiędzy złem i dobrem należy do fenomenów sięgających korzeniami wczesnej mitologii. Dualny charakter złych kobiet przedstawionych w tej pracy wskazuje na to, że nie chodzi tutaj o zło radykalne w rozumieniu kantowskim, lecz o złą czynność, która poprzez samą decyzję o takim działaniu wiąże się z pewnymi konsekwencjami. Postacie decydują się na to, aby poprowadził je głęboko ukryty, nieposkromiony wewnętrzny głos, ich popęd.

Romantyczna idea czerpania inspiracji z ludowości oraz zwrócenie się ku prostemu ludowi umożliwiła poświęcenie szczególnej uwagi niezgłębionym tajemnicom, do jakich zalicza się również kobietę. Poprzez wybranie kobiety jako podmiotu utworu, mogła ona rozwijać się i przejąć zadania protagonistki. Rozwój ten możliwy był dzięki próbom młodych pisarzy, którzy — w przeciwieństwie do obowiązujących norm społecznych XIX wieku — postrzegali kobietę jako równorzędnego partnera oraz indywidualium, które niezbędne jest do wzajemnego rozwoju. Nie bez znaczenia pozostaje również kult młodości, propagowany przez autorów

Romantyzmu. Dzięki niemu zła kobieta nie jest przedstawiana jako wiedźma, lecz wręcz przeciwnie, jako piękna, nęcąca istota.

W utworach okresu romantyzmu pojawiają się również złe kobiety, które nie otrzymały roli protagonistki i odgrywają jedynie rolę drugoplanową. Kobiety te miały za zadanie stworzenie wyidealizowanego obrazu kobiety pięknej, wiodącej romantycznego bohatera do nieszczęścia i zguby. Jako uwodzicielki, manipulantki i materialistki musiały wręcz łamać męskie serca.

Z biegiem akcji miejsce tej miłości, która tylko rozczarowuje, zajmuje ironia. Postać tej negatywnej, wręcz sparodiowanej kobiety pozostaje najbliższa mimetycznemu portretowi kobiety w romantyzmie.

Postać złej kobiety w literaturze romantycznej bliska jest, w pewnym sensie, wyemancypowanemu demonizmowi, który po głębszej analizie może zostać potraktowany jako charakterystyczna cecha kobiety literatury modernistycznej. Tym samym omówione w tej pracy elementy kobiecej postaci można potraktować jako zapowiedź zbliżającej się femme fatale.

Abstract

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit der Darstellung „böser“ Frauenfiguren in der Literatur der polnischen Romantik. In der Einleitung beschreibt die Autorin für die Epoche typische, antimimetische Darstellungsweisen der Frauenfiguren, die für die romantischen Schriftsteller als Idealbild galten. Diesen wird ein negatives Bild der weiblichen Figuren gegenübergestellt. Nach einer kurzen Einführung zum Thema der „bösen“ Frauen werden im weiteren Verlauf Methode und Vorgehensweise erläutert. Die Kapitel „Romantik und die Frau“ sowie „Arbeitsbegriff des Bösen“ dienen als Basis für die anschließende Bearbeitung. In einer textnahen Analyse werden 16 weibliche Figuren ausgewählter Werke von Adam Mickiewicz, Juliusz Słowacki, Zygmunt Krasiński, Aleksander Chodźko, Teofil Lenartowicz und Roman Zmorski untersucht. Durch die Einteilung in bestimmte Gruppen werden ihre Ähnlichkeiten deutlich. Das hierbei erforschte Anti-Ideal der Frau wird im Zusammenhang mit der Poetik der Romantik gesehen. Die „böse“ Frau, die ihren Ursprung oft in der Folklore hat, passt in das Konzept des romantischen Programms. Durch die negative Darstellung steigt die Frau aus ihrer Passivität heraus und wird zur handelnden Protagonistin. Die Verbindung der Frauenfigur zur Natur stellt eine gewisse Ambivalenz ihres Charakters dar, aus der sich schließen lässt, dass die Figur der „bösen“ Frau in der polnischen Romantik nicht als eine radikal böse im Sinne Immanuel Kants verstanden werden kann.

In diesem Anti-Ideal der Frauendarstellung sieht die Autorin dieser Arbeit eine Ankündigung an den Typus der *Femme fatale*, der in der Epoche der Moderne seinen Aufschwung erleben sollte.

Curriculum Vitae

Name	Olimpia Marja Salamon
Geburtsdatum	26.08.1986
Geburtsort	Wien
Staatsbürgerschaft	Polen
Ausbildung	
2009	Erste Diplomprüfung aus slawischer Philologie
seit 2007	Diplomstudium der Slawischen Philologie an der Universität Wien
2007	Abschlussprüfung (BDA)
2005 - 2007	Vienna Business School / Kolleg für Eventmanagement (Wien)
2005	Reifeprüfung
1997 - 2005	BG/BRG Klosterneuburg
1993 - 1997	Volksschule Klosterneuburg
Berufserfahrung	
seit 2011	Bürokräft (Wien)
Ehrenamtliche / Sonstige Tätigkeiten	
seit 2000	Jugendgruppenleiter
seit 2000	Nachhilfe